



DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE Y MÚSICA

**LA CAPILLA RENACENTISTA DE DON NICOLÁS SÁEZ DE ELOLA,  
CAPITÁN DEL PERÚ, EN AZPEITIA. LAS GRISALLAS, UN SINGULAR  
PROGRAMA CABALLERESCO, DE VIRTUD Y REDENCIÓN**



TESIS DOCTORAL PRESENTADA POR

**MIREN DE MIGUEL LESACA**

DIRECTOR

**Dr. PEDRO LUIS ECHEVERRÍA GOÑI**

Vitoria-Gasteiz, 2016

**DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE Y MÚSICA**

**LA CAPILLA RENACENTISTA DE DON NICOLÁS SÁEZ DE  
ELOLA, CAPITÁN DEL PERÚ, EN AZPEITIA. LAS GRISALLAS,  
UN SINGULAR PROGRAMA CABALLERESCO, DE VIRTUD Y  
REDENCIÓN**

---

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR PRESENTADA POR**

**MIREN DE MIGUEL LESACA**

**DIRECTOR**

**Dr. PEDRO LUIS ECHEVERRÍA GOÑI**

**Vitoria-Gasteiz, 2016**



## **INDICE**



<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>1</b>
<b>I. COORDENADAS HISTÓRICAS Y RELIGIOSAS .....</b>	<b>25</b>
1. La macrohistoria. La España de Carlos V: imperio y proyección americana .....	27
2. Castilla, Guipúzcoa y Azpeitia: marco político, administrativo y económico.....	31
3. Trento y la Contrarreforma. Azpeitia en el marco religioso .....	37
<b>II. NICOLÁS SÁEZ DE ELOLA .....</b>	<b>45</b>
1. El personaje. Datos biográficos .....	47
2. La conquista del Perú. El intrépido capitán de Pizarro .....	49
3. “Una india que se truxo del Perú”. Nicolás de Azpeitia en Sevilla .....	56
4. Su matrimonio con Ana Vélez de Alzaga y Vicuña .....	60
5. De regreso en su Azpeitia natal .....	62
6. Últimos años de la vida de Nicolás de Elola. Divorcio .....	65
7. Año de 1555. Se inicia la capilla de Santa María .....	68
<b>III. LA CAPILLA DE SANTA MARÍA DE NICOLÁS SÁEZ DE ELOLA. ESTUDIO ARQUITECTÓNICO .....</b>	<b>73</b>
1. Historia constructiva .....	74
1.1. Fray Martín de Azpeitia, promotor de la capilla .....	83
1.2. Patronos. Concejo de la villa. Martín Pérez de Izaguirre, comisionado del concejo .....	85
1.3. Capilla de patronato .....	93
1.4. Datos relativos a la traza y construcción .....	98
1.5. Propuesta de Domingo de Rezábal .....	109
1.6. Condiciones del concejo .....	112
1.7. Maestros e hitos claves de la edificación .....	116
1.8. Sus referentes castellanos. Valladolid, Salamanca y otras partes .....	142
2. Las dos “arquitecturas” renacentistas .....	154
2.1. Fábrica construida .....	155
2.1.1. Planta, alzado y cubiertas. La cúpula .....	156
2.2. Modernización pictórica de lo construido. La arquitectura fingida .....	184
2.3. Estudio comparativo con capillas renacentistas afines .....	192
2.4. Exterior y portadas .....	211
2.5. Proporción y métrica. Planimetrías .....	215

<b>IV. LA ESCULTURA MONUMENTAL Y EL SEPULCRO .....</b>	<b>241</b>
1. Sepulcro de arcosolio con yacente .....	245
2. Medallones con evangelistas de las pechinas .....	279
3. Medallones con sibilas del sotocoro .....	288
4. La heráldica. Escudos imperial y de la villa de Azpeitia .....	300
5. Estudio reconstructivo del retablo de Santa María .....	304
<b>V. DOTACIÓN Y AJUAR LITÚRGICO DE LA CAPILLA .....</b>	<b>309</b>
<b>VI. LA EXCEPCIONAL PINTURA MURAL MANIERISTA .....</b>	<b>321</b>
1. Fray Martín de Azpeitia, mentor del programa .....	324
2. Posible autoría. El pintor Juan de Elejalde .....	327
3. Las grisallas. Estudio de la técnica .....	331
4. Estilo manierista miguelangelesco .....	333
5. La relevancia de las fuentes gráficas italianas y nórdicas. Miguel Ángel, Rafael y Hans Holbein el Joven .....	341
<b>VII. UN SINGULAR PROGRAMA ICONOGRÁFICO CABALLERESCO, DE VIRTUD Y REDENCIÓN .....</b>	<b>349</b>
1. Sentido doctrinal general .....	352
2. Las pinturas del muro norte .....	356
2.1. La Victoria de Cajamarca .....	357
2.1.1. Origen .....	358
2.1.2. Azpeitia en la esfera de las victorias imperiales .....	366
2.1.3. La virtud en el neoplatonismo. Otros elementos alegóricos y emblemáticos .....	375
2.1.4. La victoria militar y el triunfo frente a la muerte .....	380
2.2. Paños laterales: marcos y ornatos. La sibila Eritrea .....	382
3. Las pinturas del muro sur. La virtud del comitente .....	385
3.1. La Visión de Ezequiel y el Sueño de la Vida Humana .....	386
3.1.1. Fuentes gráficas .....	389
3.2. Paños laterales: el capitán Nicolás Sáez de Elola como conquistador y Evangelizador. Escudo de la villa de Azpeitia .....	402
4. Las pinturas del muro este .....	407
4.1. La Pasión .....	407
4.2. Paños laterales: la virtud de la Caridad y el Infierno de la Divina Comedia .....	408
5. Grisallas del sotocoro: Madona con el niño y Virtud .....	414

6. Las grisallas de la sacristía .....	423
6.1. El ángel exterminador .....	424
6.2. Adán y Eva sujetos al Trabajo y a la Muerte .....	427
6.2.1. Fuentes gráficas .....	429
6.3. Paño de la Trinidad y cartela trinitaria .....	437
6.3.1. Fuentes gráficas .....	438
7. Las grisallas del coro .....	440
<b>CONCLUSIONES .....</b>	<b>441</b>
<b>SIGLAS Y ABREVIATURAS .....</b>	<b>455</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>456</b>
<b>RELACIÓN DE PLANOS E IMÁGENES .....</b>	<b>481</b>
<b>APÉNDICE DOCUMENTAL (en CD) .....</b>	<b>489</b>
1. Documentación gráfica	
2. Relación de archivos y documentos mencionados	
3. Testamento de Nicolás Saéz de Elola	
4. Propuesta de Domingo de Rezábal	
5. Corrección de mano anónima a la propuesta de Domingo de Rezábal	
6. Matizaciones de Martín de Sagarzola a la traza original	
7. Condiciones del concejo	
8. Ampliación de la Capilla, 1557	
9. Averiguación de Martín Pérez de Izaguirre	
10. Fray Martín de Azpeitia	





# **INTRODUCCIÓN**



Son numerosas las capillas de patronato o de fundación privada que jalonan las iglesias de nuestra geografía, concretando la religiosidad y el estatus social de sus fundadores y patronos. Sin embargo, pocas veces nos llegamos a plantear qué subyace tras cada uno de dichos receptáculos, qué historia personal, qué anhelo o qué devenir se esconde tras una reja, un sepulcro, un retablo o una lápida. Con antelación al descubrimiento de las pinturas, un cartel que conmemoraba la remodelación de la capilla de Nicolás Sáez de Elola y que se mantuvo hasta el año de 2002 recordaba los datos primordiales sobre la misma. En la inscripción se leía: “Panteón de D. Nicolás Sáez de Elola, intrépido Capitán conquistador del Perú, fervoroso cristiano y fundador de esta capilla creada en 1555, restaurada en 1898”. La grandilocuencia de la unión de los términos capitán y conquistador, unido a la pureza de sus líneas arquitectónicas, la belleza de su escultura y la extensión y variedad de las pinturas murales, ya hacía presagiar que nos hallábamos ante un conjunto excepcional.

El simple hecho de tener que escoger un título suficientemente sugerente y que condensara en pocas aunque ajustadas palabras el **objeto de la investigación**, ha resultado una tarea harto difícil por la magnitud del tema tratado y sobre todo por el alcance de los logros conseguidos. Con el objetivo de reflejar con precisión los contenidos que aquí se tratan, hemos escogido el siguiente epígrafe: “La capilla renacentista de don Nicolás Sáez de Elola, capitán del Perú, en Azpeitia. Las grisallas, un singular programa caballeresco, de virtud y redención”, con el que creemos haber acertado en cuanto a representatividad léxica y simbólica.

La capilla de Nicolás Sáez de Elola es, hasta la presentación de esta tesis doctoral, un tema poco o nada estudiado, ni desde el punto de vista artístico ni desde la coyuntura y repercusión económica y social que supuso semejante recinto privado en el panorama social de la Azpeitia del siglo XVI. El peso de dicha investigación recae, por tanto, en el hecho de hacer justicia a una obra única y excepcional que por avatares diversos resulta incluso desconocida para las propias gentes de Azpeitia. Se trata de valorar el objeto de esta investigación en su justa medida y conseguir, por ende, generar la suficiente expectación en las actuales instituciones.

Las características singulares de esta capilla de patronato, erigida por mandato de Nicolás Sáez de Elola, demandaban un análisis especializado de todas las disciplinas y artes que

conforman y conformaron la citada dependencia y su ajuar, a sabiendas de que el conjunto que observamos actualmente difiere de la apariencia que tuvo en el siglo XVI, ya que el retablo, la reja, el órgano y la azulejería, entre otros elementos, no han llegado hasta nuestros días. La pureza de líneas y la métrica de la arquitectura, así como la complejidad de su simbología merecían un capítulo específico; la escultura, presente en menor medida, atraía igualmente nuestra atención, centrada en primer lugar en el sepulcro; mención especial merecían las pinturas manieristas al temple que decoran la totalidad de las paredes, piedra angular del presente estudio.

La iglesia de San Sebastián de Soreasu de Azpeitia alberga las capillas funerarias de los personajes más ilustres y significativos del panorama social de Azpeitia del siglo XVI, entre otros, de don Martín de Zurbano, obispo de Tuy, Juan de Alzaga, familia política de Elola, o Pedro de Guerrenzuri. Son estancias adaptadas al espacio existente entre los contrafuertes, es decir capillas funerarias cuadradas o rectangulares, diferenciándose de todas ellas por su inusual planta la de don Nicolás Sáez de Elola. Con una situación privilegiada en el lado de la epístola, junto al altar mayor, esta capilla de patronato del capitán de Pizarro se adscribe al manierismo importado de Italia, considerándose paradigma de las artes edificatorias y decorativas de la segunda mitad del siglo XVI, y adalid de la corriente y el pensamiento humanista.

El mausoleo de Nicolás Sáez de Elola responde al prototipo de estancia funeraria erigida como emulación de instituciones nobiliarias e imperiales y la perpetuación de unas memorias y un nombre propio, el de un personaje curtido y hecho a sí mismo en tierras del Perú. Nacido en el seno de una familia con pocas o escasas posibilidades económicas, el joven Nicolás tuvo que buscar fortuna en las Indias. Fue “bendecido” con la doble fortuna de hallarse en Cajamarca en el momento de la captura del Inca Atahualpa y la fortuna física traducida en ingentes cantidades de oro y plata obtenidas del rescate del mismo.

Antes de disponer de ningún dato biográfico, el personaje en cuestión ya se rodeaba de un aura de misterio que lo hacía particularmente atractivo a ojos de una futura investigación. Pero una vez reunidos los datos de su extensa biografía, el personaje resulta aún mucho más interesante. Hijo segundón de la hidalguía de tierra, Elola pasa del ámbito periférico a la primera línea en cuanto a posicionamiento social y político, gracias a lo abultado de su

montante económico y al matrimonio concertado que lo equipara con lo más florido de la sociedad guipuzcoana del momento. Como tal irrumpe en los anales de nuestra historia local y, como tal, adquiere nombre propio. Es Nicolás Sáez de Elola, hombre de la capitanía de Pizarro, bravo combatiente del Perú, fervoroso cristiano, alcalde de la ilustre villa de Azpeitia y todo un ejemplo para generaciones posteriores.

Con semejante panorama y con los primeros datos conocidos sobre este personaje, la investigación se intuía y, posteriormente se verificaría, interesante, enigmática y apasionada en cuanto a hallazgos se refiere. Había que entender el por qué de la capilla, el significado y mensaje de la misma, aquello que se vislumbraba pero que a su vez se mantenía oculto al entendimiento. Para ello se hacía necesaria una estructuración de la investigación que planteara el estudio, punto por punto, de las disciplinas artísticas que conforman la edificación, entender que tanto el contenido como el espacio físico que lo alberga son una sola creación y que no se puede entender lo uno sin lo otro, pintura sin arquitectura y arquitectura sin pintura.

Sintiéndome copartícipe del proceso de redescubrimiento y posterior restauración de uno de los mejores o, si cabe, el mejor conjunto renacentista del País Vasco, además de uno de los más importantes del territorio español, era casi obligatorio el intentar siquiera hacer justicia a una joya arquitectónica, escultórica y pictórica como es el caso de la capilla de Nicolás de Elola. Es por ello que en el año 2007 se defendió el trabajo de investigación posterior al programa de doctorado. No obstante, aquel primer trabajo, extenso sin duda por el volumen de información cotejada, presentaba ciertos puntos débiles. Centrado principalmente en la lectura iconográfica de las grisallas, presentaba cierta deficiencia en cuanto a la comprensión de dicha lectura en el marco arquitectónico y escultórico de la capilla. La arquitectura, por ejemplo, no fue estudiada ni valorada en su justa medida, por lo que la presente tesis doctoral ha pretendido ajustar el desequilibrio detectado en aquella primera investigación.

La fábrica arquitectónica, como continente de todo un vasto programa iconográfico, se proyectó desde un origen como soporte equiparable a las mejores creaciones nobiliarias del panorama de mediados del XVI y, por tanto, se trata de una disciplina indispensable para la comprensión del grueso del estudio pictórico. Con una traza y una cubierta de cúpula en la que

se aúnan la cuadratura y el círculo (microcosmos y macrocosmos), la arquitectura remarca lo romano de la construcción, siendo de todo punto pasmosa la firme decisión que adoptaron en su momento unos pocos visionarios que decidieron que la capilla habría de adoptar la arquitectura imperial, en detrimento de un diseño más local que abogaba por unas líneas “al moderno”, es decir, góticas.

La escultura, por su parte, ocupa en la estructura investigadora del presente trabajo un puesto intermedio. Se ha dicho que la arquitectura y la pintura no se entienden si no es mediante un estudio paralelo, dada la unión existente entre ambas. La escultura, cuya presencia es claramente inferior espacial y proporcionalmente hablando, es monumental, da carácter parlante a las formas arquitectónicas y, principalmente, incluye el elemento clave de la capilla, aquello que la hace recinto funerario, el mausoleo de Nicolás de Elola, que adopta la tipología de un arcosolio con yacente. Por tanto, al igual que sucede con el caso de la arquitectura, esta nueva investigación mejora y supera las conclusiones obtenidas en la presentación de 2007.

Desde un principio las pinturas murales o grisallas constituyeron la base de nuestra investigación desde un enfoque iconográfico-iconológico, lo que se refleja en el título de la tesis doctoral. El simbolismo de estas imágenes fue precisamente el que nos llevó a la búsqueda de las diversas fuentes gráficas que permitieran confirmar cuál era el origen y significado de todas y cada una de las creaciones allí plasmadas. Ocultas desde la remodelación de 1898 y hasta el 2002, los trabajos de retirada de la repolicromía dejaron al descubierto toda una serie de grisallas que cubrían casi la totalidad de la capilla. Pincelada en todos sus paramentos, tanto la capilla como el sotocoro, coro y sacristía participan de un lenguaje manierista y miguelangelesco. La restauración de 2006 ha devuelto a la capilla de Nicolás Sáez de Elola la suntuosidad de su interior y nos ha permitido analizar sus pinturas ocultas durante más de un siglo. En este estudio se incluyen novedosos apartados sobre el procedimiento técnico de las grisallas, el estilo y los modelos gráficos utilizados como fuente de inspiración.

Destacan sobremanera las cualidades edificatorias del recinto, la enorme calidad escultórica de sus relieves, y la extraordinaria destreza de la pinceladura, una conjunción de disciplinas artísticas totalmente coetáneas que se ciñe a la perfección a los mandatos de las

empresas renacentistas. La fluida comunicación entre el contenido y el continente no hace sino recalcar e incidir en los términos expuestos en líneas precedentes. El clasicismo contenido de la arquitectura construida y el ilusionismo de la licencia manierista presente en las grisallas y sus arquitecturas fingidas se imbrican con solemne maestría, potenciando el aura de virtuosismo y el programa caballeresco que envuelven la estancia. La capilla de Santa María es uno de los escasos y mejores ejemplos renacentistas del País Vasco que ha llegado hasta nuestros días en perfecto estado de conservación. Es una capilla funeraria excepcional, una obra de incalculable valor, el mayor conjunto iconográfico documentado en el País Vasco y, por ende, uno de los mejores exponentes del ideario humanista y del individualismo de las aspiraciones e ilusiones del comitente.

En lo que se refiere al **estado de la cuestión bibliográfica** debemos iniciar nuestro repaso por el estudio sobre el entorno áulico del emperador Carlos V, realizado con maestría por Checa Cremades<sup>1</sup>, la arquitectura imperial de Granada por Rosenthal, el acercamiento a la Sevilla renacentista de Lleó Cañal<sup>2</sup>, y las investigaciones en torno a la arquitectura del siglo XVI de Marías<sup>3</sup>, J. Morales<sup>4</sup> y Nieto Alcaide<sup>5</sup>, entre otros<sup>6</sup>.

De los tres territorios históricos del País Vasco, tan solo Álava cuenta con un catálogo monumental de todo su patrimonio inmueble y mueble de carácter sacro, no poseyendo

---

<sup>1</sup> CHECA, F., *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, Madrid, Taurus, 1987. Ibid., *Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450-1600*, Madrid, Cátedra, 1988. Ibid., *Carlos V. La imagen del poder en el Renacimiento*, Madrid, El Viso, 1999.

<sup>2</sup> LLEÓ CAÑAL, V., *Nueva Roma, mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1979. Ibid., *La casa de Pilatos*, Madrid, Electa España, 1998.

<sup>3</sup> MARÍAS, F., *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, IV vols., Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto provincial de investigaciones y estudios toledanos, 1983-1986. Ibid., *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*, Madrid, Taurus, 1989. Ibid., "Hacia una historia de los usos arquitectónicos del Renacimiento español", *Príncipe de Viana. Anejo*, nº 12 (1991), pp. 41-48.

<sup>4</sup> MORALES MARTÍNEZ, A. J., *La sacristía mayor de la Catedral de Sevilla*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1984. Ibid., *Arquitectura del XVI en Sevilla*, Madrid, Historia 16, 1992. Ibid., *Hernán Ruiz el Joven*, Madrid, Akal, 1996.

<sup>5</sup> NIETO, V., MORALES, A., CHECA, F., *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*, Madrid, Cátedra, 1989. NIETO, V., *El Arte del Renacimiento*, Madrid, Historia 16, 1996.

<sup>6</sup> La lista de autores es mucho más extensa, en el ámbito hispano, Bustamante García o Castro Santamaría, así como Muñoz Jiménez, y en el internacional, los estudios de Hoag, Wittkower, Tafuri, Shearman y un etcétera de autores que se citarán a lo largo del presente trabajo.

Son de sumo interés los libros editados con motivo de las conmemoraciones de los centenarios de Carlos V y Felipe II, y los artículos en ellos contenidos, mucho de ellos en relación al arte de época imperial y la propia figura carolina. MARÍAS, F. (com.), *Carlos V: Las armas y las letras*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000; CHECA, F. WIELE, J. van de, JACOB, W., SEIPEL, W. (com.), *Carolus*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000; PÉREZ SANCHEZ, A. E., "Las artes en la España de Felipe II", en Iglesias, C. (com.), *Felipe II. Un monarca y su época. La monarquía hispánica*. Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, pp. 409-422.



Guipúzcoa ni siquiera un inventario del mismo. Uno de los pocos manuales existentes sobre el Arte del Renacimiento y el Barroco en esta comunidad sobre las tres provincias en todas las vertientes artísticas es el de Echeverría Goñi y Vélez Chaurri<sup>7</sup>. Algunas obras singulares del siglo XVI en el mismo ámbito son analizadas desde el punto de vista iconográfico e iconológico por González de Zárate<sup>8</sup>. La documentada tesis de Martín Miguel<sup>9</sup> sobre el Arte y la cultura de Vitoria del XVI, ha sido una obra de obligada lectura. Recientemente ha sido defendida en Vitoria una tesis sobre la arquitectura religiosa del Renacimiento en Álava<sup>10</sup>.

Consciente de las lagunas existentes en el estudio de la implantación del Renacimiento en el País Vasco, Barrio Loza se atrevía a reflejar el abandono que ha sufrido el estudio de dicho periodo entre nuestras fronteras, ya que “parece claro que durante varias décadas no ha interesado a nadie”<sup>11</sup>, si bien en el ámbito cantábrico del País Vasco y en la Rioja Alavesa se contempla “una amplia implantación”<sup>12</sup>. Cendoya Echaniz reflexionaba alrededor de la misma temática, aseverando que “poco es lo que las referencias de signo documental pueden ofrecernos ya”, aunque “el discurrir artístico de este período está muy lejos de hallarse resuelto”<sup>13</sup>.

Frente a este desolador panorama se yergue la figura de la madre Arrázola, una de las historiadoras del arte local más ilustre, cuya tesis doctoral sobre *El Renacimiento en Guipúzcoa* iluminó la oscuridad en que se hallaba sumido el estudio de esta centuria en este territorio<sup>14</sup>. Aunque ningún trabajo posterior ha actualizado aquella compilación, todavía sigue siendo la obra básica para cualquier investigador que desee abordar trabajos monográficos o revisiones. Un salto cualitativo sobre el enfoque de nuestra arquitectura lo encontramos en la ponencia

---

<sup>7</sup> ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., VÉLEZ CHAURRI, J. J., “Arte moderno”, en Castañer López, T. (coord.), *Arte y arquitectura en el País Vasco. El Patrimonio del Románico al siglo XIX* (con J. J. Vélez). San Sebastián, Nerea, 2003. pp. 53-99.

<sup>8</sup> GONZÁLEZ DE ZÁRATE GARCÍA, J. M<sup>a</sup>., *La literatura en las artes: iconografía e iconología de las artes en el País Vasco*, San Sebastián, Etor, 1987.

<sup>9</sup> MARTÍN MIGUEL, M<sup>a</sup>. A., *Arte y Cultura en Vitoria durante el siglo XVI*, Vitoria, Ayuntamiento de Vitoria-Gastéiz, 1998.

<sup>10</sup> URRESTI SANZ, V., *Arquitectura religiosa del Renacimiento en Álava (1530-1611)*. Tesis Doctoral, 2016 (Inédita).

<sup>11</sup> BARRIO LOZA, J. A., “Paisaje aproximado de la arquitectura renacentista en el País Vasco”, *Ondare, Revisión del arte del Renacimiento, Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, n<sup>o</sup> 17 (1998), p. 35.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>13</sup> CENDOYA ECHANIZ, I., “Reflexiones en torno al arte del s. XVI en Gipuzkoa”, *Ondare, Revisión del arte del Renacimiento, Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, n<sup>o</sup> 17 (1998), p. 158.

<sup>14</sup> ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, M<sup>a</sup>. A., *El Renacimiento en Guipúzcoa, Tomo I, Arquitectura*, Donostia, Departamento de Cultura de la Diputación Foral de Guipúzcoa, 1988. *Ibid.*, *El Renacimiento..., Tomo II. Escultura*, Donostia, Departamento de Cultura de la Diputación Foral de Guipúzcoa, 1988.

presentada por Marías en las jornadas de Revisión del Arte renacentista sobre un Renacimiento “a la castellana” en el País Vasco, afirmando que la asimilación del clasicismo en el País Vasco caminó de la mano de particulares como Nicolás Sáez de Elola, cuyas fortunas posibilitaron la creación de espacios nuevos, plantas clásicas y, principalmente, decoraciones acordes con los gustos imperantes en la Corte y que, de forma generalizada y a través de sus obras póstumas introdujeron el nuevo lenguaje guiados por “motivaciones culturales que consideraran “lo antiguo” y “lo romano” como un valor de cambio”<sup>15</sup>. Queda claro, por tanto, que dentro del discurrir artístico faltaba por estudiarse la capilla de Nicolás Sáez de Elola, obra singular dentro de las artes del siglo XVI en el País Vasco. Inestimables han sido igualmente, de cara a la contextualización de las fábricas en piedra, los trabajos sobre los canteros vizcaínos realizados por Barrio Loza y Moya Valgañón<sup>16</sup>, así como las investigaciones en torno a la arquitectura religiosa riojana<sup>17</sup>, por ser vascos todos los canteros que deambularon por la capilla de Elola en labores de correcciones técnicas de la traza original.

Apenas hemos localizado algunas citas aisladas o menciones secundarias sobre Nicolás Sáez de Elola así como de su capilla funeraria en artículos o libros de temática paralela. Ningún estudio general sobre el Renacimiento ni local se ha hecho eco siquiera de la existencia del recinto renacentista. Ya en el lejano año de 1862 Gorosábel, en el apartado relativo a Azpeitia, mencionaba entre los hombres distinguidos y oriundos de dicha villa a Nicolás Sáez de Elola como “uno de los valerosos de la conquista del Perú, y fundador de la capilla de su apellido en la iglesia parroquial, que la dotó competentemente”<sup>18</sup>. La información más básica sobre la biografía de Nicolás Sáez Elola la encontramos en dos artículos consecutivos de la revista *Aranzazu*, el primero sobre los indianos Juan Ibáñez de Garagarza y el propio Nicolás, y el

---

<sup>15</sup> MARÍAS, F., “El Renacimiento “a la castellana” en el País Vasco: concesiones locales y resistencias a “lo antiguo””, *Ondare, Revisión del arte del Renacimiento, Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, nº 17 (1998), p. 18. “Tierra de emigrantes, el País Vasco sólo podría interesarse por “lo romano” desde el exterior de sus fronteras, y a través de los filtros de los intereses de sus protagonistas –los clientes más que los artífices– y de las experiencias artísticas de los destinos de su inmigración”, *Ibid.*, p. 19.

<sup>16</sup> BARRIO LOZA J. A., MOYA VALGAÑÓN, J. G., “El modo vasco de la producción arquitectónica en los siglos XVI-XVIII”, *Kobie*, nº 10 (1980), pp. 283-369; *Ibid.*, “Los canteros vizcaínos (1500-1800): diccionario biográfico”, *Kobie*, nº 11 (1981), pp. 173-282.

<sup>17</sup> MOYA VALGAÑÓN, J. G., *Arquitectura religiosa del siglo XVI en la Rioja alta*, Logroño, Instituto de estudios riojanos. Consejo Superior de investigaciones científicas, 1980.

<sup>18</sup> GOROSÁBEL, P., *Diccionario Histórico-geográfico-descriptivo de los pueblos, valles, partidos, alcaldías y uniones de Guipúzcoa, con un apéndice de las cartas-pueblas y otros documentos importantes*, Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1972, p. 97.

segundo centrándose exclusivamente en las fundaciones y obras del ilustre azpeitiarra<sup>19</sup>. Del mismo modo y como capitán del Perú y fundador de capilla privada se nos muestra en la *Enciclopedia General Ilustrada del País Vasco*<sup>20</sup>. Por su parte y al tratar la historia de la casa de Vicuña de Azpeitia, Arteche mencionaba que “perteneció dicho Palacio de Vicuña a la familia de Nicolás Sáenz de Elola, intrépido capitán del Perú con Francisco Pizarro, cuyos restos se encuentran en la capilla de la Soledad de la parroquia de Azpeitia, que él mandó construir; falleció el año 1555, después de haber sido alcalde de Azpeitia”<sup>21</sup>.

Elías Odriozola, insigne historiador y cronista de su Azpeitia natal, es el autor del estudio más específico de esta capilla en su monografía sobre la iglesia de San Sebastián de Soreasu de Azpeitia<sup>22</sup>. Sin entrar en comentarios estilísticos, nos suministra datos documentales inéditos sobre su fábrica, fundamentales para la historia constructiva del recinto. La madre Arrázola tan solo hace una escueta mención descriptiva de una capilla y un sepulcro que entonces se hallaban totalmente enmascarados, transcribiendo asimismo parte de la inscripción<sup>23</sup>.

En un artículo sobre la pintura mural renacentista en Álava, Echeverría Goñi ha dedicado unas líneas a la capilla de Nuestra Señora de la Soledad de Azpeitia. Una vez terminada la restauración a la que fue sometida, calificaba la fábrica guipuzcoana como “el único conjunto plenamente renacentista del País Vasco tanto en la cantería (planta y cúpula) y escultura (sepulcro de arcosolio y medallones) como en su pintura mural (grisalla al temple)”, apreciando en el conjunto “influencias de Serlio y Miguel Ángel”. Añadía que “sus pinturas, ejecutadas entre 1560 y 1564” se podían considerar como “la verdadera “Capilla Sixtina” de la pinceladura norteña, con temas variados que invaden los muros de la capilla, sacristía y coro y aluden al pecado y sus consecuencias, muerte, medios de redención, la caridad, la Virgen como mediadora y un Juicio Final de inspiración miguelangelesca. No faltan los temas que ilustran

---

<sup>19</sup> LASA, J. I., *Tejiendo historia. Contribución a la pequeña historia de Guipúzcoa*, Donostia, Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, 1977, pp. 112-120.

<sup>20</sup> ESTORNÉS LASA, B., *Enciclopedia General Ilustrada del País Vasco. Vol. X*, Zarautz, Auñamendi, 1984, pp. 418-419.

<sup>21</sup> ARTECHE ELEJALDE, I., *Historias de Azpeitia*, Azpeitia, Ayuntamiento de Azpeitia, 1998, p. 18. Cita como fecha de defunción el año 1555, sin embargo, la muerte del indiano se produjo en diciembre de 1553.

<sup>22</sup> ELÍAS ODRIOZOLA, I., *Iglesia parroquial de San Sebastián de Soreasu*, San Sebastián, Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, 1993, pp. 84-95.

<sup>23</sup> ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, M<sup>a</sup>. A., ob. cit., Tomo I, p. 155.

la empresa americana y la visión evangelizadora de los conquistadores, dada la condición del fundador que fue capitán de Francisco Pizarro en la conquista del Perú”<sup>24</sup>.

Con motivo del 700 aniversario de la fundación de la Villa de Azpeitia se editó el libro *Arte, arkitektura eta hirigintza industriaurreko Azpeitian*, también en versión castellana, en formato digital. En el tercer capítulo dedicado al arte del Renacimiento presente en San Sebastián de Soreasu se realiza un más que loable acercamiento a las diversas disciplinas presentes en la capilla de Nicolás de Elola<sup>25</sup>. El texto redonda en la importancia del recinto funerario en el ámbito edilicio del País Vasco, además de constatar la clarísima influencia del renacimiento italiano en la pureza de líneas del conjunto y el “rotundo clasicismo”<sup>26</sup>.

Tal y como se constata, las últimas publicaciones a las que se ha hecho referencia son posteriores al 2006, año en el que se finalizan las labores de restauración y se inicia la historia reciente de la capilla de Nicolás Sáez de Elola. No ha sido éste un descubrimiento al uso, más bien cabría denominarlo como un “redescubrimiento” ya que, “oculta” al público y hermética hasta el citado año, fue una iniciativa colateral la que devolvió a la capilla su esplendor actual. En el año 2002, la Diputación Foral de Guipúzcoa ofreció una convocatoria de ayudas para la restauración del patrimonio inmueble, a la que accedió la iglesia parroquial de San Sebastián de Soreasu para rehabilitar la capilla de la Soledad, y dotar a la misma de infraestructuras de calefacción e iluminación con el fin de poder officiar misa in situ. Tras la retirada del retablo, se observó la presencia de unos trazos negros visibles y un fragmento de pintura mural que asemejaba un Juicio Final, en definitiva, unas pinturas cuya calidad hacía presagiar un hallazgo sin parangón. Ante tal panorama se redactó una memoria histórica en la que se reflejaron los datos más significativos de la historia constructiva de la capilla, tarea que fue encargada a Elías Odriozola<sup>27</sup>.

---

<sup>24</sup> Ibid. ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., “Obras de arte de la pinceladura alavesa del siglo XVI. Los “cuadros” de Gardelegi”, en Vélez Chaurri, J., Echeverría Goñi, P. L., Martínez de Salinas Ocio, F. (Edit.), *Estudios de historia del arte en memoria de la profesora Micaela Portilla*, Diputación Foral de Álava, Vitoria, 2008, p. 266.

<sup>25</sup> GIL MASSA, J. A., ARAMBURU, M. J., *Arte, arkitektura eta hirigintza industriaurreko Azpeitian*, Azpeitia, Azpeitiko Udala, 2010, pp. 79-96.

<sup>26</sup> Ibid., p. 72.

<sup>27</sup> ELÍAS ODRIOZOLA, I., “Datos históricos sobre la Capilla de La Soledad o de D. Nicolás Sáez de Elola”, informe adjunto a las posteriores memorias de restauración y contenido en los fondos de la Diputación Foral de Guipúzcoa (inédito).

El aspecto que ofrecía la capilla antes de su restauración respondía al gusto estético de finales del siglo XIX. En 1898 Francisco de Larrañaga, tallista y pintor local, realizó el nuevo altar y retablos, además de repolicromar todo el conjunto con unas pinturas geométricas de rombos con hojas y flores, una cenefa de dos líneas doradas, y flores de lis simplificadas pintadas con purpurina. El panteón de Nicolás Sáez de Elola estaba totalmente cubierto con una pintura verdosa, las paredes del coro eran de color rosa y la balaustrada de color verde y marrón. Además de estos enmascaramientos policromos, ese mismo año José Manuel de Larrar abrió un nicho en la pared para alojar el grupo de la Flagelación de Cristo, guardándose también en esta capilla otros pasos de la Semana Santa.

El subsuelo de la capilla también había sufrido modificaciones y alteraciones derivadas de diversos procesos y fábricas. La iglesia parroquial, como zona de presunción arqueológica, fue en el 2002 y antes del inicio de cualquier obra, objeto de estudio por parte de la Sociedad de Ciencias Aranzadi, quien estimó necesario un estudio de situación basado en excavaciones arqueológicas<sup>28</sup>. Dicha intervención dejó al descubierto, en tres fases o niveles arqueológicos, parte de la historia de la villa de Azpeitia, tanto anterior a la construcción de la capilla del indiano como posterior a la misma: un primer nivel de 1795 relativo a una avalancha de defunciones que provocó la utilización del subsuelo de la capilla; un segundo nivel correspondiente a un taller de producción y fundición de campanas del siglo XIV parcialmente destruido por el anterior; un tercer nivel con tres individuos de forma superpuesta en la arcilla natural del terreno<sup>29</sup>, de los siglos XIII y XIV aproximadamente, los cuales podrían relacionarse con un templo previo al actual, de menor tamaño y de origen probablemente anterior a la creación de la villa de Azpeitia, en 1311.

Tras el control arqueológico y previo a las labores de restauración se llevaron a cabo, desde el taller de Restauración de la Diputación Foral de Guipúzcoa, unas catas de limpieza en

---

<sup>28</sup> Aunque en esta introducción en forma de estado de la cuestión se vayan a reflejar superficialmente los datos de las excavaciones arqueológicas llevadas a cabo por la Sociedad de Ciencias Aranzadi, el informe completo podrá consultarse en la propia Sociedad de Ciencias, en el Taller de Restauración de la Diputación Foral de Guipúzcoa, como en la misma Diputación. MORAZA BAREA, A., “Intervención arqueológica en la capilla de la Soledad (Azpeitia, Gipuzkoa). Informe preliminar. (2ª fase)”, Aranzadi Zientzia Elkarte, 2001 (Informe inédito).

<sup>29</sup> Como se verá en capítulos posteriores, para la construcción de la capilla de Nicolás Sáez de Elola se adquirió el solar anejo a la iglesia parroquial, y hubo de comprarse parte del cementerio de la villa.

zonas aleatorias para conocer el alcance de las pinturas murales, la evolución de la policromía, la superficie de capilla que cubrían y el origen matérico de las mismas. Bajo la dirección de Xabier Martiarena, jefe del Taller de Restauración, los entonces becarios del taller, Jaime Septién y quien suscribe la presente tesis doctoral, documentamos unos resultados que, una vez evaluados, sopesados y comparados con diversos informes de equipos de restauración, posibilitaron la eliminación de dicha repolicromía en aras de la recuperación de un espacio plenamente renacentista en estructura y composición. Dos años más tarde y durante el bienio 2004-2006 se procedió a la restauración de la capilla de la Soledad, nombre con el que se la conoce en la actualidad. Se retiró a punta de bisturí la capa superior y se consolidaron las capas subyacentes así como partes de lienzo o muro que no presentaban suficiente consistencia. Todo el proceso se rigió por la mínima intervención, base de la ética de la restauración, sin incurrir en falsos históricos ni estéticos, mediante técnicas diferenciadas y reversibles. Es por ello que, desconociendo el mensaje y figuras que faltaban tras la abertura del nicho de la pared sur, se rellenó y reintegró con el mismo color de grisalla que el resto de las pinturas. En el paño ocupado originalmente por el retablo se colocó un Calvario, como referencia imprescindible para el culto y la liturgia. Como es preceptivo, la empresa adjudicataria de estos trabajos realizó un informe en el que se documentó el proceso de recuperación de las grisallas, con anotaciones históricas respecto al patrono y la capilla<sup>30</sup>.

Es así como comenzaba su andadura, tras dos años de programa de doctorado, el primer trabajo de investigación defendido en noviembre de 2007 en la Universidad del País Vasco. El hecho de haber tomado parte en las labores de cata y localización de la policromía original, el haber conocido y seguido los primeros pasos de la capilla tras el fortuito encuentro de unos trazos negros tras el retablo, mi vinculación laboral a una entidad como Aranzadi, mi formación artística en las Bellas Artes y mi pertenencia al mundo de la restauración y arte, eran argumento

---

<sup>30</sup> El informe de restauración de la empresa Artelán, al igual que el resto de la documentación generada a raíz del descubrimiento y restauración de la capilla, se halla en dependencias del Taller de Restauración de la Diputación Foral de Guipúzcoa, Arteleku. LATORRE ZUBIRI, J., "Pinturas murales. Grisallas. Capilla de la Soledad, Parroquia S. Sebastián de Soreasu, Tomos I y II, Azpeitia, 2006 (Informe inédito). Existe asimismo el informe realizado por la empresa Petra, quien realizara nuevas catas de limpieza previas al concurso de restauración. Véase PARDO, D., QUINTANA, P., CHILLIDA, J., "Parroquia de San Sebastián de Soreasu (Azpeitia). Capilla de la Soledad o de D. Nicolás Sáez de Elola. Estudio de las superficies policromadas", Restauración del Patrimonio Petra (Informe inédito).

más que suficiente como para considerar casi un deber el estudio de todo el conjunto funerario, en el que lo primero que deslumbraría sería el programa pictórico de sus muros.

Tras los artículos que sobre este singular conjunto del Renacimiento y sus pinturas he venido publicando<sup>31</sup>, confiamos que con el presente trabajo de investigación tanto esta capilla, como su escultura monumental y sus grisallas de interés suprarregional pasen a ocupar el lugar preferente que les corresponde entre lo más granado del Renacimiento en el País Vasco y en España. Es sencillamente asombroso, por tanto, que con tan escasos precedentes en lo que a arquitectura renacentista se refiere, la capilla del indiano se dispusiera siguiendo unas clarísimas pautas en las que se desechaban por completo las soluciones góticas que tan profusamente se habían trabajado en el País Vasco. El arraigo y la pervivencia del Gótico por estas tierras ha generado un capítulo aparte en el estudio de la arquitectura vasca, lo que ha ocultado en gran medida la asimilación del renacimiento romano y el manierismo de Serlio<sup>32</sup>.

La propia Universidad de Oñate, construida en lenguaje “del romano” y que pasa por ser la quintaesencia del Renacimiento en Guipúzcoa, es una obra impura en la que los componentes góticos y mudéjares comparten protagonismo con los renacentistas. Oriundo del condado de Oñate, don Rodrigo Mercado de Zuazola fue obispo de Ávila y presidente de la Chancillería de Granada, residió en la corte de Valladolid y sus numerosos viajes por Nápoles, Granada y Valencia le permitieron codearse con los más selectos artistas de la época, así como con las tendencias que imperaban en cada momento, si bien la producción edilicia impulsada con sus bienes no es todo lo homogénea que podría esperarse con relación a las tendencias renacentistas<sup>33</sup>. Bajo su mecenazgo se levantaron el ya mencionado Colegio del Sancti Spiritu

---

<sup>31</sup> DE MIGUEL LESACA, M., “Un reflejo de las Danzas Macabras de Holbein en la sacristía de la Capilla de la Soledad en la iglesia de San Sebastián de Soreasu, Azpeitia”, *De Arte*, nº 11 (2012), pp. 89-108. Ibid., “La virtud del comitente y el sueño de la vida humana”, en Barral Rivadulla, M. D., Fernández Castiñeiras, E., Fernández Rodríguez, B., Monterroso Montero, J. M (Coord.), *Mirando a Clío: el arte español espejo de su historia*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela. Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 2010, pp. 1990-2004. Ibid., “Nicolás Sáez de Elola, intrépido Capitán en la Conquista del Perú. El oro de Cajamarca”, *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País*, nº 67 (2011), pp. 11-41. Ibid., “Estudio iconográfico de las grisallas del lienzo sur de la Capilla de la Soledad en la iglesia de San Sebastián de Soreasu, Azpeitia. Fuentes gráficas”, *De Arte*, nº 9 (2010), pp. 83-104.

<sup>32</sup> La representatividad del Renacimiento no queda a la altura del desarrollo tanto económico, como político y social. Sí es cierto que en contraposición, el enriquecimiento individual y la bonanza económica colectiva trajo consigo la eclosión del caserío, tal y como lo concebimos actualmente. La prosperidad y sensación de seguridad que se vivió en el s. XVI hizo que los antiguos caseríos medievales dieran paso a edificaciones abiertas al exterior, con numerosas ventanas ricamente decoradas. El tema de la influencia y el arraigo del Renacimiento en el País Vasco se estudia en BARRIO LOZA, J.A., “Paisaje aproximado...”, pp. 33-56; CENDOYA ECHANIZ, I., ob. cit., pp. 157-166; MARÍAS, F., “El Renacimiento “a la castellana”...”, pp. 17-31.

<sup>33</sup> CENDOYA ECHANIZ, I., ob. cit., p. 160. Según palabras del autor, “al valorar la figura de don Rodrigo Mercado de

de Oñate<sup>34</sup>, centro de estudios humanistas, teología, filosofía y gramática, así como su capilla de patronato y mausoleo en la iglesia San Miguel de la misma villa, convirtiendo a Oñate en foco del Renacimiento.

En el ámbito de la escultura, la tipología e iconografía de los sepulcros españoles del siglo XVI han sido estudiadas en el gran libro de referencia de Redondo Cantera<sup>35</sup>. Si bien en él se aluden y valoran los sepulcros guipuzcoanos de Martín de Zurbano y Rodrigo Mercado de Zuazola, el mausoleo de Nicolás de Elola no logra siquiera una breve mención<sup>36</sup>. Si exceptuamos el magnífico capítulo que Martín Miguel dedica a los monumentos y la escultura funeraria en Vitoria<sup>37</sup>, y algunos estudios sobre los sepulcros de los obispos Zurbano y Mercado<sup>38</sup>, la bibliografía sobre los de otros personajes notables del siglo XVI en el País Vasco es prácticamente inexistente.

Otro tanto sucede con la bibliografía sobre pintura y, más concretamente, sobre pinceladura y pintura mural. Recordemos que el núcleo de esta investigación trata del estudio pictórico e iconográfico del conjunto de grisallas de la capilla de Nicolás de Elola. La única síntesis existente sobre la pintura del Renacimiento en el País Vasco en sus tres especialidades, tabla, pintura mural y policromía, es la de Echeverría Goñi<sup>39</sup>, quien asimismo ha estudiado el arte de pincelar iglesias en el siglo XVI, en el que los pintores vitorianos adquirieron una

---

Zuazola hay que destacar el eclecticismo patente en las diferentes empresas que acomete en su villa natal, convirtiéndose en última estancia en fiel exponente de la realidad que define el periodo”, p. 160.

<sup>34</sup> Véase, entre otra bibliografía, ARRAZOLA ECHEVERRÍA, M. A., ob. cit., *Tomo I*, pp. 275-293. FORNELLS ANGELATS, M., *La Universidad de Oñati y el Renacimiento*, Donostia, Diputación Foral de Gipuzkoa, 1995; Ibid., “Rodrigo Mercado de Zuazola, un mecenas del Renacimiento guipuzcoano”, *Ondare, Revisión del arte del Renacimiento, Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, nº 17 (1998), pp. 167-175; GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., “La universidad como imagen de la psicomaquia. La Universidad de Oñate como la casa de la Virtud Triunfante”, en *La literatura en las Artes. Iconografía e iconología de las Artes en el País Vasco*, Etor, Donostia, 1997; LIZARRALDE, J. A., *Historia de la Universidad de Sancti Spiritus de Oñate*, Tolosa, Imprenta de Isaac López Mendizábal, 1930.

<sup>35</sup> REDONDO CANTERA, M. J., *El Sepulcro en España en el siglo XVI: tipología e iconografía*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1987.

<sup>36</sup> De igual forma se estudian los sepulcros renacentistas de la catedral de Vitoria.

<sup>37</sup> MARTÍN MIGUEL, M<sup>a</sup>. A., ob. cit., pp. 304-343.

<sup>38</sup> ARRAZOLA ECHEVERRÍA, M. A., *Don Martín de Zurbano, alias de Azpeitia*, San Sebastián, Eusko Ikaskuntza, 1982, pp. 56-59. El sepulcro-retablo de Rodrigo Mercado de Zuazola fue atribuido a Diego de Siloe por GÓMEZ MORENO, M., *Las águilas del Renacimiento español: Bartolomé Ordóñez, Diego Silóee, Pedro Machuca, Alonso Berruguete: 1517-1558*, Madrid, Xarait, 1983, pp. 62-64. GÓMEZ MORENO, M<sup>a</sup>. E., “El sepulcro de D. Rodrigo Mercado en Oñate”, *Oñate*, nº 1 (1950), pp. 40-46. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M<sup>a</sup>., *La literatura ...*, pp. 173-181. Estudio del programa iconográfico.

<sup>39</sup> ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., *Contribución del País Vasco a las artes pictóricas del Renacimiento. La pinceladura norteña*, Vitoria-Gasteiz, 1999.



gran maestría<sup>40</sup>. Guipúzcoa cuenta tan solo con el escueto capítulo dedicado a la pintura por la madre Arrázola<sup>41</sup>, en tanto que en Navarra existe una amplia revisión reciente de la pintura del Renacimiento, que incluye un apartado sobre la pinceladura y la pintura mural<sup>42</sup>.

Afirma Echeverría que “ante la escasa demanda de pintura sobre tabla, varios de los talleres establecidos en el País Vasco orientaron su actividad hacia la pinceladura mural de templos”<sup>43</sup>, concebida como fenómeno autóctono y como “contribución más original e importante de los talleres del País Vasco, y más concretamente, de Vitoria”<sup>44</sup>. Álava es el territorio que cuenta con más retablos de tablas pintadas y más templos con pinturas murales, por lo que ha generado un mayor número de estudios. En contraste a las llamadas de atención sobre varios ejemplos alaveses de la pinceladura norteña como Gardelegi<sup>45</sup>, Urbina<sup>46</sup> o Heredia<sup>47</sup>, así como el retablo fingido de Biaz<sup>48</sup> y las pinturas renacentistas de Murueta<sup>49</sup>, las dos últimas en Vizcaya, los escasos restos de pintura mural guipuzcoanos quedan relegados al olvido. Este territorio cuenta con las grisallas de San Esteban de Larraul, el retablo pintado de San Francisco de Mondragón, la Anunciación de Lezo, los paños de Elgeta, San Pedro de Elgoibar y Arrate en Eibar, las pinturas geométricas de la parroquia de Itziar y los restos de pinturas y claves doradas de la iglesia de Santa Marina de Oxirondo en Bergara, de las cuales apenas se puede recabar algún dato en internet<sup>50</sup>. El caso más llamativo de todos ellos, el retablo fingido de Larraul que, fechable hacia 1560, consta de banco, cuerpo de tres calles y remate en frontón. El ático lo coronan las figuras de la Virgen y San Juan, calificadas como “elegantes pinturas lineales del

<sup>40</sup> ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., “Obras de arte...”, pp. 261-272.

<sup>41</sup> ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, M. A., *El Renacimiento...*, Tomo II, pp. 315-343.

<sup>42</sup> ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., “Pintura”, en Fernández Gracia, R. (coord.), *El arte del Renacimiento en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2005, pp. 271-381.

<sup>43</sup> Ibid., “Contribución del País Vasco a las artes pictóricas del Renacimiento: la pinceladura norteña”, *Ondare, Revisión del arte del Renacimiento, Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, nº 17 (1998), p. 76.

<sup>44</sup> Ibid., p. 90.

<sup>45</sup> Ibid., “Obras de arte...”, pp. 261-272.

<sup>46</sup> ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., VÉLEZ CHAURRI, J., “El retablo mayor y la pinceladura de la parroquia de San Antolín de Urbina”, en Portilla Vitoria, M. J. y otros, *Catálogo Monumental, Diócesis de Vitoria*, Tomo IX, *El valle de Zuia y las tierras de Legutiano*, Obra Social Caja Vital, 2007, pp. 235-263.

<sup>47</sup> ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., GALLEGU SÁNCHEZ, A., “La pinceladura de la parroquia de San Cristóbal de Heredia (Álava)”, *Akobe*, nº 7 (2006), pp. 19-30.

<sup>48</sup> URKULLU, M<sup>a</sup>. T. de y LACARRA, M<sup>a</sup>. del C., *Biazko San Andrés / San Andrés de Biaz*, III. La pintura mural religiosa en Bizkaia, Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, 1997.

<sup>49</sup> ZORROZUA SANTISTEBAN, J., “Pinturas murales de la iglesia de San Pedro de Murueta”, *Avnia*, nº 14 (2006), pp. 76-86.

<sup>50</sup> Esta información está disponible en la página web de la Diputación Foral de Gipuzkoa, [http://w390w.gipuzkoa.net/WAS/CORP/DCPPatrimonioWEB/Inicio.do?cargar&js=S&entr=S&anti\\_cache=1380876905537](http://w390w.gipuzkoa.net/WAS/CORP/DCPPatrimonioWEB/Inicio.do?cargar&js=S&entr=S&anti_cache=1380876905537).

Manierismo, de gran expresivismo y cierta calidad”<sup>51</sup>. Actualmente queda semioculto tras el retablo principal.

La presente tesis doctoral es un trabajo inédito cuya parte histórica se asienta fundamentalmente en el estudio de las **fuentes documentales** de mediados del siglo XVI, contenidas en su mayor en parte los archivos nacionales. En una primera prospección informática hemos consultado exhaustivamente los buscadores a nivel estatal como el Portal de Archivos Españoles (Pares)<sup>52</sup> o, en un plano más autonómico o regional, el buscador del Sistema Nacional de Archivos de Euskadi, Badator<sup>53</sup>. Los tímidos inicios y la toma de contacto con la documentación se produjeron a través de los citados portales, los cuales, mediante búsquedas sencillas o avanzadas, mostraron resultados completamente fidedignos.

Tras este punto de partida, cabría citar como principal institución para la consulta de documentación en sala el Archivo Histórico de Protocolos de Guipúzcoa. En él se reúnen los protocolos notariales de los partidos judiciales de Azpeitia, Vergara y San Sebastián que, en la mayoría de los casos, carecen de índices de escrituras, lo que ha hecho extremadamente laboriosa la prospección. Con la densa documentación tocante a la villa de Azpeitia, principalmente contratos, testamentos y cartas de pago, se ha compuesto el devenir histórico de la capilla. Han sido de crucial importancia los legajos del escribano Juan de Aquemendi, a quien debemos al detalle el testamento del patrono, así como todos y cada uno de los acontecimientos vinculados con la edificación de la capilla.

El Archivo Municipal de Azpeitia contiene asimismo valiosísima información relacionada con la capilla y la propia iglesia de San Sebastián de Soreasu de Azpeitia. Entre sus fondos se hallan libros de cuentas y libros de fábrica, memorias y obras pías instituidas por Nicolás Sáez de Elola, de cuya lectura el historiador Elías Odriozola extrajo muchísimos datos de interés, muy presentes en la redacción de esta obra, consultados posteriormente in situ<sup>54</sup>.

---

<sup>51</sup> ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., “Contribución del País...”, p. 102

<sup>52</sup> En el buscador Pares están incluidos todos los archivos nacionales. Url: <http://pares.mcu.es/>

<sup>53</sup> En el buscador Pares están incluidos todos los archivos vascos, así como parte de la información del Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Url: <http://dokuklik.snae.org/>

<sup>54</sup> Se trata de los documentos, informes y libros mencionados hasta este punto en la bibliografías, véanse, ELÍAS ODRIOZOLA, I., “Datos históricos...”; Ibid., *Iglesia parroquial....* Ibid., *Azpeitia historian zehar*, Donostia, Gráficas Subí, 1997.

El testamento de Nicolás Sáez de Elola, una de cuyas copias se guarda en este archivo<sup>55</sup>, ha sido imprescindible en la confección de la biografía del indiano y en la extracción de ciertas pinceladas costumbristas que han ayudado a la contextualización histórica del capítulo segundo.

Entre los archivos eclesiásticos cabría citar los Históricos Diocesanos de San Sebastián y Pamplona: el primero conserva información periférica sobre la vida de Elola o su hermano Juan y del segundo se han extraído principalmente datos relativos a la boda y divorcio del indiano, imprescindibles en la elaboración de un mapa biográfico y cronológico certero, así como cierta información sobre la ampliación de la capilla guipuzcoana. En el fondo de los Marqueses de San Millán y Villalegre se hallan los testamentos de la mujer Ana Vélez de Alzaga y Vicuña y del hermano de ésta, Juan Pérez de Alzaga, junto con información sugerente sobre las capillas mandadas erigir por la familia política del indiano.

Al hilo de la redacción de la vida del conquistador se conserva en el Archivo de la Real Chancillería de Valladolid la documentación generada por la máxima instancia judicial de la Corona de Castilla para los territorios situados al norte del río Tajo, entre cuyos papeles se halla, en la sección de los Pleitos Civiles de la Escribanía Varela, el sostenido entre la viuda de Elola y su hermano por la herencia del difunto. El Archivo General de Simancas, por su parte, guarda entre sus fondos de la Contaduría Mayor de Hacienda unos documentos muy interesantes sobre los juros de Nicolás y Ana Vélez de Alzaga y Vicuña su mujer, juros anuales y perpetuos unidos a las rentas de Sevilla.

El Archivo de Indias de Sevilla, por su parte, ha aportado dos documentos que han servido para enriquecer sobremanera la biografía del conquistador. El primero de ellos versado sobre una deuda que contrajo el indiano en su estancia en tierras del Perú, y el segundo y más interesante, el requerimiento que hacía la propia reina Isabel de Portugal para esclarecer la demanda interpuesta contra Nicolás por una india que se trajo del Perú. La información contenida entre los fondos del Archivo de la Nación de Lima referentes a Nicolás de Elola

---

<sup>55</sup> Existen varias copias del testamento de Nicolás Sáez de Elola. La mencionada del Archivo Municipal de Azcoitia, copia posterior del original que se conserva en el Archivo Histórico de Protocolos de Guipúzcoa, y una copia más en el Archivo General de Simancas.

fue toda ella estudiada por Lockhart<sup>56</sup>, por lo que no se ha visto la necesidad de redundar en su lectura. Finalmente, cabría mencionar la Biblioteca del Congreso de Washington y más concretamente la Harkness Collection, entre cuyos papeles se conservan ciertas probanzas de Nicolás Sáez de Elola, y testimonios aportados por el mismo con relación al tesorero Riquelme, documentación que sirve para la localización geográfica y cronológica del conquistador en tierras del Perú.

En el presente trabajo se ha seguido una **metodología** histórico-artística que tiene como principales elementos diferenciadores la prospección documental, el trabajo de campo y el estudio comparativo con obras afines de arquitectura, escultura o pintura y la indagación en las fuentes gráficas, para finalizar con una valoración personal de cada disciplina y cada obra en los capítulos III, IV y VI. El objetivo de los dos primeros capítulos es insertar la historia local en la macrohistoria, es decir, cómo la capilla de Nicolás Sáez de Elola constituye un documento material de primer orden en la idea imperial de Carlos V y la conquista de América. Para la elaboración de varios apartados de los capítulos III y IV y, principalmente en el capítulo VII sobre el programa funerario contenido en las grisallas pintadas en los muros, que hemos calificado como caballeresco, de virtud y redención, hemos aplicado en sus tres fases el método iconográfico-iconológico. En lo referido a la dotación y el ajuar de la capilla, nos hemos visto obligados, por la desaparición del mismo, a realizar un estudio documental y reconstructivo.

Si bien el presente trabajo de investigación tiene su origen en un estudio anterior sobre la iconografía de las grisallas, se ha sopesado y entendido como necesaria una nueva **estructuración del índice** y una revisión bibliográfica profunda que diera mayor empaque al estudio de las disciplinas artísticas presentes en la capilla, así como una mayor profundización en el simbolismo de la representación gráfica. Tras el imprescindible capítulo de contextualización histórica y religiosa, se dedica otro a Nicolás Sáez de Elola, el fundador de la capilla. Su biografía nos presenta a un joven segundón, al militar de fortuna y al hombre que, tras ostentar cargos de relevancia y codearse con la alta esfera de la sociedad de Azpeitia, se vio relegado

---

<sup>56</sup> LOCKHART, J., *Los de Cajamarca. Un estudio social y biográfico de los primeros conquistadores del Perú*, Tomo I, Lima, Batres, 1986; *Ibid.*, *Los de Cajamarca. Un estudio social y biográfico de los primeros conquistadores del Perú*, Tomo II, Lima, Batres, 1987.

a una vida de dependencia hacia su mujer. Encadenado en sus últimos años a una enfermedad que le paralizó medio cuerpo, asistiremos a la decadencia del personaje de acción que deviene en una mera sombra de lo que fue.

El capítulo tercero sobre la capilla de Nicolás Sáez de Elola, dedicada originalmente a Santa María, se subdivide a su vez en bloques referidos a las distintas disciplinas artísticas presentes en la edificación. Así el primer apartado trata del estudio de la arquitectura, pasando revista al verdadero impulsor de esta dependencia funeraria, fray Martín de Azpeitia, los regidores locales como sus patronos, la historia constructiva de la capilla, y el análisis pormenorizado no solo de la fábrica sino también de la arquitectura fingida por medio de la pintura. La indudable filiación renacentista romana de esta obra se acredita con un punto dedicado a plasmar su inspiración en los libros tercero y cuarto de Serlio y a establecer sus proporciones métricas y sus armonías musicales. Cierra el primer bloque la comparativa de la capilla en referencia a creaciones hispanas afines y coetáneas.

El cuarto capítulo se ocupa de la escultura monumental y el monumento funerario del capitán de Pizarro. Aunque la plástica es el arte menos importante desde el punto de vista cuantitativo, cobra especial interés gracias al mausoleo del comitente, un arcosolio con yacente que preside la pared norte. De factura excepcional, el retrato militar del caballero Nicolás de Elola evoca el pasado castrense del patrono, sus éxitos en el campo de batalla, su fortuna particular debida a la espada que trata de desenvainar. Los medallones del sotocoro, así como la serie de bichas e híbridos que campean por los casetones y artesones son de una factura sobresaliente. Otro tanto cabe decir de los evangelistas de las pechinas, indispensables en la conversión de un espacio cuadrado en curvo, figuras de transición entre lo terrenal y lo celestial.

Aunque no ha llegado a nuestros días el menor resto de su ajuar original, dedicamos el quinto capítulo a la dotación de la estancia funeraria, lógicamente desde un punto de vista documental y reconstructivo con el que devolvemos virtualmente a la capilla su primitivo esplendor.

Sobre las excepcionales pinturas murales manieristas versa un sexto capítulo que se inicia con dos puntos novedosos, dedicados al mentor del programa fray Martín de Azpeitia y a su posible autor, el pintor Juan de Elejalde. Les siguen los epígrafes sobre la técnica en seco de las grisallas y el estilo pictórico manierista miguelangelesco. Por último, el séptimo capítulo ofrece los resultados de la búsqueda de las fuentes gráficas de estas pinturas, resaltando la importancia de dibujos y grabados de Miguel Ángel, Rafael y Holbein el Joven, junto a otros de sus discípulos y seguidores manieristas.

Aunque nos hemos ocupado de los significados neoplatónicos, humanistas y funerarios contenidos en la planta, la arquitectura y la escultura monumental de la capilla al tratar de estas artes, es tal la importancia y el carácter parlante de las pinturas que hemos dedicado el séptimo y último apartado de este capítulo a su sentido iconológico. Cada una de las paredes esconde un significado, tanto hablan de un momento concreto de la vida y logros de Elola como nos introducen en un complejo entramado en el que las virtudes guían el camino del fundador, el ascenso del alma hacia una salvación sustentada en la fama y la gloria y, sobre todo, en la virtud del comitente. La capilla de Nicolás Sáez de Elola es el compendio y una muestra del poder de un hombre de su tiempo que asume los ideales de la fama perdurable y que traduce sus riquezas materiales en una obra arquitectónica, escultórica y pictórica, digna representante de los ideales humanistas del XVI. Por las paredes de la capilla desfila todo un programa caballeresco, noble, principesco y más aún, áulico, ya que, en última instancia, sirve de propaganda de la idea imperial de Carlos V. Finalmente, en el capítulo IV se enumeran las conclusiones principales de este trabajo de investigación.

Desde que iniciara el estudio e investigación de la recién restaurada capilla de la Soledad o de don Nicolás Sáez de Elola, han sido muchos y numerosos los acontecimientos vividos y compartidos, y muchas las personas que se han visto implicadas en esta preciosa tarea de redescubrir al mundo de la investigación una joya renacentista como la estancia funeraria que nos ocupa. Deseo ordenar mis **agradecimientos** en tres grupos: en primer lugar por la dirección, seguimiento o asesoramiento en el plano científico; a continuación a los facultativos y personas que nos han facilitado el acceso y consulta de archivos y bibliotecas y a la propia iglesia y capilla; finalmente aludiré a familiares y amigos por su apoyo y comprensión durante el dilatado tiempo de realización de este trabajo.

Así pues, el mayor de mis agradecimientos para Pedro Echeverría Goñi, por su dirección en este trabajo de investigación, sus consejos, ideas y aportaciones, por haber leído y corregido este trabajo, por las horas en común mejorando lo escrito y el haber hecho posible la materialización de una idea. Por sus ánimos y por ser un inmejorable compañero de viaje en esta tesis. Asimismo, quisiera agradecer sinceramente a Dulce Ocón Alonso por la labor de dirección desempeñada en la primera etapa de investigación, así como por las lecturas de los artículos derivados de la misma.

No puedo olvidar mi reconocimiento a la ayuda desinteresada brindada por Ana Castro, sin cuyas observaciones no habría sido posible formar una imagen completa del maestro cantero de la capilla. Debo expresar también mi gratitud a los responsables de los distintos archivos consultados por su amabilidad y atención, por enseñarme en un inicio a desenvolverme entre sus legajos y despertarme la curiosidad por buscar en ellos. Mi más sincero agradecimientos a los archiveros y encargados del Archivo Histórico de Protocolos de Guipúzcoa, Archivo Histórico de Azcoitia, Archivo Histórico Diocesano de Pamplona y Archivo Diocesano de San Sebastián. Mencionar asimismo a los encargados del Archivo General de Indias, Archivo General de Simancas, Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, Archivo Histórico de Azpeitia y la Biblioteca del Congreso de Washington. A los responsables del Museo de Navarra, por haberme posibilitado el trabajo con obras de su colección. Esta tesis doctoral tampoco hubiera sido

posible sin la ayuda de Francisco Epelde Larrea, cuya amabilidad y disponibilidad a la hora de abrirme las puertas de la iglesia me ha sido de gran utilidad.

Esta investigación además ha tomado cuerpo gracias a la colaboración espontánea de Xavier Alberdi, Jesús Pérez Centeno y Asier Olazabal, quienes me hicieron sentir la ilusión de abordar este trabajo, y aportaron nuevas ideas y enfoques. A José Luis Marcote, por haber compartido conmigo el inicio de esta investigación y haber soportado estoicamente mi incesante hablar y hablar de la capilla de la Soledad. Deseo agradecer asimismo a Manu Ceberio el haberse volcado en este trabajo y haberlo seguido paso a paso. Quisiera agradecer a mi ama, Gemma, todas las horas y viajes que ha compartido conmigo y a mi aita, Pedro, por su paciencia en las reiteradas lecturas. Finalmente, el mayor de mis agradecimientos a mis dos soles, Asier y Eneko, por el tiempo que les he robado.

A todos, gracias por la parte que cada uno ha aportado. Gracias por estar ahí.





## **I. COORDENADAS HISTÓRICAS Y RELIGIOSAS**



El capitán Nicolás Sáez de Elola ha pasado a los anales de la historia por su destacado papel en la conquista del Perú a las órdenes de Francisco Pizarro. Junto a las líneas que le dedican varios de los cronistas de Indias, resaltando su protagonismo en acciones civiles y militares, su capilla funeraria. Erigida en la parroquia en la que fue bautizado, es el principal documento material de la época dorada del emperador Carlos V. Por ello nos ha parecido obligado ambientar esta fundación en el contexto histórico y religioso en el que fue concebida y materializada. Históricamente, tanto la capilla como el patrono se enmarcan dentro de la microhistoria de la villa de Azpeitia como núcleo importante dentro del territorio guipuzcoano y, por ende, dentro de la Corona de Castilla, con una situación político-administrativa propia, situándose la sede del Corregimiento en Tolosa. Asimismo enlaza el conjunto guipuzcoano con la macrohistoria, la figura del emperador Carlos V y la empresa de ultramar, claramente referenciada tanto tácita como simbólicamente en las paredes de la capilla. El ámbito religioso también merece una rápida revisión, ya que son varios los factores que determinan la erección de semejante lugar de enterramiento, entre ellos la pertenencia de Azpeitia a la diócesis de Pamplona, la preeminencia de la cabeza visible de ésta, el obispo Álvaro de Moscoso, y la propia reforma tridentina, en la que Moscoso tomará parte activa. Combinados los parámetros anteriores y de resultados de los mismos, la capilla de Nicolás Sáez de Elola se erige como una obra única del panorama constructivo y decorativo del norte de la Península, y estilísticamente como un ejemplo avanzado del renacimiento italiano y claro muestrario del manierismo.

### **1. La macrohistoria. La España de Carlos V: imperio y proyección americana**

Carlos, hijo de Juana I de Castilla y Felipe I el Hermoso, heredero de la Casa de Borgoña, nació en Gante en el año 1500, siendo sus abuelos Maximiliano I de Habsburgo y María de Borgoña por vía paterna, y los Reyes Católicos, Isabel I de Castilla y Fernando II de Aragón, por vía materna. Una serie de muertes prematuras y lo intrincado de las uniones dinásticas de las que descendía lo auparon a la posición que habría de ostentar en adelante, dueño y señor de los estados hereditarios de la casa de Austria, el ducado de Borgoña, los Países Bajos, el Franco-Condado, Artois, Rethel, el reino de Aragón, Nápoles, Sicilia, Cerdeña, Milán

y, por supuesto, Castilla, Navarra, las plazas anexionadas del norte de África y las posesiones de ultramar, las Indias.

En ningún momento después de su nacimiento se había llegado a plantear siquiera la posibilidad de que la figura del aquel Carlos, educado en el seno de su familia paterna, llegara a reunir tantas posesiones ni tantos rangos y títulos, entre los que destacaron el de duque titular de Borgoña, rey de Casilla y León, Navarra, Aragón, Valencia, Mallorca, Sicilia y Cerdeña, y conde de Barcelona, archiduque de Austria, pero sobre todo, rey de Romanos (1519) y, finalmente, y con la bendición papal, emperador del Sacro Imperio Romano Germánico (1530). Bajo su enseña se forjaría la idea de occidente como conjunto o amalgama de naciones unidas, una Europa cristiana que, siguiendo las enseñanzas erasmistas, trataría de mantener aliada y en paz, si bien las escisiones internas y replanteamientos religiosos lo probarían en repetidas ocasiones a lo largo de todo su desempeño político como figura hegemónica de la Cristiandad.

Son de sobra conocidos los capítulos de sus revueltas castellanas y aragonesas (Comunidades y Germanías), la guerra de Navarra, las contiendas bélicas de resultado favorable y victorioso contra el soberano francés Francisco I (Pavía, 1525), la Liga de Cognac (Saco de Roma, 1527), el Imperio turco otomano (conquista de Túnez, 1535) y la Liga luterana de Smalkalda (Mühlberg, 1545). Sí nos interesa en relación a nuestro tema de estudio incidir más en el ideal de política imperial de Carlos V. Como escudo de la cristiandad, fueron cuatro los principios asumidos por el rey de reyes en su planteamiento del *imperium mundi*<sup>1</sup>: el respeto hacia los pueblos integrantes de la Europa cristiana, la paz entre los príncipes y las ciudades cristianas, la cruzada contra los turcos y el Islam y, finalmente, la consecución de todos los propósitos anteriores como designio divino. Sin embargo, en ese contexto de búsqueda de la paz y del entendimiento de gentes y pueblos de índole diversa, los actos de Carlos V se desarrollaron, paradójicamente, ligados a una vida dedicada a la guerra y a la búsqueda de una estabilidad política más soñada que vivida, ya que las particularidades de los territorios bajo su mandato, así como las ansias expansionistas francesas y otomanas convertían el esquema de su imperio en un polvorín.

---

<sup>1</sup> Tanto la denominación de escudo de la Cristiandad como los principios aquí formulados se hallan en FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, M., ob. cit., pp. 217-220.

Las empresas tanto defensivas como ofensivas, que anhelaban alcanzar los dictados del preceptor carolino Erasmo de Rotterdam o lo que es lo mismo, el “ideal pacifista al que debían acogerse los príncipes cristianos”<sup>2</sup> y la tan deseada por el soberano *universitas christiana*, requerían de respaldo económico, punto en el que descuellan la conquista de América, uno de los capítulos más brillantes de la corona española aunque no por ello exento de polémica en relación al papel de los conquistadores respecto de los nativos. Aunque las recién descubiertas Indias no fueron en su inicio un trasunto político de primer orden para el Emperador<sup>3</sup>, cierto que el mapa geopolítico europeo cambió después de su descubrimiento<sup>4</sup>, la capacidad económica que se desprendía del oro y la plata transoceánicos que arribaban a Sevilla y se desplazaban posteriormente al corazón de la corona y la monarquía española, hicieron que Carlos V iniciara una nueva edad “bajo el signo del mar”, pasando de un Estado europeo a otro universal<sup>5</sup> gracias al descubrimiento de la Tierra Firme o Nuevo Mundo. Baste recordar que bajo el reinado de Carlos V Juan Sebastián Elcano realizó la primera circunnavegación al globo terráqueo y que bajo su mandato fueron conquistados dos de los reinos más ricos de América: México por Hernán Cortés (1521, Virreinato de Nueva España) y Perú por Francisco Pizarro (1532, Virreinato de Perú). A ellos se sumaban Nicaragua, Panamá, Honduras, Guatemala, Ecuador, el colombiano Nuevo Reino de Granada, Venezuela y Chile, así como el descubrimiento del río Amazonas. Y bajo Felipe II Andrés de Urdaneta descubriría la ruta que uniría Filipinas con América, el tornaviaje. En el imperio filipino, por tanto, se presumía de que no se ponía el sol, en clara alusión a sus vastos dominios, suceso que fehacientemente fuera representado en el muro norte de la capilla en forma de esferas de mitad iluminadas. Heredaría de su progenitor Carlos V la realidad plural de su herencia territorial, la estructura administrativa de Consejos, secretarios y Juntas y, principalmente, la figura del monarca como hecho cohesivo del imperio<sup>6</sup>. Finalmente y en el reinado de este “prudente” monarca Felipe II, hijo de Carlos V e Isabel de Portugal,

---

<sup>2</sup> CHECA, F., “Carolus. Una imagen del Renacimiento en la Europa de la primera mitad del siglo XVI”, en Checa, f. Wiele, J. van de, Jacob, W., Seipel, W. (com.), ob. cit., p. 17.

<sup>3</sup> SUÁREZ FERNÁNDEZ, L., “Legado español para un príncipe venido de Borgoña”, en Fernández Álvarez, M. (Coord.), *El Imperio de Carlos V*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2001, p. 33.

<sup>4</sup> MARÍAS, F., PEREDA, F., “Carlos V, las armas y las letras: una introducción”, en Marías Franco, F. (com.), ob. cit., p. 23.

<sup>5</sup> RUMEU DE ARMAS, A., “Carlos V, Imperator Hispanicus”, en Fernández Álvarez, M. (Coord.), *El Imperio de Carlos V*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2001, p. 76.

<sup>6</sup> BARRIOS, F., “Donde no se ponía el Sol”, en Iglesias, C. (com.), *Felipe II. Un monarca y su época. La monarquía hispánica*. Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, pp. 34-36.

que se iniciaría en 1556, no sólo coincidirían el inicio de la labores constructivas de la capilla que nos ocupa, sino una época de bonanza, crecimiento económico y demográfico, así como la ausencia de “conflictos generalizados en el interior peninsular”<sup>7</sup>. Todo esto no haría sino incidir en la supremacía política, económica y marítima de Castilla, España, sobre Europa. Así, esta importancia de Castilla como soporte político del imperio de Carlos V se habría de irradiar a la sazón a los territorios dependientes de la misma, sea el caso de Guipúzcoa, que al abrigo de dicho statu quo sería cuna de la inmensa mayoría de aquellos secretarios de la monarquía hispana del siglo XVI, hidalgos o burguesía burocrática cuya presencia se documenta desde mediados del siglo XV, alcanzando el máximo desarrollo en época de Felipe II<sup>8</sup>.

Es en este escenario, la conquista de tierras americanas y la política castellana, donde se conjugarán la figura de su Majestad Cesárea y la imagen particular de un inicialmente anónimo Nicolás Sáez de Elola, victorioso y valeroso capitán de Pizarro, fervoroso cristiano por ende. La imagen bosquejada del César en relación al imperio y su proyección americana tenía una refrendada ligazón a las historias de caballerías tan arraigadas en España y al “ideal del Renacimiento de Castiglione” y sus “capitanes-poetas”<sup>9</sup>, en claro maridaje entre letras y armas. Desde que a mediados del siglo XV cierto grupo de la nobleza castellana unificara el ejercicio de las armas con el cultivo de las letras, se potenciaría la formulación cervantina basada en la importancia de “las hazañas de los hombres de armas y las gestas de los hombres de letras”<sup>10</sup>. La Monarquía española y el Imperio, capitaneado por aquella, desarrollará el fervor por las novelas caballerescas, sucediéndose las diversas ediciones del *Amadís de Gaula* de Rodríguez de Montalvo o las apasionadas lecturas de *Le Chevalier délibéré* de Olivier de la Marche, ambas dos, predilecciones caballerescas de Carlos V que se contabilizarán entre su biblioteca particular. El “sentir caballeresco español con su honor y la estimación de la gloria”<sup>11</sup>, esa imaginación caballerisca “compañera de la ideología del imperio”<sup>12</sup>

---

<sup>7</sup> SANZ AYÁN, C., “Las condiciones materiales del reinado”, en Iglesias, C. (com.), *Felipe II. Un monarca y su época. La monarquía hispánica*. Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, pp. 45-46.

<sup>8</sup> BARRIOS, F., ob. cit., pp. 41-42.

<sup>9</sup> MARÍAS, F., PEREDA, F., ob. cit., p. 22.

<sup>10</sup> Ibid., p. 24.

<sup>11</sup> PRIETO, A., “El mundo caballeresco imperial”, en Marías Franco, F. (com.), *Carlos V: Las armas y las letras*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, p. 177.

<sup>12</sup> CARRILLO, J., PEREDA, F., “El caballero: identidad e imagen en la España imperial”, en Marías Franco, F. (com.), *Carlos V: Las armas y las letras*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000,

son, no obstante, un claro anacronismo respecto a la realidad de la guerra moderna auspiciada por Carlos V, en quien convergía “la identidad de la sociedad cuyos valores éste encarnaba en grado superior”<sup>13</sup>.

Será el Emperador la figura a imitar por la nobleza castellana, poniéndose en escena los mecanismos necesarios para la representación del individuo cual “caballero moderno y héroe clásico”<sup>14</sup>, como bien se podrá apreciar en la persona de un Nicolás Sáez de Elola que, haciendo suya la literatura de Hernando de Acuña, rentabilizará en las paredes de la capilla de Santa María de Azpeitia el lema de “un Monarca, un Imperio y una Espada”<sup>15</sup>. Únicamente añadir que el mencionado fenómeno caballeresco, tan inherente a la cultura española, habrá de entenderse dentro de la trama histórica de una sociedad española en la que la notoriedad del mito cortés tratará de ser el mejor exponente de una “ideología que sostenía el inmenso despliegue militar en los lugares más remotos”<sup>16</sup>.

## **2. Castilla, Guipúzcoa y Azpeitia: marco político, administrativo y económico**

La corona de Castilla, pulmón y gobierno económico y político de la monarquía que sustentaba el imperio carolino, resultaba un conglomerado de reinos con diversas leyes, costumbres variadas y pluralidad de lenguajes, lo que no resultaba óbice para “ciertas similitudes de pertenencia a un tronco romance común”, siquiera el entendimiento mutuo<sup>17</sup>. España se regía por una soberanía que estaba por encima de las administraciones locales, además de por un fuerte arraigo y sentimiento de orgullo por la pertenencia al pueblo español y, por ende, a la dirección política del imperio de Carlos V y la idea de universalidad inherente al mismo. España, con Castilla y los territorios a ella pertenecientes al frente, capitaneaba la estructura occidental

---

p. 184.

<sup>13</sup> Ibid., p. 192.

<sup>14</sup> Ibid., p. 197.

<sup>15</sup> PRIETO, A., ob. cit., p. 176.

<sup>16</sup> CARRILLO, J., PEREDA, F., ob. cit., p. 191.

<sup>17</sup> SUÁREZ FERNÁNDEZ, L., ob. cit., p. 32.



del imperio, una estructura marítima, capitalista y orientada al comercio expansionista con la parte oriental del imperio, así como con América<sup>18</sup>.

Pues bien, en este panorama político y dada su condición de behetría, Guipúzcoa se incorporaría definitivamente a la corona de Castilla en 1200. Tras su anexión se sucedieron las diversas fundaciones de villas como núcleos poblacionales beneficiarios del privilegio real de un fuero, tal fue el caso de Azpeitia, hecho que se tradujo en una serie de concesiones que convirtieron a tales villas en tierras de realengo, fuera del ámbito y las presiones de los grandes señores<sup>19</sup>, a la vez que Castilla se aseguraba la defensa de sus intereses frente a Navarra y Francia, además de una más que rentable salida al mar. En este contexto de apoyo y servicio mutuo entre villas y corona surgieron diversas figuras de administración política y de justicia dependientes de Castilla, además de la propia Hermandad de Guipúzcoa, promovida por el rey Enrique II de Castilla para la creación de un espacio guipuzcoano común, cuyo objetivo no era otro que hacerse fuerte frente a las tropelías. En un intento de combatir los estragos de las cruentas Guerras de Bandos protagonizadas por los Parientes Mayores en pleno siglo XIV, en perpetua lucha entre sí o contra la Hermandad de las Villas, en el siglo XV se limitó la capacidad de justicia de los distintos linajes y el “más valer” a favor de los concejos y la comunidad de vecinos que tomaron el relevo. No obstante en Guipúzcoa, el cambio de poderes definitivo se cristalizaría en el siglo XVI: el dominio del patrimonio local, fueran iglesias, molinos, tierras, etc., pasaron de ser monopolio de los grandes señores a recaer en concejos y ayuntamientos.

Pues bien, la dependencia de Guipúzcoa de Castilla se cristalizaba en diversas figuras de gobierno como los adelantados, merinos mayores y alcaldes, entendidos éstos en su calidad de jueces, así como los corregidores<sup>20</sup>. Los adelantados eran funcionarios reales que ejercían su jurisdicción respecto a toda la provincia de Guipúzcoa, máxime por los asuntos fronterizos con Francia y Navarra. Las suyas fueron atribuciones militares, gubernativas y judiciales, comunes

---

<sup>18</sup> RUMEU DE ARMAS, A., ob. cit., p. 74.

<sup>19</sup> BARRUSO BARÉS, P., “La formación del espacio guipuzcoano a través de la documentación de las juntas generales”, en *Las Juntas en la conformación de Guipúzcoa hasta 1550*, San Sebastián, Juntas Generales y Diputación Foral de Gipuzkoa, 1995, pp. 22-25.

<sup>20</sup> GOROSÁBEL, P., *Noticia de las cosas memorables de Guipúzcoa: descripción de la provincia y de sus habitantes, exposición de las instituciones, fueros, privilegios, ordenanzas y leyes, reseña del Gobierno civil eclesiástico y militar; idea de la administración de justicia, etc.*, Libro V, Vol. III, Tolosa, E. López, 1900, p. 15.

a sus correlativos castellanos; no obstante, los fueros, usos y costumbres de Guipúzcoa habían de ser contemplados y respetados en el cumplimiento de sus funciones<sup>21</sup>. La creación de la figura de los merinos mayores condicionó a los citados adelantados mayores, en adelante meros mandatarios de armas y figuras honoríficas, en detrimento de los merinos que usurparían sus funciones<sup>22</sup>. El corregidor de la provincia de Guipúzcoa, por su parte, como delegado de la Corona y directo representante del rey, tenía la doble atribución de ser juez “de la primera instancia en los negocios y causas que prevenían, y además, de alzada respecto de las providencias que en materia civil dictasen los alcaldes ordinarios”<sup>23</sup>. Si la justicia se dirimía por el cauce del corregidor, era éste quien realizaba las apelaciones a la Real Chancillería de Valladolid. Debía asistir asimismo a las reuniones de los concejos de las villas y las diferentes Juntas Generales, siendo de obligada presencia para la confirmación de las decisiones adoptadas en las mismas, además de poseer jurisdicción civil y criminal.

Además de los anteriores, desde Castilla se impulsó la forja de la Hermandad de Guipúzcoa en 1375, “primer intento de institucionalización del espacio”<sup>24</sup>, asamblea o “representación popular más alta” de la provincia, en la que además de permitir a los ciudadanos la posibilidad de optar a cargos concejiles, se trató de dar solución a los problemas de las villas y se veló por una “comunidad e identidad de intereses” propios<sup>25</sup>, actuando contra los diversos abusos de los Parientes Mayores y su Guerra de Bandos. Tanto las Juntas Generales como las Particulares sirvieron de escenario para la política y administración de justicia de la provincia.

La economía vasca también orbitaría en torno a los intereses castellanos. Dada la necesidad de dar salida marítima al producto de la meseta, el puerto de Bilbao despuntaría como enclave portuario que exportaba la lana que, proveniente de Castilla, se dirigía a Flandes<sup>26</sup>. Sin embargo y frente a la condición de comerciantes y banqueros de los vizcaínos, la economía

---

<sup>21</sup> Ibid., p. 147.

<sup>22</sup> Ibid., p. 149. En junio de 1656 quedaría completamente extinguida la figura del adelantado mayor, p. 150.

<sup>23</sup> GOROSÁBEL, P., ob. cit., Libro IX, Vol. V, 1900, p. 263.

<sup>24</sup> BARRUSO BARÉS, P., ob. cit., p. 29.

<sup>25</sup> GOROSÁBEL, P., ob. cit., Libro V, Vol. III, p. 166.

<sup>26</sup> ODRIOZOLA OYARBIDE, L., *Construcción naval en el País Vasco, siglos XVI-XIX. Evolución y análisis comparativo*, Donostia, Diputación Foral de Guipúzcoa, 2002, p. 158; ANGULO MORALES, A.; PORRES MARIJUÁN, R., REGUERA, I., *Historia del País Vasco. Edad Moderna (siglos XVI – XVIII)*, San Sebastián, Hiria, 2004, p. 187

guipuzcoana propiamente dicha pivotaría alrededor de las ansias castellanas de asegurarse plazas fuertes en las diversas villas costeras para la defensa de la monarquía frente al enemigo francés. Unido a esto, la potenciación de los astilleros y la construcción naval también se contabilizarían entre las razones del crecimiento de la economía de Guipúzcoa, que surtía a la Corona de barcos comerciales y de navíos para los objetivos militares de la Armada Real, política que se mantuvo ininterrumpida durante el reinado de Felipe II<sup>27</sup>. Los barcos demandaban madera, lonas, breas o productos férricos, lo que trajo consigo el desarrollo de intereses agropecuarios y ferrones en el interior de Guipúzcoa<sup>28</sup>. El incremento de la industria ferrona derivó en un claro aumento de la exportación del hierro vasco con destino a Europa y en la armería, una de las principales derivaciones de la industria férrica en plena época de guerras y descubrimientos<sup>29</sup>. A este último respecto, dado que la primogenitura sólo favorecía al primer vástago y respaldados “por la ventaja añadida de la hidalguía universal para todos aquellos jóvenes vascos que emigraban a Castilla o a las Indias en busca de un mejor futuro”<sup>30</sup>, gran número de guipuzcoanos y vascos en general probaron fortuna en la empresa transoceánica. Finalmente, la estabilidad política, social y el auge económico se tradujeron en un aumento demográfico, del 30% aproximadamente en el siglo XVI en Guipúzcoa<sup>31</sup>, que trajo consigo la necesidad de ampliación de muchos templos existentes que pasaron de tener una nave única a tres naves, como sucediera con la iglesia de San Sebastián de Soreasu de Azpeitia.

En este contexto de bonanza generalizada en Castilla y Guipúzcoa, la villa de Azpeitia despunta con nombre propio. La creación de la misma en 1310 se cuenta en el impulso institucional castellano del siglo XIV para frenar y debilitar a los linajes banderizos cuyo poder “comenzaba a tomar un turbador auge en detrimento de la Corona”, al notable valor económico viario del valle de Iraurgi, donde se ubica<sup>32</sup>, así como su valor estratégico como retén del ansia

---

<sup>27</sup> ANGULO MORALES, A., PORRES MARIJUÁN, R., REGUERA, I., ob. cit., pp. 186-187, 193.

<sup>28</sup> ODRIOZOLA OYARBIDE, L., ob. cit., p. 302.

<sup>29</sup> ESTÉVEZ, X., *Historia de Euskal Herria. Del hierro al roble*, Tafalla, Txalaparta, 1999, pp. 195-196, 218. La zona costera y el interior de Guipúzcoa unen intereses de cara a la expansión económica exterior e interior. Según Aspiazu, “Era precisa una estrecha colaboración entre distintos gremios, los que proporcionaban materiales y combustible, los encargados del transporte tanto terrestre como marítimo, y un sinfín de actividades ligadas a las armas”. ASPIAZU, J. A., *Picas vascas en Flandes*, Donostia, Ttartalo, 2002, p. 219.

<sup>30</sup> ANGULO MORALES, A., PORRES MARIJUÁN, R., REGUERA, I., ob. cit., p. 111.

<sup>31</sup> ESTÉVEZ, X.: ob. cit., p. 16.

<sup>32</sup> ROLDÁN GUAL, J. M., “Villas asiento de las juntas Generales y Tribunal del Corregimiento de Guipúzcoa (hasta 1550)”,

expansionista francesa, la Europa septentrional y las ambiciones aragonesas que pivotaban desde la debilitada Navarra<sup>33</sup>. Obtenida en 1310 la primera carta puebla que reconoce a la villa con el nombre de Garmendia de Iraurgui, será en 1311 cuando Fernando IV otorgará en Valladolid una segunda carta puebla o fuero de Vitoria<sup>34</sup> que trasladará el emplazamiento de la villa al lugar de Soreasu, cercano al monasterio, con el consabido cambio de nombre por el de Salvatierra de Iraurgui<sup>35</sup> y la concesión a sus moradores de la iglesia monasterial de San Sebastián de Soreasu, montes, fuentes, heredades, pastos y demás derechos. A partir de las ordenanzas de 1457 y 1463 asomará la denominación de Azpeitia<sup>36</sup>, que perdurará hasta fechas actuales.

Su preponderancia fue notable en el siglo XVI, atendiendo a los diversos factores que la describen y dan certera cuenta de su posicionamiento dentro de la provincia de Guipúzcoa y los asuntos políticos o económicos de la misma. Urbanísticamente, como bien sucede con el prototipo establecido de villa, la planta de la nueva villa de Azpeitia constaba de un núcleo amurallado, cuatro puertas de entrada<sup>37</sup> y división interna en tres calles unidas por dos plazuelas, la calle de Empanan, la calle del Medio y la de la Iglesia<sup>38</sup>. Política y administrativamente, la organización municipal radicaba en el concejo o regimiento de la villa, formado por dos alcaldes, dos fieles y seis regidores, quienes dirimían la administración, legislación y política de la villa, en comunión con el corregidor, dependiente de Castilla. Este último había de residir trimestralmente en las Villas de Tolosa, San Sebastián, Azcoitia y la propia Azpeitia, donde había de establecerse entre los meses de agosto y octubre<sup>39</sup>.

---

en *Las Juntas en la conformación de Guipúzcoa hasta 1550*, San Sebastián, Juntas Generales y Diputación Foral de Gipuzkoa, 1995, p.53. El papel económico de la villa respecto a su emplazamiento sería el siguiente: “por el Urola hacia Guetaria en la costa y hacia la sierra de Aitzgorri y Álava (a través del paso de Biozkorna) al sur, y sus conexiones merced al Estanda y al Oñate con el Oria y el Deva, por el Catuin y el portillo de Azcárate o por el lugar fortificado de Elosúa igualmente hacia la cuenca (Vergara en el segundo caso), por el Urrestilla y puerto de Mandubia hacia Villafranca y por el Régil y el alto de Vidania hacia Tolosa”.

<sup>33</sup> Ibid., p. 41.

<sup>34</sup> Ibid., p. 53; GOROSABEL, P., *Diccionario Histórico-geográfico-descriptivo...*, p.88.

<sup>35</sup> ELÍAS ODRIÓZOLA, I., *Iglesia parroquial...*, p. 13; ESTORNÉS LASA, B., ob. cit., p. 378; GOROSABEL, P., *Diccionario Histórico-geográfico-descriptivo...*, p.88.

<sup>36</sup> ESTORNÉS LASA, B., ob. cit., 378; GOROSABEL, P., *Diccionario Histórico-geográfico-descriptivo...*, p. 89. El nombre alude al emplazamiento de la villa en la parte inferior del macizo de Izarraitz (Haitz-beiti), en contraposición a la vecina Azcoitia, emplazada en un nivel superior.

<sup>37</sup> Ibid., p. 88. Sobre la ordenación espacial de las villas guipuzcoanas en las fechas que nos atañen, véase ROLDÁN GUAL, J. M., ob. cit.

<sup>38</sup> ELÍAS ODRIÓZOLA, I., *Iglesia parroquial...*, p.13.

<sup>39</sup> MARTÍNEZ DE ISASTI, L., *Cosas memorables o Historia General de Guipúzcoa*, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca,

Las Juntas Generales de Guipúzcoa, como “asambleas regulares de los procuradores de las villas y otras autoridades de la Provincia”, servían para estudiar y fallar asuntos prácticos y necesarios relativos a la provincia. Azpeitia no fue ajena a las mismas, albergando las Juntas Generales de 1501, 1510, 1519, 1521, 1528 (Junta General y repartimiento), 1531 y las dos últimas, las de 1537 y 1546, que Nicolás Sáez de Elola, protagonista del presente estudio de investigación, habría llegado a conocer y quizá pudo protagonizar en el caso de la última en calidad de alcalde y como parte del concejo de la villa<sup>40</sup>. En estas mismas juntas, atendiendo al estudio de la potencialidad económica y fogueraciones de cada valle, villa o núcleo poblacional, Azpeitia se posicionaba como tercera de lista, tras San Sebastián y Tolosa, pudiendo ejercer el voto en ese mismo orden<sup>41</sup>. Azpeitia era además considerada como villa mayor por contar con un alcalde de hermandad que había de residir en la propia villa, establecido este punto tras las ordenanzas de 1397<sup>42</sup>.

---

1972, p. 544.

<sup>40</sup> ORELLA UNZUÉ, J. L., “Estudios iushistórico de las Juntas de Gipuzkoa”, en *Las Juntas en la conformación de Guipúzcoa hasta 1550*, San Sebastián, Juntas Generales y Diputación Foral de Gipuzkoa, 1995, pp. 143-258.

Un listado más completo de las Juntas Generales se halla en LARRAÑAGA ZULUETA, M., LEMA PUEYO, J. A., “Regesta de las Juntas Generales y Particulares de Gipuzkoa hasta 1550”, en *Las Juntas en la conformación de Guipúzcoa hasta 1550*, San Sebastián, Juntas Generales y Diputación Foral de Gipuzkoa, 1995, pp. 103-141. En este listado se menciona la Junta General de 1510, omitida en el artículo de Orella Unzué.

<sup>41</sup> LARRAÑAGA ZULUETA, M., “Aproximación al estudio económico de Gipuzkoa a través de las fogueraciones de Juntas”, en ORELLA UNZUÉ, J. L., “Estudios iushistórico de las Juntas de Gipuzkoa”, en *Las Juntas en la conformación de Guipúzcoa hasta 1550*, San Sebastián, Juntas Generales y Diputación Foral de Gipuzkoa, 1995, p. 263.

<sup>42</sup> BARRUSO BARÉS, P., ob. cit., p. 33.

Atendiendo a lo expuesto y vista la trascendencia y significación de la villa guipuzcoana, su posicionamiento geográfico estratégico y los intereses castellanos tanto en la misma como en la provincia, se entiende que el tráfico de influencias no sólo se ciñera al ámbito político, administrativo o económico, sino que los usos artísticos también viajaran por los mismos modelos castellanos que los anteriores. Ricos indianos y personajes ilustres de elevado poder adquisitivo y relacionados con la corona dejarían constancia de su prestigio individual mediante creaciones de índole arquitectónica y artística basadas en los usos artísticos del Renacimiento castellano: capillas funerarias, sepulcros, hospitales, universidades o conventos jalonarán la geografía vasca.

Por supuesto, el nexo político entre Azpeitia y la provincia con Castilla se reflejó en la asimilación de los cánones imperiales y del estilo artístico desarrollado para la promoción de un joven Carlos V, cuyo acogimiento hostil inicial requería de una política propagandística basada en su propia imagen. Es esta misma imagen victoriosa desarrollada al abrigo del César y al amparo de preceptos renacentistas italianos por la que abogaría el concejo de la villa de Azpeitia tras la defunción del promotor de la capilla de Santa María, Nicolás Sáez de Elola, indiscutible protagonista de la conquista del Perú. El conjunto de alcaldes, fieles y ordinarios, a los que se pondrá nombre y apellidos en capítulos posteriores, rubricaron el 30 de diciembre de 1554 uno de los episodios más destacables del proceso constructivo de la capilla. A ellos se debe la firme apuesta del estilo al romano que impera en la construcción, alejando cualquier matiz de lo moderno de la que habría de ser, por excelencia, una de las capillas más señeras del Renacimiento nacional y la joya indiscutible de la iglesia parroquial de San Sebastián de Soreasu.

### **3. Trento y la Contrarreforma. Azpeitia en el marco religioso**

La construcción de la capilla de Santa María, obra iniciada en 1555, sus diferentes etapas y su decoración reflejan de manera más o menos directa los cánones y las disposiciones del Concilio de Trento. Resulta imprescindible referirnos también al contexto religioso, no solo para poder analizar una estancia funeraria de patronato, sino también para justificar la elección

de un estilo clasicista sobrio para una fundación contrarreformista como la que nos ocupa. Si, como hemos visto en líneas anteriores, la política castellana tuvo su reflejo en el desarrollo de la villa de Azpeitia, otro tanto habría de suceder con las disposiciones de la Iglesia de Roma en relación a lo religioso. Por ejemplo, la nunciatura y el nuncio papal, radicados en Valladolid en el momento histórico de la edificación de la capilla, eran indispensables para formalizar el procedimiento para la construcción de fábricas particulares de patronato, hospitales, universidades y demás. Es de esta manera como la figura de Leonardo Marino, nuncio del papa Julio III y representante diplomático de la Santa Sede, se entretreje en la historia constructiva de la capilla guipuzcoana, en relación a la consecución de la bula papal.

Esta obligatoriedad de relación con Castilla, por supuesto, también se vería reflejada en la plástica guipuzcoana. Los ideales góticos, desarrollados en Castilla al amparo del camino de Santiago y tan arraigados en la manera constructiva del País Vasco dieron paso, tímidamente al inicio y primera mitad del siglo XVI, a un plateresco ornamental y, posteriormente, a un Renacimiento “a la antigua” o “al romano”. Tras el concilio ecuménico de Trento nuevas ideas religiosas de piedad y devoción tratarían de abrirse camino en un lenguaje plástico hasta entonces enfocado a la unión de religión y cultura o paganismo clásico. Siendo esto así, no cabe sino entender el vasto programa iconográfico de la capilla de Nicolás Sáez de Elola en un contexto artístico intermedio entre lo piadoso y el virtuosismo clásico, anterior (estéticamente hablando, que no cronológicamente) a las reformas tridentinas y su aplicación en el arte<sup>43</sup>, que trataría de abrirse paso en un contexto ciertamente hostil en el caso del arciprestazgo mayor de Guipúzcoa, dentro de la diócesis de Pamplona. El Concilio de Trento, ampliamente estudiado<sup>44</sup>, se inició en 1545 y finalizó en 1563, ocupándose en ello el papado de Paulo III, Julio III y Pío IV. Dicho Concilio trataba de aunar posiciones entre católicos y protestantes, y limar las asperezas surgidas en el seno del cristianismo a resultas de la escisión o reforma protestante. Llegados a este punto no podemos pasar por alto el papel de Carlos V respecto a la iglesia.

---

<sup>43</sup> SARAVIA, C., “Repercusión en España del decreto del Concilio de Trento sobre las imágenes”, *Boletín del Seminario de Estudios de arte y Arqueología*, nº 26 (1960), pp. 129-143; CAMÓN AZNAR, J., “El estilo trentino”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 9 (1982), pp. 121-128; CANTERA MONTENEGRO, J., “El mensaje del arte religioso después del Concilio de Trento” en Ruibal Rodríguez, A., Piquero López, B., Agueda Villar, M., *La iconografía en la enseñanza de la historia del arte*, 2001, pp. 117-163.

<sup>44</sup> JEDIN, H., *Historia del Concilio de Trento*, 5 vols. Pamplona, Universidad de Navarra, 1981.

Imbuido por la espiritualidad que emanaba Castilla y su privilegio en forma de Patronato regio, en su figura convergía la defensa a ultranza del catolicismo frente a las fisuras provocadas por el protestantismo, tan crítico éste último con los evangelios y la decadencia de la iglesia romana. Al Emperador, cabeza visible de la monarquía y de Castilla se debieron las convocatorias de las Dietas de Worms o Espira para afrontar posiciones y cerrar las brechas del cisma. Así, fueron abundantes y constantes los esfuerzos realizados por el emperador Carlos V y el papado para rectificar la divergencia surgida en el seno de la iglesia. Si bien fueron numerosas y variadas las disquisiciones llevadas a cabo, los decretos adoptados en las diversas sesiones no hicieron sino ahondar en los postulados católicos en detrimento de las ideas promovidas por Lutero o Calvino: se atendió a los Sacramentos, la Eucaristía, y la Tradición apostólica y las Sagradas Escrituras fueron declaradas como las dos fuentes de la revelación, entre otras cuestiones. Tales confirmaciones habrían de ser llevadas a la práctica de cada diócesis u obispado mediante las denominadas Constituciones Sinodales.

En el caso de Azpeitia, que formaba parte del Arciprestazgo Mayor de Guipúzcoa, serían las formulaciones de la Diócesis de Pamplona, sufragánea a su vez del arzobispado de Zaragoza y a partir de 1574 del obispado de Burgos<sup>45</sup>, las que habrían de regir el contexto religioso y artístico. Acogía la villa guipuzcoana a principios de agosto la congregación a la que concurrían el clero del Arciprestazgo y los procuradores nombrados por los corriedos<sup>46</sup>, rubricando en 1499 un capítulo ciertamente reseñable en lo tocante a los religiosos: en la parroquia de San Sebastián de Soreasu de Azpeitia se promulgaron las constituciones sinodales de dicho año relativas al sínodo de la diócesis de Pamplona, en las que se pretendía poner freno a la laxitud de costumbres religiosas y morales<sup>47</sup>. Posteriormente deberemos a Bernardo de Rojas y Sandoval las Constituciones Sinodales de 1590 del Obispado de Pamplona<sup>48</sup>, en las que

---

<sup>45</sup> GOÑI GAZTAMBIDE, J., “Diócesis de Pamplona”, *Príncipe de Viana*, nº 245 (2008), pp. 543.

<sup>46</sup> GOROSABEL, P., *Noticia de las Cosas...*, Libro VII, Vol. IV, Tolosa, Imprenta, Librería y Encuadernación de E. López, 1900, p. 158.

<sup>47</sup> DE DIEGO, L., *La opción sacerdotal de Ignacio de Loyola y sus compañeros, 1515-1540: estudio histórico e interpretación teológico-espiritual*, Centrum Ignatianum, Universidad Católica Andrés Bello 1975, pp. 27-29 en referencia a INSAUSTI, S., “Promulgación de las Constituciones sinodales de 1499 en la Parroquia de Azpeitia”, *Scriptorium victoriense*, nº 10 (1963), pp. 276-291.

<sup>48</sup> ROJAS SANDOVAL, B. DE., *Constituciones synodales del Obispado de Pamplona copiladas, hechas, y ordenadas por Don Bernardo de Rojas y Sandoval, Obispo de Pamplona...en la Synodo, que celebró en su Iglesia Cathedral...en el mes de Agosto, de M.D.X.C. años*, Pamplona, Thomas Porralis, 1591.



además de la distribución eclesiástica de la diócesis de Pamplona se trataron temas relativos a las sepulturas, orden y ubicación de las mismas, así como la imaginería asociada a las ideas contrarreformistas<sup>49</sup>, o las constituciones de Calahorra-La Calzada de 1555 realizadas por Juan Bernal Díaz de Luco<sup>50</sup>.

Pues bien, en este contexto de sínodos y concilios religiosos emerge la figura de Álvaro de Moscoso<sup>51</sup>, obispo de Pamplona entre 1550 y 1561. A él se debe la confirmación de la compra y la licencia para la construcción de la capilla, así como la aprobación para el aumento de suelo edificable de la misma. Durante muchos años capellán del emperador Carlos V, su participación en la controversia religiosa del siglo XVI se constata desde las más tempranas negociaciones entre católicos y protestantes, procurándose formación y contactos europeos. Tomó posesión de la mitra de Pamplona en agosto de 1550 y ya en 1551 tuvo que interrumpir la visita al obispado y celebrar un sínodo en Pamplona para regular en su ausencia el gobierno de la diócesis, ya que fue convocado a una segunda fase del concilio de Trento. Suspendida la misma por la conjuración de Mauricio de Sajonia, Moscoso embarcaba en Génova rumbo a Pamplona, a donde llegaría el 23 de febrero de 1553. Fue un activo visitador de su diócesis<sup>52</sup>, reformador de monasterios, y fundó un colegio público en la Hospitalería y el Hospital General de Nuestra Señora de la Misericordia en Pamplona. Auspició la catequesis infantil, se distinguió por su actividad edilicia, listó una serie de libros heréticos a perseguir por la Inquisición y trató de doblegar y someter a su jurisdicción al cabildo catedralicio, que gozaba de exenciones, lo que fue el asunto principal de un programa reformista para depurar y fortalecer la iglesia católica. Se trasladó al obispado a Zamora en 1561 y falleció tres años después, en 1564. A Álvaro de Moscoso se deben los frustrados intentos de hacer valer los preceptos tridentinos en

---

<sup>49</sup> Respecto al tema de las imágenes romanistas de Guipúzcoa y su afiliación a los mandatos sinodales, véase CALVO GARCÍA, L., *La escultura romanista en Gipuzkoa. El taller de Tolosa*, San Sebastián, Diputación Foral de Guipúzcoa, 2013, pp. 19-26.

<sup>50</sup> DÍAZ DE LUCO, J. B., *Constituciones Synodales del Obispado de Calahorra y la Calçada hechas por los prelados en ella nombrados, agora nuevamente compiladas y añadidas por el Ilustre y Reverendísimo Señor don Ioan Bernal de Luco, obispo de dicho obispado, y de consejo de su majestad, con acuerdo de Synodo que por su mandado se celebró en la ciudad de Logroño, Anno de 1553, en la muy insigne ciudad de León, 1555.*

<sup>51</sup> La biografía más extensa sobre el doctor Álvaro de Moscoso la recoge GOÑI GAZTAMBIDE, J., *Historia de los obispos de Pamplona. S. XVI*, Tomo III, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 1985, pp. 416-590.

<sup>52</sup> Se cuentan en número de cuatro las visitas pastorales de Álvaro de Moscoso a la parroquia de San Vicente de San Sebastián, una visita en persona en 1554, dos visitas a través de su visitador Martín de Miranda (1556 y 1558) y una última visita del licenciado Tomás de Albizu, todavía dentro del pontificado de Moscoso. TELLECHEA IDÍGORAS, J. I., *La reforma tridentina en San Sebastián: el libro de "Mandatos de Visita" de la Parroquia de San Vicente (1540-1670)*, San Sebastián, Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián, 1972, pp. 32-35, pp. 134-144.

el arciprestazgo mayor de Guipúzcoa, provincia reacia a abrazar de forma unívoca el ideario debatido en Trento y las soluciones allí proyectadas. No obstante las reticencias, la capilla de Nicolás Sáez de Elola hace especial hincapié en la idea del juicio y del pecado, la Trinidad y el mensaje unitario, allende los capítulos bélicos y de victoria representados en sus paredes.

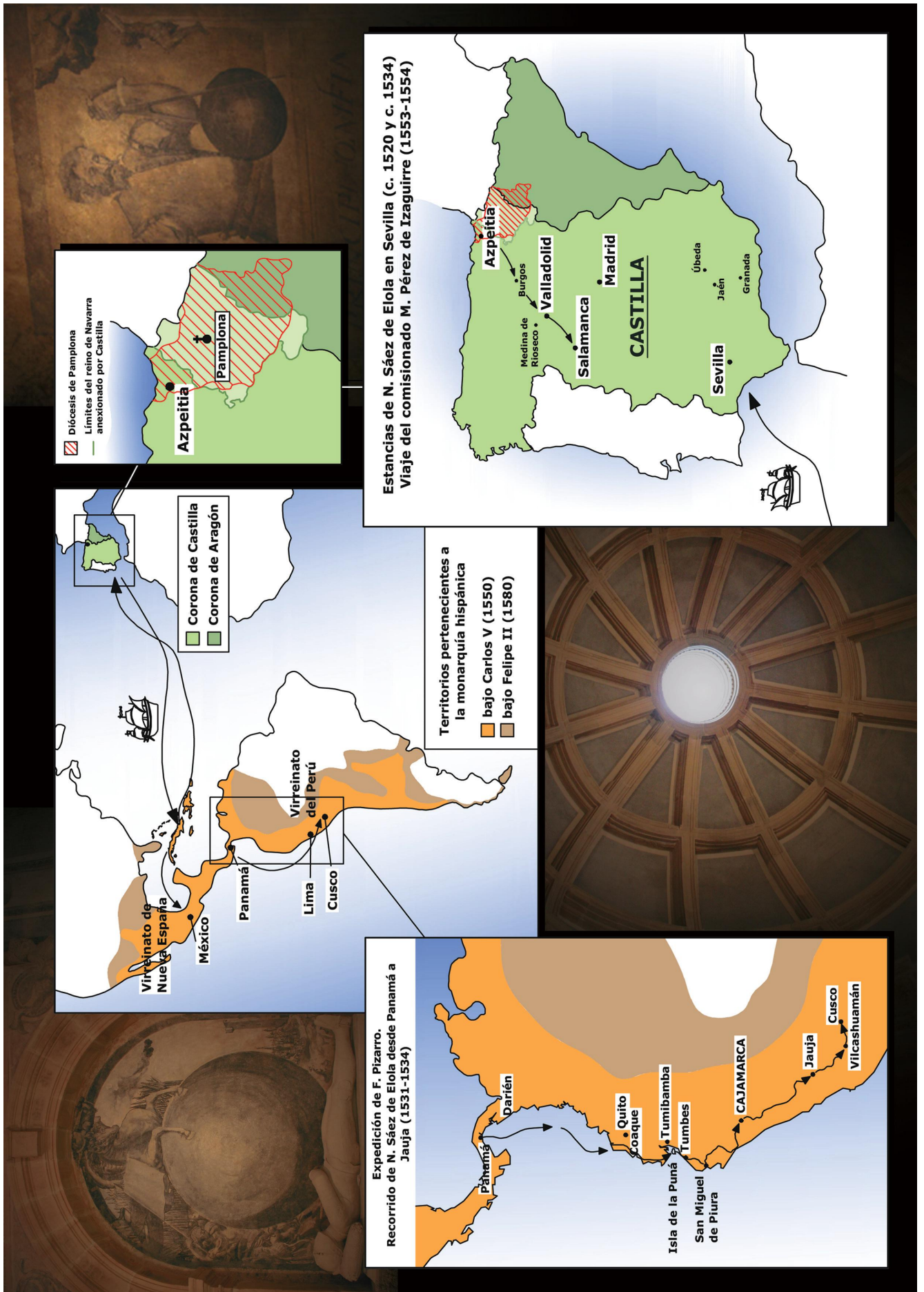
Al igual que sucediera en la política y administración de justicia, Azpeitia también tuvo un papel relevante en lo religioso dentro de la propia provincia. La villa vería nacer en 1491 a San Ignacio de Loyola, compañero en la universidad de París del ya citado Álvaro de Moscoso<sup>53</sup> y fundador de la Compañía de Jesús, la cual y para mediados del siglo XVI se expandiría por Europa y América. Su actividad evangelizadora en Asia de manos de San Francisco Javier, así como la instrumentalización de la Compañía por el Papa Pablo III como medio para sanear la sociedad y el contexto religioso en plena Contrarreforma hacen de la villa de Azpeitia el germen de uno de los movimientos religiosos más importantes de las últimas centurias.

Azpeitia orbita a la perfección alrededor de este círculo de poderes políticos y religiosos. Su marcado carácter estratégico dentro de la provincia y respecto a Castilla, así como su pertenencia a una de las demarcaciones eclesiásticas más relevantes como la diócesis de Pamplona, posibilita la erección de la singular capilla de Santa María o de Nicolás Sáez de Elola. Un personaje como el citado Nicolás Sáez de Elola, victorioso capitán de Pizarro en la conquista del Perú se habría diluido, sin duda, de la macrohistoria del imperio español y de ultramar, así como de la microhistoria de la villa de Azpeitia de no haberse conjugado todos los parámetros anteriormente desglosados. Es por ello que a día de hoy la iglesia de San Sebastián de Soreasu de Azpeitia puede vanagloriarse de albergar uno de los recintos privados de patronato más insigne del Renacimiento español.

---

<sup>53</sup> GOÑI GAZTAMBIDE, J., *Historia...*, p. 417. En la página 449 y siguientes habla don Álvaro de Moscoso de su relación con San Ignacio y sobre su parecer de la Compañía de Jesús, a la que elogia y apoya vehementemente.





Jalones fundamentales en la biografía de Nicolás Sáez de Elola y su proyección en la fábrica de la capilla de Santa María



## **II. NICOLÁS SÁEZ DE ELOLA**



## 1. El personaje. Datos biográficos

Natural de Azpeitia, Guipúzcoa, se desconoce la fecha exacta de su nacimiento. Si bien los documentos de la época no se ponen de acuerdo en el año, Nicolás Sáez de Elola podría haber nacido en la primera década del 1500<sup>1</sup>. Los primeros años de tan ilustre guipuzcoano siguen siendo a día de hoy un misterio, aunque se conoce a ciencia cierta el devenir de los últimos días del mismo. En la villa de Azpeitia, a 14 de diciembre de 1553, Nicolás Sáez de Elola “enfermo en cama de dolen(cia) natural pero sano en su juyzio e/ entendimiento e conplida e buena memoria qual Dios nuestro señor fue/ serbido le dar”, pronunciaba sus últimas y postrímeras voluntades, que eran recogidas en su testamento por el escribano Juan de Aquemendi<sup>2</sup>. Dicho documento es una fuente esencial para el conocimiento de los lazos familiares de Nicolás, así como para el estudio de los últimos pensamientos y obras del de Azpeitia<sup>3</sup>.

Era hijo de don Juan Sánchez y de doña Domeja Irarraga y tenía un hermano, Juan Sáez de Elola. Se documenta la existencia de una hermana, María Sánchez<sup>4</sup>, y una hija natural, Francisca de Elola, la cual, según se desprende de las últimas voluntades de Nicolás, habría de encerrarse en el monasterio de Vidaurreta u otro monasterio semejante de la provincia de Guipúzcoa, o en caso de declinar dicha opción, casarse con el pretendiente elegido por María de Idiáquez<sup>5</sup>. Si bien el testamento no especifica el grado de unión de María de Idiáquez con Nicolás Sáez de Elola, Lasa dice que María era tía de la dicha Francisca. Igualmente hace

---

<sup>1</sup> Según Lockhart, Nicolás de Elola dijo tener veinticinco años en 1534 (Archivo General de Indias, Sevilla (AGI), Lima 204, Probanza de Hernán González), en 1538 treinta y dos años (AGI, Justicia 1124, Nº 5, ramo 1), y en 1541 treinta y seis (AGI, Justicia 1126, Nº 2, ramo 1). LOCKHART, J., *Los de Cajamarca...*, Tomo II, p. 62.

<sup>2</sup> *Testamento de Nicolás Sáez de Elola vecino de la villa de Azpeitia en que entre otras cosas funda varias capellanías y obras pías en dicha villa nombrando por patrono de ella a la dicha villa de Azpeitia, y en caso de no cumplir las cláusulas de este testamento manda suceda en el patronato el regimiento de esta villa de Azcoitia. Otorgose en Azpeitia, a 14 de diciembre de 1553 ante Juan de Aquemendi*, Archivo Municipal de Azkoitia, Azkoitia (AMAZc), papeles indiferentes sobre varios asuntos, Leg. 25, nº 6.

<sup>3</sup> Los datos referentes a su familia han sido extraídos del testamento que Nicolás redactó el 14 de diciembre de 1553, documento que hasta el momento es el que mayor luz arroja sobre los datos más cotidianos de la figura de Nicolás. AMAZc, *Testamento*, Leg. 25, nº 6.

<sup>4</sup> María Sánchez, María de Elola y María Sanz de Elola son la misma persona, documentada en 1560/003-01, Archivo Histórico Diocesano de San Sebastián (AHDSS), en relación al pago de misas por su ánima, años de 1554 y 1560 respectivamente.

<sup>5</sup> AMAZc, *Testamento*, Leg. 25, nº 6. Según Lasa, Francisca entró en el convento de las Concepcionistas de Azpeitia, no sin antes presentar demanda sobre la interpretación del testamento. La demanda se desestimó, y el Monasterio percibió el dinero que para tales fines había destinado Nicolás de Elola. LASA, J. I., ob. cit., p. 117. A ello se suma el documento ES.47161. AGS/1.13.2.5//CME,98,6, Archivo General de Simancas, Simancas (AGS), unidad Contaduría Mayor de Hacienda, que versa sobre un juro a favor de Nicolás Sáez de Elola, y que incluye además del testamento otorgado por Nicolás Sánchez de Elola, una ejecutoria a favor del monasterio de la Concepción de Azpeitia.



referencia a María de Idiáquez como madre viuda de Juan Ibáñez de Garagarza, otro distinguido indiano en la conquista del Perú, y conocido de Nicolás, nombrado en reiteradas ocasiones en su testamento<sup>6</sup>. La breve lista de familiares mencionados en el testamento se cierra con Juan Peres de Lasao, su primo, y María Juanes de Mendizabal, la mujer de éste. Se desconoce la existencia de mayor parentela, ya que el listado de nombres que se encuentra en el referido testamento hace alusión a un elevado número de personas unidas a Nicolás mediante cartas de pago, obligaciones, deudas etc. Una ínfima relación de nombres se refiere a personajes del servicio de Elola, a quienes habría de pagarse en nombre del difunto la cantidad señalada por los servicios cumplidos.

De la lectura de su testamento se puede extraer una aproximación más o menos certera de lo que hubo de ser la vida de Elola. En primer lugar cabría destacar que en la educación del joven Nicolás estuvieron presentes la lectura y la escritura, ya que en el testamento se dan datos concretos sobre su dominio de la segunda<sup>7</sup>. Podría tratarse de una familia de posibles, aunque si éste hubiera sido el caso, el testamento reflejaría sin lugar a dudas la posición preponderante de la familia, hecho que no se recoge. Se desconoce el alcance exacto de las posibilidades económicas de la familia de los Sáez o Sánchez de Elola, pero resulta bastante esclarecedor que no se mencione solar alguno referido a la familia ni al apellido. Se presenta al padre de Elola, Juan Sánchez, como “maestro de hacer birotos”<sup>8</sup>, o sea, panes. Asimismo se presenta al dicho Juan de Elola como hijodalgo, según referencias y testimonios de hombres afines a Nicolás<sup>9</sup>. Finalmente, también se cita a Juan de Elola, padre, como hombre pobre y no rico, según palabras de Ana Vélez, su ex mujer<sup>10</sup>. Del hermano Juan de Elola se sabe, según testimonio de

---

<sup>6</sup> LASA, J. I., ob. cit., p. 117.

<sup>7</sup> “Yten declaro q(ue) tenya (...) cierto ganado cuya razon tenya escripto por/ su mano en su libro mando q(ue) se de credito a todo lo q(ue) en el/ d(ic)ho libro por mano del d(ic)ho Nicolas Sanches esta escripto asi en/ quanto al d(ic)ho ganado como en todo lo demas q(ue) ende esta e /se allare escripto a todo ello (...)”. AMAzc, *Testamento*, Leg. 25, nº 6. Lockhart confirma que tenía un dominio absoluto de la lectura y escritura, y tal y como se desarrollará en páginas posteriores, el trabajo que desarrolló en el Perú, además de hombre de guerra, se basó en la escribanía y contaduría de los bienes de algunos de los hombres más importantes de Pizarro, el Tesorero Real Alonso de Riquelme. Además, Lockhart señala que el siglo XX y por consiguiente, el XXI han trazado una línea divisoria entre las personas que saben leer y escribir, y los que no tienen tales conocimientos. Sin embargo, en el siglo XVI existía un tercer grupo, formado por aquellos que eran capaces de rubricar su firma. El hecho de que supieran firmar llevaba implícito un estudio básico de la persona en cuestión, uno o dos años de educación primaria. No hay lugar a dudas de que Nicolás de Elola perteneció al grupo de los que dominaron la escritura y la lectura. LOCKHART, *Los de Cajamarca...*, Tomo II, p.47.

<sup>8</sup> AGI, INDIFERENTE, 423,L.18,F.61v-61bis-r

<sup>9</sup> ADP, Nº 568, Azpeitia 1553, Archivo Diocesano de Pamplona, Pamplona (ADP), Secr. Cascante C/34, nº 12

<sup>10</sup> Ibid. Se deduce que atendiendo a la fuente que cita el dato sobre el origen y patrimonio de los Elola, existen grandes

Juan Martínez de Emparan, que su casa era una taberna, donde se daban comidas y “vendía y revendía trigo, vino, y muchas cosas más, y donde la gente pagaba a escote”<sup>11</sup>.

No parece que antes de que Nicolás Sáez de Elola regresara a su Azpeitia natal convertido en valeroso conquistador del Perú, su familia gozase de linaje y reconocimiento especial. Para tales afirmaciones recurro al afán del propio Elola a la hora de citar la casa que a la vuelta del Perú se pudo costear y edificar con el oro americano, y a la ausencia de la palabra solar precediendo a la mención de la casa paterna. Muestra de ello es la reiterativa mención que se hace a lo largo del testamento en relación a la casa en la que residía al momento de la redacción de sus últimas voluntades, que no era la misma en la que nació, y que dicha casa había sido construida con su propio esfuerzo<sup>12</sup>.

El testamento también se refiere a la herencia que habría de percibir el propio Nicolás. De sus progenitores recibiría a su muerte nada más que la legítima<sup>13</sup>, sin mencionar la cuantía exacta, si acaso ésta fuera abultada. Además, el hecho de que Nicolás hubiera probado fortuna en la conquista de América pone en relieve que la primogenitura y la posible cesión de los bienes paternos no habrían de recalar en él, sino en el que se presupone el hermano mayor, Juan Sáez de Elola, de igual nombre que el padre<sup>14</sup>.

Los habitantes de la villa azpeitiarra también tuvieron cabida en los últimos pensamientos del indiano. Como gesto de patronazgo y de afirmación social, Elola fundó

---

discrepancias. De cualquier forma, la mención de ser “hijodalgo” no suponía ninguna apreciación sobre la fortuna paterna, se refería a la limpieza de sangre, en cuanto a las provincias vascas. Según Lockhart, Vizcaya no contribuyó a la conquista del Perú con ningún hidalgo, afirmación que se basa en la “resonancia del nombre, la calidad de la firma, el género de sus relaciones, el respeto que se le dispensaba y las recompensas que se le daban”. Cuando se nombra Vizcaya, hay que entender que se engloba a Guipúzcoa, ya que con el nombre de vizcaínos eran conocidos gran parte de los hombres de las tierras del norte. Incluso cuando el autor se refiere a la biografía de Elola, cita como lugar de nacimiento Azpeitia, y entre paréntesis recoge la palabra Vizcaya. LOCKHART, J., *Los de Cajamarca...*, Tomo II, pp. 44-45.

<sup>11</sup> ADP, N° 568, Azpeitia 1553

<sup>12</sup> “la casa donde el d(ic)ho Nicolas/ Sanches nascio q(ue) es en la d(ic)ha Villa e non de la casa donde esta e reside al presente”, “Asi bien declaro q(ue) to(do) el axuar de la d(ic)ha casa donde vivia e/ moraba e por el fue edificada e puesto e pagada el coste della”, “Yten asi bien declaro el d(ic)ho Nicolas Sanches q(ue) el edificio e fa/brico a su costa la d(ic)ha casa e torre donde estaba// e esta junto e apegado a la d(ic)ha casa de Vicuña”.

<sup>13</sup> “(...) la legitima q(ue) d(ic)ho Nicolas Sanches tenya en la/ casa e tierras e heredades q(ue) los d(ic)hos sus padres Joan Sayz de Elola e su muger doña Domeja de Yrarraga tenyan/ e dexaron en la d(ic)ha Villa e su juridicion e en ellos cabian/ e pertenescian al d(ic)ho Nicolas Sanches como uno de sus hijos/ legítimos q(ue) haya la d(ic)ha su legitima de los di(ch)os bienes”.

<sup>14</sup> Este dato, sin embargo, está sin confirmar. A día 21 de diciembre de 1552, Martín de Zandategui corregía un testimonio anterior y decía que al tiempo que Joan de Elola padre hizo donación de su casa y sus bienes a la hija llamada María, ésta se comprometió a darle alimento y servir a su padre en la vejez, y que Nicolás ayudó y contribuyó de igual manera a su manutención. ADP, N° 568, Azpeitia 1553.

una serie de obras pías y capellanías<sup>15</sup> para mayor gloria de su figura. Fundó, asimismo, una cátedra de gramática<sup>16</sup>, dejó establecido el casamiento anual de las doncellas más desfavorecidas de Azpeitia<sup>17</sup> y una renta anual para su hija Francisca. Tampoco se olvidó de los cautivos en tierras extranjeras, para los cuales también tuvo un detalle económico<sup>18</sup>, ni descuidó los detalles de su “enterrorio” y misas funerarias<sup>19</sup>. No es de extrañar que los escasos artículos que versan sobre su vida hagan hincapié en la parte más humanista de Elola, recalcando su conciencia y su sensibilidad hacia los más desfavorecidos, y el hecho de haber desviado parte de su fortuna para la mejora de las condiciones comunitarias. Sin embargo, ya existían ejemplos precedentes en lo que a fundaciones de gramática se refería. En el 1540 quedó inaugurada la Universidad de Oñate con su propia Cátedra de Gramática: “un colegio en que haya maestros y estudiantes, (...) adonde se lea gramática y artes y canones y aya ejercicio de letras”<sup>20</sup>.

## 2. La conquista del Perú. El intrépido capitán de Pizarro

La aventura del Perú es el hito que marcó el surgimiento de la figura de Nicolás Sáez de Elola como intrépido capitán de Pizarro. Al igual que muchos jóvenes de la época, nuestro protagonista se hizo a la mar empujado por diversas motivaciones, entre las que primaba el aumento de la fortuna personal, la mejora considerable del patrimonio de los Sánchez

---

<sup>15</sup> Cabe añadir que Elola fue al respecto muy concreto en la adjudicación de las capellanías, “perpetuamente sean elegidos e nombrados seys capella/nes q(ue) sean naturales de la d(ic)ha villa e su juridicion elegidos de/ buena vida e exemplo pacificos e quietos de rebueltas e questiones/ e los cinco dellos sean buenos camtos e el sexto capellan sea horga/nysta e nynguno de los sobredichos non sea ni pueda ser hijos ni nyetos/ ni parientes dentro del quarto grado de nyngun pariente mayor de la/ provincia de Guipuzcoa ni de la casa e solar de Loyola”.

<sup>16</sup> No se le puede negar el gesto excelso que tuvo hacia sus conciudadanos. “Yten ademas dello mando q(ue) perpetuamente se lea en la/ d(ic)ha villa en parte q(ue) sea decente en cathedra de gramática e par/tes de la Biblia e otras doctrinas q(ue) al regimi(ent)o pareciese/ a los pupilos e moços de la d(ic)ha villa e su juridicion e de la/ provincia de Guipuzcoa”.

<sup>17</sup> “cada un año sean casados seys donzellas pobres q(ue) sean del/ linaje del d(ic)ho Nicolas Sanches naturales de la d(ic)ha villa e a falta/ dellas e no pudiese aber del d(ic)ho linaje sean de las naturales/ de d(ic)ha villa e su juridicion”.

<sup>18</sup> “Yten mando a la horden de la sanctissima Trinidad en redención/ de cautibos christianos q(ue) están en tierra de moros, veynte du(cad)os/ de oro los quales mando se den pa(ra) q(ue) si hubiere cautibos desta/ villa sean pa(ra) rescate dellos, o donde non, sea otro q(ue) sea vezino/ más cercano de la d(ic)ha villa e pa(ra) quyen de derecho deviere aber/ los dichos veinte du(cad)os”.

<sup>19</sup> “Yten mando q(ue) a doze pobres q(ue) sean varones e otras tantas muge/res a todos veynte y quatro los doze varones e los doze hembras/ a cada uno dellos se les aga vestuario q(ue) cueste tres du(cad)os lo de cada/ uno dellos e el dia de su enterrorio aconpañe e vayan estos po/bres con su cuerpo e con sendas achas encendidas hasta la d(ic)ha ygl(es)ia/ donde manda depositar e ruegue a dios por su anyma”.

<sup>20</sup> ARRAZOLA, M. A., ob. cit., p. 275, citando un documento del Archivo de la Universidad de Oñate, A.U.O. A, 3, 1, 2.

de Elola y la remota posibilidad de que, saliendo bien la empresa americana, su nombre y apellidos perduraran hasta la actualidad, tal y como sucedió.

Teniendo en cuenta que la fecha de nacimiento de Elola se situaba en la primera década del 1500, se estima que partió hacia América en su veintena. Se desconoce el año de su partida<sup>21</sup>, y si, tal y como aseguran Otazu y Díaz de Durana, partió a las órdenes de Andagoya<sup>22</sup>, de origen vasco al igual que Elola. Sea como fuere, es seguro que el de Azpeitia no perteneció a la segunda remesa de hombres, en su mayoría extremeños de Trujillo, que Pizarro llevó consigo desde España en 1530 tras haber obtenido de los Reyes Católicos los títulos de Gobernador, Adelantado y Capitán General de las nuevas tierras. Su estadía previa en Panamá se confirma en la lectura de la Provanza de Hernán González, conservada en el Archivo General de Indias. Elola respondía al interrogatorio referido a Hernán González, ante Sebastián de Torres y Juan de Escalante. Según palabras textuales de Nicolás, hacía “siete años a esta p(ar)te ansi en la cibdad de Panama” había conocido al tal Hernán González<sup>23</sup>.

Al regreso de Pizarro a Panamá, hacia enero de 1531, una expedición formada por unos 180 hombres partió con miras a conquistar y tomar tierras más allá de las hasta entonces exploradas por Almagro y Bartolomé Ruiz en ausencia del de Trujillo. Avanzaron hasta

---

<sup>21</sup> No hay constancia de Nicolás en los Catálogos de Pasajeros a Indias, AGI, ES.41091.AGI/16419, por hallarse incompleto y en parte perdido. Véase BERMÚDEZ PLATA, C., *Catálogo de Pasajeros a Indias, Vol. I*, Sevilla, Editorial de la Gavidia, 1940.

<sup>22</sup> OTAZU, A., DÍAZ DE DURANA, J. R., *El espíritu emprendedor de los vascos*, Madrid, Sílex, 2008, p. 225. Los autores citan que Elola se unió a Andagoya en 1531, pero la ausencia de notas al pie de página y la bibliografía global del capítulo al que pertenece el dato no ayudan a la localización de la fuente originaria en la que se basa tal afirmación.

<sup>23</sup> AGI, Lima 204, N° 3, Probanza de Hernán González. (La probanza está redactada en la ciudad de los Reyes (Lima) a 14 de noviembre de 1536, ante Francisco de Godoy, alcalde ordinario de la ciudad de los Reyes (Lima) y Alonso de Luque, haciendo referencia a unos hechos acaecidos dos años antes, concretamente a 7 de julio de 1534, en la ciudad de Jauja. Añade, “dixo a la prima pregunta que conocía al d(ic)ho Hernand G(onzale)s de siete años a esta p(ar)te poco más o m(en)os e de vista habla y conversación”. Si para el año 1534 ó 1536 Elola decía llevar siete años en tierras panameñas, para 1527 ó 1529 aproximadamente ya debía estar por las mismas (pudiera haber algún error de año arriba, año abajo, debido a que las fechas nunca son del todo exactas), antes de que Pizarro llevara nuevos contingentes para las conquistas.

GÓNGORA, M., *Los Grupos de Conquistadores en Tierra Firme (1509-1530). Fisonomía histórico-social de un tipo de conquista*, Universidad de Chile, Centro de Historia Colonial, 1962, p. 51, 73.

Se documenta en Panamá a 15 de agosto de 1519 un Domingo de Azpeitia, natural de Azpeitia, de oficio herrero y estante hacía 6 años en Panamá, en el listado de hombres que habrían de participar en el reparto de esclavos indios (p. 73). Asimismo el propio Góngora cita a Domingo de Azpeitia en Nicaragua a 1 de mayo de 1524, en el listado de hombres que habrían de ser pagados por su participación en la conquista y pacificación de aquellas tierras, para el pago de navíos y las compañías fundadas entre ellos y como presente para evitar deserciones. La mención de dicho Domingo de Azpeitia siempre viene precedida o seguida del nombre Pedro de Anadel (Pedro Martínez de Oyaneder), vecino de San Sebastián.

Es un hecho probado que existió un fuerte lazo que en en el Perú unió a Oyaneder y nuestro Nicolás de Azpeitia, ya que el segundo quedó a cargo de finiquitar los negocios del primero. Dicho esto, parece que Oyaneder conoció a ambos Azpeitias, ya que en el hipotético caso de tratarse de una confusión de nombre y hallarnos ante Nicolás de Azpeitia, nuestro protagonista, habría recalado en Panamá con unos 14 ó 15 años, edad temprana pero plausible (De cualquier forma extrañaría que Lockhart no hubiera conocido estos datos). Podría tratarse, no obstante, de un familiar directo o un conocido, al abrigo del cual Nicolás decidiera embarcarse en el proyecto de conquista de las Américas.

Coaque, donde según Lockhart, es probable que Nicolás de Azpeitia<sup>24</sup> se uniera a la expedición en 1531, “con los primeros refuerzos enviados por Almagro, ya que trabajaba para el tesorero real, Riquelme, escribiendo libros de cuentas, y Riquelme llegó por entonces”<sup>25</sup>.

Tras meses de estancia en Coaque, el grueso del ejército partió hacia Tumbes<sup>26</sup>, donde únicamente los hombres más débiles y ancianos fijaron su residencia<sup>27</sup>. El resto, acuciados por los rumores de la cercanía del Inca, decidieron que Tumbes no sería sino ciudad de descanso y de paso hacia un futuro colmado de riquezas<sup>28</sup>.

---

<sup>24</sup> Nada más llegar a América, Nicolás Sáez de Elola cambiará su apellido por el nombre de su pueblo natal. La totalidad de documentos que a su persona se refieren y que datan de la época de la conquista peruana lo reconocerán con el nombre de Nicolás de Azpeitia, absolutamente todos los documentos referentes a la conquista del Perú, lo citarán como tal. Era muy usual que los hombres de origen vasco tomaran como apellido su pueblo natal, existiendo muchos casos similares. Tal es el caso de su compañero Gaspar de Marquina, Pedro Navarro y un largo etcétera. Se remite la consulta a LOCKHART, J., ob. cit.

<sup>25</sup> Véase AGI, Patronato 28, ramo 5, dato contenido en LOCKHART, *Los de Cajamarca...*, Tomo II, pp. 61-62, Nicolás de Azpeitia, biografía. Para corroborar la llegada de Nicolás de Azpeitia a Coaque hacia 1531 están las respuestas dadas por el propio interesado, en relación a la probanza de Hernán González, AGI, Lima 204, N° 3. La novena pregunta versa sobre la marcha de Coaque a Tumbes, y la captura del cacique local, a lo que Nicolás de Azpeitia responde afirmativamente, dato que le era conocido porque, sencillamente, lo había presenciado, hallándose para la fecha indicada en Coaque, junto al tesorero Riquelme. La décima pregunta se refiere a si el testigo Nicolás de Azpeitia sabe que visto “que allí no había desposición de hazer pueblo, acordamos de dexar allí p(ar)te de la gente e venir (...) al río de San Miguel a donde se hizo la cibdad de San Miguel”, siendo Hernán González uno de los que fundó la citada ciudad. Cayendo enfermo de ojos y estando en “una cámara metido” cuarenta y tantos días, se pregunta si el testigo Azpeitia sabe que nada más sanar fue al encuentro del gobernador a “Caxamalca”. Nicolás de Azpeitia responde que había visto en persona a González en San Miguel, y que después lo vio en Cajamarca, donde fue nombrado veedor. En la undécima pregunta se busca respuesta a si se conoce que posteriormente Hernán González fue a Jauja donde fue nombrado unos de los regidores primeros de dicho pueblo, a lo que Nicolás de Azpeitia responde afirmativamente una vez más, indicando como correctos los datos de su traslado a Jauja. En resumen, el interrogatorio sobre Hernán González arroja muchísima luz sobre la localización de Azpeitia en el Perú. Queda claro que en 1531 está en Coaque, de donde partirá a San Miguel, posteriormente a Cajamarca, y finalmente a Jauja, como se podrá apreciar en el transcurso de la lectura del presente capítulo.

<sup>26</sup> La presencia de Nicolás de Azpeitia se documenta en AGI, Patronato 28, ramo 5, texto en el que se hacía referencia a la relación entre Elola y Riquelme. A 13 de abril de 1532 el de Azpeitia testifica en la ciudad de Tumbes, respondiendo a unas preguntas inherentes a la figura y trabajos desempeñados por el tesorero Riquelme, en presencia de Jerónimo de Aliaga, el escribano que recoge todo lo acontecido. En la sexta pregunta se hace referencia a los cuños reales, aquellos que habrían de estar custodiados por tres oficiales mandados por el gobernador (contador y veedor entre ellos), cada uno de los cuales habría de tener una llave de la caja en la que se depositaban. Se pregunta a Nicolás de Azpeitia como primer testigo y contador directo del acusado, si había visto que Riquelme, en ausencia de los tres oficiales, hizo uso de los cuños reales para la fundición de oro y plata en lugares prohibidos. En la séptima pregunta se cuestiona si era cierto que Riquelme se había quedado por la fuerza con una piedra esmeralda por la que pagó a su propietario Antonio de Herrera dos pesos y medio, vendiéndola posteriormente en almoneda por ciento cuarenta pesos. Las respuestas, a 14 de abril del mismo año, son las siguientes. A la sexta Nicolás de Azpeitia responde que si bien es cierto que había tres llaves en posesión de tres oficiales, él mismo había visto muchas veces la caja abierta en la posada de Riquelme y que el propio tesorero le había pedido que la dejara abierta, ya que él mismo la cerraría después. Según palabras de Azpeitia, muchas veces lo vio partir con sus esclavos con el cuño real en la mano, con la finalidad de marcar plata, tal y como en su testimonio se recoge. A la séptima pregunta responde afirmativamente a la acusación, que efectivamente la esmeralda fue comparada por dos pesos y medio y vendida en almoneda pública. (Se recogen a modo de curiosidad estas tres preguntas, de un total de once recogidas en el documento). Este dato lo recoge ELÍAS ODRIOZOLA, I., “Nicolas Saez de Elola, Peruko Konkistan Bitxikeriak”, *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de los amigos del País*, n° 68 (2012), pp. 147-160, entresacado de GUILLÉN GUILLÉN, E., *Ensayos de historia andina: Los Incas y el inicio de la guerra de reconquista*, Universidad Alas Peruanas, 2005, p. 476. “Entre estos, los que aportaron más detalles fueron: el vascongado Nicolás de Azpeitia, joven contador de 26 años de edad y que después estuvo en la sorpresa de Cajamarca...”

<sup>27</sup> Véanse en la nota 22, la pregunta y respuesta al décimo punto del interrogatorio sobre la probanza de Hernán González.

<sup>28</sup> LOCKHART, J., *Los de Cajamarca...*, Tomo I, pp. 22-23.

Llegados a noviembre de 1532, las fuerzas españolas se situaron en las proximidades de Cajamarca. El Inca Atahualpa y su séquito de nobles se hallaban en las inmediaciones. Tras algunas vacilaciones, el 16 de noviembre se hizo efectiva la petición de los españoles de un encuentro en la plaza de Cajamarca. El Inca y sus nobles avanzaron por la plaza mientras Pizarro ocultaba a sus jinetes en diversos edificios, mientras los hombres de a pie vigilaban las entradas a la plaza cercada<sup>29</sup>.

Tras una primera toma de contacto y después de que Atahualpa arrojara las sagradas escrituras al suelo, se dio la señal de ataque. Nicolás de Azpeitia y el resto de capitanes salieron de sus escondrijos en sus respectivas monturas, prestos y en galopada, atacando con lanzas, espadas y armas de fuego. Aunque la superioridad numérica jugaba a favor de los indios<sup>30</sup>, lo elemental de su armamentística, más el pavor que suscitaban los caballos y el ruido atronador de sus cascos, hizo que la balanza pronto se inclinara del lado de los españoles. No se contabilizó baja alguna entre sus filas, frente a los cientos de indígenas que murieron aplastados por los caballos y por la asfixia provocada por la huida descontrolada de los mismos<sup>31</sup>.

Atahualpa, prisionero, prometió grandes cantidades de oro a cambio de su libertad. El oro llegó a manos de los conquistadores, sin embargo, la liberación del Inca se tornó en ejecución. En 1533 se repartió el tesoro de Atahualpa entre los hombres de Cajamarca, distinguiendo por su servicio a los hombres de a caballo y los de a pie. Nicolás de Azpeitia se encuentra en el listado de los hombres de a caballo, destacando además de en labores de contador y escribano, en temas militares. Lo cierto es que del total del contingente de Pizarro, sólo dos hombres tenían

---

<sup>29</sup> Francisco de Xerez detalla la disposición de los hombres, repartidos en tres capitanías, escondidos del alcance de la vista de los indígenas. Una descripción similar se recoge en Ispizua, 1917, 225. Según Ispizua, Pizarro se había reservado a 20 de sus mejores soldados junto a él para la captura del Inca. La expresión “soldado” se entiende que es aportación propia del autor. Los hombres de la conquista del Perú nunca se consideraron a sí mismos con el término de “soldado”, ya que cada uno de los hombres del Perú se costeó su propio equipo y jamás lucharon por un sueldo o soldada, sino por el reparto de un botín de guerra. Véase LOCKHART, J., *Los de Cajamarca...*, Tomo II, p. 23.

<sup>30</sup> “Y aunque para cada christianos había quinientos indios, que tuviesen el esfuerzo que los buenos suelen tener en semejantes tiempos, y que esperasen que Dios pelearía por ellos”. XEREZ, F. de (Ed. de Concepción Bravo), *Verdadera relación de la conquista del Perú*, Crónicas de América 14, Madrid, Historia 16, 1985, p. 109.

<sup>31</sup> “Como los indios vieron el tropel de los caballos, huyeron muchos de aquellos que en la plaza estaban; y fue tanta la furia con que huyeron, que rompieron un lienzo de la cerca de la plaza, y muchos cayeron unos sobre otros. Los de caballo salieron por encima dellos hiriendo y matando, y siguieron el alcance”. XEREZ, ob. cit., p. 112. Avanzada la tarde en Cajamarca, Pizarro mandó tirar tiros y tañer campanas. A su sonido, regresaron los capitanes de Pizarro, “todos en el real con gran presa de gente que habían tomado a vida, en que había más de tres mil personas. Ibid., p. 114. Respecto al número de bajas, Xerez habla de los treinta mil hombres presentes en la plaza, más dos mil que quedaron tendidos en el campo.

acreditada experiencia militar en Europa<sup>32</sup>. Cieza da un listado detallado de nombres y la suma de la totalidad del tesoro, un millón trescientos veintiséis mil quinientos treinta y nueve pesos<sup>33</sup>. A nuestro hombre, a Nicolás de Azpe<sup>34</sup> (como aparece citado por Cieza), le correspondieron 8.880 pesos de oro y 339 marcos de plata, más tres octavas partes<sup>35</sup>.

En agosto de 1533 las tropas de Pizarro abandonan Cajamarca rumbo a Jauja. Y es en Jauja donde se documenta la presencia de Nicolás de Azpeitia, a día 25 de octubre de 1533, mediante la carta de poder que otorga Antonio Navarro, tesorero real, a favor del guipuzcoano, en reemplazo provisional de aquel. Con este nombramiento, Navarro le cedía a

---

32 El resto de los hombres eran gentes experimentadas en el nuevo mundo, con suficiente pericia en el manejo de las armas. Hay que tener presente que en la época de la conquista ninguno de los grupos estudiados por Lockhart estaban exentos de realizar la guerra. Tanto escribanos, como el clero y demás grupos estaban abocados a luchar por los intereses de la conquista y la corona, además del interés personal propio. Véase al respecto LOCKHART, J., *Los de Cajamarca...*, Tomo II, pp. 31-39.

33 CIEZA DE LEÓN, Pedro de (Ed. de Manuel Ballesteros), *La crónica del Perú*, Crónicas de América 4, Madrid, Historia 16, 1984, p. 178-180. En la página 180 se recoge el denominado “auto para repartir el oro”. Dice de la siguiente manera, (...) en dieciséis días del mes de julio de dicho año de mil y quinientos y treinta y tres años, el dicho gobernador Francisco Piçarro por ante mí el dicho escribano dixo, Que el oro que se avía avido hasta oy, dicho día, y Atabalipa dado, está hecha fundición y número de todo ello e sacado el quinto de su majestad y derechos de quilatador, fundidor, marcador y costas que la compañía hecho, que lo demás que quedava él quería hacer repartimiento entre las personas que se hallaron en ganarlo y averlo como su majestad lo mandava, atento lo que su señoría tiene dicho en el auto que se hizo en el repartimiento de la plata para dar a cada uno lo que el dicho oro a de aver como su majestad manda él quiere señalar y nombrar ante mí, el dicho escribano, los pesos de oro que cada una persona a de aver y llevar según Dios nuestro señor le diere a entender, mirando su conciencia y lo que su majestad manda”.

34 El hecho de que Cieza recoja el apellido Azpe o Aspa en lugar de Azpeitia, responde probablemente a la abreviatura con la que el propio Azpeitia firmaba su nombre, Nicolás de Azp<sup>8</sup>. La única rúbrica que se ha documentado hasta la fecha de puño y letra de Nicolás de Azpeitia, con el nombre con el que se le conocía en el Perú se documenta en el Harkness Collection (HC), Library of Congress, 66, documento de suma importancia.

35 La parte correspondiente a Nicolás de Azpeitia que aquí se cita corresponde a la relación del reparto del tesoro que cita LOCKHART, J., *Los de Cajamarca...*, Tomo II, p. 111. Cieza de León omite la cantidad de oro y plata apercibidos por cada cristiano, en palabras textuales, “Bien pudiera señalar lo que cada uno hubo de parte, mas no quiero, por algunas consideraciones que miré, más pondré lo que todos juntos llevaron, sin que haya un real más ni menos; y esto haré siempre, de con verdad satisfacer al lector”, CIEZA DE LEÓN, P. de, ob. cit., p. 178. López de Caravantes en la transcripción que realiza al documento del escribano Pedro Sánchez, también se hace eco de los nombres de los conquistadores, si bien escribe el nombre de Nicolás como Nicolás de Azpitia. En su caso, repite las mismas ganancias en peso que las que menciona Lockhart, 8.880 pesos de oro, 339 marcos de plata más tres (Lockhart citaba tres octavas partes). Véase LÓPEZ DE CARAVANTES, F., *Noticia General del Perú*, Madrid, Atlas, 1985, p. 44. El autor cita las palabras de Pedro Sánchez y su acta del reparto del oro y la plata, “En el pueblo de Caxamalca, de estos reinos de la Nueva Castilla, a 17 días del mes de junio, año del nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo de 1533, el muy magnífico señor el comendador Francisco Pizarro, adelantado, lugarteniente, capitán general y gobernador por su Majestad en estos dichos reinos, por presencia de mí, Pedro Sancho, teniente escribano general en ellos por el señor de Samano, dijo, Que por cuanto en la prisión y desbarate que del dicho cacique Atahualpa y de su gente se hizo en este dicho pueblo se hubo algún otro, y después que el dicho cacique prometió y mandó a los cristianos españoles que se hallaron en su prisión cierta cantidad de oro, la cual cantidad se halló y dijo que sería un buhío lleno y diez mil tejuelos, y mucha plata que él tenía y poseía, y sus capitanes en su nombre que habían tomado en la guerra (...) delo cual conviene hacer repartición y repartimiento, así del oro y plata como de las perlas, y piedras, y esmeraldas que ha dado (...)”, pp. 41-42. La lista se divide en dos partes, la primera correspondería a los hombres de a caballo (aunque no lo titula), la segunda, a los de a pie, que aquí aparecen referenciados bajo el término infantería, palabra poco adecuada para los hombres de guerra del Perú. Además, incluye el total de plata y pesos de oro repartidos, dato que no se precisaba en la relación de Pedro Sancho. Por su parte, Cúneo-Vidal recoge las mismas citas que Caravantes, pero modifica el nombre de Nicolás, y lo nombre como Nicolás de Azpitia. CÚNEO-VIDAL, R., *Vida del conquistador del Perú Don Francisco Pizarro y de sus hermanos Hernando, Juan y Gonzalo Pizarro y Francisco Martín de Alcántara*, Barcelona, Editorial Maucci, 1925, pp. 265-271. Ispizua sólo anota los nombres de los vascos (entre ellos, Nicolás de Azpitia), omitiendo una relación de nombres más extensa. ISPIZUA, S., *Los vascos en América. Historia de América*, Libro IV, Madrid, “La itálica”, 1917, p. 241.

Elola el ejercicio del oficio de contador de Jauja para registrar los barcos que llegaran al puerto de Pachacama u otros<sup>36</sup>. A finales de octubre, la expedición parte hacia Cuzco, quedando el Tesorero Riquelme y parte de los hombres en Jauja. Se entiende que nuestro hombre es uno de los que se quedan, bien por el cargo que ostentaba, bien porque se le ubica en dicha ciudad en febrero de 1534<sup>37</sup>, teniendo en cuenta que el resto de los hombres no regresaron hasta abril de 1534<sup>38</sup>. A partir de esta fecha, se perderá la pista de Nicolás de Azpeitia en el Perú.

Antes de cerrar el capítulo dedicado a la conquista americana, cabría poner de relieve el círculo de amistades en el que se movió el de Azpeitia. Si bien estuvo siempre en una posición privilegiada, codeándose con hombres importantísimos de la talla de Alonso de Riquelme, realizando trabajos de secretario o contador, no descuidó su faceta de hombre de negocios. Al igual que hicieran Pizarro y Almagro, los participantes en la conquista se unieron en compañías, uniones basadas en el interés mutuo, en la búsqueda de mayor seguridad, y en el compañerismo. Tan lejos como estaban de su hogar, los vascos no fueron ajenos a este tipo de compañías, que se forjaron y subsistieron básicamente durante el periodo de conquista<sup>39</sup>. Nicolás de Azpeitia se unió a Gaspar de Marquina<sup>40</sup>, al igual que hicieran entre sí Pedro de Anadel<sup>41</sup> y Pedro de Aguirre, quienes a su regreso de Perú dejaron a Nicolás de Azpeitia como responsable para la liquidación de sus bienes y asuntos. Era muy usual la compañía entre hombres de la misma

---

<sup>36</sup> Antonio Navarro, contador en Castilla del Oro. Carta de poder a Nicolás de Azpeitia. HC, 40. El 26 de octubre su nombre vuelve a aparecer asociado a Jauja, esta vez como testigo de Francisco de Godoy en la carta de poder que dio a Fernando de Aldana. HC, 33.

<sup>37</sup> HC, 59. Se trata de un documento en el que Alonso de Riquelme, como tesorero de Nueva Castilla y teniente de gobernador de Jauja, comparece por un tema de intercambio de indios de acuerdo con los términos de la cédula del gobernador. Hay que recordar que existía un vínculo entre Riquelme y Azpeitia desde años anteriores (véanse notas 24 y 25), y que ambos habían trabajado juntos. Igualmente se documenta a Azpeitia a 18 de marzo de 1534, como testigo de la declaración de Sancho Martín. HC, 66.

<sup>38</sup> LOCKHART, J., *Los de Cajamarca...*, Tomo II, pp. 26-27. SANCHO DE LA HOZ, P., *Relación de la conquista del Perú*, traducción castellana de Joaquín García Icazbalceta, Calahorra, Asociación de amigos de la Historia de Calahorra, 2004. En la relación dirigida por Pedro Sancho a sus majestades en referencia a lo sucedido en la conquista del Perú, se relata capítulo a capítulo los acontecimientos posteriores a la victoria de Cajamarca (véanse capítulos IV, V).

<sup>39</sup> LOCKHART, J., *Los de Cajamarca...*, Tomo I, pp. 86-88.

<sup>40</sup> Gaspar de Marquina, natural de Mendaro (Vizcaya), murió durante una escaramuza en el Perú, por lo que la compañía formada por Marquina y Azpeitia se disolvió con la muerte del primero y el posterior regreso del segundo. OTAZU, A., DIAZ DE DURANA, J. R., ob. cit., p. 226. Los autores recogen la compañía de Azpeitia y Marquina, concretando que éste último se dedicaba a la arriería y el comercio al por menor, como adlátere de Azpeitia. En el documento AGI, Justicia, 1124, N° 5, ramo 1, Nicolás de Elola testificaba por un tema relacionado con el testamento de su compañero Gaspar de Marquina. Elola cita los primeros trabajos realizados por Marquina para Isabel de Bobadilla, esposa de Pedrarias Dávila. Relata que hacía once años que lo vio residir en tierra firme junto a Pedrarias hasta la muerte de éste (1531), momento en el que pasó a la capitania de Pizarro, junto con el propio Elola. Menciona la palabra compañía en mención a Gaspar de Marquina.

<sup>41</sup> En AGI, Justicia, 1124, N° 5, ramo 1, Pedro de Anadel aparece como Pedro de Oyaneder, vecino de San Sebastián (Guipúzcoa) a quien Gaspar de Marquina y el propio Nicolás de Elola hacen entrega de parte de los bienes obtenidos en el Perú para que los entregase en persona a sus respectivas familias, Martín de Gárate y Johan de Elola, respectivamente.



procedencia, dando origen a fuertes lazos entre los vascos presentes en el Perú. Las compañías, que se fundamentaron en la asociación de dos hombres, no excluyeron la relación entre hombres de otras compañías, tal es el caso de todos los arriba mencionados<sup>42</sup>, además de Domingo de Soraluze (uno de los 13 de la isla de Gallo), Pascual de Andagoya y demás prohombres vascos. Dichos prohombres compartieron un mismo sino, trabajar en aquellas tareas para las que su capacidad de lectura y escritura era más demandada, contaduría y escribanía, para posteriormente caer injustamente en el olvido, frente a un grupo de gentes menos capacitadas para los citados trabajos, y por consiguiente además de por descarte, más abocados a la empresa militar<sup>43</sup>.

### **3. “Una india que se truxo del Perú”. Nicolás de Azpeitia en Sevilla**

El oro de Cajamarca hizo de Nicolás de Elola y sus compañeros hombres inmensamente ricos, tanto más que muchos de los que habían participado en la conquista de otras zonas del sur de América. No es de extrañar que la fortuna que habían amasado en tan poco tiempo los hiciera recapacitar acerca de quedarse en Perú o regresar victoriosos a sus ciudades de origen. A ello se sumaba el descontento palpable de los hombres de Almagro, que no habiendo participado en la captura del Inca se vieron privados del reparto del tesoro. La situación reinante, unida a los roces de Almagro y Pizarro debido a las desigualdades de títulos y reconocimientos personales, acabaría confluyendo en una guerra civil entre cristianos.

Ante tal panorama, muchos de los de Cajamarca optaron por tomar sus fortunas líquidas, para transportarlas consigo hasta Sevilla, puerto principal. El regreso de Nicolás de Azpeitia a su villa natal está sin concretar, aunque parece que a mediados del año 1534 ya estaba en España<sup>44</sup>. La documentación del Archivo General de Simancas conserva un juro o privilegio

---

<sup>42</sup> En la carta que Gaspar de Marquina envió a su padre mostrándole su pesar por no haber podido enviar dinero en los tres últimos años. Le detalla el envío de 213 pesos de buen oro que habrían de ser cambiados por moneda en Sevilla, y que eran transportados por Pedro de Anadel, hombre de su confianza. LOCKHART, J., OTTE, E., *Letters and People of the Spanish Indies, The Sixteenth Century*, Cambridge, Cambridge Latin American Studies, 1976, pp. 2-7.

<sup>43</sup> OTAZU, A., DIAZ DE DURANA, J. R., ob. cit., p. 225, confirmando palabras de Lockhart.

<sup>44</sup> LOCKHART, J., *Los de Cajamarca...*, Tomo II, p. 61. El autor defiende la teoría de que para la segunda mitad del XVI Nicolás abandonó el Perú rumbo a España. Según Aburto Quispe, Nicolás Sáez de Elola participó en la fundación de Lima de 1535, siendo propietario de unas tierras, región que actualmente se conoce como Azpitia, en honor al de Azpeitia. Según parece, estos datos están recogidos en los libros del autor, *El Balcón del Cielo y Tiempo ¿Leyenda o Historia?*. No ha habido forma de

real otorgado en Sevilla a favor de Nicolás de Elola, de 300.000 maravedíes anuales<sup>45</sup>. Tal suma astronómica habría de cobrarse anualmente y de forma perpetua, a cambio del oro que Elola se trajo de las indias. Hay que imaginarse que aquel joven Nicolás Sáez de Elola que partió sin experiencia hacia el nuevo mundo, regresó inmensamente rico, con un futuro prometedor por delante, y con la posibilidad de hacerse un nombre entre la sociedad de su Azpeitia natal.

Pero además del oro del Inca Atahualpa, fueron muchos los “presentes” que adquirieron los cristianos con la captura del soberano:

“El despojo que se hubo fue grande de cántaros de oro y plata, y vasos de mil hechuras, ropa de mucho precio y otras joyas de oro y piedras preciosas. Hubieron cautivas muchas señoras principales de linaje real y de caciques del reino, algunas muy hermosas y vistosas, con cabellos largos, vestidas a su modo, que es galano. También se hubieron muchas mamaconas, que son las vírgenes que estaban en los templos”<sup>46</sup>.

Las crónicas del momento coinciden en estos datos. Según Xerez,

“el capitán de los de caballo recogió todo lo que había en el campo y tiendas de Atabaliba, y entró antes del mediodía en el real con una cabalgada de hombres y mujeres (...) los indios que la noche antes se habían recogido

---

cotejarlos porque ha resultado imposible la localización de los mismos, aunque se pone en cuarentena la información en ellos recogida, ya que también se dice que Elola volvió a España en 1541, cuando en 1536 ya hay constancias del mismo en Sevilla y posteriormente en Azpeitia, en el mes de septiembre de dicho año.

<sup>45</sup> “Juro a favor de Nicolás Sánchez de Elola de 300.000 maravedíes”, AGS, 1536, ES.47161.AGS/1.1.16.2.5//CME,98,6. Según Lockhart, “tenían poca experiencia, pocas expectativas de la política de confiscación de la corona, la cual en todo caso les proporcionaba pensiones vitalicias sumamente apetecibles”, LOCKHART, J., *Los de Cajamarca...*, Tomo I, p. 57. Los juros eran una muy buena manera de administrar el dinero, en forma de pensiones anuales.

<sup>46</sup> CIEZA DE LEÓN, P. de, ob. cit., p. 158. Hemming relata en referencia a una cita de Pedro Pizarro, que el séquito de mujeres que Atahualpa llevaba consigo eran encabezadas por sus hermanas, “sirviéndole una hermana diez días u ocho con mucha cantidad de hijas de señores que a estas hermanas servían, mudándose de ocho a ocho días. Éstas siempre estaban con él para servirle, que indio no entraba donde él estaba”. HEMMING, J., *La conquista de los Incas*, Fondo de Cultura económica, México, 1982, p. 47. En referencia a las mamaconas o vírgenes dedicadas al culto de la divinidad solar, parece según Hemming, que los hombres de Pizarro ya habían tenido contacto con ellas antes de la captura del Inca. En el momento de la entrada de los cristianos, “no se encontraban en ese momento más de cuatrocientas o quinientas de sus dos mil habitantes. A la orilla del pueblo, en un recinto cerrado, había un templo del Sol y una serie de edificios llenos de acllas, mujeres escogidas que formaban parte de la religión solar oficial y que constituían además uno de los privilegios de la jerarquía inca dominante”. Ibid., p. 24-25. Según palabras de Diego de Trujillo, cronista, recogidas por Hemming, “entramos, y se sacaron las mujeres a la plaza, que eran más de quinientas, y el capitán dio muchas de ellas a españoles, el capitán Inca se ensoberbeció mucho, y dijo, ‘¿cómo osáis vosotros hacer esto estando Atabalipa veinte leguas de aquí, que no ha de quedar hombre vivo de nosotros!’”. Ibid., p. 25.

mandó el Gobernador poner en la plaza para que los cristianos tomasen los que hobiesen menester para su servicio”<sup>47</sup>.

Nicolás de Elola parece que fue uno de los beneficiados del reparto de las mujeres notables del Inca. Según documentación de Sevilla, Nicolás regresó del Perú casado con una india, cuyo padre dio en dote por ella nada menos que 8.000 ducados de oro. Nada más llegar a la ciudad andaluza, el de Azpeitia se desembarazó de ella, casándola a su vez con un indio astero, lo que provocó la ira de la india y por consiguiente, un pleito por el que el propio hermano de Nicolás fue requerido en testimonio<sup>48</sup>. Dada la brevedad del documento, y sobre todo, la frescura y la agilidad de la redacción del mismo, se transcribe por entero:

*“Nuestro gobernador o juez de residencia de la nuestra noble/ y leal provincia de Guipuscua, a vuestro aldalde del/ dicho oficio, sabed que a mi se ha hecho relacion de/ un Niculas de Azpeytia hijo de un Juan Saenz/ de Elola, maestro de hazer birotos, truxo de la/ provincia del Perú que es en las nuestras yndias del/ mar oceano a la cibdad de Sevilla, una yndia/ lybre y en sabiendole el licenciado Juan Suarez/ de Carvajal del nuestro gobierno de las dichas yndias/ que al presente residía en la dicha cibdad, enten/diendo en cosas de nuestro gobierno tocantes a las dichas/ yndias, procuró a la dicha yndia se casase con/ un yndio que estaba en aquella cibdad y usaba el oficio de astero, e que agora estando el/ dicho Nicolás de Azpeitia en Sevilla un hermano/ suyo que se dize Juan de Elola, truxo casamiento al/ dicho su hermano con María de Vicuña/ hija de Juan de Alçega de Azpeitia, y truxo a esta/ dicha provincia a la dicha yndia y al dicho yndio con/ quien se havia casado en Sevilla, y que allegados/ ay se ha dicho que el dicho Nicolás de Azpeitia se casó/ en la dicha provincia del Perú con la dicha yndia/ y que sus padres le dieron con ella en docte*

---

<sup>47</sup> XEREZ, F. de, ob. cit., pp. 115-116. Y añade, que “el Gobernador hizo asentar en su mesa a Atabaliba haciéndole buen tratamiento, y sirviéronle como a su misma persona; y luego le mandó de dar de sus mujeres que fueron presas las que él quiso para su servicio”. Ibid., p. 114.

<sup>48</sup> AGI, INDIFERENTE,423,L.18,F.61v-61bis-r, “Real Cédula de la reina al gobernador de Guipúzcoa para que haga comparecer ante sí y tome información a Juan de Elola en un pleito que hay con una india que trajo del Perú su hermano Nicolás de Azpeitia” (23-11-1537).

*ocho/ myll ducados, e que a esta causa la dicha yndia no quiere hazer vida maridable con el dicho/(61bis-r) yndio astero diziendo que el dicho Niculas de/Azpeitia es su marido y no el dicho indio, y porque/ yo quiero ser ynformada de lo que en esto pasa/ vos mando que luego que esta recibays, hagais parecer/ ante vos personalmente a los dichos yndio e yndia/ e sobre juramento primero recibays de cada/ uno de ellos os informais como y de que manera/ lo susodicho ha pasado y pasa y ansimismo ha/zed parezez ante vos al dicho Juan de Elola, y/ recibireys del juramento en forma so cargo del/ qual sabreys del la causa por que llevo la/ dicha yndia a esa dicha provincia y para que effecto y pido/ lo demás que vierdes que es menester saber para ser/ mejor ynformada, y lo que ansi dixeren y de/ pusyeren los dichos yndios y el dicho Juan de Elola/ hazedlo escrebir en limpio e firmado/ de vuestro nombre e signado della mano ante quyen/ pasare lo enbiad al nuestro consejo de las yndias/ para que yo lo mande y al qual dicho escribano mando que no llebe derechos algunos por la dicha ynformacion por/ quanto es cosa que toca a nuestro gobierno en la/ villa de Valladolid a XXIII dias del mes de noviembre de MDXXXVII años. Yo la dicha Reina/ Rda. de Juan Vazquez y señalada de Beltran y Carvajal y Bernal”.*

Ocho mil ducados de oro en dote suponía un suplemento extra a la fortuna que ya de por sí había amasado en Cajamarca. Extraña la condescendencia de la reina Isabel de Portugal hacia las peticiones de una india, si bien todavía no se había reconocido derecho alguno sobre los esclavos indios, y menos aún dar voz y voto a una india en un requerimiento ante la corona española<sup>49</sup>. Pero no extraña tanto que a día de hoy no se haya hallado respuesta alguna a tal requerimiento, la parte correspondiente a la respuesta dada por Juan de Elola, hermano del acusado. El documento en cuestión es el fiel reflejo de los movimientos llevados a cabo por

---

<sup>49</sup> Hasta 1552 no verá la luz la publicación de Fray Bartolomé de las Casas, una de las primeras voces que se alzó ante el exterminio y las injusticias cometidas con los indios. DE LAS CASAS, B. (Ed. de José Alcina Franch), *Obra indigenista*, Madrid, Alianza Editorial, 1985. Las páginas 132-137 tratan exclusivamente de las crueldades cometidas en los grandes reinos y provincias del Perú.

Elola en Sevilla. Llegado a España en 1534, no habrá constancia documental del mismo hasta 1536, fecha en la que casaría por poderes con Ana Vélez de Alzaga y Vicuña

#### 4. Su matrimonio con Ana Vélez de Alzaga y Vicuña

Hija de Juan de Alzaga, mercader<sup>50</sup> y su segunda esposa María de Vicuña, Ana Vélez descendía de uno de los linajes más importantes e influyentes de Azpeitia y Guipúzcoa<sup>51</sup>. Del primer matrimonio del padre con Domenja de Isurola nacieron los hermanastros Iñigo de Alzaga, futuro Doctor Iñigo o Iñiguez de Alzaga<sup>52</sup> y María de Zabala, futura señora de Zarauz<sup>53</sup>. Están documentados asimismo cuatro hermanos más, Bautista<sup>54</sup>, Martín, María López de Vicuña<sup>55</sup>, y Juan Pérez de Alzaga<sup>56</sup>. Como señora de abolengo que era, la unión

<sup>50</sup> El dato sobre el oficio del padre de Ana Vélez se recoge en el Archivo Histórico de Protocolos de Guipúzcoa, Oñate (AHPG), AHPG20078\_A\_125r\_A\_126v.

<sup>51</sup> Parece que por vía materna, Ana Vélez de Alzaga y Vicuña fuera descendiente de la rama de los Loyola. Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, Valladolid (ARCHV), ES. 47186.ARCHV/1.7.2//REGISTRO DE EJECUTORÍAS. CAJA 0377.0001. “María Juanes de Mendizabal con María de Vicuña, mujer de Juan de Alcega, vecinos de Azpeitia (Guipúzcoa), sobre la posesión de los bienes y herencia de Juan Pérez de Vicuña y María López de Loyola”. No es la primera vez que se menciona a María Juanes de Mendizabal a lo largo del presente artículo. Anteriormente se la ha citado como mujer de Joan Peres de Lasao, primo de Elola. Por aquellas fechas, los Loyola eran los patronos de la iglesia parroquial de San Sebastián de Soreasu de Azpeitia como queda reflejado en un documento del Archivo Histórico de Loyola P.P Jesuitas, Azpeitia (AHL), Fondo familia Loyola y enlazados, 007/038 -39 – 40, Índice de pleitos de Loyola Señorial. Además, en el documento N° 568, Azpeitia 1553, ADP, los testigos Joan Martínez de Emparan y Andrés de Loyola, rector de la villa de Azpeitia, decían ser consanguíneos de Ana Vélez, pero que sin saber en qué grado. Los Emparan fueron otra de las grandes familias de la villa de Azpeitia, conservándose en la actualidad la imponente casa torre de los Emparan. Por su parte, el padre Juan de Alzaga cita en su testamento nada menos que cuatro casas y la casa paterna sita en la calle de la iglesia de la villa de Azpeitia. AMSM, Volumen 8, Legajo 18, n° legajo 12.

Entre 1567 y 1569, a Francisco Iñiguez de Alzaga, sobrino de Ana Vélez de Alzaga y Vicuña, se le nombra con relación a importantes exportaciones trasatlánticas de artículos de hierro y acero, BASAS FERNÁNDEZ, M., “Tráfico atlántico asegurado en Burgos a mediados del siglo XVI”, *Boletín de la Institución Fernán González*, n° 166 (1966), p. 70.

<sup>52</sup> Testamento de Juan de Alzaga del 23 de enero de 1531, AMSM, Volumen 8, legajo 18, n° de legajo 12. Se le menciona asimismo en el testamento de Ana Vélez, AMSM, Volumen 5, legajo 19, n° de legajo 37, refiriendo que Juan Alzaga, padre de ambos, lo había dejado como patrono de la capilla familiar. Se hace igualmente referencia al Doctor Iñiguez en ADP, n° 568 Azpeitia 1553, secretario Cascante, c/34, n° 12.

<sup>53</sup> Ibid. Casada con Juan Ortiz de Zarauz.

<sup>54</sup> Testamento de Juan de Alzaga del 23 de enero de 1531, AMSM, Volumen 8, legajo 18, n° de legajo 12 y ADP, n° 568 Azpeitia 1553, secretario Cascante, c/34, n° 12.

<sup>55</sup> Los documentos AHPG20078\_A\_124r\_A\_124v, AHPG20078\_A\_125r\_A\_126v y AHPG20078\_A\_126r\_A\_127v tratan sobre la renuncia de María López de Vicuña a su herencia a favor de ingresar al monasterio de la invocación y concisión de Nuestra Señora Madre de Dios. Cede su dote y vestuario, 1000 ducados en total, siendo su hermana Ana Vélez la encargada por velar el acuerdo de pago anual a las beatas (19 de octubre de 1559). En el documento ADP, n° 568 Azpeitia 1553, secretario Cascante, c/34, n° 12, se trata sobre una tal María de Alzaga y Vicuña, que es la misma María López de Vicuña. El testamento de Ana Vélez de Alzaga y Vicuña conservado en AMSM, Volumen 5, legajo 19, n° de legajo 37, menciona a María como beata en el monasterio de la Concepción Real de Azpeitia. Dice asimismo que tras el fallecimiento de la testamentaria “su hermana María tome todos sus bienes, abandone el monasterio de la concepción y resida en la casa solar de Vicuña, hasta tanto que la sobrina Leonora de Alzaga se case y Juan Pérez de Alzaga venga a edad de poder regir y gobernar la dicha casa de Vicuña”, 043v\_044v.

<sup>56</sup> El documento AGS, ES.47161.AGS/1.13.2.5//CME,4,65, que contiene el testamento de Ana Vélez de Alzaga, nombra a Leonora de Alzaga como hija natural de Juan Pérez de Alzaga, y a Francisco y Miguel de Alzaga, en referencia a dicho testamento. Se cita a Leonora como heredera universal del testamento y a Juan Pérez de Alzaga, hijo, hermano de la anterior, como segundo

del apellido Elola a los Alzaga y Vicuña suponía para el indiano un reconocimiento a su persona<sup>57</sup>. El primer contrato matrimonial se firmó a día 14 de marzo de 1536, estando Nicolás de Elola todavía en Sevilla<sup>58</sup>, aportándose al respecto una “carta de instrucción con una firma donde dice Nicolás de Helola, y con un auto de autorizamiento al pie que parece hecho por el dicho Juan Barba del Vallecillo”, para poder formalizar la unión “por palabras de presente”<sup>59</sup>. Las voluntades e intereses comunes de Juan de Elola y María de Vicuña quedaron selladas ante los testigos Martín Perez de Idiáquez, de Azkoitia, y Pedro de Izaguirre y Juan Ibáñez de Izarraga, de Azpeitia. Se aportó la lista de bienes que suministraría María de Vicuña como dote a su hija (en su mayoría casas, caserías, tierras y heredades), recalcando que si bien “Nicolás de Helola ha sido dichoso y venturoso en adquerir tanta hazienda en esto puede dar al remate a su buena ventura porque sola su persona (refiriéndose a su hija Ana) vale más que otra con millares de haziendas”<sup>60</sup>. Nicolás de Elola por su parte aportaría al matrimonio en contraprestación 2.000 ducados de oro<sup>61</sup>. Como cláusulas últimas de este matrimonio por poderes, María de Vicuña establecía que gozaría del usufructo de todos los bienes mencionados, si bien después de su muerte pasarían a manos de los esposos; establecía además la obligación que contraerían los esposos de crear un mayorazgo con todos sus bienes, para que por tal fueran conocidos; y, en caso de fallecimiento de uno de los dos cónyuges antes de la unión o en caso de no tener descendencia o que ésta falleciera

---

heredero, siendo el resto de los citados sus albaceas. En la copia del testamento, AMSM, Volumen 5, legajo 19, nº de legajo 37, 052r, se añade que en caso de que Leonora y Juan Pérez de Alzaga fallecieran sin descendencia, el mayorazgo pasaría a Francisco Iñiguez de Alzaga, sobrino, hijo del doctor Alzaga. Del vínculo y mayorazgo de Vicuña nombraba heredero a Juan Pérez de Alzaga, su sobrino. 055v\_060r. El testamento del propio Juan Pérez de Alzaga, padre, se halla en AMSM, Volumen 4, legajo 18, nº de legajo 22, en el que se dispone que será heredera de todos sus bienes su hermana Ana Vélez de Alzaga y Vicuña.

<sup>57</sup> No cabe duda del posicionamiento social de la rama de los Alzaga y Vicuña. Como testimonio de ello, mencionar que en el testamento de Ana Vélez se dice que el muchacho Juan Pérez de Alzaga, hijo de Juan Pérez de Alzaga y María de Lezo, sobrino de la primera y uno de sus herederos universales, habría de residir en la corte hasta que cumpla los 25 años y pueda regresar y casarse. AMSM, Volumen 5, legajo 19, nº de legajo 37, 045r. Más aún, ya con la mayoría de edad, pasa a convertirse contador de sus altezas en la corte de Madrid, en AMSM, legajo 135, nº de legajo 11.

<sup>58</sup> ADP, nº 568 Azpeitia 1553, secretario Cascante, c/34, nº 12.

<sup>59</sup> Ibid. La carta con la dote que aportarán desde Azpeitia se otorgó en Sevilla, en la plaza de San Francisco de Sevilla a jueves día 17 de febrero de 1536. Nicolás de Elola respondía a la misma el sábado 19 de febrero del mismo año.

<sup>60</sup> Ibid. La lista de las pertenencias de María de Vicuña es inmensa. Las aportaciones al matrimonio son entre otras, la casa y torre de Vicuña con sus suelos y huertas; la casería de Baidiola con sus tierras labradas, montes, prados, pastos, castaños y manzanales; la casa y casería de Arrese y Arriaga; los montes de Garmendia; la parte de los molinos de Soreasu y Emparan; una casería en Beizama; los molinos del concejo; joyas, tierras particulares, bienes raíces, rentas y censos de 230 ducados en el juro de la corte; 10 camas buenas y cumplidas, el ajuar de la casa torre de Vicuña, cajas de ropas de lino y lana, más el oro, plata y moneda que tenía.

<sup>61</sup> Ibid. De estos 2000 ducados de oro daría buena cuenta María de Vicuña, que reservaría la mitad para sí, y la otra mitad para sus hijos legítimos, para sus propias legítimas y gastos. Los plazos de pago serían los siguientes, 500 ducados de oro al año, para que en 1540 estuviera saldada la deuda de Elola hacía María de Vicuña.

antes de la mayoría de edad, los bienes serían devueltos en la misma proporción en que se aportaron.

Antes de aceptar dichos términos, Elola dio la orden de asegurarse que todas las pertenencias familiares que habrían de pasar a sus manos como bienes de conquista matrimoniales, estuvieran en orden, instando a los testigos presenciales del enlace que dieran cuenta de la veracidad del patrimonio de María de Vicuña. Parece que ambas partes dieron el visto bueno a la unión, acordando rehacer los votos del santo sacramento cuando Elola regresara a Azpeitia, esta vez por vía de dote y arras.

## **5. De regreso en su Azpeitia natal**

Como en acontecimientos anteriores, se desconoce la fecha exacta de la llegada de Nicolás de Elola a su Azpeitia natal. El 24 de septiembre de 1536, reunidos en la casa torre de Vicuña las principales autoridades de la villa de Azpeitia, y Nicolás de Elola junto a Ana Vélez de Alzaga y Vicuña, se efectuó y consumó el matrimonio que en marzo se celebrara en ausencia del esposo. El primer contrato matrimonial se confirmó con un segundo contrato, que en su base contemplaba las condiciones requeridas meses atrás. Es en este momento cuando se hicieron efectivas las donaciones por parte de los dos contrayentes, las propiedades de la familia de los Alzaga y Vicuña, y los 2.000 ducados del oro americano de Elola. Al momento del desposorio, Nicolás de Elola mostró un privilegio escrito en pergamino con sello de plomo labrado, que el escribano recogió en el documento de casamiento con todo lujo de detalle, apuntando los bienes que Elola había adquirido antes del matrimonio, a saber: 16.000 ducados de oro recogidos en el privilegio o juro de 300.000 maravedíes al quitar<sup>62</sup>, 1.000 ducados de oro en dinero, 400 ducados de oro en plata labrada, 200 ducados de oro en

---

<sup>62</sup> Hay que añadir que la propia Ana Vélez de Alzaga y Vicuña también poseía un juro en Sevilla, aunque de menor cantidad que el de su esposo, 37.500 maravedíes al quitar. El juro se obtuvo 12 días antes del matrimonio sellado en presencia de los dos contrayentes, fecha para la cual se nombra en dichas escrituras a Ana como dueña de la casa de Vicuña. AGS, ES.47161. AGS/1.13.2.5//CME,4,65, 12 de septiembre de 1536, Valladolid. Por su parte, la carta de poder a Juan de Ochoa de Uranga, mercadero, especifica la distribución del juro, documento AHPG20078\_A\_143r\_A\_143v, AHPG. Carta de poder a Juan de Ochoa de Uranga, mercadero, para cobrar los 37.500 maravedíes que le eran debidos a Ana Vélez de Alzaga de la renta que tiene por juro de heredad de a 20.000 maravedíes el millar, al quitar a cada un año en la ciudad de Sevilla que están en el partido de la alhóndiga, 19.000 de esta manera en la alcabala del vino; 9.500 en la alcabala de la fruta; 9.500 en la alcabala del pescado. Otros 1.500 maravedíes en la alcabala de las carnicerías.

joyas, 4.500 pesos de oro, un collar de oro, un cordón e San Francisco más unas cuentas de oro, un diamante, un rubí, un cordón de oro, cuatro sortijas de oro y un joyel del oro.

De todo ello, Ana Vélez recibió además de los 2.000 ducados estipulados, cuatro sortijas de oro, un joyel, un collar y gargantilla de oro, regalos que la esposa se puso en persona, confirmando y aprobando los actos de Elola. El mismo día, el esposo abrazó y besó a su futura mujer, en presencia del hermano de ésta, el Doctor Iñigo de Alzaga, siendo bendecidos por la Santa Madre Iglesia, en la iglesia Parroquial de San Sebastián de Soreasu, Azpeitia.

Resulta innegable el alto poder adquisitivo que obtuvo el de Azpeitia tras su paso por las américas. Pero la riqueza de los conquistadores del Perú no sólo consistía en ingentes cantidades de oro y moneda, más allá de estos bienes, muchos de los que habían sido favorecidos con la suerte de Cajamarca obtuvieron a su regreso cargos destacados en la política de sus ciudades de origen<sup>63</sup>. Nicolás de Elola ostentó la alcaldía de la villa de Azpeitia<sup>64</sup>, al igual que Juan de Elola, hermano del anterior, quien fuera alcalde ordinario de Azpeitia en 1554<sup>65</sup>. Su posición social también le permitió la erección de su propia casa torre, apegada a la casa torre de los Vicuña<sup>66</sup>.

---

<sup>63</sup> El orden lógico de las aspiraciones de los conquistadores repatriados consistió en la obtención de juros vitalicios, escudos de armas, y una vez afincados en sus lugares de origen (sobre todo los vascos, tan apegados a su tierra) o villorrios de mayor importancia, el desempeño de cargos concejiles. Véase LOCKHART, J., *Los de Cajamarca...*, Tomo I, pp. 67-71.

<sup>64</sup> ADP, N° 568, Azpeitia 1553. En el testimonio de Martín de Zandategui, éste dice textualmente en referencia a la figura de Nicolás de Elola que, “así bien ha oydo que al tiempo que era alcalde solía maltratar algunos pobres deziendo que eran vagabundos”. Arteché también se hace eco del cargo que desempeñó Elola. ARTECHE ELEJALDE, I., ob. cit., p. 18. El autor no detalla la fuente de su información, a lo que suma la errata de decir que Elola falleció en 1555, habiendo fallecido a 16 ó 17 de diciembre de 1553. Además, son muchos los documentos que mencionan a Nicolás como alcalde, véanse AHPG 20021\_A\_0126r, AHPG 20021\_A\_522r\_A\_0522v, AHPG 20021\_A\_0523v, así como teniente alcalde, véanse AHPG 20021\_A\_0308r, AHPG 20021\_A\_0456r\_A\_0456v, AHPG 20021\_A\_0458r\_A\_0458v, AHPG 20021\_A\_0523r. Como dato curioso, Gorosabel cita las cualidades requeridas a los alcaldes de la villa de Azpeitia. “En los tiempos inmediatos a su fundación esta villa se gobernó sin ordenanzas municipales escritas, y solamente por los usos y costumbres. La disposición escrita más antigua de que hay noticia es la que propuso la villa, y fue aprobada por la magestad de D. Carlos I en granada a 14 de julio de 1526. Redúcese de elegir fuesen hombres leales, ricos, abonados, de buena vida y honra, no de treguas ni encomiendas de parientes mayores, no codiciosos, sino discretos y entendidos en administrar justicia”, GOROSABEL, P., ob. cit., p. 94.

<sup>65</sup> AHPG20009\_A\_0834r\_A\_0855r, 0844r. A fecha de 24 de diciembre de 1554 Juan de Elola aparece como alcalde ordinario de la villa de Azpeitia en el contrato de transacción otorgado por el regimiento de la villa de Azpeitia como patrón de Nicolás de Azpeitia, en razón de los bienes habidos antes y durante el matrimonio. Y en un documento del Archivo Histórico Diocesano de San Sebastián referentes a las cuentas del cabildo eclesiástico, se mencionan las misas a favor del ánima de Joan de Elola, “alcalde que fue de la dicha villa”. AHDSS, 1560/003-01.

<sup>66</sup> En el testamento no se menciona solar alguno ligado al apellido paterno, si bien Nicolás se enorgullece de mencionar que la casa en la que residía al momento de la redacción de sus últimas voluntades no era la misma en la que nació, y que la misma había sido construida con su propio esfuerzo. “Yten mando q(ue) en la d(ic)ha parrochia le sean fechas sus osequias/ funerarias acostumbrados hazer por semejante p(er)sona/ e le sean fechas juntandose en la casa donde el d(ic)ho Nicolas/ Sanches nascio



Existe una brecha de tiempo en que no hay constancia de asuntos referentes a Nicolás Sáez de Elola. Probablemente dedicó su vida y sus ganancias a los negocios de sus propiedades, caserías, ganado etc. Sólo se conocen cinco fechas después de su regreso a Azpeitia. La primera de ellas correspondía con la fecha de su matrimonio, la segunda era la correspondiente al pleito por la india que abandonó en Sevilla, en 1537. La tercera se refiere al año de 1538, en el que testifica como testigo requerido por los herederos de Gaspar de Marquina, que como ya se apuntaba, fue compañero de Elola en su aventura del Perú<sup>67</sup>. La cuarta fecha se refiere al requerimiento que en 1539 se hizo por parte del Rey de España para que pagara 200.000 maravedís y se presentara personalmente en el Consejo de Indias, para habiendo pagado su deuda, lo enviaran preso a la Cárcel Real<sup>68</sup>. En dicho documento se hace referencia a un cántaro de plata que Juan Rojas de Solís prestó a Elola, y que a su vez éste entregó al deán de Panamá, regresando a España sin haber saldado la deuda con el de Solís<sup>69</sup>, hecho que para el 18 de 1561 ya estaba solventado, por demanda interpuesta por Ana de Vicuña<sup>70</sup>. Finalmente, en el año de 1541 se vuelve a citar a Elola, en relación al testimonio que dio sobre Francisco de Lucena y Juan de Asensio<sup>71</sup>. Reconocía conocerlos como vecinos de la ciudad de San Miguel<sup>72</sup> en Perú, y añadía que frecuentaban la casa de fundición, donde fundían oro, en la época en que Elola, de 36 años de edad, tomaba razón de los registros de fundiciones en los libros, como oficial contador que fue de Alonso de Riquelme

---

q(ue) es en la d(ic)ha Villa e non de la casa donde esta e reside al presente”, “Asi bien declaro q(ue) to(do) el axuar de la d(ic)ha casa donde vivia e/ moraba e por el fue edificada e puesto e pagada el coste della”, “Yten asi bien declaro el d(ic)ho Nicolas Sanches q(ue) el edificio e fa/brico a su costa la d(ic)ha casa e torre donde estaba// e esta junto e apegado a la d(ic)ha casa de Vicuña lo suelo/ asi de madera e piedra e todo lo de mas q(ue) en ella esta edi/ficado por tanto mando sea examynado la costa e valor del/ d(ic)ho edificio pa(ra) q(ue) paresca lo q(ue) vale e se gasto en ella”.

<sup>67</sup> AGI, Justicia, 1124, N° 5, ramo 1.

<sup>68</sup> AGI, INDIFERENTE, 423, L.19,F.295r-295v, “Real Cédula a las justicias de la provincia de Guipúzcoa y a todas las de estos vecinos para que compelan a Nicolás de Azpeitia a que dé fianzas den cantidad de 200.000 mrs. de que se presentara personalmente en el Consejo de Indias y dándolos le envíen preso a la Cárcel Real de esta corte...” (24 de octubre de 1539). Joan Rojas de Solís había prestado a nuestro protagonista un cántaro de plata que no devolvió antes de su regreso a España, alegando que el deán de Panamá se lo había pedido por poderes. No parece que dicho requerimiento se hubiera materializado en el prendimiento del de Azpeitia.

<sup>69</sup> Juan Rojas de Solís afirmaba ser “hidalgo” de Castilla la Vieja. Unido a la expedición de 1531, se conoce su participación al igual que Elola en la conquista del Perú y la toma de Cajamarca a las órdenes de Pizarro. LOCKHART, J., *Los de Cajamarca...*, Tomo II, pp. 38-39.

<sup>70</sup> Se le pagan a Ana de Vicuña sesenta ducados de una condena que hizo contra la herencia de Nicolás de Elola, ya que parece que se pagan esos sesenta ducados de los bienes comunales a Juan Rojas de Solís, vecino de Tordesillas, que se le debían de antes del matrimonio con la propia Ana Vélez. 18 de marzo de 1561. AHAzp., Libros de cuentas. Obras pías. Cuentas de la capellania de Elola, 771-01-24713v.

<sup>71</sup> AGI, Justicia 1126, N° 2, ramo 1.

<sup>72</sup> Sobre la estancia de Elola en San Miguel, véase la nota 22.

## 6. Últimos años de la vida de Nicolás de Elola. Divorcio

La ausencia de documentación referente a Elola durante la década de los 40 responderá a las tareas desempeñadas por su persona, la dedicación de su tiempo y su fortuna a los negocios de préstamo y compra de ganado, entre otros<sup>73</sup>. Fiel reflejo de todo ello es la cantidad de personas que se mencionan en el testamento, en la mayoría de los casos, como deudores del propio Elola.

Sin embargo, el tema que centró la atención de los últimos dos años de la vida del indiano fue su divorcio, ya que su matrimonio parecía roto un año antes de la redacción del testamento<sup>74</sup>. Ana Vélez su mujer le acusó de malos tratos e incluso de intento de homicidio ante el obispado de Pamplona<sup>75</sup>, reclamando para sí los bienes inmuebles que había aportado a la unión y que Nicolás mantenía en su poder, la parte correspondiente a los bienes gananciales del matrimonio, así como el pago de los alimentos para su persona y el servicio que habría de atender a alguien de su calidad<sup>76</sup>. Por su parte, el demandado reclamaba la restitución de los 2.000 ducados de la dote<sup>77</sup>. A partir de este punto son numerosos los documentos que registran los bienes de ambas

---

<sup>73</sup> Existen ciertas cartas de poder entregadas por Nicolás de Elola para el cobro de sus bienes de Sevilla. En AHPG20051\_A\_0062r\_A\_0062v, la carta de poder iba dirigida al hermano Joan de Elola, Nicolás de Elola, dueño y señor de la casa de Vicuña dio y otorgó derecho a Joan de Elola su hermano para que cobrara de Domingo de Lizarraras banquero de la ciudad de Sevilla, los 459.050 maravedíes que Alonso de Carmona trajo en plata de la provincia del Perú, y que se vendió en Sevilla para dar y pagar a Nicolás de Elola en enero de 1552 conforme a un memorial del dicho Alonso de Carmona. Decía que Joan de Elola cobrara del banquero de Sevilla 700 ducados de oro para el propio Nicolás de la renta del año pasado, 1551 por privilegio real de sus majestades. Habla igualmente de otros 900 ducados de oro.

<sup>74</sup> Otro si declaro q(ue) por quanto q(ue) la d(ic)ha Doña Ana Velez su muger/ despues q(ue) començo el pleyto de los alimentos e otras cosas de/ un año pasado a esta parte estaba apartado de la companya/ e conversacion del d(ic)ho Nicolas Sanches e le daba los alimentos/ de su p(er)sona conforme a la declaracion entre ellos fecha por/ el hordinario e a la causa no podia gozar de las rentas e bienes/ del d(ic)ho Nicolas Sanches por via de conquista ni por otro título de las q(ue) avian avido durante d(ic)ho t(iem)po e año ni en lo fuc/turo myentras los dichos alimentos llebase por tanto dixo q(ue)/ queria e mandaba q(ue) se contentase con dichos alimentos e por/ razon dellos le escluya de lo demas q(ue) pretendiese a las dichas/ rentas por vía de conquista e en otra manera de todas ellas/ pa(ra) q(ue) no le valgan ni sus bienes del d(ic)ho Nicolas Sanches sean/ obligados a pagarle cosa dellos”.

<sup>75</sup> ADP, N° 568, Azpeitia 1553. “D<sup>a</sup> Ana de Vicuña, señora de la casa solar de Vicuña, en Azpeitia, contra su marido Nicolás de Elola, pidiendo la separación matrimonial, a causa de las sevicias y malos tratos de que fue objeto por parte de su marido, al que acusa también de adulterio. Se concede la separación, mandando a Elola pagar medio ducado diario a su mujer y devolverle la dote”. Martín de Berrobi, en nombre de Ana Vélez, mujer de Nicolás de Elola, hacía saber que dicho Nicolás era obligado a hacer vida maridable con su mujer, dándole la vida respetable que habría de merecer por la calidad de persona de la misma. Sin embargo, el de Berrobi se hacía eco de que contrariamente a lo que habría de ser, el marido trataba a Ana “con muy malos tratamientos, diciéndola palabras muy (...) e injuriosas, y tales que no convienen (...) e la a herido muchas y diversas veces dándole golpes y heridas sin causa ni razón alguna e tratándola con asperidad e severidad de que la mataría o daría otras heridas graves y ásperas (...) lo a intentado a hazer, por lo qual a la dicha mi parte la conviene para asegurar su vida y salud, vivir separada y apartadamente del dicho su marido e residir en casa e lugar seguro, e non es a donde no tenga el dicho su marido entrada ni salida...”.

<sup>76</sup> Ibid. Si durante el pleito, Ana Vélez reclamaba la reposición de su patrimonio y que le fueran pagados los gastos de su manutención durante el juicio, Nicolás “dizque a interpuesto deniega con ellos y con los otros gastos necesarios a la dicha su muger pretendiendo alargar el pleyto y gozar durante aquel de sus bienes e hazerle padecer a la muger mucho mal, daño y peligro en su persona y finalmente desista del pleyto por falta de gastos”.

<sup>77</sup> Este dato aparece reflejado en el testamento. “Otro si declaro q(ue) pago a la señora Doña Maria de Vicuña los dos myll

partes<sup>78</sup>. Para clarificar el tema del divorcio y poder actuar en consecuencia, favoreciendo a una u otra parte, desde el obispado de Pamplona se hacía llamamiento a los testigos requeridos para que respondieran a las preguntas formuladas por las partes interesadas. A día 22 de diciembre de 1552, una serie de testigos, todos ellos hombres, respondían a las preguntas formuladas por Ana Vélez, en referencia a temas inherentes a la figura de Nicolás, un total de quince preguntas para dilucidar si efectivamente los motivos esgrimidos por la todavía mujer de Elola eran verdaderos.

La mayoría de los testigos comenzaban sus testimonios asegurando que Nicolás Sáez de Elola era hijodalgo de origen y dependencia, si bien algunos de los citados añadían que era hijodalgo de padre y abuelo, algo público y notorio en la villa y la jurisdicción, según palabras de aquellos. A la segunda pregunta respondían si Elola era hombre de buena proporción y estatura, y si era hombre de bien. La mayoría de ellos testificaba a favor del indiano<sup>79</sup>, si bien algunos de ellos apuntaban su posible carácter “violento”. Juan Martínez de Arriaga decía que Elola tenía costumbre de mirar al suelo y de través a su interlocutor, y que era hombre de plática y juego, pero que “quando le dicen algo que no es a su propósito a las vezes suele salir de sus cassillas y alterarse por ello”, y que “quando riñe suele apuñetear algunos con quien riñe”. Tomás de Anchieta decía que Nicolás era “hombre de buena disposición y aspecto y afable en conversación y fuera della si no le ocasionan para alterase”. Martín de Zandategui, en referencia a la figura de Nicolás de Elola decía que, “assí bien ha oydo que al tiempo que era alcalde solía maltratar algunos pobres deziendo que eran vagabundos”. Juan Martínez de Emparan dijo haber visto que a veces a la mujer “la suele tratar venignamente y con buena gracia y amor y otras vezes mal y con desgratia y que no sabe mas”. Y Juan Pérez de Zelay exponía que estaba “el dicho Nicolás más desabrido después de la dicha dolencia”. Parece que existe cierta coincidencia en los testimonios de algunos

---

du(cad)os de oro q(ue) prometio en dote al t(iem)po de su casami(ent)o/ e porque pago aquellos realmente a la Doña Maria como/ parece por la carta de pago q(ue) dellos tiene e paso por p(r)esen(ci)a de my/ el d(ic)ho scribano por tanto declaro por sus bienes e heren(ci)a el d(ic)ho/ Nicolas Sanches los dichos dos mill du(cad)os los cuales mando se cobre/ pa(ra) el cumplimi(ent) o deste su testamento de la d(ic)ha Doña Maria e Doña/ Ana Velez e de la su casa de Vicuña e bienes dellas enteramente/ con mas los vestidos q(ue) a la Doña Ana Velez hizo e joyas/ q(ue) le dio todo ello.

<sup>78</sup> Tratan sobre los bienes los siguientes documentos, coetáneos y póstumos, AHPG20009\_A\_0732r\_A\_0743v. Bienes de Nicolás de Elola; AHPG20009\_A\_0824r\_A\_0833v. Joan de Elola, testamentario de Nicolás. 826 v. Bienes; AHPG20009\_A\_0834r\_A\_0855r, 844 v comienza la lista de los bienes gananciales y los bienes de cada uno antes del matrimonio; ADP, N° 568, Azpeitia 1553.

<sup>79</sup> Los testimonios que se recogen a su favor citan que Elola solía compartir lo que le sobraba de su comida con los pobres, que solía prestar dinero de un día para otro sin intereses a los propios testigos, y que ayudaba a la manutención de su padre Joan Sánchez de Elola. Y en referencia a su hija Francisca, decían que la tenía bien criada y que la casaría bien o la metería monja.

vecinos de la villa de Azpeitia. Sin embargo el dato en que coincidían todas las respuestas era que Nicolás de Elola había sufrido hacía dos años una dolencia llamada hiperlexia, por la que según aseguraban, en la actualidad no se valía por su propia persona, ya que había perdido la movilidad de su mitad izquierda, principalmente la movilidad del brazo. Pudiera ser que este factor desencadenara un cambio de actitud y carácter en Elola, hombre de vida castrense que se veía privado de sus propias facultades, aquellas que lo habían encumbrado en su etapa americana. Aunque todos los testigos aseguraban que como tal el acusado tenía necesidad de su mujer para el buen gobierno de su persona y su casa, no parece que Ana Vélez tuviera intención alguna de dar marcha atrás en el pleito que sostenían. Tampoco favorecía el hecho de que Elola tuviera, según palabras de Juan Martínez de Arriaga, “una moça y una hija y que esto responde a la repreguntas y artículo y que más no sabe”. Parece que aquella india que se trajo del Perú y que obligó a casarse en la ciudad de Sevilla viajó con Elola hasta Azpeitia, ciudad en la que residió, al igual que la hija Francisca, posible fruto de su unión con la india.

El mismo Elola también presentaba quejas de su mujer, ya que según decían algunos testigos, algunas veces lo hacía esperar en casa, regresando tarde del monasterio al que iba a hacer buenas causas. Además, parece que Elola le había ofrecido para su sustento una manutención de 300 ducados, oferta que fue rechazada a la espera de una resolución más apetitosa, además de la devolución de los bienes de los Alzaga.

A 25 de febrero de 1553, el licenciado don Juan de Villodas, vicario general del obispado de Pamplona, y en nombre del obispo de la misma ciudad, notifica los cargos del pleito sobre la separación de vivienda interpuesta por Ana Vélez, la cual había pedido los alimentos necesarios mientras durara el pleito, para sí y sus criados, además de que se le asegurara protección física y la promesa de que su marido no atentaría contra su persona. Se hacía saber a Elola que habría de pagar tales gastos, y que habría de comparecer antes de seis días después de recibida la notificación, para mostrar que los acontecimientos se habían sucedido tal y como se exponían desde la diócesis de Pamplona. A lo que Elola se daba por notificado a día 3 de marzo, respondiendo que apelaría la resolución<sup>80</sup>.

---

<sup>80</sup> Documento AHPG20051\_A\_0078r, AHPG. A fecha 19/10/1553 se documenta una carta de poder de Nicolás de Elola a Juan de Álava (vecino de Azpeitia) procurador de causas, en la apelación contra Ana Vélez de Alzaga y Vicuña, su mujer, ante el

El pleito desembocó en una lucha por los bienes conquistados durante el matrimonio, ya que cada una de las partes interpretaba de diferente manera la cuantificación de los bienes y la propiedad de los mismos<sup>81</sup>. Tras la muerte de Elola, a 24 de diciembre de 1554, se desglosaba la razón de los bienes gananciales<sup>82</sup>. Se enumeraron todos y cada uno de los gastos, compras, adquisiciones y aportaciones habidas durante el matrimonio, lo que ascendía a un total de 10.890 ducados. Pero el dicho documento recogió de igual manera la razón de los bienes propios de cada uno de ellos antes del matrimonio, lo que equivalió a descontar del montante citado una más que considerable cantidad. La operación de descuento dio como resultado un importe de 16 ducados a favor de Ana Vélez, a lo que se sumaron 764 ducados más, por entender que algunos de los presentes que Ana tenía en su poder eran regalos realizados durante el matrimonio. Sin embargo, frente a los 780 ducados que los testamentarios decidieron que era la parte correspondiente a la mujer, ésta litigaba con el que había sido su cuñado y heredero Juan de Elola, por una jugosa fortuna valorada en 5.824 ducados<sup>83</sup>.

La viuda sobrevivió al indiano más de una década, falleciendo en fechas aproximadas al 23 de agosto de 1566, habiendo dispuesto en abril de ese mismo año el testamento pasado ante el escribano Beltrán de Ugarte, en que dejaba constancia de la capilla y capellanías fundadas por su persona, el vínculo y mayorazgo de Vicuña, así como de la figura de los herederos<sup>84</sup>.

## 7. Año de 1555. Se inicia la capilla de la Soledad

¿Existe mayor gloria que la victoria militar y mayor dignidad que la victoria sobre la muerte? Más de un personaje histórico y más de un particular afortunado ha debido de plantearse

---

vicario de Pamplona. Testimonio de apelación y agravio.

<sup>81</sup> El testamento de Elola a 14 de diciembre de 1553 ya incidía en la devolución de los 2.000 ducados que el marido entregó en dote a María de Vicuña. “Otro si declaro q(ue) pago a la señora Doña Maria de Vicuña los dos myll du(cad)os de oro q(ue) prometio en dote al t(iem)po de su casami(ent)o/ e porque pago aquellos realmente a la Doña Maria como/ parece por la carta de pago q(ue) dellos tiene e paso por p(r)esen(cia) de my/ el d(ic)ho scribano por tanto declaro por sus bienes e heren(cia) el d(ic)ho/ Nicolas Sanches los dichos dos mill du(cad)os los cuales mando se cobre/ pa(ra) el cumplimi(ent)o deste su testamento de la d(ic)ha Doña Maria e Doña/ Ana Velez e de la su casa de Vicuña e bienes dellas enteramente/ con mas los vestidos q(ue) a la Doña Ana Velez hizo e joyas/ q(ue) le dio todo ello”.

<sup>82</sup> AHPG20009\_A\_0834r\_A\_0855v.

<sup>83</sup> *Valladolid. Ana Vélez de Alzaga, viuda, pide a Juan de Elola, ambos vecinos de Azpeitia, le pague la mitad de los 5824 ducados que cobró en nombre de Nicolás Sáenz de Elola, difunto, su marido, que la corresponden como bienes gananciales*, 1554/01/01 -1554/12/31, ARCHV, Pleitos Civiles. Escribanía Varela. Pleitos Olvidados. C 768/2. Olim, L 184.

<sup>84</sup> AMSM, Volumen 5, legajo 19, n° de legajo 37.

semejante pregunta en algún momento de su vida. ¿Y qué mejor manera de responder a la misma que mediante una imagen y un monumento funerario póstumo? Siempre que las posibilidades económicas lo han permitido, hombres y mujeres han escogido ser retratados en la cima de su poder, siendo la fama y la virtud sus consejeras y compañeras más cercanas. El renacimiento y el siglo XVI no fueron excepción a tales sentimientos y aspiraciones, más bien los potenciaron basándose en el humanismo que abogaba por el individualismo del ser.

La vida de Nicolás Sáez de Elola se desarrolló en paralelo a la de los grandes capitanes a los que sirvió. Emulando las gestas de éstos y corroborando el cariz universal de las hazañas que se realizaron en Perú, el de Azpeitia decidió la construcción de un recinto mortuario que habría de ser tan excelso como los sepulcros, capillas y palacios de aquellos que sirvieron a los intereses imperiales, e incluso las propias casas solariegas que inundaban, como ejemplo, las calles de Trujillo y demás ciudades de origen de los conquistadores. No cabe duda de que el propósito de la construcción de su capilla póstuma perseguía el encumbramiento de su persona, igualándola a personajes ilustres cuyas vidas han jalonado la historia de la España del siglo XVI.

Se ha puesto de relieve el posible origen humilde de Nicolás de Elola. Si bien, por testimonios recogidos, sabemos que ostentaba la hidalguía propia de la nobleza colectiva o hidalguía de tierra por su pertenencia a tierras vascongadas, su papel de segundón lo habría relegado a una vida anónima de no ser por la fortuna de la que gozó en su periplo transoceánico. Las hazañas bélicas que protagonizó en las partes del Perú, y más concretamente en Cajamarca, lo encumbraron hacia una élite social formada por nuevos ricos cuya falta de preparación cultural, sin embargo, no impedía codearse con lo más selecto y granado de la sociedad. De moralidad dudosa, nuestro indiano es el claro ejemplo de todo un fenómeno de época. Los diversos avatares descritos en la biografía, tales como su marcha a las américas, su regreso a Azpeitia colmado de una riqueza nunca antes vista, el posicionamiento social derivado de su casamiento con una mujer de posibles y renombre<sup>85</sup>, la ostentación de la alcaldía de su

---

<sup>85</sup> En pocas palabras, Nicolás Sáez de Elola aportaba al matrimonio la plata y el oro americanos, mientras que Ana Vélez de Alzaga y Vicuña aportaba el prestigio social y la posibilidad de igualar a un hombre de origen humilde e incluso desconocido, con lo más selecto de la sociedad de Azpeitia.

villa natal y, lo más importante, la postrimera voluntad de erigir una capilla al gusto de los personajes pudientes de la sociedad, militares, cleros, o secretarios y contadores reales, hacen de nuestro protagonista el actor principal de una escena en la que el aparentar y el figurar entre los destacados de la época se convierte en la razón final de su existencia.

A la muerte del indiano, los hombres que conformaban el concejo de la villa de Azpeitia, como testamentarios y albaceas de sus últimas voluntades, procedieron a la lectura del testamento, que, entre otras muchas cosas, anotaba que en la parte que para ello se había comprado, habría de erigirse una capilla funeraria que albergara los restos del difunto, capilla que a la postre sería el legado más importante para la villa guipuzcoana. Si bien las pesquisas formales se iniciaron en 1554, habría que esperar a 1555 para ver los inicios de obra de la que actualmente se conoce como la capilla de la Soledad. Con un montante final de 2.200 ducados de oro y siguiendo las trazas dadas por el maestro cantero Domingo de Rezábal, arranca el periplo de la capilla de patronato por excelencia del panorama constructivo renacentista del territorio vascongado, una joya única y excepcional en Guipúzcoa y por ende del País Vasco, en la que las disciplinas de arquitectura, escultura y pintura corrieron parejas. Sin un ápice de hibridación en lo que a estilo gótico se refiere, la capilla de don Nicolás Sáez de Elola es el adalid del denominado arte del Romano<sup>86</sup>. De planta de cruz griega inscrita en cuadrado y cubierta de cúpula casetonada, la capilla de la Soledad aúna el simbolismo de las plantas centralizadas de corte religioso e inspiración imperial, con la majestuosidad de la cúpula como representante de la divinidad y el mundo celestial. Y si las líneas arquitectónicas del propio continente nos remiten al ideario humanista, la escultura y pintura manierista no hacen sino exaltar y potenciar el mensaje unitario del recinto funerario.

Su conjunto iconográfico, resulta asimismo el exponente máximo del ideario renacentista y de los valores del humanismo. Se trata de una estancia de unas dimensiones extraordinarias, una edificación anexada a la iglesia de San Sebastián de Soreasu de Azpeitia que, en el momento de su edificación, gozó de una entrada desde la propia iglesia y otra de

---

<sup>86</sup> AHPG20009\_A\_0764r\_A\_0765v, condiciones del concejo. “(...) *Y será todo en todo estilo al Romano, puesta cada cosa en forma y medida según (...) de hombres artistas sin mezcla alguna con lo moderno (...) que no haya de poner escrúpulo alguno de por ello ser la obra falsa*”.

“fuera parte”. Se articula mediante el cuerpo de la capilla propiamente dicho, coro, sotocoro, y sacristía. Con semejantes datos nos podemos hacer una idea aproximada de la importancia del recinto funerario. Completamente pincelada<sup>87</sup>, el programa pictórico de la capilla evidencia la victoria militar de Nicolás de Azpeitia, hecho que se une a la victoria del propio comitente sobre la muerte. La biografía de Elola se hace patente en las representaciones de corte militar y en el mausoleo y escultura yacente de Nicolás de Azpeitia. La propia pared norte representa una escena de victoria militar, en clara referencia a los episodios de conquista más importantes de la vida del conquistador. Su imagen yacente se hace representar vestido de caballero y portando la espada que tan ilustres momentos le aportó. Y, por supuesto, la virtud, tema tan importante en el ideario humanista, toma cuerpo en los lienzos de la capilla, como vehículo de transmisión y eje que articula el mensaje de la capilla, la virtud como característica primordial y necesaria para la superación del Juicio Final y la consecución de la Resurrección del cuerpo y alma humana<sup>88</sup>. Tampoco falta el detalle del escudo de la villa de Azpeitia, que si bien podría aludir a la propia villa o al escudo de la familia de los Loyola<sup>89</sup>, también podría hacer alusión al apellido que adoptó en las indias y con el que pasaría a la historia del país que engrandeció a merced de su arrojo y valentía.

La capilla funeraria del indiano persigue con ahínco hacerse un lugar entre las construcciones renacentistas de la época, pugnando por lucir como ninguna las directrices de lo romano, aquellas pautas que tanto el emperador como sus allegados habían escogido para sus propias edificaciones. Es innegable que en el momento que se planteó y decidió la construcción de la capilla de la Soledad y se escogió la forma y traza de la misma, dicha empresa, así como

---

<sup>87</sup> La pinceladura, nombre con el que la “documentación del siglo XVI designaba la pintura mural, y más específicamente, la grisalla al temple. Se trata de una especialidad más dentro de la complicada cadena gremial como pueden ser las de pintor de pincel, dorador o pintor de sarga. (...) Se trata de la contribución más original e importante de los talleres del País Vasco, y más concretamente, de Vitoria”. La pintura de la capilla es carbonato cálcico sobre mortero de cal, técnica del temple, una de las características más genuinas de las pinturas del País Vasco y Navarra. Véase, ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., “Contribución del País Vasco...”, pp. 73-106, 1998, p. 74.

<sup>88</sup> Sobre estos temas versa con total claridad el programa iconográfico del lienzo sur de la capilla de la Soledad. Véase, DE MIGUEL LESACA, M., “Estudio iconográfico...”; Ibid. “La virtud del...”.

<sup>89</sup> La iglesia parroquial de San Sebastián de Soreasu se conocerá con la denominación de monasterio, en referencia a aquellas iglesias guipuzcoanas cuyo patronato estaba en manos de laicos, en este caso, de la familia de los Loyola. Véase FERNÁNDEZ, L., “Los señores de la casa de Loyola, patronos de la Iglesia de San Sebastián de Soreasu”, *Boletín de la Real Sociedad Vascongada de los Amigos del País*, nº 42 (1986), pp. 493-522; Parecer del Licenciado Ipinza sobre varias dudas suscitadas por las cláusulas del testamento de D. Nicolás Sáez de Elola que edificó una capilla en la iglesia de Azpeitia, con respecto al patronato de dicha iglesia, AHL, Fondo Familia Loyola y enlazados. 0007/041.



el nombre y apellido del indiano quedaron unidos por perpetuidad a la iglesia parroquial de San Sebastián de Soreasu y, por ende, a la villa de Azpeitia. La Capilla de la Soledad es, por tanto, la creación máxima de los anhelos del indiano, una obra imperecedera, única y sublime, cuyo extraordinario valor artístico y material es digno de mención, elogio y admiración.

**III. LA CAPILLA DE SANTA MARÍA DE NICOLÁS SÁEZ  
DE ELOLA.  
ESTUDIO ARQUITECTÓNICO**



La historia reciente ha querido que la capilla erigida por mandato de Nicolás Sáez de Elola sea conocida en la actualidad con el nombre de Capilla de la Soledad. Sin embargo, no siempre fue así. Si bien a lo largo de los años y los siglos el recinto ha recibido diversos usos, almacén, y se le han conocido nombres igualmente diversos, Capilla de los Pasos, lo más correcto sería hacer alusión a su primigenia y originaria advocación, concretamente, de Adoración de Nuestra Señora la Virgen Santa María y de su historia<sup>1</sup>. Tal y como se cita en el testamento, antes de la defunción de Nicolás Sáez de Elola ya se había realizado la transacción de compra del altar que habría de presidir el recinto funerario. Por tanto se estima más correcto y acertado que la citación que en adelante se haga de la capilla sea en términos tales como Capilla de Santa María, o en cualquier caso con el nombre del patrono, Nicolás Sáez de Elola.

La capilla de Santa María o de Nicolás Sáez de Elola de Azpeitia es una obra totalmente excepcional en el legado constructivo del siglo XVI, no sólo en Guipúzcoa y el País Vasco, y es uno de los mejores ejemplos de esta tipología en la arquitectura de mediados del siglo XVI en España. Esta obra es una joya del arte edificatorio a la romana en comunión con el pensamiento humanista, ilustrada por un programa escultórico y sobre todo, pictórico único. Según Wittkower, “la complejidad y el intelectualismo del diseño son rasgos auténticamente manieristas”<sup>2</sup>, notas que podemos apreciar en esta obra pero cuya singularidad, sin embargo, no tuvo repercusión en edificaciones coetáneas ni posteriores de la zona ni de la periferia.

## **1. Historia constructiva**

Tal y como se viene relatando, tras el fallecimiento de Nicolás Sáez de Elola a 16 ó 17 de diciembre de 1553, sus albaceas propusieron un concurso público para la adjudicación de las obras constructivas de la que a la postre se conocería como capilla de la Soledad. Siguiendo las trazas suministradas por el maestro cantero Domingo de Rezábal y atendiendo a las condiciones fijadas por el concejo de la villa de Azpeitia, quienes proponían que la capilla habría de ser toda al estilo “al Romano”, la obra resultante fue una capilla de patronato o sepulcral de estilo

---

<sup>1</sup> La referencia a la adquisición del retablo y su advocación se halla en AHPG20009\_A\_0845r.

<sup>2</sup> WITTKOWER, R., *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, p. 130.

marcadamente manierista, obra única, excepcional y sobresaliente en la arquitectura y las artes plásticas del País Vasco. En un panorama aún dominado por el modo gótico, conocemos muy pocas fábricas que puedan ser calificadas como ésta de plenamente renacentistas, sin ningún tipo de mixtificación, desde su planimetría hasta la última cornisa, pasando por el monumento funerario.

La iglesia parroquial de San Sebastián de Soreasu se concibió en un principio como un templo primitivo al que se fueron adosando las primeras capillas laterales. El caso de la capilla Zurbano de 1516, sirva de ejemplo, se construyó cerca del altar del santo, “rompiendo la pared de la dicha iglesia hacia el corral del dicho Pedro Ruiz de Aguirre”<sup>3</sup>. Otro tanto sucedió con las capillas de Alzaga e Irigoyen, cuyo proceso siguió, como en todos los casos, unas pautas fijadas por la propia cronología edilicia y sobre todo por la jerarquización social y el poder adquisitivo de los fundadores. Por tanto, para cuando Nicolás Sáez de Elola decide la construcción de su recinto funerario y compra el solar para tal fin, la iglesia de Azpeitia ya tenía reservados los “huecos” más importantes de la misma. Quizá debido a estos factores y contrariamente a la mayoría de las construcciones de capillas funerarias de la época, que por lo general se localizan entre los contrafuertes de los templos, la de Santa María es un recinto sepulcral semi independiente y semioculto a simple vista. Cabría añadir que las obras de remoción que se realizaron en el templo de San Sebastián en la década de 1560 no hicieron sino englobar las capillas existentes, convirtiendo la parroquia en un templo columnario de tres naves, alcanzando una altura mayor a la de la construcción anterior<sup>4</sup>.

La multiplicación de enterramientos medievales *ad sanctos* en el interior de los espacios sagrados, obligó a la distribución de los posibles lugares de enterramiento, estableciéndose como prioritario el uso del solar sacro a personalidades eclesiásticas o a particulares distinguidos por su piedad, sin olvidar que el poder adquisitivo de ciertos particulares también obtenía su recompensa. El orden social establecido en la concesión de sepulturas y su localización ponía de relieve la distinción entre hombres también más allá de la muerte, principio duramente criticado

---

<sup>3</sup> ARRAZOLA ECHEVERRÍA, M<sup>a</sup>. A., *El Renacimiento...*, Tomo I, p. 150.

<sup>4</sup> En 1561 se dan nuevas trazas para la iglesia; en 1562 sale elegido el proyecto de Juan de Lizarazu para la modificación de la iglesia y en 1570 se discute el cambio de la morfología de la iglesia, de forma que se pretende ampliarla y pasar de una nave a tres naves.

por el humanismo. Diversos concilios denunciaron las prácticas vigentes en un intento de abolir tales diferencias<sup>5</sup>. Sin embargo, en la realidad del siglo XVI, la riqueza particular se siguió imponiendo de forma que las capillas de patronato fueron una salida profusamente utilizada, tal es el caso de Nicolás Sáez de Elola, hombre militar. El Renacimiento y el individualismo impulsaron la creación de sepulcros para la exaltación del comitente, fuera cual fuera el ámbito en el que había despuntado, así como para el recuerdo del *memento mori* y la obligatoriedad de la virtud como filosofía vital<sup>6</sup>.

Siguiendo el precepto de la importancia social, la familia de los Oñaz y Loyola se harían enterrar bajo el altar principal, honor sólo reservado a dicha familia, como dueños que eran de la parroquia. El carismático obispo de Tuy, don Martín de Zurbano, había escogido inteligentemente la zona del Evangelio de la iglesia, de mayor categoría que el lado de la Epístola, instalando su capilla en la parte más apegada al altar mayor. Tras obtener los permisos necesarios, se hizo enterrar en un suntuoso sepulcro de cama exenta de forma prismática rectangular y estatua orante de regusto plateresco, con frentes decorados con hornacinas. Corría el año 1517 y Pedro de Eizaguirre comenzaba las obras de la capilla de don Martín de Zurbano, obra sencilla encuadrada en los comienzos de la andadura renacentista en tierras guipuzcoanas, por lo que son muchas las reminiscencias góticas que se aprecian, los lienzos rematados en arco apuntado y bóveda de crucería de dobles terceletes. La reja realizada por Cristóbal de Marigorta para el año 1520, es de raíz gótica, al igual que el retablo colocado en 1521<sup>7</sup>.

Enfrentada a ésta, otra de las familias de mayor abolengo realizaba similares pesquisas de cara a la construcción de la capilla familiar. En la zona de la Epístola y junto al altar mayor

---

<sup>5</sup> Aunque posteriores en el tiempo, las Constituciones Sinodales de la Diócesis de Pamplona de 1591 recogían en el Libro Tercero, en el capítulo titulado “De Sepulturis”, subcapítulo 2, cómo el rector y beneficiados habían de escoger sepulturas en la iglesia, de tal forma que cada rector o vicario pudiera escoger una sepultura para sí dentro del cuerpo de dicha iglesia, seguidos de los clérigos, beneficiados y naturales de la villa, no permitiéndose la construcción ni en el altar mayor, ni en la sepultura de ningún particular, ni en perjuicio de tercero. ROJAS SANDOVAL, B. DE., *Constituciones synodales del Obispado de Pamplona copiladas, hechas, y ordenadas por Don Bernardo de Rojas y Sandoval, Obispo de Pamplona...en la Synodo, que celebró en su Iglesia Cathedral...en el mes de Agosto, de M.D.X.C. años*, Pamplona, Thomas Porralis, 1591, p. 80 v.

<sup>6</sup> Véase al respecto REDONDO CANTERA, M. J., ob. cit. Uno de los más excelsos grupos sepulcrales renacentistas y manieristas lo conforman los sepulcros murales de pared o de arcosolio, recogidos y descritos minuciosamente, clasificados en función de su geografía.

<sup>7</sup> Sobre la capilla de Martín de Zurbano, ARRAZOLA ECHEVERRÍA, M<sup>a</sup>. A., *El Renacimiento...*, Tomo I; Ibid., *Don Martín de Zurbano, alias de Azpeitia*, San Sebastián, Eusko-Ikaskuntza Sociedad de Estudios Vascos, 1982; ELÍAS ODRIOZOLA, I., *Iglesia parroquial...*

se abre la capilla de Juan de Alzaga<sup>8</sup>, padre de Ana Vélez de Alzaga y Vicuña, esposa de Nicolás Sáez de Elola. Otorgado el testamento el 23 de enero de 1531, se hacía mención a la capilla que tras el fenecimiento del fundador habría que erigirse por sus herederos, su hijo el Doctor Iñigo de Alzaga y la segunda esposa del primero, María de Vicuña. Se añadiría un retablo con devoción de la buena ventura de san Juan Apóstol y Evangelista, y se haría además una reja que fuese “*en altor e grandor semejante a las capillas que están en la dicha iglesia*”<sup>9</sup>, sean la del obispo de Tuy y la de Pedro de Irigoyen. Aunque hoy día la capilla haya perdido la suntuosidad y el fasto que hubo de tener en su momento, son varios los datos que remiten a la importancia del recinto adquirido en 1540<sup>10</sup>. El testamento otorgado por el heredero y primogénito Doctor Iñiguez de Alzaga mencionaba entre otros que, se hiciera

*“para él un sepulcro de piedra artada a la pared y encima se ponga un bulto que asemeje al abad de San Millán, fray Miguel de Alzaga, hermano legítimo de su padre Juan de Alzaga, enterrado en Aguilar de Navarra y depositado en la iglesia parroquial de ella”.*

A ello se suma la existencia de órganos en la capilla, ya que

*“la misa que mi señor padre mandó rezar e decir en la dicha capilla, que diga cantada, cada día como ahora no se dice, sean como los hubiese y se pongan unos órganos de hasta treinta o cuarenta ducados y con ellos se oficie la misa, a la ora y según que está puesto por mi el doctor Alzaga con los capellanes que dicen a dicha misa”<sup>11</sup>.*

---

<sup>8</sup> AMSS, Legajo 18, nº legajo 12. En principio parece que el día de la redacción del testamento no está fijada la ubicación de la capilla, asunto que queda en manos de sus herederos Iñigo de Alzaga y María de Vicuña. Existe una tercera opinión a tener en cuenta, la de fray Francisco de Idiáquez, guardián de Aranzazu, quien habría de atajar discordias entre los anteriores. Parece probado que la relación entre el primogénito de Juan de Alzaga y la madrastra María de Vicuña no era lo excelente que pudiera desearse. Prueba de ello es el documento del AGS, Consejo de la Cámara de Castilla. VI - Cámara de Castilla. 94 - Memoriales y expedientes. L 213/84. Fechado en 1532, Juan Miguéliz de Olaberrieta, dice que estando «a la muerte» Juan de Alzaga, mercader, vecino de Azpeitia, hizo depositar en él y en otros los dineros y libros de cuentas que tenía ya que había diferencias entre su mujer e hijos, y que el doctor Iñigo de Alzaga, hijo de dicho mercader fue a su casa, le quebró las puertas y se llevó cierto dinero por lo que él le dijo palabras injuriosas y de desafío de las que pide se le perdone.

<sup>9</sup> Ibid., 004r. La capilla se habría de financiar pagando la mitad de la capilla del quinto de sus bienes y la otra mitad del montón de todos sus bienes muebles y raíces que sus hijos y herederos habrían de heredar.

<sup>10</sup> Existe constancia de la compra del solar en 1540. AMSS, Legajo 135, nº legajo 11. Sin foliar.

<sup>11</sup> Ibid. Sin foliar.

Este dato confiere a la capilla el estatus de recinto religioso y litúrgico independiente a la iglesia parroquial matriz, una realidad que años más tarde se repetiría y se superaría con la Capilla de Nicolás de Elola.

Contiguas a las de Zurbano y Alzaga se levantan las capillas de Ibarluce y Vicuña respectivamente. Aunque se la conozca como capilla de Ibarluce<sup>12</sup>, la mandó fundar el anteriormente citado Pedro de Irigoyen, con advocación a la Asunción de Nuestra Señora y con licencia del Sumo Pontífice<sup>13</sup>. Por su parte, la actualmente conocida como capilla o altar de San José y San Pedro fue antiguamente la capilla de los Vicuña. Se trata de toda una novedad, ya que hasta la fecha no se le conocía patrono alguno<sup>14</sup>. No se dispone de dato alguno a excepción que habría de ser para la familia política de los Alzaga, ya que por expreso deseo de éste, la capilla de los Alzaga podría contener los cuerpos de sus hijos y de los hijos habidos con María de Vicuña, pero nunca descendiente alguno de la rama de los Vicuña<sup>15</sup>. Se conoce su patronazgo gracias a las trazas conservadas entre los documentos del archivo de los Marqueses de San Millán y Villalegre, trazas dadas dos siglos después por el arquitecto Francisco de Ibero para la remoción de las capillas de Vicuña y Arteaga con motivo del diseño y edificación del atrio de la Iglesia de San Sebastián de Soreasu<sup>16</sup>.

Las capillas de Igarza, Acharan-Arteaga y de Guerrenzuri son ligeramente posteriores a la manda testamentaria de Elola con referencia a la edificación de su capilla de patronato, por lo que en todo momento podrían haber sido susceptibles de compra por parte del indiano. E incluso por desconocimiento de fechas exactas, la mismísima capilla de los Vicuña podría haber sido la elegida para la edificación del recinto de Nicolás de Elola<sup>17</sup>. Existe, en 1587, constancia

---

<sup>12</sup> El nombre le viene dado por María Martínez de Ibarluce, mujer que fue de Pedro de Irigoyen. ELÍAS ODRIOZOLA, I., *Iglesia Parroquial...*, p. 74.

<sup>13</sup> Ibid.

<sup>14</sup> Ibid., p. 99.

<sup>15</sup> AMSS, Legajo 18, nº legajo 12. La capilla parece que será a mitades iguales para el doctor Iñiguez de Alzaga y para María de Vicuña. Ambos serán patronos de la capilla, y a la muerte de esta última, le suceda unos de sus hijos. Se añade que en la capilla podrán ser enterrados los descendientes de Juan de Alzaga y sus hermanos, además del Doctor Iñiguez de Alzaga y el heredero de la casa de Vicuña, pero no los descendientes de María de Vicuña.

<sup>16</sup> AMSS, Legajo 135, nº legajo 11. Sin foliar.

<sup>17</sup> Lo que es claro es que en visita ocular realizada por el arcipreste Joan Pérez de Loyola a 10 de abril de 1562, se confecciona un listado sobre las sepulturas existentes, mencionándose la del señor de Loyola, la del obispo de Tuy, la de la familia Anchieta-Aquemendi, la capilla Ibarluce, la capilla Vicuña-Ana de Alzaga y la sepultura de Joan de Elola y descendientes, en lo que se entiende la capilla del indiano. AHDSS, 3504/022-01.



por testamento de Juan Pérez de Alzaga, sobrino de Ana Vélez de Alzaga, de una futura capilla mandada erigir, en solar vacante se presupone, aunque no se puede aseverar si dicho proyecto llegó a medrar. Dice el testamento que era la voluntad de su señora doña Ana que,

*“labrase una capilla en la iglesia parroquial de San Sebastián de Soreasu o en el monasterio de nuestra señora de la Concepción que se edificase en la dicha villa, para lo cual me dio diez años, los cuales son pasados, y no se ha labrado la dicha capilla por estar caída e por labrar la iglesia de Azpeitia”*<sup>18</sup>.

Los anhelos del indiano, sin embargo, no pasaban por dejarse construir la capilla en el lugar que mejor pareciese a uno u otro. Entre sus aspiraciones se concretaba el poder disfrutar de una capilla lo más cercana posible al altar mayor y gozar, por consiguiente, del reconocimiento social que llevaba consigo un solar apegado a la cabecera de la iglesia. Un hombre de acción, un militar de la capitanía de Pizarro en la conquista del Perú tenía que elevar su memoria por encima del de sus contemporáneos. Y es así que el solar de la capilla y la estancia en sí son una prolongación de sus glorias y por consiguiente los mejores exponentes del reconocimiento a su persona. Aunque posiblemente estuviera justificado, se desconoce, eso sí, el porqué de la elección del lado de la Epístola en lugar del Evangelio, ya que la actual sacristía, ubicada en este último lado, se levantó hacia 1571 apoyándose en las capillas de Zurbano y Elola<sup>19</sup>.

La Capilla de Santa María, dependencia funeraria erigida en el lugar que para ello tenía comprado en 1541 Nicolás Sáez de Elola, como se recoge en su escritura de testamento, se erige en la parte oriental de la cabecera de la iglesia parroquial de San Sebastián de Soreasu y en suelo que en su momento fuera parte del cementerio. Apegada y apoyada en la capilla de su suegro Juan de Alzaga, ocupa el lugar simétricamente opuesto al de la nueva sacristía. Consta de dos entradas, una desde la iglesia, junto al altar de la Vera Cruz o de Ánimas, entre el altar mayor y

---

<sup>18</sup> Documento del 14 de abril de 1587. AMSS., Legajo 135, nº legajo 11. Sin foliar.

<sup>19</sup> ELÍAS ODRIOZOLA, I., *Iglesia Parroquial...*, pp. 33-34.

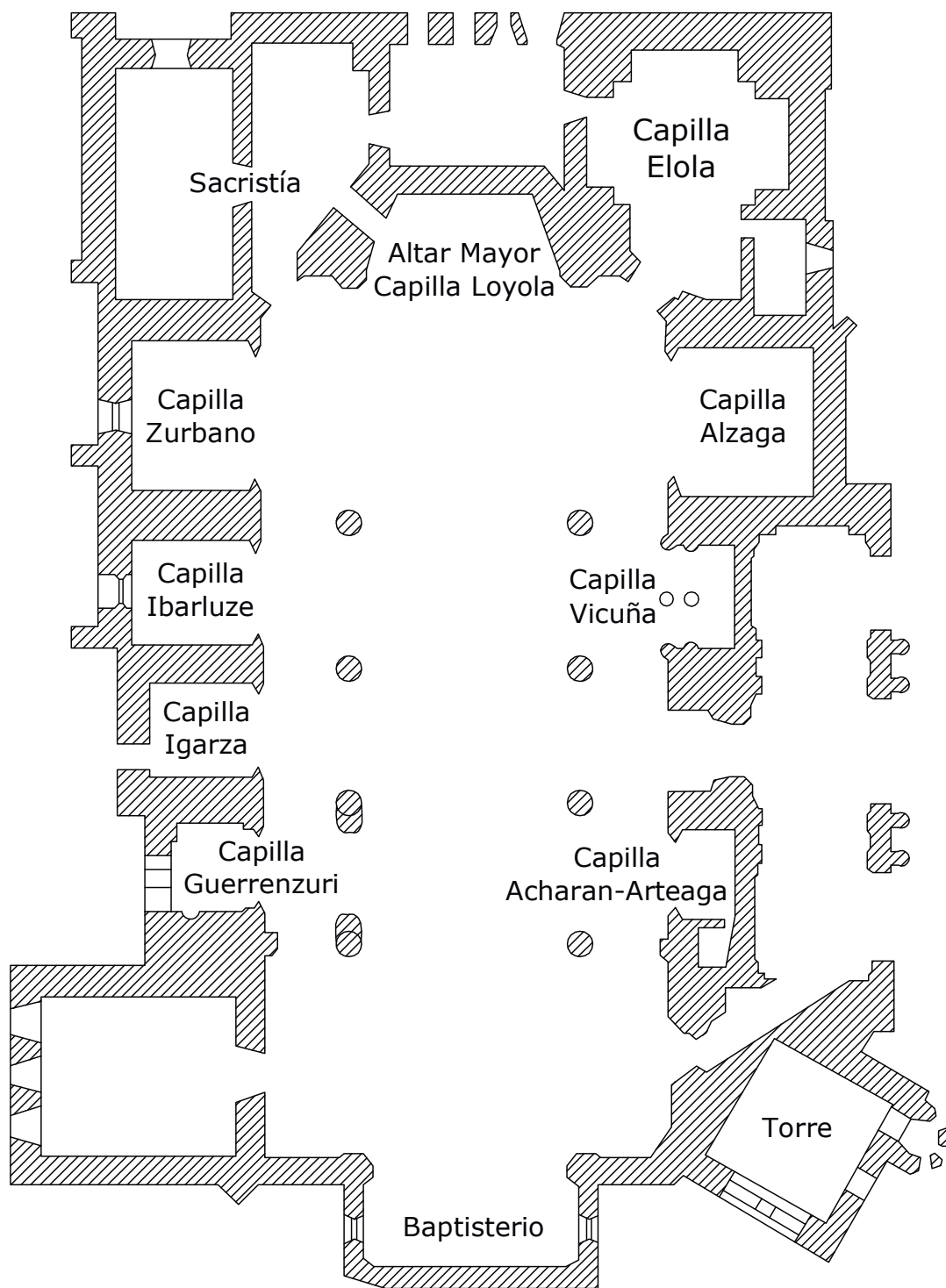
la capilla Alzaga, denominada “no de fueraparte”, y otra que en el momento de su construcción conectaba directamente con el exterior y que estaba policromada<sup>20</sup>.

Las dimensiones del solar que ocupa el recinto de Elola contribuyeron a dar forma a esta dependencia de planta central y cubrición en forma de cúpula, soluciones no desarrolladas con anterioridad en la iglesia de Azpeitia. La puerta que da acceso al recinto funerario y que otrora fuera una suntuosa reja, enmascara por completo el interior y el mundo de soluciones manieristas que brotan a la vista del espectador. No se trata de una capilla al uso como las ya citadas. Se trata más bien de un templo concebido dentro de otro templo. Su organización es una copia a pequeña escala de una iglesia al uso, con el cuerpo principal, el sotocoro y coro a los pies con su consabido órgano, y la sacristía para los capellanes.

---

<sup>20</sup> Aunque a simple vista se aprecian restos de la policromía de la portada, no ha habido intención alguna de recuperar las pinturas de dicho espacio, como sí ha sucedido con el interior del recinto funerario. Actualmente la calle desde la que se accedía a la capilla no es sino un pasaje cerrado entre esta dependencia y la casa aneja.

Plano nº 1: Localización de la Capilla de Santa María o de Nicolás Sáez de Elola con respecto a la iglesia de San Sebastián de Soreasu de Azpeitia.



### 1.1. Fray Martín de Azpeitia, promotor de la capilla

Debemos citar en primer lugar a fray Martín de Azpeitia, mente clarividente, inductor de la construcción y probable asesor del programa de la capilla. Una vez más y bajo el alias de “Azpeitia” se esconde un personaje únicamente conocido en el ámbito sacro, y en los pocos artículos y estudios que han tratado de recrear la lista de religiosos que conformaron la orden de San Benito. Recuperado para la historia regional en el curso de los estudios de Elías Odriozola, su figura es altamente desconocida<sup>21</sup>. Parece que, por una carta hallada en casa de Elola tras su defunción, las relaciones entre el militar y el hombre de Dios pudieran haber existido, aunque se desconoce la fluidez y asiduidad de las mismas. Lo que parece probado es que Elola hubo seguido los consejos de fray Martín de Azpeitia y decantado por la construcción de una capilla que inmortalizara su gloria y fama póstuma, eternas ambas tras la construcción del receptáculo. A Elías Odriozola se debe el descubrimiento del pasaje de 1561 que dice que,

*“por que se alla en esta villa el muy magnífico y muy reverendo señor fray Martín de Azpeitia, Abad de Irache, por cuyo parecer e buen consejo el dicho señor Nicolás Sánchez de Elola se dispuso e determynó a hacer la capilla que mandó hacer e instituyó las capellanías della e el casamiento de las huérfanas e la cathedra (...) que a esta villa redunda grand provecho e honra e porque hera cosa justa de hacer”<sup>22</sup>.*

Pues bien, he aquí el más que probable ideario del conjunto de la capilla. Tras su toma del hábito benedictino en San Millán de la Cogolla alrededor de 1530<sup>23</sup> se sucedió en diversos cargos. Su biografía comprende los títulos de abad de San Martín Pinario de Santiago de Compostela entre 1547 y 1550<sup>24</sup>, abad de San Millán en 1556 y de Irache en los trienios

<sup>21</sup> ELÍAS ODRIOZOLA, I., “Nicolás Sáez de Elola...”, p. 151.

<sup>22</sup> AMAzp, Libros de cuentas. Obras pías. Cuentas de la capellanía de Elola. Nicolás de Helola. 771-01-247-16v. Elías Odriozola localiza erróneamente este pasaje como perteneciente al Libro de Actas del concejo de la villa de Azpeitia del año 1561 (ELÍAS ODRIOZOLA, I., “Nicolás Sáez de Elola...”, p. 151).

<sup>23</sup> Ibid., p. 151. La síntesis de la biografía de Martín de Azpeitia se recogen en la nota 16, extraída de ZARAGOZA PASCUAL, E., “Abadologio del Monasterio de Santa María la Real de Irache”, *Studia Monástica*, nº 35 (1993), p. 174. El dato concreto de la toma del hábito se halla en Ibid., “Monacologio Emilianense”, *Studia Monástica*, nº 29 (1987), p. 294.

<sup>24</sup> ZARAGOZA PASCUAL, E., “Abadologio Benedictino Galego”, *Studia Monástica*, nº 27 (1985), p. 118.

de 1557-59 y 1559-62<sup>25</sup>. Lo fue igualmente de Salamanca en 1565<sup>26</sup>, ciudad en la que feneció ese mismo año y en la que se celebraba el V Concilio Compostelano y la observancia de los decretos tridentinos<sup>27</sup>. Fue asimismo procurador de Nájera, definidor general entre 1556-59 y 1562- 65, y visitador general entre 1562 y 1565<sup>28</sup>. Podríamos pensar además que aquel fray Martín de Azpeitia citado en 1552 en la visita a las obras del claustro de San Millán de La Cogolla es el mismo al que venimos haciendo referencia, hombre entendido en la lides artísticas, por cuyo parecer se habría de construir primero la panda del claustro que da a la iglesia “para que se puedan servir del coroalto”, así como la escalera junto a la puerta que comunicaba con la iglesia<sup>29</sup>.

Con semejante carta de presentación es lógico pensar que el bagaje, cultura y conocimiento de Martín de Azpeitia habían de ser muy extensos, además de que, siendo no pocos los cargos detentados, era muy bien valorado pocos años después, por el religioso e historiador español Antonio de Yepes, quien lo describía como “hombre de conocidas prendas y observancia”<sup>30</sup>, además de “buen teólogo y monje muy observante”<sup>31</sup>. Las credenciales del de Azpeitia hablan por sí solas, pudiendo aseverar que ésta es la figura que termina de dar cumplido sentido al resto de hombres del Renacimiento que se unen para la realización de la capilla de Nicolás Sáez de Elola. No resulta descabellado, por tanto, atribuir asimismo la paternidad del ideario de las pinturas al religioso benedictino, el inductor documentado de la construcción de esta capilla funeraria. Qué casualidad, por ende, que su carrera eclesial estuviera vinculada a monasterios renacentistas y a la reforma benedictina. Por tanto y hasta que en un futuro se pueda llegar a contrastar documentalmente, Martín de Azpeitia se postula como el mejor y el único padre del programa de la pinceladura de Azpeitia.

---

<sup>25</sup> IBARRA, J., *Historia del Monasterio y de la Universidad Literaria de Irache*, edición facsímil patrocinada por la Asociación de Amigos del Monasterio de Irache, Pamplona, Ediciones artesanales Luis Artica, 1999, pp. 210-211.

<sup>26</sup> ZARAGOZA PASCUAL, E., “Abadologio del Monasterio de San Vicente de Salamanca (ss. XII-XIX)”, *Archivos Leoneses*, nº 83-84 (1988), p. 126.

<sup>27</sup> *Ibid.*, “Abadologio del Monasterio de Santa ...”, p. 174.

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> BARRÓN GARCÍA, A., “Proceso constructivo del claustro de San Millán de la Cogolla por Juan Pérez de Solarte”, *Brocar*, nº 38 (2014), pp. 119-144, p. 128.

<sup>30</sup> ZARAGOZA PASCUAL, E., “Abadologio del Monasterio de Santa ...”, p. 174.

<sup>31</sup> *Ibid.*, “Abadologio del Monasterio de San Vicente...”, p. 126.

## 1.2. Patronos. Concejo de la villa. Martín Pérez de Izaguirre, comisionado del concejo

Los prohombres que formaban el concejo de la villa de Azpeitia, aquellos que tras la lectura y ratificación del testamento de Elola habían de velar por sus últimas voluntades, son otros de los hitos claves que se suman al promotor y a la importante cartera de canteros que se citarán. Unos desconocidos bachiller Martín Martínez de Acharan y escribano Martín Pérez de Izaguirre así como la pareja formada por Juan Sánchez de Goyaz y Juan Pérez de Lasao, todos ellos testamentarios, albaceas y vecinos de la villa, juntamente con los patronos de la capilla, es decir el concejo de Azpeitia y sus representantes Pedro de Garagarza y Martín Pérez de Izaguirre, alcaldes, Juan Martínez de Enparan y Tomás de Zandategui, fieles, dispusieron unas condiciones de todo punto exhaustivas y pioneras, “*este hedificio de fuera y de dentro segund la alquitatura que esta escrita de los autores Romanos*”<sup>32</sup>. No pudiendo abarcar el estudio de todas y cada una de las personas del concejo que aportaron su granito de arena a la consecución de la capilla más ostentosa del Renacimiento en el País Vasco, no por ello dejamos de ser conscientes de la clarividencia de las mismas, de la cercanía que alguno de ellos debió tener a la corte del emperador, o como poco, a gentes allegadas al mismo, y de las condiciones dictadas a conciencia de quien ha conocido en primera persona iguales casos particulares. Ejemplo de ello, uno más, el empeño que muestra el concejo al unísono cuando menciona que si bien las paredes de la capilla ascenderían cuarenta y dos pies, lo mismo mediría “*de esquina a esquina de parte de fuera, con esto se cerrará de fuera y de dentro en una entera porporción todo metido en un círculo redondo segund requiere en todos hedificios honrrados*”<sup>33</sup>. Sorprende sobremanera que no existiendo antecedentes arquitectónicos parejos en sus líneas arquitectónicas, escultóricas y pictóricas, todos los mencionados hubieran abogado con tanta rotundidad por el estilo al romano, determinando con que “*será todo en todo natural Romano, puesta cada cosa en forma y medida segund alquitetura de hombres artiçados sin mezcla alguna con lo moderno con que no aya que poner escrúpulo alguno de por ello ser la obra falsa*”<sup>34</sup>. Y a ellos se debe, además,

---

<sup>32</sup> AHPG20009\_A\_764r\_A\_765v.

<sup>33</sup> Ibid.

<sup>34</sup> Ibid.

uno de los acontecimientos más significativos relativos al quehacer edilicio de la estancia funeraria, el hecho de comisionar a Martín Pérez de Izaguirre para entender en la edificación de capillas castellanas y realizar tareas burocráticas referentes a la institución de capellanías.

Se documenta a 21 de enero de 1555 que, en plena vorágine constructiva y con las obras de la capilla sobradamente adjudicadas aunque con cierto retraso, Martín Pérez de Izaguirre, cuyo nombre ya se ha mencionado asociado a la figura del escribano y alcalde en el momento de la muerte de Nicolás Sáez de Elola, había protagonizado a requerimiento del regimiento de la villa y en pos de la fundación de la capilla de Santa María, un viaje por diversas ciudades castellanas. Atestiguan, con pormenorizado detalle, las averiguaciones intituladas con su nombre y apellido. El hallazgo de un documento tan cristalino como el que anota las pesquisas realizadas por Izaguirre es francamente inaudito, una joya de incalculable valor documental, no tanto por la información que precisa, interesantísima y esclarecedora de todo punto, sino por la escasez y carencia de documentación escrita de índole similar. Hay que consolarse, no obstante, con los datos aportados por terceros en relación a dichas indagaciones. Si bien se concreta que existe un texto detallado sobre sus quehaceres, capillas y lugares visitados, así como los tratos con cargos eclesiásticos para la licencia papal, todo ello adjunto al testamento de Izaguirre, hasta la fecha ha sido imposible dar con esos documentos.

Situándonos cronológicamente en el trasunto de la capilla, sabemos que Nicolás Sáez de Elola fallece el 16 ó 17 de diciembre de 1553 dejando tras de sí un testamento que menciona la adquisición de un solar para la construcción de su obra póstuma, su capilla funeraria. El 9 de septiembre de 1554 el propio Martín Pérez de Izaguirre participa en la primera pública almoneda en la que no se termina de escoger al maestro cantero que realizará las obras. Entre el 26 y el 30 de diciembre de 1554, se da la concesión de las obras a Domingo de Rezábal y el propio concejo dictamina las condiciones de edificación de la misma. Días antes, el 5 de diciembre de 1554, según testimonio del escribano Juan de Aquemendi, se documenta la defunción de Izaguirre, pudiéndose pensar que pudo haber sucedido incluso algún tiempo atrás. Por tanto, entre la muerte del indiano y la de su veedor transcurre poco menos de un año exacto, lo que nos deja un escaso lapso de tiempo en el que pudo haberse producido el citado viaje, sin

fecha concreta, de setenta y cuatro días. Ciertamente que la compra del solar y las dos “capilletas” viejas se había producido en 1547, pero lo más lógico parece pensar que entre diciembre de 1553 y finales del mismo mes de 1554 se produjera la estancia en Castilla.

El primer y más destacado cometido de Martín Pérez de Izaguirre consistía en ir a “*la villa de Valladolid e cybdad de Salamanca e a otras partes de Castilla a saver e beer las fundacyones fechas de capillas e capillanyas en este reino, por naturales del*”, para así, “*bysto e sabido la manera dellas, e mostrado a letrados el testamento del dicho Nycolás Sáez (...) se proveyese lo que conbenya a la fundacyón de la dicha capilla e su debido efeto*”<sup>35</sup>. Como ya se ha mencionado, este texto resulta completamente atractivo, no tanto por la descripción del desplazamiento de Izaguirre a tierras castellanas, desplazamientos que podían considerarse normales y asiduos entre canteros<sup>36</sup>, sino como por la propia conservación del escrito en sí mismo. Como respaldo a la teoría de los desplazamientos de ojeadores y arrojando el dato del viaje de Izaguirre, hallamos un testimonio ligeramente anterior en el tiempo aunque notorio e idéntico a lo expuesto: el caso del Hospital de la Plaza o de Santiago de la ciudad de Vitoria, donde se documentan ciertos viajes realizados para la búsqueda de modelos o para la confirmación de trazas ya escogidas. El ayuntamiento o concejo de Vitoria, como patrono de la futura obra, comisionó al cantero Juan de Herbeta<sup>37</sup>, autor de la traza de la edificación, para viajar en torno a 1538 a la ciudad de Valladolid a mostrar su creación y diseño al ya mencionado licenciado Ortuño Ibáñez de Aguirre, para la confirmación del mismo, así como a “ver los edificios que había en Burgos y Valladolid”<sup>38</sup>. El caso que nos centra, dieciséis años después, continúa la senda del anterior. Asimismo y con la firme intención de confirmar trazas, a 31 de agosto de 1517, la propia iglesia parroquial de San Sebastián de Soreasu de Azpeitia costeó con 1.500 maravedís el viaje a Burgos del maestro cantero Domingo de Eizaguirre, con objeto de estudiar con diversos colegas de oficio la traza de la parroquia<sup>39</sup>. Fuera del ámbito vasco, y con relación a la fábrica de la catedral de Segovia, también se comisionó al “fabriquero” para que visitase las medidas de los edificios

<sup>35</sup> AHPG20009\_A\_0739v.

<sup>36</sup> Véase al respecto MORALES, A. J., “El Renacimiento en la arquitectura”, *Príncipe de Viana. Anejo*, nº 12 (1991), pp. 73-78.

<sup>37</sup> Este mismo cantero trabaja en las obras del Hospital de Santa María de la capital alavesa, siendo no obstante esta obra de influencia burgalesa. MARTÍN MIGUEL, M<sup>a</sup>. A., ob. cit., p. 146.

<sup>38</sup> MARTÍN MIGUEL, M<sup>a</sup>. A., ob. cit. Véase la nota 369, p. 172, ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., “Renacimiento”..., p. 316.

<sup>39</sup> ELÍAS ODIÓZOLA, I., *Iglesia parroquial...*, p. 25.



y las catedrales más importantes de la península, “visitando las de Toledo, Sevilla, León y San Esteban, de Salamanca”, ésta última “la más acorde a los intereses del cabildo”<sup>40</sup>. Y en la órbita de las obras de construcción del Hospital de las Cinco Llagas en Sevilla dirigidas por Martín de Gainza, se enviaba en 1545 al maestro Francisco Rodríguez Cumplido a Toledo, Santiago y Lisboa, a estudiar y copiar las trazas de sus respectivos hospitales<sup>41</sup>.

En segundo lugar, Izaguirre habría de acudir “*al nuncio del nuestro muy santo padre que residía en corte e villa de Valladolid*”, teniendo la obligación de realizar ante él “*las diligencyas que fuesen nescesarias para el conplimyento e conserbacion del dicho testamento e pidiese la confirmación dello a parescer de letrados*”<sup>42</sup>, obteniendo del citado nuncio papal la bula o gracia correspondiente. A su regreso había de dar cuentas suficientes de lo que había visto y conseguido, dejando por escrito junto a su testamento todos los gastos detallados, tal y como comunicó a fecha 21 de enero de 1555 Juan de Yarza, tras el fenecimiento de Izaguirre y como suegro y testamentario de éste. Pues bien, la obtención y concesión de la bula papal para la erección de la capilla en espacio sacro era un trámite burocrático común a todos los inicios de fábrica.

No respondiendo a ningún factor relacionado a la procedencia social del comitente, la carrera eclesiástica, administrativa o la vida militar, la obtención de la licencia papal es un hecho que se aprecia en infinitas edificaciones, ya fueran del ámbito religioso, regio o particular. En el contexto religioso, por ejemplo, el monasterio de Nuestra Señora de la Anunciación o las Úrsulas fue fundado antes de 1503 por don Alonso de Fonseca, arzobispo de Santiago, en virtud de una bula de Alejandro VI<sup>43</sup> y la ampliación de la capilla mayor de Santa María de Laredo fue solicitada en licencia a Roma<sup>44</sup>. Disquisiciones diplomáticas y burocráticas similares a las mencionadas fueron realizadas en 1532 y 1534, respectivamente,

---

<sup>40</sup> CASASECA CASASECA, A., *Rodrigo Gil de Hontañón: (Rascafría 1500 – Segovia 1577)*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1988., p. 86.

<sup>41</sup> NIETO, V., MORALES, A., CHECA, F., ob. cit., p. 198.

<sup>42</sup> Ibid.

<sup>43</sup> CASTRO SANTAMARÍA, A., *Juan de Álava. Arquitecto del Renacimiento*, Salamanca, Caja Duero, 2002, p. 344. Concedida la bula por el Papa Alejandro VI, fue confirmada después por Julio II, dejando el monasterio sujeto al arzobispado de Santiago.

<sup>44</sup> ALONSO RUIZ, B., *Arquitectura tardogótica en Castilla: Los Rasines*, Santander, Universidad de Cantabria, Colegio de Arquitectos de Cantabria, 2003, pp. 263-264.

por el ilustre don Antonio de Fonseca, con relación a la iglesia de Coca<sup>45</sup>, provincia de Segovia, y por don Juan de Urrutia, mercader vizcaíno afincado en Sevilla<sup>46</sup>, en relación a la edificación de su capilla privada del Santo Cristo de la parroquia de San Severino de Valmaseda<sup>47</sup> y la colocación del altar para los oficios religiosos<sup>48</sup>.

La capilla del Monasterio de San Francisco en Palencia, por su parte, necesitó de la bula rubricada por el nuncio Leonardo Marino, cuya residencia se hallaba fijada en Valladolid<sup>49</sup>. Y será justamente dicho Leonardo Marino o Leonardus Marinus, obispo de Laodicea y nuncio de dos papas consecutivos, Julio III<sup>50</sup> y Pablo IV<sup>51</sup>, la figura con quien supuestamente y por concreción de fechas entrará en contacto Martín Pérez de Izaguirre, último responsable de la aceptación y confirmación de la edificación de la capilla. Existe constancia de la labor de Marino al frente de la nunciatura en diversos documentos conservados en los archivos nacionales<sup>52</sup>, además de la documentación recogida en los legajos expedidos en torno a la

---

<sup>45</sup> MARTÍ Y MONSÓ, J., *Estudios histórico-artísticos: relativos principalmente a Valladolid, basados en la investigación de diversos archivos*, Valladolid, Leonardo Miñón, 1901, p. 73.

<sup>46</sup> Recordemos que por estas fechas hallamos constancia de la estadía de Elola por Sevilla, recién llegado del Perú.

<sup>47</sup> Juan de Urrutia, militar y vecino de Sevilla en fechas cercanas a la estancia de Nicolás de Elola en la capital hispalense, se ciñe al prototipo de personaje de rango inferior como nuestro Nicolás de Azpeitia. Proyectada y ejecutada la capilla entre 1541 y 1545 por Juan de Rasines, introductor de una “molduración clásica y decoración plenamente renacentista” (VV.AA., *El siglo del Renacimiento*, Madrid, Akal, 1998, p. 95. La influencia castellana también se hace notar en SESMERO PÉREZ, F., *El Arte del Renacimiento en Vizcaya*, Bilbao, Indauchu Editorial, 1954). Dicha capilla combina “elementos tardogóticos con otros procedentes del mundo clásico que no utiliza con soltura” (ALONSO RUIZ, B., ob. cit., p. 247). Su planta centralizada (cuadrada), resulta precursora de la planta y disposición de la Capilla de Santa María de Azpeitia (en este caso cuadrada y de cruz griega), si bien la primera se diseña con “cubierta con una bóveda estrellada de ocho puntas de nervios rectos con plementería calada” (Ibid., p. 246), inspirada en la de la capilla del Condestable de la catedral de Burgos, mientras que la de Azpeitia se cubre con cúpula romana.

<sup>48</sup> ALONSO RUIZ, B., ob. cit., p. 243.

<sup>49</sup> ARChV, ES.47186.ARCHV/1.5, PERGAMINOS, CAJA, 48,10, *Licencia dada por el nuncio de las Españas Leonardus Marinus para la fundación de una capilla en el monasterio de San Francisco, orden de San Francisco, en Palencia*.

<sup>50</sup> 29/03/1552. Archivo General de Simancas, Patronato Real. ES.47161.AGS/3.2.39//PTR,LEG,60,DOC.159. *Breve de Julio III al Príncipe Felipe comunicándole que había nombrado Nuncio en España a Leonardo Marino*. AGS, Patronato Real, PTR, LEG,19,DOC.70, *Bula de Julio III condicionando la apelación ante el Nuncio L. Marino, Obispo de Laodicea*. 31/10/1553.

<sup>51</sup> Colección Salazar y Castro, Real Academia de la Historia. *Testimonio, autorizado por el notario Francisco Sánchez Montesino, de haber sido extractados dos Breves de los papas Julio III y Pablo IV, a favor de su nuncio apostólico en España, Leonardo Marino, obispo de Laodicea. Original en latín*. Fechado a 22 de abril de 1555. A-48, fº 239.

<sup>52</sup> 07/09/1554. Archivo General de Simancas. Patronato Real. ES.47161.AGS/3.2.40//PTR,LEG,61,DOC.22. *Absolución que, por delegación de Julio III, concedió el Nuncio Leonardo Marino al cura y beneficiarios de la Iglesia de San Ginés de Madrid*.

A fecha 4 de noviembre 1555 existen tres Vídimus sobre bulas de Pablo IV, firmadas por Leonardo Marino. Archivo Histórico Nacional, dentro de Monasterio de Jesús Nazareno de Montearagón de Quicena (Huesca). Canónigos Regulares de San Agustín. CLERO-SECULAR\_REGULAR,Car.685, N.6; N. 7 y N. 8. Los títulos de dichos documentos son, respectivamente, los siguientes: *Vídimus de Leónardo Marino, Nuncio Apostólico de los reinos hispanos, de una bula de Pablo IV, en la que concede a todos los fieles que visiten la imagen del juicio de Dios en el monasterio de Monteragón en la festividad de San Agustín y recen tres oraciones la indulgencia plenaria y la remisión de sus pecados; Vídimus de Leónardo Marino, Nuncio Apostólico de los reinos hispanos, de una bula de Pablo IV, en la que concede a todos los fieles que visiten la cruz que está cerca y fuera del monasterio de Monteragón, en la festividad de San Marcos Evangelista, la indulgencia plenaria y la remisión de sus pecados; Vídimus de Leónardo Marino, Nuncio Apostólico de los reinos hispanos, de una bula de Pablo IV, en la que concede a todos los fieles que visiten el monasterio el día de San Victorián, la indulgencia plenaria y la remisión de sus pecados*.

citada capilla palentina. Tristemente y aun cuando el documento por su naturaleza resulta comparativamente jugoso, no contiene dato alguno sobre el proceder en el caso de la erección de la capilla palentina. Tristemente y aun cuando el documento por su naturaleza resulta comparativamente jugoso, no contiene dato alguno sobre el proceder en el caso de la erección de dicha capilla.

Los colegios y universidades, de fundación regia, religiosa o particular también habían de acogerse a la dispensa papal. La licencia real de 1508 y la bula de fundación otorgada por Adriano VI en 1525 respecto al colegio de Cuenca en Salamanca, obra del obispo de Cuenca don Diego Ramírez de Villaescusa, así lo atestiguan<sup>53</sup>. La bula pontificia otorgada por Clemente VII en 1526 permite levantar bajo patrocinio de don Alonso de Fonseca el Colegio Fonseca de Santiago de Compostela<sup>54</sup>, y catorce años más tarde, el 23 de abril de 1540, el Papa Paulo III extendía en Roma una bula fundacional para la Universidad guipuzcoana erigida bajo el mecenazgo de Rodrigo Mercado de Zuazola<sup>55</sup>.

En su visita a tierras castellanas, Martín Pérez *“supo de fundación de capillas, e comunicado con letrados a consejo e hordenación dellos, hizo las dilygencias que conbenyan ante el dicho nuncio e (...) otras cosas contenydas en la bula e gracia que para ello impelió”*<sup>56</sup>. A su regreso, Pérez de Izaguirre da conocimiento de lo gastado en *“la dicha yda e jornada en que se ocupó su yda, estada e buelta, en todo ello setenta (tachado) e quatro días contado por día a ducado”*<sup>57</sup>. Así las cosas, como bien consta en la averiguación, fueron setenta y cuatro intensos días en los que primó la búsqueda de modelos a copiar, además de la consecución de la necesaria bula del nuncio y sus oficiales. Hemos de dilucidar que esos dos meses y medio suponían un tiempo más que suficiente para los propósitos fijados al comisionado Martín Pérez de Izaguirre, ya que se sabe que el traslado de Salamanca a Santiago de Compostela se podía

---

<sup>53</sup> CASTRO SANTAMARÍA, A., ob. cit., p. 452.

<sup>54</sup> Ibid., p. 458.

<sup>55</sup> FORNELLS ANGELATS, M., “Rodrigo Mercado de Zuazola...”, p. 171. Como una de las obras cumbre del renacimiento guipuzcoano, la Universidad de Oñate también muestra la influencia ejercida por el Colegio de Santa Cruz de Valladolid, colegio asimilado como precursor de diversos edificios destinados a la enseñanza en España de fines del XV e inicios del XVI. ALONSO RUIZ, B., ob. cit., p. 261.

<sup>56</sup> AHPG20009\_A\_0739v.

<sup>57</sup> Ibid.

realizar en trece días, el trayecto de Pontevedra a Salamanca se solventaba en nueve días, y el recorrido Salamanca-Plasencia, ida y vuelta más estadía, requería de otros nueve días<sup>58</sup>. La distancia de Azpeitia a Valladolid y la distancia existente entre Salamanca y Pontevedra podríamos tildarlas de semejantes, por lo que estimamos que en dicho viaje se pudieron haber invertido alrededor de nueve días, si no se tienen en cuenta las posibles paradas o estancias en Burgos o Palencia, por ejemplo. Si sumamos a estos nueve días otros cuatro ó cinco del desplazamiento entre Valladolid y Salamanca, y un total aproximado de otros trece días para el regreso de Salamanca a Azpeitia, restan un total de cerca de cincuenta días para la consecución de los objetivos trazados por los albaceas del testamento de Elola.

Del montante económico invertido en dicha empresa sabemos que ascendió a un total de 49.896 maravedís, según palabras textuales,

*“el dicho Martín Péres e sus bienes debían de resto e se les hazía cargo todo ello reduzidos en maravedís sesenta e siete myll e trezientos e nobenta e syete maravedís, e para ello abía gastado en la dicha yda e jornada en que se ocupó su yda, estada e buelta en todo ello ello setenta (tachado) e quatro días contado por día a ducado que monta el salaryo de los dichos setenta (tachado) e quatro días al respecto dicho, de ducado por día, setenta e quatro ducados, e allende dellos, en derechos que pagó por la bula al nuncio e a sus oficyales e a los letrados e a otras personas que en los casos entendieron, veinte e dos myll e cyento e treinta e seys maravedís, por manera que montaba todo lo gastado con el dicho salaryo todo ello quarenta e nuebe myll e ochocientos e nobenta e seys maravedís”<sup>59</sup>.*

A ello se agregaba que como testimonio de fe “*avía fecho escribir a fray Juan de Eyzaguirre su hermano goardián del monesterio de Arançazu*”<sup>60</sup>. El trabajo desempeñado por

---

<sup>58</sup> CASTRO SANTAMARÍA, A., *Juan de Álava...*, p. 54, nota 41. Todos los viajes hacen referencia al arquitecto Juan de Álava. La última anotación a la que se ha hecho referencia, el viaje de ida y vuelta entre Salamanca y Plasencia lo realizó dicho arquitecto con las facultades mermadas, enfermo, por lo que se podría suponer que dicha distancia incluso se podría haber realizado en algo menos de tiempo.

<sup>59</sup> Ibid.

<sup>60</sup> AHPG20009\_A\_0740r.

Izaguirre sin embargo no sólo afectó al viaje realizado, ya que en líneas posteriores se refiere a las pesquisas realizadas tanto en las partes de Castilla “*como en esta provyncia de Guypúzcoa e villa de Azpeytia, en el conplimiento del dicho testamento e sus dependencias, e gastos que hizo en ello e derechos que pagó en razón dello*”<sup>61</sup>.

Si el total del viaje supuso en gastos y devengos un desembolso de 49.896 maravedís, las gestiones relacionadas con el nuncio papal requirieron 22.136 maravedís; de ello que se deduce que la parte correspondiente a la visita a capillas y similares ascendió a 27.760 maravedís. 67.397 fueron los maravedís entregados a Izaguirre para cubrir todos los gastos del viaje y lo que él estimara menester realizar; la diferencia, por tanto, entre el dinero del que se proveyó al ojeador y el gastado, 17.501 maravedís, habrían de devolvérselo a Elola o en su defecto a sus albaceas, las hijas y herederas de Martín Pérez. El siguiente esquema recoge de forma clara y sencilla todos y cada uno de los gastos relativos al viaje a Castilla:

Visita capillas privadas .....	27.760 maravedís
Nuncio papal .....	22.136 maravedís
Total gastos viaje .....	49.896 maravedís
Total entregado a Izaguirre .....	67.397 maravedís
Total a devolver por los herederos de Izaguirre .....	17.501 maravedís

La presencia de Martín Pérez de Izaguirre en Valladolid y Salamanca habría de animar el emergente mercado constructivo nacional, dando visibilidad a la próxima edificación de un conjunto suntuoso que habría de competir con las mejores creaciones de la Península y ser punto obligado de referencia en España. La villa guipuzcoana, que hasta la fecha del viaje no era conocida más que en un ámbito estrictamente local, pasaría a la vanguardia del horizonte constructivo estatal. La noticia del viaje pudo suponer a mediados del siglo XVI, y sin lugar a dudas, un salto cualitativo y cuantitativo para la villa de Azpeitia, hasta entonces cuna del religioso Ignacio de Loyola y de varios conquistadores, el propio Nicolás Sáez de Elola y el mentado Juan Ibáñez de Garagarza, benefactores de la misma, pero desconocidos en nombre y hechos para el resto de los habitantes del reino

---

<sup>61</sup> AHPG20009\_A\_0742r.

### 1.3. Capilla de patronato

En referencia a lo estipulado en el testamento del indiano sobre la fundación de la capilla, capellanías, obras pías, casamiento de doncellas pobres y creación de una cátedra de gramática, cabría ahondar en ciertas apreciaciones y matizaciones contenidas en el testamento pasado ante escribano, sobre la creación y devenir de las mismas.

En el patronato, como institución propia de la época y como signo y manifestación del arraigo espiritual, estatus social, económico y artístico del fundador<sup>62</sup>, “se unen a favor de un interés común, el bienestar y prestigio de sus poseedores”<sup>63</sup>. La frase se adapta como un guante al caso de Nicolás de Elola, indiano de dudosa procedencia y dudoso poder adquisitivo, enriquecido en la conquista peruana, nuevo rico y dueño de una fortuna nunca antes vista entre las grandes familias de Azpeitia. Si bien el concepto de patronato era una figura usual, largamente utilizada en los documentos de la época y entre los personajes más ilustres del momento, la fundación del patronato, capellanías y obras pías basadas en los bienes de Elola son dignos de mención, por su cuantía y el número de personas que se vieron implicadas.

Aún teniendo los comienzos del patronato raigambre espiritual, su fin último era la gestión de un bien patrimonial<sup>64</sup>, a lo que se sumaba el denominado derecho de sepultura, mediante el cual el fundador adquiriría la potestad de ser enterrado en su capilla, en lugar reservado a tal fin<sup>65</sup>. El patronato que nos concierne era un patronato de tipo laico, constituido por bienes familiares<sup>66</sup>, en el que la figura del fundador se correspondía con Nicolás de Elola, y el patronato, en quien confluía la obligación de hacer cumplir y velar

---

<sup>62</sup> El derecho de patronato se prueba por fundación. BRAVO Y TUDELA, A., *El derecho vigente sobre capellanías colativas de sangre, beneficios y legados píos, patronatos laicales y fundaciones de la propia índole*, Madrid, Librería de León Pablo Villaverde, 1879, p. 85.

<sup>63</sup> MATEO PÉREZ, A., “Las “fundaciones de patronatos”: fuente para el estudio de una realidad espiritual, social y artística”, en Porres, R. (Dir.), *Aproximación metodológica a los protocolos notariales de Álava (Edad Moderna)*, Bilbao, Servicio Editorial UPV-E HU, 1996, p. 359. El autor menciona una triple realidad en la fundación del patronato. La realidad espiritual, que engloba a los capellanes, misas por el difunto y el derecho al sepulcro, la realidad social, en clara referencia a la administración de bienes y rentas, y una tercera realidad artística, con la construcción de una capilla, su ornato, embellecimiento y su consiguiente muestra de vinculación a un determinado status social, p. 366.

<sup>64</sup> *Ibid.*, pp. 360-363, p.371.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 365.

<sup>66</sup> BRAVO Y TUDELA, A., *ob. cit.*, p. 82.

por el desarrollo económico<sup>67</sup> y religioso de la fundación, así como la obtención de réditos y beneficios tales como el prestigio social<sup>68</sup>, recaía sobre el patrón, en este caso, el concejo de Azpeitia en la figura de sus alcaldes ordinarios, fieles y regidores<sup>69</sup>.

Al hilo de las fundaciones regias y nobiliarias, así como las de los hombres de Dios, personajes de la talla de Elola contribuyeron de forma pasmosa a la proliferación de nuevas capillas y sus consiguientes capellanías, siendo ésta la forma “más espiritual” de presentación del patronato<sup>70</sup>. Ambas figuras hacían alusión a una fundación perpetua por la cual el personaje en cuestión, “segregaba de su patrimonio ciertos bienes” para la “manutención o congrua de un clérigo, que se obligaba por ello a celebrar un cierto número de misas por el alma del fundador”<sup>71</sup>. Los datos contenidos en el testamento de Nicolás Sáez de Elola hacían clara alusión a la definición aportada, relativa en este caso concreto, a una capellanía perpetua en la que seis capellanes, cinco de ellos cantores y un sexto organista, “*de/ buena vida e exemplo pacificos e quietos de rebueltas e questiones*”, habrían de realizar hasta tres misas diarias en honor del fundador. Las mismas habrían de ser una misa rezada antes de la misa cantada, ésta última antes de la misma conventual que se realizaba en la parroquia de San Sebastián de Soreasu y, finalmente, una tercera misa rezada, una vez acabada la misa de tercia de la parroquia<sup>72</sup>. Asombra el número total de clérigos o capellanes nombrados, un

<sup>67</sup> En referencia a las misas, los capellanes recibirían “*al/ respecto del salario que por ellas se les dara como de suso sera declarado e lo tal pueden distribuyr los patronos de dicha capillanya que/ es el regimiento de la dicha Villa de Azpeytia*”. AMAzc, Testamento, Leg. 25, nº 6.

<sup>68</sup> MATEO PÉREZ, A., ob. cit., p. 360. CASTRO PÉREZ, C., CALVO CRUZ, M., GRANADO SUAREZ, S., “Las capellanías en los siglos XVII – XVIII a través del estudio de su escritura de fundación”, *Anuario de la Historia de la Iglesia*, nº 16 (2007), pp. 340-41.

<sup>69</sup> El “*regimiento que es e fuere en la dicha/ villa de Azpeytia perpetuamente que son en ellos dos alcaldes/ e dos fieles e seys regidores e en numero son por todos diez/ cabeças para que el dicho regimiento como tal patron usando/ del dicho cargo entienda e probea el cumplimiento de todo lo que/ dicho es e guardando la horden que de suso va especificado*”. AMAzc, Testamento, Leg. 25, nº 6.

<sup>70</sup> MATEO PÉREZ, A., ob. cit., p. 367.

<sup>71</sup> TERUEL GREGORIO DE TEJADA, M., *Vocabulario básico de la Historia de la Iglesia*, Barcelona, Crítica, 1993, p. 63.

<sup>72</sup> *Yten que los cape/llanes sean obligados a serbir e dezir en la capilla que asi manda/ hazer en la dicha yglesia e parrochia todos los dias feriales e de fiesta/ en cada uno de ellos perpetuamente una missa cantada antes de la/ missa conventual que en dicha parrochia se dize cada dia a hora con/petente con que sea algo antes de la missa conbentual que en la dicha/ parrochia se dize cada dia como dicho es e demas dello sean obliga/dos de dezir cada dia perpetuamente otras dos missas rezadas la/ na dellas antes de la cantada e la otra en acabando la missa de/ tercia que en dicha parrochia se dize e non excedan dello so pena/ de perder el estipendio e capillanya que por la tal missa les cabe al/ respecto del salario*. Además, avanzando en el testamento leemos que “*los dias lunes miercoles e vier/nes de cada semana perpetuamente en acabando la dichas missas/ cantada que han de dezir vayan con la cruz sobre el cuerpo e/ enterrorio del dicho Nicolas Sanches e den el responso desiga/do acostumbrado con toda atencion e devocion e demas dello/ los dichos capellanes sean obligados perpetuamente en todos/ los dias de la quaresma e del aviento dezir los maytines/ en la dicha capilla a hora competente ajuntados en ella todos/ los seys e cada uno dellos asi juntados digan el osta o de los dichos maytines en voz baxa en manera que oya los que en dicha capilla/ se allaren e demas dello, desde el sabado viespera de domynica/ passionys hasta el jueves de la cena siguiente en cada uno de/ los dias de en medio alabando la missa cantada digan de/lante el altar de la dicha capilla cantada el hyno de vexilla/ regis con sus versos e el preste que la missa dixiere estando/ revestido diga la coleta e*

total de seis, “*naturales de la dicha villa e su jurisdiccion*”, ninguno de ellos relacionado hasta en cuarto grado con “*nyngun pariente mayor de la provincia de Guipuzcoa ni de la casa e solar de Loyola*”, hijo de clérigo o “*beneficiado en la dicha yglesia e parrochia de San Sebastian de Soreasu*”. Los capellanes habrían de ser “*perpetuos myentras bivieren sirban en dicho cargo e gozen de la dicha capillanya hasta tanto que sean beneficiados e non puedan ser pribados ni quitados de dicho cargo*”, y recibirían a cambio una soldada de “*veyte myll maravedies a (...) fin de cada año (...) por manera que monta todo (...) por razon de todo el dicho serbicio de capillanyas e horgano por todo ciento e veynte mill maravedies*”. A dicho estipendio se le descontaban sendos ducados, lo que hacía un total de seis ducados que habrían de conservarse en una caja de dos llaves custodiadas por los clérigos más ancianos, para “*hornamento e sustentación del reparos de la dicha capilla*”.

La ornamentación u ornato de la capilla, a la que se dedicará capítulo aparte, también tenía reflejo en las mandas fundacionales de Nicolás de Elola. Toda la plata que obraba en su poder en el momento de su fallecimiento había de utilizarse para hacer “*dos calices que el uno dellos sea suntuoso qual se requiere para semejante capella e el otro sea comun*”, a lo que se añadía “*una cruz de plata e una patena o portapaz de plata*” para el servicio de la capilla.

La capilla también dispuso de los necesarios libros de canto, santoral y dominical. En contrato fechado a veintiocho de junio de 1559, se contrataron para tal fin los servicios de Juan García de Elexgaray, vecino de Mondragón e iluminador<sup>73</sup>. Se le pagaron por dicho trabajo cuatro cuadernos conforme al obispado de Pamplona, cuyo misal se dio en presente, un total de 100 ducados. Habían de hacerse en pergamino virgen de Flandes, bueno, bien soltado, de buena pauta y regla, y habían de estar bien encuadernados y bien asentados con sus guarniciones de latón fino, guarnecido por las orillas de las tablas con sus bellones, todo ello cubierto con buen

---

*oration del dicho oficio e todo ello/ con la atencion e devocion que se requyere e demas dello los dias/ viesperas de Ntra. Señora digan la Salve a voca de noche todos/ los dichos seys capellanes en dicha capilla e demas dello/ en cada uno de las quatro temporas del año de los dichos seys/ capellanes los cinco dellos sean obligados de dezir en la dicha/ capilla missa rezada los quatro dellos e el quinto cantada/ e todo ello con lo demas que de suso parece sean obligados de/ cumplir los dichos capellanes perpetuamente excepto los dias/ de la enfermedad o los tiempos o otro justo impedimyento que les escuse/dello sin escrupulo de conciencia en todo lo demas so pena de/ seer obligados a la restitucion de la capillanya que hiziere la tal/ falta a pobres e el dicho regimiento como tal patron haga su/plir las tales faltas con la dicha capillanya a otros clerigos/ por todos los dias que dexaren de cumplir el dicho serbicio”. AMAzc, Testamento, Leg. 25, nº 6.*

<sup>73</sup> AHPG20036\_A\_0155r\_A\_0155v



cuero de becerro, acabado todo en perfección. El Santoral habría de terminarse para el día de San Miguel de septiembre de este año de 1559, y el Dominical para el día de Navidad de 1560. En la fecha mencionada del contrato, obraban en poder del iluminador 30 ducados, fiados por Francisco Iñiguez de Alzaga, sobrino político del difunto Elola, por lo que restaban por pagarle 70 ducados.

Las fundaciones de patronato podían presentarse bajo un aura espiritual, la mencionada capellanía, así como enmascaradas bajo cierto tinte social, las llamadas fundaciones de escuelas, fundación para casamiento de huérfanas pobres, memorias, obras pías, etc<sup>74</sup>, en resumen, “una bien calculada política social”<sup>75</sup>. En las fundaciones creadas por personajes ilustres, o en el menor de los casos, personajes adinerados y venidos a más, por norma general se optaba por una fundación u otra, e incluso varias a la vez, pero limitando la aportación de cada una de ellas. El caso de Nicolás de Elola es sencillamente excepcional, optándose por varias fundaciones paralelas, la ya mencionada capellanía con dotación de 120.000 maravedís anuales para seis capellanes, la fundación de una cátedra de gramática, el casamiento de seis doncellas pobres y por último, una dotación anual para Francisca, su hija natural.

Nicolás Sáez de Elola estipulaba que fuera leída perpetuamente en parte decente de la villa de Azpeitia la “*cathedra de gramática e partes de la Biblia e otras doctrinas que al regimiento paresciese a los pupilos e moços de la dicha villa e su juridicion e de la provincia de Guipúzcoa*”. Por un trabajo que habría de desarrollarse “*dos horas a las mañanas e otras dos horas a las tardes*”, al correspondiente hombre de “*artes e ciencia*” se le pagaría de los “*bienes e rentas cada un año hasta en quantia de cinquenta myll maravedies*”.

Además de ello, cada año serían casadas “*seys donzellas pobres (...) del linaje del dicho Nicolas Sanches naturales de la dicha villa*”<sup>76</sup>, a razón de “*diez e seys myll e seys cientos y sesenta e seys maravedies que al respecto montan (...) por todo cien myl maravedies*”.

---

<sup>74</sup> MATEO PÉREZ, A., ob. cit., p. 367.

<sup>75</sup> Ibid., p. 374.

<sup>76</sup> “*(...) e a falta/ dellas e no pudiese aber del dicho linaje sean de las naturales/ de dicha villa e su juridicion e dependientes della de padres e/ aguelos e no sea nynguna dellas hija de clerigos ni tampoco nyeta/ salvo de legitimo matrimonyo ni tampoco sean dependientes/ de nynguna de las casas solariegas de la dicha provincia de Guipuz/coa e villa de Azpeytia ni parientes de los señores dellos dentro (...) e a falta de donzellas sean viudas honestas*”. AMAZc, Testamento, Leg. 25, nº 6.

Finalmente, a Francisca su hija natural, le correspondía una renta anual y perpetua de treinta mil maravedís por su casamiento, y “*en caso que no quisiere casar sea religiosa e se encierre en el monasterio de Vidaurreta que es en la villa de Oñate donde estan encerradas las religiosas de la tercera regla del señor San Francisco*”.

El montante total sumados los 120.000 maravedís de la fundación de la capellanía, los 50.000 maravedís para la cátedra de gramática, los 100.000 maravedís del casamiento de doncellas pobres, y los 30.000 maravedís destinados a Francisca de Elola, ascendía a un total de 300.000 maravedís, los cuales, Elola mandaba cobrar de “*los trezientos myll maravedies que tiene en las alcabalas reales de la ciudad de Sevilla contenydos en el privilegio real*”. Se creaba, por tanto, un vínculo entre los bienes de Elola y sus fundaciones, de forma que la subsistencia de dichas memoria, obras pías, cátedra y capellanías quedaban unidas a perpetuidad a las riquezas del mismo. En el testamento se daba orden expresa de que se respetara y guardara “*la horden dicha*” y que fuera “*parte vastante para ello e para el complimiento e debido efecto*”, de manera que “*cumplido este su testamento en otra cosa nynguna pudiesen seer distribuydos gastados vendidos cedidos trocados ni enajenados salbos perpetuamente fuesen conservados*”.

La comparativa por la cual podemos medir la grandeza de la fundación de Elola requiere el estudio y puesta al día de las fundaciones realizadas en la misma iglesia parroquial de San Sebastián de Soreasu. Es de suponer que los personajes más ilustres de la Azpeitia del siglo XVI tuvieran las pretensiones y aspiraciones de cualquier hombre de mundo, ya fuera eclesiástico, militar, o simplemente, descendiente de un linaje con solera. Don Martín de Zurbano, como hombre del Concejo de sus Majestades y de la Santa Inquisición y obispo de Tuy, dotó una capellanía de 6.000 maravedís anuales para dos capellanes y misas cantadas<sup>77</sup>. La Capilla de los Ibarluce, contigua a la de Zurbano, y propiedad de Pedro de Irigoyen y posteriormente de su sobrino Simón de Ibarluce, estaba dotada con una cuantía de 12 ducados, una equivalencia de 4.500 maravedís, para dos capellanes que servirían misas rezadas<sup>78</sup>. De la Capilla Igarza, de 1597, se sabe que tenía fundada una capellanía de cuatro misas a la semana,

<sup>77</sup> A ello hay que añadir una renta de “más de 1.000 maravedís para los gastos del servicio del altar y reparos de la capilla a cargo de su heredero y poseedor del vínculo”. ELÍAS ODRIOZOLA, I., *Iglesia parroquial...*, p. 69.

<sup>78</sup> Ibid., p. 74. De los 12 ducados uno se destinaba a la misa cantada del día de la Asunción de Nuestra Señora, otro ducado era para el rector y el resto se distribuía en el cuidado y servicio de la capilla.

a dos ducados por misa<sup>79</sup>. El vínculo de bienes realizados en 1575 con relación a la Capilla Guerrenzuri especificaba una renta de 50 ducados de renta anual al único capellán de la misma, por servicio de veinticinco misas rezadas cada mes<sup>80</sup>. Sobre la Capilla de los Alzaga, familia política de Elola, podemos aportar que en 1531 se dotó una capellanía de estipendio de 5.000 maravedís anuales<sup>81</sup>, y que en 1566, Ana de Alzaga, viuda mujer de Nicolás de Elola, fundó una capellanía perpetua de 7.500 maravedís del vínculo de Vicuña<sup>82</sup>.

Visto queda que una las capellanías de mayor empaque económico es la de Don Martín de Zurbano, de dos capellanes y coste anual de 6.000 maravedís, además de la cronológicamente posterior Capilla Guerrenzuri, de 18.750 maravedís para un único capellán. Frente a estos datos, los 120.000 maravedís anuales del militar Nicolás de Elola redundarían en su poder económico y adquisitivo y de su consiguiente y emergente puesto social, ya que ni los clérigos ni los prohombres más avezados habían, hasta la fecha, asociado cantidad similar a una fundación privada<sup>83</sup>.

La cátedra de gramática, no obstante, es inferior en cuantía a otras fundaciones que pudieran haberse llevado a cabo en el territorio. Es notorio el caso de Rodrigo Mercado de Zuazola, cuya cátedra y universidad, edificada ex profeso con bula de Paulo III para la enseñanza de las doctrinas, alcanzaba un estipendio de 297.687 maravedís<sup>84</sup>, superando de largo lo estipulado por Elola que, subrayamos, con un importe ciertamente similar proyectó varias fundaciones pías paralelas.

---

<sup>79</sup> Ibid., p. 79.

<sup>80</sup> Ibid., p. 80.

<sup>81</sup> AMSS, Legajo 18, nº legajo 12.

<sup>82</sup> ELÍAS ODRIOZOLA, I., *Iglesia parroquial...*, p. 96.

<sup>83</sup> Como ejemplo, el de Alonso de Fonseca, arzobispo de Santiago y futuro arzobispo de Toledo, que declaraba en testamento fechado en 1531 que había asociado un total de 40.000 maravedís de renta perpetua a los capellanes, sacristán y fábrica de la capilla, a lo que se sumaban 7.500 maravedís para las labores de enfermería del Monasterio de Nuestra Señora de la Anunciación o las Úrsulas de Salamanca, lugar en el que se localizan todas las fundaciones mencionadas. CASTRO SANTAMARÍA, A., *Juan de Álava. Arquitecto del Renacimiento*, Salamanca, Caja Duero, 2002, p. 344.

<sup>84</sup> FORNELLS ANGELATS, M., "Rodrigo Mercado de Zuazola...", p. 171.

#### 1.4. Datos relativos a la traza y construcción

La salvación del alma del fundador requería, después de la fundación de tantas memorias y obras pías, de la erección de una capilla que estuviera a la altura del personaje, tanto en el contenido como en el continente, de tal forma que ya en vida de Nicolás Sáez de Elola se comienzan las pesquisas de la que será la obra cumbre de la arquitectura de Azpeitia, además de un oasis dentro del desértico panorama constructivo en lo que a arte renacentista y manierista concierne en el País Vasco. Cabría aclarar, sin embargo, que la función del comitente a lo largo del periplo diplomático y constructivo de su propia capilla de patronato es ínfima y casi, podría decirse, inexistente. Su papel respecto al que será su panteón se resumirá en la compra del solar, quedando en manos de sus testamentarios y albaceas el peso último y la responsabilidad de, entre otras cuestiones, elegir el diseño de la edificación, contratar a los canteros mejor cualificados para ello, conseguir las licencias pertinentes y crear un programa arquitectónico, escultórico y pictórico a la altura de un hombre distinguido por sus servicios en la conquista del Perú

Las primeras noticias documentadas sobre la edificación de la futura capilla se remontan al 5 de abril de 1547, fecha en la que el escribano Pedro Martínez de Uranga da fe sobre la adquisición por parte de Nicolás Sáez de Elola de dos capilletas que la iglesia tenía en su interior, así como cierto sitio del cementerio, que se hallaba entre la parroquia y la casa que fue de Pedro López de Garín, más concretamente, entre la capilla de los herederos de Juan de Alzaga, y la citada casa de López de Garín<sup>85</sup>. El documento incide en las medidas del terreno comprado, de largo un total de 14 varas de medir desde la capilla de los Alzaga hacia la casa de Pedro López, otras 14 varas hacia arriba, además de las dichas capilletas y pared antigua de la parroquia que sumaban de largo 10 varas y dos tercias de vara. Tras la concesión de las tierras, el título de la compra es confirmado por el ordinario de la diócesis de Pamplona, Antonio de Ziordia<sup>86</sup>. Se inician así los trámites de la futura construcción de la capilla de Elola, que se asentará sobre el

---

<sup>85</sup> AHPG20009\_A\_0727r\_A\_0731v.

<sup>86</sup> AHPG20009\_A\_0821v.

cementerio, apoyará en la capilla de los Alzaga y seguirá asimismo “*por la parte de fuera que es acia la calle pública y acia la casa de Domingo Lasa*”<sup>87</sup>.

Años más tarde y con motivo de la defunción de Nicolás Sáez de Elola acaecida alrededor del 16 ó 17 de diciembre de 1553, el testamento vuelve a mencionar la futura capilla, concretando que hasta tanto la misma no fuera edificada, el cuerpo del comitente sería enterrado en la iglesia de San Sebastián de Soreasu<sup>88</sup>. Las últimas voluntades de Elola matizan la existencia de “*un sepulcro de piedra cortada en la pared della e encima del dicho sepulcro un bulto que semeje bien e les pareciese bien a sus testamentarios*”<sup>89</sup>. Someramente y sin ahondar en las líneas generales edificatorias de la capilla, se especifica que en “*el hedificio della cueste hasta en quantia myll dozientos ducados de oro e en la dicha capilla se haga su sacristía e el sitio para el horgano que ha de aver en ella*”, y que se “*acabe en perfection toda ella en tres años primeros siguientes en adelante despues de la muerte del dicho Nicolas Sanches*”<sup>90</sup>.

Los datos que se concretan en dicho documento son las existencia de un sepulcro, un edificio cuyo coste no superase los 1.200 ducados de oro y una sacristía aneja y participante del conjunto funerario, realizable todo ello en el plazo de tres años. No existe esbozo alguno sobre las líneas estilísticas, tendencias ni modelos que pudieran servir de reflejo a lo que en Azpeitia se pretendía construir. En base, se concretaban los nombres de quienes habrían de ser los albaceas de los bienes y voluntades de Nicolás Sáez de Elola, en definitiva, los máximos y últimos responsables del cumplimiento de los deseos del difunto, el “*bachiller Martin Martynez de Acharan e Martin Peres de Yçaguirre escribano de sus majestades e Juan Sanches de Goyaz e Juan Peres de Lasao vezinos de la dicha villa a todos quatro juntamente e a cada uno dellos in solidum*”<sup>91</sup>. Por su parte, el patronazgo perpetuo de la futura capilla recae en el regimiento de la villa de Azpeitia, entendiéndose en ello dos alcaldes (Martín Pérez de Izaguirre, escribano, y Pedro de Garagarza), dos fieles (Juan Martínez de Emparan y Tomás

---

<sup>87</sup> AHPG20009\_A\_0753r\_A\_0754r.

<sup>88</sup> AMAzc, *Testamento*, Leg. 25, nº 6.

<sup>89</sup> *Ibid.*

<sup>90</sup> *Ibid.*

<sup>91</sup> *Ibid.*

de Zandategui) y seis regidores (Asensio de Urquiza, Martín Ibáñez de Aquemendi y Francisco Iñíguez de Alzaga, entre otros).

Dispuestos los albaceas y patronos, la maquinaria para la construcción de la capilla de Nicolás Sáez de Elola se pone en marcha. Para la adjudicación de las obras de edificación, Juan Sáez de Goyaz como testamentario de Nicolás de Elola, convoca a varios maestros canteros para que den su parecer sobre cómo debe ser dicha capilla. Se presentan sendas trazas<sup>92</sup>, la primera firmada por Domingo de Olozaga<sup>93</sup>, con la colaboración de Pedro de Lizarazu<sup>94</sup> y Martín de Mendiola<sup>95</sup>, y la segunda a cargo de Domingo de Rezábal<sup>96</sup>. En carta de pago fechada a 27 de agosto de 1554, después de pasados nueve meses desde la muerte del indiano, se menciona la razón de lo que se dio a los citados maestros canteros por el tiempo invertido en la visita al sitio y solar que habría de ocupar la capilla<sup>97</sup>. Tras unos pocos días, a día 2 de septiembre del mismo año, el concejo toma la decisión de poner las obras en pública almoneda para, según costes, decidir, a fecha domingo 23 de septiembre, qué traza de las dos propuestas resulta más conveniente<sup>98</sup>.

El 9 de septiembre se produce la subasta en la que participan Miguel de Aguirre, Domingo de Rezábal, Martín de Beristáin y Martín de Mendiola, maestros canteros que pujan por una u otra traza, explicitando el coste de la edificación en cada caso, llegando Miguel de Aguirre a pujar por las dos trazas<sup>99</sup>.

Tras la licitación que debía servir para decantarse por una de las dos trazas, elegir al cantero que realizaría la obra y fijar el precio, la decisión sigue sin tomarse por expresa petición de los testamentarios, ya que ninguno de los pujadores convence. A 20 de octubre

---

<sup>92</sup> AHPG20009\_A\_0744r\_A\_0755r.

<sup>93</sup> AHPG20009\_A\_0748r\_A\_07549r.

<sup>94</sup> El nombre del cantero Pedro de Lizarazu aparece con relación a las obras de la Capilla de la Piedad de San Miguel de Oñati, San Pedro de Bergara y Nuestra Señora la Real de Azkoitia o la capilla de Doña Domeja en la capilla de Cestona. Además aparece como inspector de diversas obras, Santa Marina en Bergara, Santa María en Tolosa y Natividad de Nuestra Señora en Zestoa. ARRAZOLA ECHEVERRÍA, M<sup>a</sup>. A., *El Renacimiento...*, Tomo I, pp. 97-99, pp. 136-142, p. 177, p. 190, p. 212..

<sup>95</sup> Sobre Martín de Mendiola sabemos, entre otros, que estuvo trabajando en la Cartuja de Miraflores de Burgos, al servicio de Carlos V. Ibid., p. 63.

<sup>96</sup> AHPG20009\_A\_0752r\_A\_0752v.

<sup>97</sup> AHPG20009\_A\_0755r.

<sup>98</sup> AHPG20009\_A\_0744r\_A\_0745v.

<sup>99</sup> AHPG20009\_A\_0746r\_A\_0747v.

de 1554, entra en escena un personaje que resultará clave en la posterior elección de la traza, Martín de Sagarzola, además de los veedores que en determinados momentos darán unos u otros pareceres respecto a conflictos puntuales que puedan surgir. Dicho Martín de Sagarzola, maestro cantero, es la figura escogida como portavoz del regimiento y con tal cargo estudia la traza al romano de Domingo de Rezábal<sup>100</sup>, y la traza al moderno de Domingo de Olózaga<sup>101</sup>. Habiendo revisado ambas propuestas, el maestro Sagarzola da opinión de ambas, aceptando la traza de Rezábal porque es de “*mayor perpetuidad, y lo otro, porque es de mayor representación y bysta hapazible*”<sup>102</sup>. Tras la toma de la decisión Sagarzola realiza ciertas matizaciones al proyecto original que se hacen constar inmediatamente después del condicionado del maestro adjudicatario<sup>103</sup>, así como unos nuevos pareceres sobre las trazas de la capilla de Nicolás de Elola<sup>104</sup>, matizaciones técnicas respecto a las longitudes y alturas de la capilla. Finalmente, el regimiento y testamentarios de Elola dan fe por escrito de la elección realizada por el maestro Sagarzola<sup>105</sup>.

Resulta de una osadía sin par el que la traza ganadora fuera aquella que apostaba por una obra completamente al romano, “*sin mezcla alguna con lo moderno*”, ya que no existían ejemplos similares en las cercanías. Ello fue posible gracias a las personalidades coincidentes en espacio, tiempo y, sobre todo, ideología edificativa de Domingo de Rezábal y Martín de Sagarzola, que contrariamente a la filosofía constructiva goticista de Domingo de Olózaga, definieron a la perfección y determinaron la decisión y propuesta final totalmente “al romano”.

A finales de diciembre de 1554 continúan las pesquisas referentes al recinto funerario. A 24 de diciembre, doña Ana Vélez de Alzaga y Vicuña, viuda mujer que fue de Nicolás Sáez de Elola, cede a cambio de 250 ducados la posesión y propiedad que tenía sobre la capilla de su esposo, traspasando así todos los derechos al regimiento de la villa<sup>106</sup>. Trascurrido un año

---

<sup>100</sup> AHPG20009\_A\_0750r\_A\_0751v.

<sup>101</sup> AHPG20009\_A\_0748r\_A\_0749r.

<sup>102</sup> AHPG20009\_A\_0756v.

<sup>103</sup> AHPG20009\_A\_0756r\_A\_0757r.

<sup>104</sup> AHPG20009\_A\_0758r\_A\_0759v.

<sup>105</sup> AHPG20009\_A\_0760r\_A\_0760v.

<sup>106</sup> AHPG20009\_A\_0851r.

desde el fallecimiento del comitente siguen sin iniciarse las obras de la ansiada capilla<sup>107</sup>. El 25 de diciembre de 1554 se procede a los segundos autos del remate y al día siguiente, se realiza el primer pregón o almoneda para “rematar en quien mejor e más barato quisiese hazer”<sup>108</sup>. La primera puja la realiza el propio Domingo de Rezábal, estipulando el montante de la obra de la capilla en 2.500 ducados. No habiéndose presentado ningún otro licitador y no siendo el coste del agrado del regimiento y testamentarios del difunto, se pospone la asignación<sup>109</sup>.

A 30 de diciembre de 1554 se concretan las condiciones impuestas por el concejo para la edificación del recinto funerario<sup>110</sup>. Los detalles más importantes en los que incide dicho documento versan sobre el estilismo romano de la capilla, mencionándose en concreto que “será todo en todo natural Romano, puesta cada cosa en forma y medida segund alquitectura de hombres artiçados sin mezcla alguna con lo moderno con que no aya que poner escrúpulo alguno de por ello ser la obra falsa”<sup>111</sup>. Y sigue citando, en referencia al acabado pictórico y recalcando la tendencia del concejo y de los maestros Martín de Sagarzola y Domingo de Rezábal hacia el interés creativo romano,

*“asi mismo aya de pintar y pinzelar y luzir todo el cuerpo de la dicha capilla de dentro y fuera, y lo de dentro sobre enluzido en todos los campos. Seran de muy buen debuxo con todos los perfilles de punta de cuchillo sobre negro fino, de blanco fino, y todo esto se ha de hazer al fresco luego que la dicha capilla se cerrare sin intervalo alguno con que sea de cal biva y mistura de cera y resina y leche de yguera y cola y otras misturas necesarias para el dicho betun y lavor”<sup>112</sup>.*

---

<sup>107</sup> Según se desprende del documento AHPG20009\_A\_0824r\_A\_0833v, fechado a 12 de agosto de 1556, la viuda de Nicolás Saez de Elola, doña Ana Velez de Alzaga y Vicuña, puso durante un año ciertos impedimentos al cumplimiento del testamento de su difunto esposo, por diferencias en la herencia y reparto de los bienes considerados de conquista (AHPG20009\_A\_824r\_A\_824v).

<sup>108</sup> AHPG20009\_A\_0761r\_A\_0763v. El texto refiere como fecha el 25 de diciembre de 1555, pero claramente ha de tratarse de una errata, atendiendo al transcurrir de los sucesos mencionados y al hecho probado de nombrar los últimos días del año, haciendo mención al año entrante en vez del presente. Otro tanto sucede con las fechas del 26 y 30 de diciembre.

<sup>109</sup> AHPG20009\_A\_0761r\_A\_0761v.

<sup>110</sup> Las condiciones expresadas por el concejo de la villa de Azpeitia aparecen duplicadas en sendos documentos, AHPG20009\_A\_07641r\_A\_0765v y AHPG20009\_A\_0713r\_A\_0714v.

<sup>111</sup> AHPG20009\_A\_0764v.

<sup>112</sup> Ibid.



Tras leerse y exponerse las condiciones del concejo, Domingo de Rezábal se presenta de nuevo como único pujador, permitiéndose subir las costas de la capilla a 3.000 ducados de oro quedándose, de nuevo, desierta la adjudicación de la obra.

El proceso se repite en segunda almoneda a día 6 de enero de 1555<sup>113</sup>. Ante la falta de pujadores, el regimiento pregona que quien quiera tomar la capilla en 1.500 ducados de oro recibirá de mejora diez ducados pagados con una pieza valorada en cincuenta ducados. En un error de comprensión, Matías de Mendiola, vecino de Régil, dice que tomará la edificación de la capilla en 2.500 ducados, en vez de los citados 1.500 ducados. No apareciendo licitador alguno, el regimiento mantiene los 10 ducados de mejora para quien realice el remate en 1.600 ducados, hecho que tampoco obtiene respuesta alguna por parte de los maestros canteros. Así, se eleva la puja a veinte ducados de mejora para 1.800 ducados de obra, cantidad que despierta el interés de Domingo de Olózaga, quien promete rematar la capilla, atendiendo las condiciones y trazas expuestas, en 2.500 ducados. Este hecho es el detonante que inicia una puja a la baja entre los maestros presentes. Miguel de Aguirre baja las costas a 2.400 ducados, obligando a Domingo de Olózaga a reducir su propuesta a 2.300. Domingo de Odriozola participa en la puja con 2.550 ducados, siendo su propuesta rebajada a 2.200 ducados por el maestro Domingo de Rezábal, último de los maestros en mencionarse en el remate a candela. Dando el regimiento, testamentarios, fieles y testigos fe de lo acaecido, se finaliza la almoneda con la traza de Domingo de Rezábal y en la figura del propio maestro cantero. Dicho cantero se obliga a tomar la obra, trabajando a destajo en el tiempo y en el precio acordado<sup>114</sup>, tres años siguientes y un total de 2.200 ducados<sup>115</sup>.

A 8 de enero de 1555, Domingo de Rezábal comparece en una sesión que versa en torno al remate y acabado de la obra de la capilla, en lo que parece el contrato que vincula

---

<sup>113</sup> AHPG20009\_A\_0761r\_A\_0761v.

<sup>114</sup> En el proceso de contratación al destajo, los maestros canteros habrían de presentar fianzas, como es el caso de Domingo de Rezábal, y sería el cantero el que de forma escalonada cobrara el total de montante, del que habría de salir el dinero de los subordinados, materiales y los beneficios del propio cantero. Sobre los destajos y la maestría véase CASTRO SANTAMARÍA, A., *Juan de Álava...*, pp. 69-78.

<sup>115</sup> En la revisión posterior que realizará Martín de Sagarzola a las trazas de Rezábal, menciona y ratifica que dicha traza no podría llevarse a construcción por menos de 2.180 ducados en AHPG20009\_A\_0756v\_A\_0757r y por menos de 2.120 ducados en AHPG20009\_A\_0758r\_A\_0759v.

al cantero con la capilla<sup>116</sup>. En dicha sesión se hace mención expresa de los nombres de los fiadores, principales deudores y pagadores de la obra<sup>117</sup>, así como que las obras habrán de estar finalizadas para el día de San Juan del año 1557. Sin embargo, los contratiempos y avatares relativos a la edificación no finalizan aquí. Seis días más tarde se vuelve a incidir en el remate de la obra, ya que según parece, los maestros Martín de Mendiola y Martín de Mendiolaza o Beristáin habían hecho baja en la subasta pública de septiembre del año anterior<sup>118</sup>, y reclamaban que la obra fuera rematada en sus personas. El concejo no admite a trámite la queja de los dos últimos canteros que se oponían a dicha designación, y dirime que la capilla la realizará Domingo de Rezábal con la supervisión de éstos, restándosele a Rezábal la cantidad de 250 ducados en caso de no cumplir lo estipulado<sup>119</sup>.

A 20 de enero de 1555 parece que las aguas se han calmado. Los fiadores del maestro Domingo de Rezábal presentan el contrato que une al cantero con las obras, haciendo mención expresa a que las condiciones impuestas por el concejo sean incorporadas al presente instrumento y que, por ende, sean conservadas las viejas capilletas hornacinas que fueron entregadas para el sitio de la capilla<sup>120</sup>. Las obras están adjudicadas y, aunque con retraso, están a punto de iniciarse, tanto con el beneplácito del concejo como del maestro Martín de Sagarzola quien en última instancia acepta y da el visto bueno al proyecto al romano. Tampoco faltan ciertos requerimientos técnicos y diligencias que hubieron de pasar ante el nuncio papal para el correcto cumplimiento de las últimas voluntades del indiano. Así, el 21 de enero de 1555 y a través de las cuentas de Juan de Yarza, suegro y testamentario de Izaguirre, hallamos noticia del viaje castellano de este último, ya citado con anterioridad. Martín Pérez de Izaguirre, comisionado por el concejo de la villa de Azpeitia, realizaba un viaje cuyo periplo quedaría sucintamente

---

<sup>116</sup> AHPG20009\_A\_0708r\_A\_0710v y AHPG20009\_A\_0712v. El primero, fechado a 8 de enero de 1555, y el segundo, fechado a 20 de enero de 1555, versan sobre el remate de la obra en la figura de Domingo de Rezábal sobre la traza del propio maestro cantero, firmada de su mano y de mano de Martín de Sagarzabal (Martín de Sagarzola en documentos previos).

<sup>117</sup> AHPG20009\_A\_0708r\_A\_0710v y AHPG20009\_A\_0712v. Los nombres de los fiadores son Juan Pérez de Celayarán, Juan de Ondarra, Juan de Echenagusia y Juan de Loyola.

<sup>118</sup> Lo cierto es que si bien el maestro cantero Martín de Beristáin había hecho una puja de 2.100 ducados de oro, la misma se fundamentaba en las trazas del moderno de Domingo de Olózaga, Pedro de Lizarazu y el propio Martín de Mendiola. AHPG20009\_A\_0746r. A ello se suma el anexo en el que Martín de Mendiola expresa su deseo de realizar las obras de la capilla según la traza ochavada, especificando la forma en que se realizará y concretando el gasto de cada uno de los procesos. Se finaliza diciendo que según sea la piedra, bien de la propia tierra, o bien de la piedra de Orio, las obras oscilarían entre los 2.500 ducados de oro para la primera y los 2.550 para la piedra procedente de Orio o Garate.

<sup>119</sup> AHPG20009\_A\_0710v\_A\_0711v.

<sup>120</sup> AHPG20009\_A\_0716r.

reflejado en cierta averiguación pasada ante notario en la fecha indicada<sup>121</sup>. En su doble faceta de testamentario y patrono de la capilla, como parte integrante que era de la corporación concejil, Izaguirre protagoniza un viaje a “*la villa de Valladolid e cybdad de Salamanca e a otras partes de Castilla a saver e beer las fundacyones fechas de capillas e capillanyas en este reino*”, con la intención de obtener la bula del “*nuncio del nuestro muy santo padre que residía en corte e villa de Valladolid*”, y completar así las “*diligencyas que fuesen nescesarias para el conplimiyento e conserbacion del dicho testamento*”<sup>122</sup>.

Avanzando en las fechas, el discurrir de las obras de la capilla vuelve a sufrir ciertos altibajos. A lo largo de enero y febrero se localizan cierta carta de pago<sup>123</sup> y un contrato para el suministro de materiales<sup>124</sup>, así como un mandamiento de suspensión que el teniente coronel de la provincia de Guipúzcoa, Diego Ortiz de Avillaneda hace saber al maestre Martín de Beristáin<sup>125</sup>. El tema del remate sigue candente a fecha 25 de mayo del mismo año, ya que haciendo alusión al mandamiento del teniente coronel, ajuntados los nobles del concejo, dan y reiteran su consentimiento al acabado de las obras por parte del maestre Domingo de Rezábal, en contra de Beristáin, claramente en oposición a la dicha adjudicatura<sup>126</sup>.

El 19 de abril de 1555, entremezclado con otras ciertas averiguaciones respecto a los cargos y descargos realizados por los testamentarios de Nicolás de Elola, se vuelve a incidir en los gastos realizados por Martín Pérez de Izaguirre<sup>127</sup>, así como en la conservación y cumplimiento de las últimas voluntades del indiano, para lo cual se harán “*muchas dilygencyas*

---

<sup>121</sup> AHPG20009\_A\_0739v\_A\_0742r. Aunque no se ha hallado, parece que dicho Martín Pérez de Izaguirre documentó el viaje realizado en su testamento, en capítulo aparte, pasado ante el escribano Juan de Aquemendi, a 5 de diciembre de 1554. “*Yten un parescer por escrito que dió el dotor Brabo sobre el caso. Yten una relación escripta en dos hojas que habla de fundación de capillas. Yten quatro conoscimientos de cosas que pagó el dicho Martín Péres por las cosas tocantes al testamento del dicho testamento*”. AHPG20009\_A\_0741r.

<sup>122</sup> Ibid.

<sup>123</sup> AHPG20009\_A\_0718v. Fechado a 21 de enero de 1555.

<sup>124</sup> AHPG20037\_A\_0048v\_A\_0050r. Fechado a 11 de febrero de 1555.

<sup>125</sup> AHPG20009\_A\_0727r. Fechado a 21 de enero de 1555. Continúan las tensiones respecto al remate de la capilla, adjudicado a Domingo de Rezábal.

<sup>126</sup> AHPG20009\_A\_0728r.

<sup>127</sup> AHPG20009\_A\_0818r. Las siete primeras líneas vuelvan a mencionar la restitución que habrá de realizarse en nombre de los herederos de Martín Pérez de Izaguirre. Parece que dicho texto es la consecución de la página anterior, que se halla arrancada y por tanto desaparecida. Tampoco está del todo clara la fecha, el mes queda parcialmente ilegible en el documento.

*así en la curia romana como ante el nuncio de su santidad e en el consejo real e otras partes necesarias en que se requiere que ynterbenga mucha dilygencia e costa*<sup>128</sup>.

De la carta de pago realizada al maestro Rezábal en junio de 1555<sup>129</sup> se pasa a la petición realizada a comienzos de agosto para que el lienzo en que habría de apoyarse la capilla de la Soledad, el muro de la capilla Alzaga, fuera dado libre y desembarazado. Domingo de Olózaga como examinador puesto por el testamentario Juan Sáez de Goyaz, acompaña a Domingo de Mendizábal, examinador por parte de Francisco Iñiguez de Alzaga, este último, nieto y “seedor de dicha su capilla”<sup>130</sup> y ecónomo y mayordomo de la iglesia parroquial<sup>131</sup>. A 4 de agosto se realiza la declaración y examen de dicha pared, decidiéndose que habrá de pagársele a Francisco Iñiguez de Alzaga la mitad del valor total de la pared, una suma de 90 ducados, y por tanto y a partir de dicho pago, la capilla de Elola gozará de la mitad de la pared de la capilla de los Alzaga, “como de cosa comprada”<sup>132</sup>.

En octubre y diciembre de 1555 se documentan respectivamente un contrato para el acarreo de piedra<sup>133</sup> y una carta de pago en la que Domingo de Rezábal dice haber recibido 200 ducados, a falta de 100 ducados, lo que conforman los tercios establecidos de 300 ducados<sup>134</sup>.

Comenzado el nuevo año vuelven a producirse ciertas discrepancias en torno a las obras del recinto funerario. A 15 de enero de 1556 se argumenta que el maestro Rezábal no está haciendo la capilla según la traza y condiciones contenidas en el contrato, habiéndose excedido de lo prometido y obligado, por lo que se pide el parecer de Pedro de Soraiz<sup>135</sup>. Por su parte, el

---

<sup>128</sup> AHPG20009\_A\_0823v. Las fechas en dicho documento son algo inconexas y no del todo claras, por lo que quizá la fecha indicada no se refiera al texto mencionado.

<sup>129</sup> Pago de 400 ducados por parte de Joan Sáez de Goyaz a Domingo de Rezábal y carta de pago de otorgada por este último sobre el pago recibido. AHPG20009\_A\_0719v y AHPG20009\_A\_0719r, respectivamente.

<sup>130</sup> AHPG20009\_A\_0719v\_A\_720r.

<sup>131</sup> AHPG20009\_A\_0731r.

<sup>132</sup> Además de los mencionados Domingo de Olózaga y Domingo de Mendizábal, está presente la figura de Pedro de Elosu, como maestro cantero independiente que habrá de dilucidar las posibles diferencias entre los anteriormente citados. AHPG20009\_A\_0720r\_A\_0720v. En el mismo documento se adjunta la carta de pago del maestro Domingo de Rezábal, 2 ducados de oro recibidos de Joan Sáez de Goyaz por las labores de examen.

<sup>133</sup> AHPG20009\_A\_0839v. Contrato entre Domingo de Rezábal y Martín de Uribarri. Fechado a 12 de octubre de 1555.

<sup>134</sup> AHPG20009\_A\_0721r. El texto está fechado a 29 de diciembre de 1556, a sabiendas de que en los últimos días del año se tiende a poner como fecha el número del año entrante. Los 100 ducados restantes los cobra el 5 de enero de 1556, según se desprende de la carta de pago que otorga Domingo de Rezábal. AHPG20009\_A\_0722r.

<sup>135</sup> El documento AHPG20009\_A\_0824r\_A\_0833v, fechado en marzo de 1555, lo menciona como maestro cantero vecino de Vitoria. Se dice que se pagaron a Pedro de Soraiz 12 ducados más 26 reales de comida, por el llamamiento realizado por el regimiento para ver cómo iban las obras de edificación de la capilla. (AHPG20009\_A\_0828v)

maestro cantero Pedro de Elosu pide que se reanuden las obras tras la parada de los últimos días, por bien de paz y concordia, sin innovar en las condiciones expuestas<sup>136</sup>.

Nueve días más tarde, el día 24, Domingo de Rezábal interpone una queja en la que afirma que la capilla no viene en cuadratura y que existen ciertas diferencias, por lo que se pide de nuevo la presencia de Pedro de Elosu<sup>137</sup>. Éste último cantero confirma y ratifica las dudas de Rezábal, pidiéndose tomar más suelo de la zona de la casa de Pedro López. Se decide tomar tres varas por la parte delantera hacia la casa de Pedro López, y media vara hacia arriba, sumando un total de 18 varas y 14 varas y media hacia arriba. Por las tierras proporcionadas para la edificación de la capilla se entregan en equivalencia y por vía de limosna parte de los bienes de la herencia de Nicolás de Elola, un total de 100 ducados, quedando totalmente ratificada la transacción de tierras<sup>138</sup>. A dicha ampliación contribuye definitivamente y “*en especial*” el respaldo formal que supone “*el último examen que con juramento dio e declaró maestro Juan de Lizarazu*<sup>139</sup> *ante don Miguel de Arana, juez nombrado para ello por el ordinario de Pamplona*”<sup>140</sup>. Todos los presentes, otorgantes, alcaldes, mayordomo y cada uno de ellos piden y suplican al ilustre obispo de Pamplona sea servido de poner en todo ello el decreto de su cargo y oficio, aprobando la dicha licencia. La nueva concesión de tierras se suma a lo escriturado en un principio, quedando aprobado a 25 de enero de 1556 por los patronos de la iglesia de Azpeitia, Don Juan de Borja y Doña Laurencia de Oñaz y Loyola<sup>141</sup>, así como por parte del rector Don Andrés de Loyola<sup>142</sup>

A día 12 de agosto de 1556 el maestro Martín de Miranda, visitador y reformador general de todo el obispado de Pamplona<sup>143</sup>, y el ilustre don Álvaro de Moscoso, obispo de

---

<sup>136</sup> AHPG20009\_A\_0721v\_A\_0721v.

<sup>137</sup> “Más debe la herencia dos ducados que dio Domingo de Egorza a Pedro de Elosu, vecino de Vitoria, que vino a beer la obra de la capilla. AHPG20009\_A\_0828v.

<sup>138</sup> Véase AHPG20009\_A\_0729r, AHPG20009\_A\_0830v y AHPG22037\_A\_0191v. Este último documento versa sobre la *Carta de pago de los herederos de Nicolás Sáez de Elola defunto, 1557*, concretamente del pago de los cien ducados en compensación por las tierras que ocupará la capilla de la Soledad.

<sup>139</sup> Juan de Lizarazu, cantero y hermano del también cantero Pedro de Lizarazu, se documenta en relación a obras de marcado carácter renacentistas, véase el claustro de la parroquia de San Miguel de Oñate o la propia Universidad de Oñate, ambas construcciones realizadas bajo mecenazgo de Rodrigo Mercado de Zuazola, a la sazón obispo de Ávila. ARRAZOLA ECHEVERRÍA, *El Renacimiento...*, Tomo I, pp. 103, 105, 192, 286, 288, 290, 291.

<sup>140</sup> AHPG20078\_A\_0130r\_A\_0130v.

<sup>141</sup> AHPG20009\_A\_0731r y AHPG20009\_A\_0831r\_A\_0831v. Piden asimismo que el ordinario y obispo de Pamplona sean servidos de aprobar la licencia y validarla, confirmarla y aprobarla según la autoridad de su oficio y cargo.

<sup>142</sup> AHPG20009\_A\_0731v y AHPG20009\_A\_0832r.

<sup>143</sup> Goñi Gaztambide añade a esos títulos el de maestro en Teología por la universidad de Alcalá y clérigo de la diócesis de Bur-

Pamplona, confirman la compra, licencia y aprobación del aumento del suelo para la fundación de la capilla de Nicolás de Elola<sup>144</sup>, así como la prórroga de un año en las labores constructivas<sup>145</sup>. Sin mayores sobresaltos, de julio a diciembre de 1556 se documentan varias cartas de pago del maestre Domingo de Rezábal<sup>146</sup> y un manifiesto del 19 de octubre en el que Domingo de Rezábal concreta que “el pilar que está junto al órgano y coro de la capilla de Elola, está degollado y con peligro de ruina de la iglesia y de los que asisten”<sup>147</sup>, pidiéndose opinión al respecto a Domingo de Olózaga, estante en Hernani.

A 6 de julio de 1557, los nobles señores del concejo otorgan todo su poder cumplido a Juan Sáez de Goyaz, vecino de Azpeitia y testamentario de Nicolás Sáez de Elola, para poder parecer ante el reverendísimo obispo de Pamplona don Álvaro de Moscoso y ante su vicario general y oficial, y cualquier juez. A 13 de julio de 1557 continúan las comunicaciones entre Juan Sáez de Goyaz y la diócesis de Pamplona. En una petición inicial se pide poder gastar hasta 1.000 ducados más allende los 1.200 ducados que Nicolás de Elola había estipulado para la construcción de su capilla, aprobándose un gasto total de 2.200 ducados. En una segunda petición realizada ante don Álvaro de Moscoso, se pide puedan gastarse de los bienes del difunto hasta 600 ducados más para el remate del último tejado, dado que en la edificación de la capilla “*se tomaron para su anchura tres varas y media de suelo, e se sacaron los cimientos del un lienço para hacer la mayor porque no vernia en cuadra(tura) ni en buena comodidad*”<sup>148</sup>. Queda concedida la licencia bajo la supervisión del maestro Miranda.

Años más tarde, a 28 de junio de 1559 se localiza el contrato y obligación de hacer los libros de coro de la capilla, contrato en el que se requiere a Juan García de Elexgaray, vecino de Mondragón e iluminador, realice los libros de canto, santoral y dominical<sup>149</sup>.

---

gos. GOÑI GAZTAMBIDE, J., *Historia...*, p. 588.

<sup>144</sup> AHPG20009\_A\_0824r\_A\_0825v y AHPG20009\_A\_0833r.

<sup>145</sup> Tal y como se apuntaba en la nota 107, la viuda de Nicolás Sáez de Elola puso durante un año ciertos impedimentos para la realización de las obras de la capilla, por lo que el maestre visitador Martín de Miranda prorroga la fecha límite de las obras. AHPG20009\_A\_0824r\_A\_0825v.

<sup>146</sup> AHPG20009\_A\_0722v (10/07/1556); AHPG20009\_A\_0723r (10/10/1556); AHPG20009\_A\_0723r (28/12/1556).

<sup>147</sup> ELÍAS ODRIOZOLA, I., *Iglesia parroquial...*, p. 86.

<sup>148</sup> ADP, Cascante, c/38, N° 2, 1557.

<sup>149</sup> AHPG20036\_A\_0155r\_A\_0155v.

Existen otras referencias documentales posteriores referentes a la capilla que Imanol Elías recoge en el informe previo a la restauración que realizó para el Taller de Restauración de la Diputación Foral de Guipúzcoa<sup>150</sup>. En 1560 se añade una nueva puerta con su reja a la capilla. A fines de 1564 se traen de Sevilla azulejos por valor de diez ducados, confirmando cuatro años después que la capilla estaba siendo embaldosada, y en 1568 se paga a Sebastián de Aguirre por la obra de una reja y una barandilla para la escalera del coro. En 1584 y 1585 se alude a la fachada de la capilla de Elola, a una prohibición para su edificación y al remate que en 1585 Martín de Aguirre dará en la portada antes de su súbito fenecimiento como consecuencia de una caída fortuita del andamio. En 1586 examina esta portada el cantero Domingo de Aristiburu, pagándose a continuación 43 ducados a Juan de Elejalde por pintar esta portada y otros 2.400 maravedís a Juan del Castillo en 1587 por el examen de dichas pinturas. Finalmente, se hace referencia a un Francisco de Elejalde por haber cumplido con la realización de las pinturas de la portada.

A fines del siglo XVIII y dado el azote de muertes que se producen en Azpeitia, en 1795 se practicaron enterramientos en el suelo de la capilla. Años más tarde, en 1885, se abre una linterna para surtir de luz la capilla y en 1890 se lleva a cabo la restauración de la capilla y repintado de las paredes con motivos y decoraciones decimonónicas.

### **1.5. Propuesta de Domingo de Rezábal**

La propuesta y trazas dadas ante notario por Rezábal<sup>151</sup>, autor inequívoco de las indicaciones técnicas finales de la estancia funeraria, serán reducidas en este subcapítulo a lo estrictamente necesario para su comprensión, pudiendo anticipar que las líneas maestras de la capilla se hallan recogidas en el mismo, insertas entre un listado de medidas de longitud, anchura y altura de la edificación, en resumen, las proporciones que habría de tener la edificación. No es baladí, sin embargo, recalcar y hacer hincapié en que los apuntes sobre la estructura básica de la planta de cruz griega con cuatro arcos torales o triunfales sobre los que se asienta la

---

<sup>150</sup> ELÍAS ODRIÓZOLA, I., Datos históricos..., p. 2. Las citas aquí recogidas han sido extraídas de la lectura de la documentación existente en el Archivo Histórico de Azpeitia, AHAzp.

<sup>151</sup> AHPG20009\_A\_0750r\_A\_0751v.

cúpula, son expresamente indicaciones recogidas en la traza, y cumplidas a rajatabla en la actual capilla de Santa María si bien, y en materia de medidas sobre todo, existen las posteriores matizaciones del maestro Martín de Sagarzola. A favor de éste hay que indicar que serán sus matizaciones aquellas que incidan en la correcta iluminación de la estancia y en la armoniosidad de sus proporciones. A grandes rasgos, es al maestro Rezábal a quien se atribuye en exclusiva la composición de cubo y esfera, y es Sagarzola en cambio quien confiere a la edificación la suntuosidad última.

Así, y anteponiendo dichas indicaciones a otras contenidas en el comienzo del documento, se apuntarán los rasgos principales de la edificación renacentista proyectada por Domingo de Rezábal. La disposición general de la capilla contaría con las dos capilletas viejas adquiridas desde un principio, a las que sumarían otro brazo corto y la entrada a la sacristía, de tal forma que se crearían “*quatro arcos triunfales*”, sobre los que asentarían el consiguiente entablamento con su arquitrabe, friso y cornisa. “*Y por sobre ello se moberá la buelta del çinborio en que será en buelta de media naranja entre arco y arco*”, en clara alusión a la cúpula de casetones disminuidos que corona la cubrición. Las cuatro pechinas por su parte irían decoradas con las figuras de los evangelistas labradas al natural con sus insignias. Finalmente, en la cúspide de esta cúpula arrancarían la linterna para surtir de luz suficiente a la capilla, linterna que no se abrió hasta el siglo XIX.

El documento, ciertamente, se inicia mencionando que la tierra que ocuparía la capilla tendría de ancho catorce varas por quince de largo, lo que daría un total de doscientas tres varas, y que la sacristía tendría nueve pies de ancho, entendiéndose el pie por tercio de vara. El grosor de las paredes variaría de los cuatro pies en la capilla a los tres y medio en la sacristía, en un esquema que se debía seguir hasta alcanzar la altura de una vara, partiendo del suelo. A partir de aquí, las tres paredes tendrían un grosor de tres pies y medio, hasta rematarse en una cornisa, que correría por la parte exterior al vuelo, a la misma altura, en forma de moldura. Por su parte, la sacristía tendría trece pies de altura y estaría cubierta por una bóveda de piedra tosca y rasa, sobre la que se apoyaría, a su vez, el suelo del coro. Éste subiría trece pies de alto, y se cerraría con su balaustrada de madera.



El ingreso a la iglesia, “*no de fueraparte*”<sup>152</sup>, se haría por una puerta de piedra franca con reja de veinticuatro pies de alto hasta la mocheta o rebajo del arco. Dicho arco, de un grosor en su intradós de cinco pies, debía estar recorrido por un artesonado de casetones. Enfrente a la entrada se situarían el altar y el retablo, y en el lado izquierdo un sepulcro de arcosolio para el enterramiento. Estas obras correrían a cargo de los respectivos especialistas, siendo la única obligación del cantero dejar el hueco para la posterior sepultura, que iría apoyada en gradas, al igual que el altar. En la misma pared del arcosolio deberían realizarse dos medallas en las que se representarían las figuras de San Pedro y San Pablo, así como dos ventanas redondas y pasantes que habrían de romper toda la pared, de forma que desde el centro de la capilla y a través de ellas se pudiera contemplar el cielo.

Respecto a los materiales de construcción se especificaba que los alzados de la capilla serían de mampostería hasta los capiteles de los arcos, en tanto que los pilares sobre los que apearián los arcos serían de piedra caliza, “*piedra franca, que se entiende como piedra de Orio*” o de otra cantera de similares características<sup>153</sup>. El coro se debía construir para albergar el órgano, asunto muy bien mirado para que este instrumento pudiera adornar con las voces. Se habría de fabricar una vez más con piedra franca o de Orio, o aun cuando no fuera de esta cantera, fuera de otra igual de buena.

Tal y como ya se ha apuntado, a la propuesta de Domingo de Rezábal se le hicieron algunas correcciones y precisiones anónimas referentes al solar donde se alzaría la capilla y al grosor de sus paredes<sup>154</sup>. Se estipulaba que el sitio y tierra del que se debía disponer

---

<sup>152</sup> El hecho de mencionar tres paredes en el párrafo anterior nos da clara idea de que la capilla estaba adosada a la iglesia de San Sebastián por una de ellas, tal y como se encuentra actualmente. Sin embargo, también se entiende que dicha estancia contaba con una entrada desde la calle.

<sup>153</sup> El suministro de piedra de Orio se realizaba a través del puerto de Bedua, tal y como se especifica en el contrato realizado entre Domingo de Rezábal, maestro cantero y Cristóbal de Rezábal, vecino de Orio. AHPG20009\_A\_0794v. El acarreo de la piedra de la capilla consta en las cartas de pago de Juan de Igaraza, vecino de Deba, de abril de 1558, AHPG20037\_A\_0208r\_A\_0208r y en la carta de pago de Juan de Garagarza y Domingo de Uribarria en contrato que suscribe Domingo Rezábal en junio de 1558, AHPG20037\_A\_0197v\_A\_0197v. En un contrato anterior entre estos mismos personajes, a 12 de octubre de 1555, se hipotecan unos bueyes que habrían de ser devueltos por Rezábal siempre y cuando se produjera el acarreo de la piedra de forma satisfactoria. El dicho Domingo de Uribarri se halla preso en la cárcel, a lo que parece que Domingo de Rezábal se presta a ayudarlo y cumpla con el acarreo de la piedra, ya que según Rezábal, está en vigor el contrato entre él y Domingo de Iribar y Juan de Garagarza. Ante esto, Martín de Iribarri hipoteca una yunta de bueyes que había adquirido previamente de Domingo de Iribarri. Se obliga por tanto a servir al maestre Domingo de Rezábal en el dicho acarreo de las piedras. Se dilucida que hasta que no se devuelvan los 115 reales, Domingo de Rezábal será el verdadero dueño de los dichos bueyes. AHPG20037\_A\_0069v\_A\_0070r.

<sup>154</sup> AHPG20009\_A\_0752r\_A\_0752v. Antes de estas matizaciones realizadas de mano anónima, se habían estipulado otras medidas distintas, un total de 56 pies por 48 pies de ancho.

para esta dependencia debía ser de ciento noventa y ocho varas de tierra, de manera que se pudiera subdividir en dieciocho varas de largo por once varas de ancho. Sobre el grosor de las paredes, se advertía que las cuatro esquinas tendrían cuatro pies de grosor, mientras que las paredes contenidas entre pilar y pilar constarían de tres pies.

Por su parte, a 20 de octubre de 1554, Martín de Sagarzola realizó ciertas matizaciones a la traza original<sup>155</sup>, que por supuesto mejoraron el proyecto ideado por Rezábal. Las matizaciones de Sagarzola, tales como que la capilla tendría hasta la cumbre de las pechinas una altura de treinta y ocho pies, sobre lo que se asentaría su entablamento de dos pies de altura, repercutieron en que el recinto adquiriera unas medidas totales ideales para la correcta proporción entre planta y alzado, además de lograr que la capilla luciera más romana. Dichas matizaciones incidían, además, de forma directa en la iluminación de la capilla, la cual tendría dos “espejos”, uno por la parte del cementerio y el otro por la parte de los osarios, para que recibiera buenas luces. Además de todo ello, las paredes deberían recrecerse otros nueve pies porque si no, la obra quedaría baja y no dispondría de luz suficiente. Cabe recalcar, por tanto, que si bien la combinación del cubo y la esfera fue idea originaria de Rezábal, Sagarzola lograría remarcar en la capilla el matiz de una obra sumamente armónica, equilibrada y proporcionada.

El mismo día 20, Martín de Sagarzola daba unos nuevos pareceres sobre las trazas de la capilla de Nicolás de Elola<sup>156</sup>, nuevamente matizaciones técnicas respecto a las longitudes y alturas de la capilla. Llegados a este punto, la documentación técnica de la capilla subraya que el memorial sobre las modificaciones a la traza de Rezábal está completo y que por tanto, guardando el tenor de lo suscrito, la traza de la capilla queda rematada.

## **1.6. Condiciones del concejo**

El concejo de Azpeitia conformado por dos alcaldes, Pedro de Garagarza y Martín Pérez de Izaguirre, dos fieles, Tomás de Zandategui y Juan Martínez de Enparan y seis regidores,

---

<sup>155</sup> AHPG20009\_A\_0756v\_A\_0757r.

<sup>156</sup> AHPG20009\_A\_0758r\_A\_0759v.

entre los cuales se menciona al licenciado Martín Ibáñez de Aquemendi, Francisco Iñiguez de Alzaga y Asensio de Urquiza fueron, tal y como se viene insistiendo, los máximos responsables del cumplimiento íntegro de las últimas voluntades del indiano. Como tales, impusieron a modo de listado “*escriptas todas en tres planas de pliego quero*”<sup>157</sup> y ante escribano, todas y cada una de las condiciones con las que ponían en almoneda la capilla privada de Nicolás Sáez de Elola y que el maestro licitador de la obra habría de cumplir a la letra. Una vez se decidió que la obra recaería sobre el autor de la traza, Domingo de Rezábal, se confirma que dichos condicionantes se ejecutaron a rajatabla, a excepción del bulto de comitente, la técnica pictórica y nimios detalles decorativos del recinto funerario.

Obsérvese y préstese la necesaria atención a las directrices tan cristalinas por las que aboga el concejo en cuanto al estilo arquitectónico. La palabra Romano, dentro del contexto de los usos edificativos clásicos, llega a mencionarse un total de cuatro veces a lo largo de todo el escrito, siendo más que evidente que, con semejantes directrices, la capilla y su contenido habrían de abrazar el estilo que rodeaba las construcciones imperiales y las de los allegados al emperador. Las diversas cláusulas contenidas en el condicionado se redactarán, en coherencia con el documento, siguiendo el mismo orden establecido en él, a excepción de aquellos datos que para su mejor comprensión sean recolocados junto a información de características similares.

Primeramente y ante todo, el concejo de la villa entregaba en libre y franco el suelo para la edificación de la capilla, sin impedimento de particular alguno ni de la propia iglesia matriz, y con el beneplácito de los herederos de Juan de Alzaga, cuya capilla habría de soportar el empuje de las paredes de la nueva construcción, y que habría de mantenerse sin perjuicio alguno a costa del maestro que tomase la obra. Asimismo, y en condiciones idénticas a las primeras, se entregaban montes y jarales para el edificio y la construcción de cimbrias, tablamientos y tejados, así como las canteras y la argoma concejil para la producción de cal.

Tras concretar las concesiones que el concejo, en su doble condición de cabeza visible de la política de la villa y como patronos de la capilla, realizaría para el correcto discurrir de

---

<sup>157</sup> A partir de cierto punto, el documento que se ha venido utilizando hasta ahora sobre las condiciones del concejo deja de ser legible, por lo que la presente transcripción se extrae del documento AHPG20009\_A\_0714v.

la construcción y antes de incidir de lleno en los condicionantes técnicos de la edificación, se establecían los pagos que habrían de realizarse: 300 ducados tras las fianzas de las obras, 400 ducados para el día de San Juan primero tras la firma, y otros 300 ducados para las Navidades de 1556, lo que ascendía a un total de 1.000 ducados. El resto, se pagarían en cuatro tercios, el primero en junio de 1557, el segundo a los cuatro meses, otro tanto para el tercero, y el último cuarto se reservaba para cuando la obra estuviera rematada en perfección y completamente examinada por dos maestros que defenderían los intereses de ambas partes, se entiende, el concejo y el constructor.

A partir de este punto el legajo comienza a centrarse en la temática específica de la arquitectura de la capilla. Los patronos pedían que la obra se hallara finalizada para el día de San Juan de 1559, siguiendo las trazas dadas por Domingo de Rezábal, un total de tres trazas según ellos, resueltas todas ellas en una sola, aprobada por Martín de Sagarzola. Se habrían de incluir la sepultura y la solera, y respecto a las paredes habrían de hacerse en altura según las matizaciones dadas por el maestro Sagarzola. Así, el cubo que forma el cuerpo de la capilla hasta encima de la corteza del casco del cimborrio, sería de unos cuarenta y dos pies y otro tanto para el ancho del exterior, de forma que se obtuviera una perfecta proporción, *“todo metido en un círculo redondo segund requiere en todos hedificios honrrados y artitados”*<sup>158</sup>. La linterna, por su parte, ascendería otros nueve pies más. Y las paredes externas de la capilla, formadas por hileras de sillares, serían de piedra caliza muy bien labrada, escuadrada y nivelada, trabadas todas las piezas entre sí. El grueso de las paredes desde el talud hasta el arranque de la bóveda, cúpula en este caso, sería de tres pies y medio contando el pie como tercio de vara castellana. Del talud hacia abajo hasta la tierra virgen, dos varas de ancho, tres varas para el caso de las esquinas.

Respecto al material empleado, las labores de molduras, remates, ventanas, lumbreras, escudos y demás, todo ello labores interiores y exteriores, habrían de labrarse en piedra franca de Orio, es decir, arenisca de las vecinas canteras de Orio, respetando la traza original, sin añadidos ni restas. Las molduras de los artesones de la bóveda o remate serían al uso Romano, según la

---

<sup>158</sup> AHPG20009\_A\_0758r\_A\_0759v.

arquitectura de los clásicos, sin mezcla alguna con lo gótico o moderno, y sin que ello hubiera de suponer contratiempo alguno para los maestros de la obra. En lo tocante al cimborrio se precisaba que se realizaran artesones con sus cuadrantes, “*dos a dos en cada artesón, que el mesmo relieve*”<sup>159</sup>, más una moldura delicada por la cornisa. Habría de ponerse especial atención a la cubierta, cimborrio y vértices de la capilla, por las fuerzas o “*furor que podrian recivyr de algund temblor o que de otra cosa en que se podria venyr a abrirse por falta desta diligencia*”<sup>160</sup>. Con el mismo cuidado se había que surtir a la capilla, sacristía y coro de luces suficientes “*segund la alquitatura que esta escrita de los autores Romanos*”<sup>161</sup>, de forma que puesto un hombre de pie en el centro de la capilla pudiera, a través de la linterna y de las ventanas abiertas en las paredes sur de la capilla, sacristía y coro, visualizar el cielo, coincidiendo todos los focos en uno con el aspecto lo más natural posible.

El interior de la capilla, entrando a mano izquierda, habría de albergar el sepulcro del comitente, todo al Romano como se determinaba en la traza entregada por Domingo de Rezábal. El bulto de Nicolás Saéz de Elola, asimismo al perfecto Romano, se haría representar de rodillas, con unas horas en las manos y unas cuentas al cuello, todo ello con piedra de la cantera de Salvatierra de Álava, siendo el resto del sepulcro de piedra de Orio. La traza de Rezábal incluía asimismo la escalera de subida al coro, cuyos escalones iniciales y finales habían de ser de piedra negra, y de piedra de Orio el antepecho y todo lo demás restante, cubierto todo ello con bovedilla de piedra tosca. Además, “*el sobre coro será de madera muy cerrado de buen tabla por sobre biga, e de biga a biga sus artesones, según uso e costumbre al romano, aviertas las molduras con sus ebalos en cada artesón*”<sup>162</sup>. La utilización de la madera, parece ser, aseguraba la obra de los inconvenientes de la humedad.

Asimismo, se habría de pintar, pincelar y lucir toda la capilla, por dentro y por fuera<sup>163</sup>, con buen dibujo todo ello a punta de cuchillo sobre negro y blanco finos, al fresco, de

---

<sup>159</sup> AHPG20009\_A\_0714v.

<sup>160</sup> AHPG20009\_A\_0758r\_A\_0759v.

<sup>161</sup> Ibid.

<sup>162</sup> AHPG20009\_A\_0714r.

<sup>163</sup> Las pinturas del interior están visibles desde que finalizara su restauración en el 2006, no sucede así con las pinturas de las portada exterior, que si bien se aprecia que contienen pinceladura a modo de líneas grises, no ha sido recuperada aún, y ni siquiera existen visos de que vayan a sacarse a la luz.

cal viva y mezcla de cera, resina, leche de higuera, cola y otras mixturas, y por supuesto, sin intervalo alguno con la finalización de las obras de cantería, labra y talla. La pared este habría de albergar un retablo ya adquirido, como se ha especificado con anterioridad, con advocación a Nuestra Señora.

Siguiendo con las concreciones técnicas, tanto en el interior como en el exterior del recinto funerario habrían de colocarse los escudos con las armas reales de Castilla León y Granada, así como las armas del gobierno de la villa de Azpeitia, labrados en piedra alavesa de Salvatierra los primeros, de piedra de Orio los segundos. Otrora, en la parte más decente dentro del cuerpo de la capilla se habría de hacer un gran cajón donde se guardarían las escrituras de dicha construcción. Habrían de labrarse asimismo cuatro evangelistas, esculpidos al natural en piedra de Orio.

Finalmente, el maestro cantero que tomara la obra, y recuérdese que las condiciones se fijan antes de otorgar la obra al mismo Domingo de Rezábal, habría de residir en la villa de Azpeitia durante el tiempo que durase la obra. Habría de hacerlo junto con diez oficiales cuyo trabajo fuera continuo en el tiempo, sin exceder los tiempos de trabajo acordados, bajo multa de 500 ducados repartidos a partes iguales entre la fábrica de la iglesia y la cámara de su Majestad. A éstos se sumaría otro oficial escogido por el regimiento para la vigilancia del asiento de las paredes. Se comprometía asimismo el maestro cantero a dar fianzas para la finalización del proyecto arquitectónico dentro de los plazos señalados. Dicho maestre tendría que tener especial cuidado con dos capillas hornacinas que se adquirieron al tiempo de la compra del solar, conservando íntegramente ambas dos y manteniéndolas en pie hasta tanto fuera la voluntad del concejo.

### **1.7. Maestros e hitos claves de la edificación**

En un contexto tan alejado de los principales centros castellanos y donde tan arraigados estaban los modos de fabricar góticos, llama la atención el empleo en esta capilla de Azpeitia de un lenguaje clasicista “a la romana”, que tiende a desarrollarse

en torno a la estela imperial, sus acólitos y gentes de renombre de la época. La última voluntad de Nicolás Saez de Elola pudo materializarse en la fábrica renacentista de Azpeitia por la convergencia de personajes singulares como fray Martín de Azpeitia, quien aconsejó su construcción y probablemente asesoró en su programa, el alcalde y regidores de la villa, patronos nombrados por el fundador, y maestros de cantería de la talla de Domingo de Rezábal, Martín de Sagarzola o Pedro de Elosu. Aunque son la piedra angular de la edificación de la capilla de Santa María o de Nicolás Sáez de Elola, sus nombres no son todavía excesivamente conocidos ni reconocidos en la literatura versada sobre el Renacimiento, a quienes habría de añadirse Martín de Armendia, artífice de las bóvedas reticuladas de la parroquia de San Sebastián de Soreasu. Sólo ellos podían, en la Azpeitia de mediados del XVI, haber concebido semejante recinto funerario y conjunto singular del Renacimiento hispano. Tal y como se ha puesto de manifiesto, la figura clave de la construcción, pero sobre todo, del anterior diseño de trazas es, sin duda, el maestro cantero Domingo de Rezábal. A falta de hallar nuevos documentos que arrojen más luz sobre un personaje culto e instruido en las artes edificatorias, pero claramente sumido en el oscurantismo de su nombre y obra, trataremos de dar forma al carácter y al perfil del mismo como arquitecto de reseña.

Si al movimiento migratorio de los canteros<sup>164</sup> le sumamos la tan extendida costumbre de adoptar como apellidos el nombre del lugar de origen<sup>165</sup>, fenómeno común en el siglo XVI, voltear el orden de los apellidos y modificar la grafía de los mismos, se complica sobremanera rastrear el origen de Domingo de Rezábal y su posible periplo formativo y laboral. A Domingo de Rezábal, Alfaro<sup>166</sup>, Rexazabal<sup>167</sup> o incluso Arrazabal<sup>168</sup>,

---

<sup>164</sup> BARRIO LOZA, J. A., Los “Canteros vizcaínos”, fenómeno migratorio coyuntural en los Siglos XVI y XVII, *Letras de Deusto*, nº 16 (1978), pp. 165-174.

<sup>165</sup> PARRADO DEL OLMO, J. M., *Juanes de Lascoain. Un cantero vasco en Castilla*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2011, p. 8.

<sup>166</sup> AHPG20078\_A\_0130r\_A\_0130v y AHPG20078\_A\_0131r\_A\_0131v. En 1560, se le cita como residente en la ciudad de Pamplona. Domingo de Alfaro, cantero, todavía falta por recibir los últimos 300 ducados por su construcción. En dicho documento se le menciona como Domingo de Alfaro y Rezábal, e incluso con los apellidos volteados, en incluso como “*maestre Domingo de Rezábal, llamado de Alfaro*”.

<sup>167</sup> BARRIO LOZA J. A., MOYA VALGAÑÓN, J. G., *Los canteros vizcaínos...*, p. 254.

<sup>168</sup> No se puede afirmar ni confirmar que se trate del mismo Domingo de Rezábal de la Capilla de la Soledad. Elías cita a un tal Domingo de Arrazabal con respecto a las obras que se realizarían en la iglesia de San Sebastián de Soreasu, con motivo del cumplimiento de los testamentos de los naturales de la villa de Azpeitia que requerían capilla propia. ELÍAS ODRIOZOLA, I., *Iglesia parroquial...*, p. 26.

no se le conoce obra arquitectónica alguna a excepción de la Capilla de la Soledad, de la que es cabeza pensante, ejecutora, y claro artífice en cuanto a las orientaciones y trazas, más aún, es el más claro exponente de la recepción de los usos romanos de las construcciones imperiales en nuestro territorio. De su maestría y saber hacer dan fe las denominaciones con las que se le menciona a lo largo de los documentos, maestre cantero, maestre, cantero, “esqultor”<sup>169</sup>, llegando incluso a citarse la ciencia y saber que en el arte de la geometría tiene el maestre Domingo de Rezábal<sup>170</sup>, rasgo éste que acerca la figura de Domingo de Rezábal a la del arquitecto renacentista, dejando clara constancia mediante los apelativos utilizados de la valoración profesional que de él se tiene.

Ciertamente, la época que nos centra, el siglo XVI, no fue proclive a reconocer la preparación y valía expresa de los maestros canteros, tracistas y arquitectos a través de titulación específica<sup>171</sup>. Bajo un mismo nombre de cantero o maestro cantero eran varias las personalidades que se podían englobar, de ahí que haga falta ahondar en los escasos datos que tenemos sobre Rezábal para poder acomodarlo a uno u otro estatus profesional. El maestro mayor, el aparejador, el maestro de cantería, el oficial fueron figuras que se entremezclaron sin aparente distinción sobre el papel, si bien en la práctica el nivel de estudios y de experiencia alcanzado por cada uno de ellos denotaría mayor o menor grado de maestría en el arte edificatorio. Heredero del oficio medieval del constructor, el nuevo concepto del maestro cantero, arquitecto o tracista trataba de abrirse camino a través de una preparación basada en la lectura, comprensión y asimilación de fuentes clásicas e italianas contemporáneas, así como en la práctica, la experimentación y la especialización en la propia obra. Había de superar un examen que los distinguía del aparejador común, otrora preparado para dar trazas y entender las directrices de un superior.

---

<sup>169</sup> AHPG20009\_A\_0718v.

<sup>170</sup> AHPG20009\_A\_0711r.

<sup>171</sup> Sobre el tratamiento de la figura del arquitecto en el siglo XVI, véanse MARÍAS, F., *La arquitectura...*, Vol. I, publicaciones del Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, Toledo, 1983, pp. 69-97. Este capítulo, con pequeñas variaciones se corresponde con otro publicado años antes MARÍAS, F., “El problema del arquitecto en la España del siglo XVI”, *Academia, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n° 48 (1979), pp. 173-216; BARRIO LOZA J. A., MOYA VALGAÑÓN, J. G., “El modo vasco...”, pp. 283-369; ALONSO RUIZ, B., “La formación de la construcción en la Edad Moderna: del “arte de la cantería” a la profesión de arquitecto”, en Alonso Ruiz, B. y Villanueva Zubizarreta, O. (coord.), *Ars et Ciencia. Estudios sobre arquitectos y arquitectura (s. XII-XXI)*, Valladolid, Castilla, 2008, pp. 61-88.



El término arquitecto, tal y como lo concebimos en la actualidad, quedó delimitado en la figura de Juan de Herrera, si bien y hasta entonces se sobreentendía que era aquel que daba las trazas, al fin y al cabo, los diseños que distinguían al teórico del arte, la perspectiva, el volumen, los alzados y las cubriciones del mero trabajador de la piedra. Frente a semejante indefinición, la descripción que el tratado de Alberti propone respecto a la figura del arquitecto es la siguiente: “Y así el que quisiere ser perfecto arquitecto, como dixo Vitrubio, conviene que tenga práctica, theórica, sepa aritmética geometría, conozca las tres partes en que la dicha ciencia se divide ques machinatoria, gnomonica, y edificatoria”<sup>172</sup>. Para Sagredo la figura del arquitecto se asemeja al “principal fabricante”, son “ordenadores de edificios”, los cuales y según una vez más la visión de Vitrubio, habían de ser “exercitados en las ciencias de philosophia y artes liberales. La de otra manera no pueden ser perfectos architetos”<sup>173</sup>. Pero vaya por delante que aún teniendo una definición precisa del supuesto arquitecto y de su quehacer, el término no será frecuente en la documentación española de la época.

En este contexto tan difuso, la personalidad de Rezábal avanza en firme con términos tan específicos como “maestro” y “arte de la geometría”. Cuando los documentos relativos a la aceptación de la traza definitiva hacen mención de “*la relación de la ciencia e saber que en el arte de la geometría el dicho maestre Domingo de Rezábal tenía e asy bien lo que avían visto por experiencia de obras hechas en yglesias e capillas por otros maestros de esta provincia*”<sup>174</sup>, remiten a un personaje sumamente complejo y por ende polifacético y, subrayan de forma explícita el bagaje, el conocimiento y la formación del mismo como arquitecto de probada trayectoria. Al hilo de la experiencia y saber de geometría que Rezábal sin duda poseía, cabría decir que en similares términos se menciona a Domingo de Lasarte, figura de elevada posición y rango social que tenía en su haber la condición

---

<sup>172</sup> El texto se halla en la introducción dedicada al muy ilustre señor Juan Fernández de Espínola, tesorero de su majestad y de su consejo de hacienda, ALBERTI, L. B., *Los diez libros de Arquitectura*, Madrid, Alonso Gómez impresor, 1582.

<sup>173</sup> SAGREDO, D. de, *Medidas de Romano*, Toledo, Casa de Iván de Ayala, 1549.

<sup>174</sup> AHPG20009\_A\_0711r.

de maestro en el arte de la geometría<sup>175</sup>, aparejador de la catedral de Salamanca<sup>176</sup>, fiador y tasador de la maestría de Rodrigo Gil de Hontañón<sup>177</sup> así como aparejador y sustituto de éste<sup>178</sup>, tracista de la iglesia de Santa María de los Caballeros de Salamanca, y colaborador del arquitecto Juan de Álava, entre otros.

Al hilo de la consideración de arquitecto y entre los canteros vascos del siglo XVI sobresale, asimismo, la figura de Sancho Martínez de Arego, iniciador hacia 1505 de la construcción de la basílica de Santa María de Begoña en Bilbao, a quien los herederos de San Juan de Arteaga propusieron como candidato adecuado para continuar las obras de la iglesia de Santa María la Redonda de Logroño, considerándole “el mejor oficial que a el presente ay desde Burgos a Vizcaya en su arte” y “el mejor oficial jométrico que ay desde Burgos a Vizcaya en su arte”<sup>179</sup>, aunque al final no fue el maestro elegido para llevar a cabo esta obra. Y con similares referencias hallamos a Martín de Oyarzabal, Martín de Larrarte, Estean de Urreta o Lázaro de Iriarte, “maestros en el arte de cantería y geumétrica”, todos ellos en relación a la obra de la iglesia navarra de Santiago, de Puente la Reina<sup>180</sup>.

Se han mencionado juntas las palabras ciencia y geometría, términos no muy frecuentes en los contratos de edificios y sin embargo en clara comunión a la concepción renacentista del arquitecto o tracista, diferenciado del trabajador manual del periodo medieval. La geometría, exactamente, es indispensable para Diego de Sagredo, quien

---

<sup>175</sup> CASTRO SANTAMARÍA, A., “Canteros vascos en el Primer Renacimiento salmantino”, *Revisión del arte del Renacimiento*, Ondare, cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales, Eusko Ikaskuntza, Donostia, 1998, p. 141. A lo largo de diecisiete líneas se condensa la biografía de dicho maestro cantero, perfectamente documentado por la autora.

<sup>176</sup> RODRÍGUEZ-SAN PEDRO BEZARES, L. E. (Coord.), *Historia de la Universidad de Salamanca. Volúmen II: Estructuras y flujos*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2004, p. 398.

<sup>177</sup> VASALLO TORANZO L., PÉREZ MARTÍN, S., “Rodrigo Gil de Hontañón en Valladolid. La iglesia de la Mota del Marqués para Constantino del Castillo y otras obras”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte*, nº 77 (2011), p. 50 y 53.

<sup>178</sup> VILLAR Y MACÍAS, M., *Historia de Salamanca, Tomo II*, Salamanca, Francisco Núñez Izquierdo, 1887, p. 240; QUADRADO, M. J., *España: sus monumentos y artes, su naturaleza e historia, Tomo 3*, Edición digital basada en la edición de Barcelona, Daniel Cortezo, 1884, recuperado de [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/espana-sus-monumentos-y-artes-su-naturaleza-e-historia-tomo-3--0/html/fe0c02c4-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_92.htm](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/espana-sus-monumentos-y-artes-su-naturaleza-e-historia-tomo-3--0/html/fe0c02c4-82b1-11df-acc7-002185ce6064_92.htm).

LLAGUNO y AMIROLA, E., CEÁN BERMÚDEZ, J. E., *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración. Tomo II*, Madrid, Imprenta Real, 1829, pp. 16-17. “Domingo de Lasarte, vizcaíno, hubo de ser buen arquitecto, pues que el cabillo de la santa iglesia de Salamanca le nombró aparejador de la obra de la misma iglesia en el año de 1538 con el salario de 12.000 maravedis en cada uno, y bajo la dirección de Rodrigo Gil de Hontañón, maestro mayor de ella; destino que no se confería sino a maestros muy acreditados en ciencia y experiencia, porque suplían las frecuentes ausencias de los maestros mayores a otras obras, que tenían al mismo tiempo a su cuidado”.

<sup>179</sup> MUÑIZ PETRALANDA, J., ESTEBAN, R. y ORTEGA, H., *Begoña. Historia, arte y devoción*, Bilbao, Sua, 2013, p. 72.

<sup>180</sup> JIMENO JURÍO, J. M., “Puente la Reina. Iglesia de Santiago. Del Románico al Renacimiento”, *Príncipe de Viana*, nº 218 (1999), pp. 631-654.

en su tratado de Medidas del Romano, y a la estela de las reseñas de Alberti sobre los preceptos vitruvianos, la enumera como una de las artes liberales, necesaria ya que “ayuda a comprender todos los saberes del mundo”, y sin ella no se puede ser “bien resolutivo en las artes”<sup>181</sup>.

Como tracista y arquitecto que es, Domingo de Rezábal es el máximo y último responsable de la concepción espacial y volumétrica de la edificación, responsable asimismo del correcto discurrir de la misma como supervisor de la obra al frente de una cuadrilla de oficiales<sup>182</sup> e incluso aprendices<sup>183</sup>, en definitiva, la persona mejor preparada para la toma de decisiones y el encargado de las posibles correcciones que pudieran surgir a lo largo de la erección de la capilla. Suya es una terminología que nos remite de forma inequívoca a los preceptos del clasicismo renacentista. Es evidente y manifiesto que no sólo es conocedor del dibujo del arte clásico, también es experto conocedor de la terminología clásica y su forma de trabajarla en el espacio, sabe cómo conjugar los elementos sustentantes y sustentados para la mejor consonancia del conjunto. De su sabiduría y buen hacer constructivo se desprenden, por ejemplo, los arcos torales en forma de arcos del triunfo, la cúpula artesonada “*en buelta de media naranja*”<sup>184</sup>, el cimborrio, que “*verná ençima de quatro arcos triunfales y en medio/ de ella la lanterna, por donde entre la luz natural bastantemente a la/ capilla, anchos y altos y mienbros guardados en su alquitatura y proporçion, como/ conbiene que sea*”<sup>185</sup>, y las mencionadas arquitectura y proporción. Suya es la adición de “*la moldura de los artesones del dicho cimborio*”<sup>186</sup>. Y por supuesto, suya es la apreciación de la falta de cuadratura que sufrió en un principio la capilla, es decir, la falta tanto de proporciones visuales como geométricas y constructivas

---

<sup>181</sup> SAGREDO, D. de, ob. cit.

<sup>182</sup> AHPG20009\_A\_0764r\_A\_0765v. “*Yten el maestre que tomare la dicha capilla sea obligado de rresidir en persona desde el día que comenzare a sacar los cimientos de la dicha capilla en adelante en todo el tiempo que la obra durare y los cimientos los acabe para en fin de março de ese año de 1555, y sacados adelante proceda en la dicha obra sin alçar mano con el numero de (oficiales) que se rrequieren para aver de acabar durante el tiempo asignado, y rresida con diez oficiales continuos que travajen cada día y si no hizieren y acavaren la dicha obra para el dicho tiempo, paguen de pena quinientos ducados*”.

<sup>183</sup> AHPG20009\_A\_0714v. “*la obra pueda tener ocho oficiales vastantes que suban a la obra e con esto tenga a los aprendizes que convengo*”.

<sup>184</sup> AHPG20009\_A\_0750r\_A\_0751v.

<sup>185</sup> Ibid.

<sup>186</sup> Ibid.

necesarias para la armonía de la edificación. Las especialidades con las que se elogia a este artífice, las cláusulas contractuales y, sobretodo, la contemplación de este recinto funerario prueban que Domingo de Rezábal disponía de un extenso conocimiento constructivo y estético de la materia. En el siglo XVI, la competencia técnica no suponía en caso alguno que el tracista capaz de dibujar tuviera que estar obligatoriamente familiarizado con la composición de un edificio, ni con unos “criterios estéticos, ni funcionales, ni sobre todo, la autoridad, la orientación, etc. Esto sólo lo enseñaba la teoría arquitectónica italiana y, a fin de cuentas, Vitruvio y Alberti y sólo más tardíamente Palladio”<sup>187</sup>. Es evidente que Domingo de Rezábal, a través de las apreciaciones y modificaciones realizadas en el transcurso de la edificación, cumplía todos estos requisitos, era un artista claramente cualificado con conocimientos superiores de arquitectura, y la suficiencia habitual en el corte de piedra o estereotomía. Cuenta de ello daba su opinión acerca del pilar que estaba junto al órgano y coro de la parroquial de Azpeitia, degollado, el cual presumía un gran riesgo para los vecinos de la villa<sup>188</sup>.

El título de “esquitor” acompaña en dos ocasiones a la rúbrica de Rezábal<sup>189</sup>, hecho que añadiría a su condición de tracista y arquitecto un marcado temperamento escultórico. Marías expone de forma muy clara que los denominados o considerados arquitectos de mediados del siglo XVI, podían alcanzar su condición a través de dos vías de sentido contrario<sup>190</sup>. Se podía llegar a arquitecto iniciándose en estudios escultóricos y terminando el proceso formativo con el diseño y el estudio, tales son los casos de Siloé, Quijano y Covarrubias<sup>191</sup>, o se podía iniciar el estudio teórico y que la práctica fuera el último paso de un largo periplo formativo. Al comprobar que Rezábal se tilda de escultor, su formación nos remite al selecto grupo de arquitectos-escultores formado entre otros por Siloé o

---

<sup>187</sup> MARÍAS, F., *La arquitectura del renacimiento...*, Vol. I, p. 90.

<sup>188</sup> AMAzp, 0042-01-65r, Libro de actas. 19 de octubre de 1556. Tras la opinión y examen de Domingo de Rezábal, el concejo decide ir a por Domingo de Olózaga a Hernani o donde fuera que se hallase para conocer su opinión. Los pareceres de Rezábal y Olózaga se hallan en AMAzp, 0042-01-66r, Libro de actas.

<sup>189</sup> La primera de ellas cierra el documento relativo a las condiciones que habría de cumplir el maestro en el proceso de edificación, so pena de castigo económico, AHPG20009\_A\_0718v. La segunda firma con el epíteto de escultor se halla en AHPG20009\_A\_0710v, en referencia al remate de la capilla del dicho Nicolás Sáez.

<sup>190</sup> MARÍAS, F., *La arquitectura del renacimiento...*, Vol. I, p. 91.

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 72.

Covarrubias, referencias punteras en lo que a edificación clásica compete, precursores del nuevo hacer “a la Romana” y los más grandes y renombrados creadores del Renacimiento español. Cabría recordar que algunos insignes maestros de cantería vascos del Renacimiento aunaron, asimismo, esta doble condición y competencia como fueron Juan de Goyaz<sup>192</sup>, Claudio de Arciniega<sup>193</sup>, Iñigo Ortiz de Zárraga<sup>194</sup> o Juan Ochoa de Arranotegui<sup>195</sup>.

<sup>192</sup> BIURRUN SOTIL, T., “La portada de Santa María de Viana”, *Príncipe de Viana*, nº 4 (1941), pp. 24-53. Juan de Goyaz es el autor de la traza y el encargado de la fachada nichal de la iglesia de Viana, exquisito artífice de una obra mixta en la que le sucederá Juan Ochoa de Arranotegui. GARCÍA GAINZA, M. C. y otros, *Catálogo Monumental de Navarra. Tomo II\*\*. Merindad de Estella*, Pamplona, Príncipe de Viana, 1983, pp. 559-564. Se trata de una magnífica solución escultórica anticipada y completamente bramantesca del quinientos en tierras norteñas. LLAGUNO y AMIROLA, E., CEÁN BERMÚDEZ, J. E., ob. cit., pp. 173-175. Se trata del “testimonio de una escritura que otorgó Juan de Goyaz, escultor y arquitecto, obligándose a construir ciertas obras de cantería, a Juan de Samano, secretario de Carlos V”. Asimismo, Juan de Goyaz formó parte del taller burgalés de Felipe Bigarny y tras su muerte, intervino en la conclusión de algunas de sus obras. Su participación en los sepulcros de la Espeja de Burgo de Osma y la finalización de los mismos en 1542 viene recogida en MARÍAS, F., “Notas sobre Felipe Vigarny: Toledo y La Espeja”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, nº 47 (1981), pp. 425-429; RÍO DE LA HOZ, I. del, *El escultor Felipe Bigarny (h. 1470-1542)*, Valladolid, Junta de Castilla y León. Consejería de Educación y Cultura, 2001, pp. 315-321; ARIAS MARTÍNEZ, M., “Sepulcro del obispo Diego de Avellaneda”, *Museo Nacional Colegio de San Gregorio: colección/ collection*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2009, pp. 122-123; VASALLO TORANZO, L., *Arquitectura en Toro (1500-1650)*, Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos “Florián de Ocampo”, 1994, p. 52, 76, 302.

<sup>193</sup> HOAG, Rodrigo Gil de Hontañón. *Gótico y Renacimiento en la arquitectura española del siglo XVI*, Madrid, Xarait ediciones, 1985, p. 107. A Claudio de Arciniega se le documenta en su faceta de entallador en la reconstrucción del Alcázar de Madrid, donde trabajó desde 1538 a 1541. Trabajó asimismo a las órdenes de Rodrigo Gil de Hontañón en la fachada de Alcalá de Henares y realizó ciertas obras de retablistica en la propia Alcalá. Ibid., pp. 107-114. CASASECA CASASECA, A., ob. cit., pp. 244-246, en relación a sus trabajos en la fachada de la Universidad de Alcalá, bajo la dirección de Rodrigo Gil. Véase asimismo NAVASCUÉS PALACIO, P., “Rodrigo Gil y los entalladores de la fachada de la Universidad de Alcalá”, *Archivo Español de Arte*, nº 178 (1972), pp. 103-118.

Tras su periplo peninsular emigró a México donde desplegó sus dotes de arquitecto en la catedral de México. RAMÍREZ MONTESES, G., “Claudio de Arziniega, su obra en España y México”, *Cultura*, nº 8 (1985), pp. 38-44, CUESTA HERNÁNDEZ, L. J., *Arquitectura Del Renacimiento en Nueva España: “Claudio de Arciniega, Maestro Maior de la obra de la Yglesia Catedral de esta Ciudad de México”*, México, Universidad Iberoamericana, 2009, p. 66.

<sup>194</sup> ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., “El retablo mayor de Peñacerrada en la escultura del Primer Renacimiento en el País Vasco y La Rioja”, *Kultura*, nº 6 (1984), pp. 54-69. Trabajó, entre otros, en el retablo mayor de la catedral de Santa María de Vitoria. BARRIO LOZA J. A., MOYA VALGAÑÓN, J. G., “Los canteros vizcaínos...”, p. 271. Cantero y escultor de piedra y madera, trabaja en los retablos de Ochánduri y Santa María de Cañas, sustituyendo a Juan de Beaugrant. BARRIO LOZA, J. A., *Los Beaugrant en el contexto de la escultura manierista vasca*, Bilbao, Caja de Ahorros Vizcaína, 1984, p. 66, 98-101. Trabajó, entre otros, en el retablo mayor de la catedral de Santa María de Vitoria. BARTOLOMÉ GARCÍA, F., “Retrospectiva histórico-artística del retablo mayor de la catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz”, *Akobe*, nº 8 (2007), p. 9. En Vitoria se le cuentan asimismo las trazas del retablo mayor de San Miguel, el reconocimiento de la capilla mayor y la torre de la misma iglesia y 12 imágenes para el retablo mayor de la colegiata. PORTILLA VITORIA, J. M., *Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria, III. Ciudad de Vitoria*, Vitoria, Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1970, p. 54, p. 55, p. 197, p. 119, p. 199. Se le documenta en las labores de la portada, coro y torre de la parroquia de Estarrona, en el reconocimiento de las obras de la parroquia de Lermenda, en la tasa del templo parroquial de Otazu y en la estructura de la parroquia de Guereña entre los años 1562 y 1578. Ibid., *Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria, IV. Llanada occidental*, Vitoria, Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1975, pp. 378-380, pp. 428-429, p. 483, p. 572. Dentro de la provincia alavase también trabaja en Laguardia y Samaniego en relación a las fábricas renacentistas. ENCISO VIANA, E., CANTERA ORIVE, J., *Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria, I. Rioja alavesa*. Vitoria, Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1967, pp. 45-48, 60-61. En Navarra tasa la torre primitiva de la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción junto a su sobrino Ortuño. GARCÍA GAINZA, M. C. y otros, ob. cit., p. 480. Los estudios de Echeverría Goñi dan contada revisión sobre la labor de Zárraga, véase ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., “Nuevas luces sobre la escultura renacentista en Álava. Francisco de Ayala en Estavillo”, en VV. AA., *Homenaje al profesor Martín González*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1995, pp. 321-326; Ibid., (coord.) *Erretaulak/ Retablos, vol. 1*, Bilbao, Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2001, pp. 199-201; Ibid., (coord.) *Erretaulak/ Retablos, vol. 2*, pp. 625-634; Ibid., “Renacimiento”, en González de San Roman, M. (dirección técnica y artística), *Vitoria Gasteiz en el Arte. T. II*, Vitoria, Gobierno Vasco, Diputación Foral de Álava y Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 1997, pp. 310-364 (Estarrona, p. 363); Ibid., “Renacimiento y Romanismo en la retablistica de La Rioja Alavesa”, en *Rioja Alavesa. Actas de las Segundas Jornadas de Estudios Históricos de la Rioja Alavesa -cultura, arte y patrimonio-*, Vitoria, Diputación Foral de Álava, 2002, p. 232.

<sup>195</sup> ARRAZOLA ECHEVERRÍA, M<sup>a</sup>. A., *El Renacimiento...*, Tomo I, pp. 286-291. Juan Ochoa de Arranotegui o Arronategui aparece vinculado a la obra de la Universidad de Oñate, de Rodrigo Mercado de Zuazola, en la que realiza, entre otras labores e

De Rezábal, como ya se ha puesto de manifiesto, no se conoce salvo nuevo hallazgo de documentos inéditos, obra arquitectónica alguna a excepción de la capilla de Santa María o de Nicolás Sáez de Elola. Pero no sucede así con su obra escultórica. Si bien son escasos los datos, redundan en un mejor conocimiento acerca de la figura histórica del cantero. En referencia a los accesos a la villa de Azpeitia en su recinto amurallado, Elías Odriozola redactaba un breve párrafo sobre la puerta denominada “Kalegoan” que Domingo de Rezábal se comprometía a rematar el escudo de la villa de la clave del arco, para lo cual en 1545 se trajo de Álava la piedra necesaria. Parece que allende el escudo, el cantero hizo traer piedra para realizar los pilares de la puerta. Finalmente, el 4 de abril de 1557, era el mismo cantero y escultor, aunque esta vez bajo el nombre de Domingo de Alfaro<sup>196</sup>, quien remataba la entrada a la villa en fechas coincidentes con la construcción de la capilla<sup>197</sup>, época en la que Rezábal optaba tanto a labores arquitectónicas como escultóricas.

Corroborando el carácter y temperamento escultórico de Domingo de Rezábal y Alfaro, su pericia en lides geométricas, científicas y de proporción, justamente aquellas cuestiones que son la base y fundamento del arte del Renacimiento, se documenta la contratación del maestro Rezábal por parte del concejo de la villa de Azpeitia para la realización de la pila bautismal de la iglesia parroquial de San Sebastián de Soreasu. El 5 de abril de 1558, los alcaldes y regidores de la villa de Azpeitia,

---

indistintamente, exámenes tanto de la arquitectura como de la escultura de la misma. BIURRUN SOTIL, T., ob. cit., pp. 33, 38-46. Es el “colaborador técnico” y “primer oficial”, y por consiguiente, el continuador de la obra de Juan de Goyaz en la portada de Santa María de Viana en Navarra. MARTÍNEZ OCIO, M. J., “Santo Domingo y la construcción del puente de Santo Domingo de la Calzada”, en De la Iglesia Duarte, J. I. (Coord.), *IV Semana de Estudios Medievales*, Nájera, Instituto de Estudios Riojanos, 1994, pp. 301-308. Traza entre otros el puente a reconstruir tras las riadas de 1561 en Santo Domingo de la Calzada. RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M., “Edificios religiosos de Murillo de Río Leza”, *Berceo*, nº 84 (1973), p. 9. Se le presenta como conocedor de la obra y proyectos de Diego de Siloé, y en supuesta relación con éste. VASALLO TORANZO, L., ob. cit., p. 76.

<sup>196</sup> El autor, en errónea alusión, redacta el texto como si de dos personas diferentes se tratara, aunque se trate del mismo maestro cantero. ELÍAS ODRIOZOLA, *Azpeitia...*, p. 24.

<sup>197</sup> AMAzp, 0042-01-74v. Libro de actas. 4 de abril de 1557. Se dice que Domingo de Rezábal hará las armas del portal en 90 ducados menos 200 maravedís, con las condiciones y plazos que se remataron en presencia de Bartolomé de Loyola. El 28 de mayo de 1558 Domingo de Rezábal todavía pide ser pagado por su trabajo en las armas del portal. AMAzp, 0042-01-81v. Libro de actas.

Se vuelve a mencionar la relación del trabajo de las armas de la entrada de la villa el 14 de enero de 1559 en AMAzp, Libros de cuentas. Cuentas de propios y arbitrios. 766-01-320-153r. “Yten libraron a maestre Domingo de Alfaro belça por la tercera paga que ha de haver en este repartimiento por la hobra que hizo en la portada de esta villa que se remató en noventa ducados menos, lo que por el remate parece e agora se le reparten por la tercera paga ocho mil y treientos y ochenta y seis”. Y el 19 de septiembre se incide en los mismos datos, AMAzp, Libros de cuentas. Cuentas de propios y arbitrios. 766-01-320-161v. “Yten mandaron librar al maestre Domingo de Alfaro belça ocho myl y treientos y noventa y tres maravedís con los cuales se le acaba de pagar la obra de la portada e armas della”.

*“dieron licencia a maestre Domingo de Rezábal para que de la fábrica de la iglesia mayor de la dicha villa capte la piedra tosca que hubiere menester para la capilla del señor Nicolás Sáez de Elola, difunto, y así captada la haga examinar a Martín de Beristáin cantero vecino de la dicha villa, y se le descuenta al dicho maestre de lo que así fuere examinado de lo que se le ha de pagar de la pila de bautizar que se hizo en la iglesia mayor”*<sup>198</sup>.

Años antes se advertía, en sucesivas visitas realizadas a la parroquia, del deteriorado estado de la pila, así en 1540 el obispo de Pamplona don Pedro Pacheco anotaba que *“estaba quebrada y vieja”*, por lo que era necesaria la sustitución por una nueva<sup>199</sup>. Idénticas palabras le dedicaba Juan de Gasna, delegado del propio Pacheco. En 1546 el visitador y vicario general don Baltasar de Meneses recogía que *“estaba asentada muy bajo y hendida un gran pedazo y está soldada con su tapador y llano”*<sup>200</sup>. Diez años más tarde, en 1556 y ante la persistencia del mal estado de la pila, el visitador y reformador general don Martín de Miranda la describía como *“quebrada y muy indecente para administrar en ella el santo bautismo”*, dando orden para la realización de una nueva<sup>201</sup>. Pues bien, para abril de 1558 ya se había realizado la nueva pila bautismal en piedra, siendo Domingo de Rezábal el único autor material de la misma. No parece reconocerse el trabajo de Rezábal en la actual pila de revolución decorada con escamas y un pie cuyo estado de conservación es pésimo, la cual se halla quebrada y degollada, pudiendo corresponderse ésta con la pila medieval que San Ignacio hubiera conocido en su juventud. Cabría recordar, no obstante, que llegaron a coexistir hasta tres pilas bautismales de las que Elías Odriozola se hacía eco<sup>202</sup>. Y es que aún siendo relativamente reciente, ya desde 1660 quedaba establecida la tan arraigada leyenda ignaciana que decía que el bautismo del de Loyola se había sucedido en dicha pila<sup>203</sup>, hecho que junto a su canonización, ha despertado toda una

<sup>198</sup> AMAzp, 0042-01-80v. Libro de actas.

<sup>199</sup> ELÍAS ODRIOZOLA, I., *Iglesia parroquial...*, p. 111.

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>201</sup> *Ibid.*

<sup>202</sup> ELÍAS ODRIOZOLA, I., *Iglesia parroquial...*, p. 116. Además de la pila fotografiada en la página 127, realizada en piedra con la base poligonal de doce caras planas decoradas con motivos vegetales, se mencionaba otra de mármol y la de piedra arenisca, que se sobreentiende que es la medieval expuesta hoy día.

<sup>203</sup> *Ibid.*, en referencia a la obra de PÉREZ ARREGUI, J. M., *San Ignacio en Azeitia. Monografía histórica*, Madrid, Adminis-

voráGINE de peregrinación a la parroquia de Azpeitia<sup>204</sup>. Actualmente un cuerpo de madera en forma de díptico cierra la pila de bautizar, en la que se acompaña de una leyenda que reza “Emenchen batiatuba naiz” (“he sido bautizado aquí”), junto con la coronación de la talla de madera con la efigie del ilustre santo de Azpeitia.

Continuando la senda del trabajo en piedra y dando forma al carácter escultórico del cantero, arquitecto y escultor Domingo de Rezaba y Alfaro, se sumaría su trabajo en la fuente de la plaza de la villa, por el que le fue pagado el 11 de septiembre de 1559, ciento sesenta y nueve reales<sup>205</sup>. Sus tareas de examen y supervisión también tuvieron su eco, el 19 de marzo de 1560, en el montaje del retablo de la propia capilla de Elola, ya que tras tres años de limpieza y restauración del mismo por parte de Andrés de Olabarrieta, se volvió a “*tornar a poner el dicho retablo por examen de maestre Domyngo de Rezábal*”<sup>206</sup>. Finalmente, su formación en el dibujo, las medidas y la geometría se ven reflejadas, en marzo y septiembre de 1560, en el examen del cajón, ventana, puerta y atril de la sacristía realizado por Sant Joan de Albisu<sup>207</sup> y en “dos trazas que hizo por mandado del regimiento para la reja de la capilla y asientos que en ella ha de aver”, por lo que se le libraron al maestre Domingo de Alfaro y Rezábal quinientos maravedís<sup>208</sup>, respectivamente.

Posterior a 1560, se vuelve a localizar a Domingo de Alfaro en colaboración con Pierres Picart, examinando el retablo de la Virgen, en Régil, finalizado para el año 1562 por Martín de Arbizu. El 7 de agosto de 1559, Arbizu, escultor vecino de Azpeitia, nombraba a Pierres Picart para la tarea de examinador<sup>209</sup>, nombramiento que no se puede documentar en el caso de Domingo de Alfaro, a quien podrían atribuírsele, por coincidencia en la procedencia

---

tración de “Razón y Fe”, 1921.

<sup>204</sup> Ibid., p. 113.

<sup>205</sup> AMAzp, Libros de cuentas. Cuentas de propios y arbitrios. 766-01-320-161v. “Yten libraron a maestre Domingo de Rreçibal ciento y sesenta nueve reales por lo que se essaminó la fuente de la plaza”

<sup>206</sup> AMAzp, Libros de cuentas. Cuentas de propios y arbitrios. 766-01-320-2r.

<sup>207</sup> AMAzp, Libros de cuentas. Cuentas de propios y arbitrios. Nicolás e Helola. 766-01-320-1v.

<sup>208</sup> AMAzp, Libros de cuentas. Cuentas de propios y arbitrios. Nicolás e Helola. 766-01-320-10v.

<sup>209</sup> ARRAZOLA ECHEVERRÍA, M<sup>a</sup>. A., *El Renacimiento...*, Tomo II, p. 123 y 143. El retablo de la Virgen de Régil, descrito por la autora como obra plateresca y de transición, se tasó, como cita la autora, en “noventa ducados de oro con que el dicho maestre Martín ponga los dos terminales que faltan en los dos lados de la...imaginaria y afixe las columnas que vienen en seguimiento de la dicha imagen”, p. 123.



con Arbizu<sup>210</sup>, posibles lazos familiares o laborales. Sea como fuere la relación más o menos cercana entre Picart y Alfaro, se desconoce si la coincidencia entre ambos en una misma obra se pudo producir con anterioridad, cabría reseñar que el propio Pierres Picart realizó, como ya lo hiciera Alfaro años antes para la puerta “Kalegoan” de Azpeitia, un escudo para la muralla o puerta de tierra de San Sebastián<sup>211</sup>. Podríase incluso aventurar que el arquitecto y escultor Domingo de Rezábal y Alfaro, al abrigo de Pierres Picart y dada su pericia y especialización para el trabajo plástico en piedra, pudiera haber participado en las tareas escultóricas de la propia capilla de Nicolás Sáez de Elola, tales como el arcosolio, los tondos del sotocoro, de excelente factura, o los evangelistas de las pechinas. Es evidente que la monumentalidad de las obras del polifacético Picart, autor de algunos de los elementos que confieren a la Universidad de Oñate el estatus de obra señera en cuanto a fábrica renacentista, los pilastrones de la fachada y los tondos y esculturas del patio interior, es claramente manifiesta en los tondos del sotocoro y la escultura presente en la capilla de Nicolás Sáez de Elola.

Apreciamos que su arraigo y vinculación a la villa de Azpeitia y su iglesia parroquial es muy estrecha, ya que Domingo de Olozaga por una parte y Domingo de Arrazabal (presumiblemente Rezábal, residente en esas fechas en la ciudad de Pamplona) y Juan de Lizarazu<sup>212</sup> presentaban respectivas trazas para las obras de ampliación de la iglesia parroquial, a la postre, reclamo del Romanismo exacerbado a través de sus bóvedas reticuladas. En 1562 y tras concretar mejor los proyectos, el concejo se inclinó por la propuesta de Lizarazu, diluyéndose en este punto, por completo y hasta su desaparición, el nombre de Rezábal<sup>213</sup>.

---

<sup>210</sup> Martín de Urbizu colaborará por su parte con uno de los mejores exponentes de escultor romanista del País Vasco, Juan de Anchieta, en las obras del retablo de Zumaya y en el retablo de la capilla de María de Idiáquez de Azcoitia. ARRAZOLA ECHEVERRÍA, M<sup>a</sup>. A., *El Renacimiento...*, Tomo II, p. 124, 152, 160, 166-167.

<sup>211</sup> ARRAZOLA ECHEVERRÍA, M<sup>a</sup>. A., *El Renacimiento...*, Tomo I, p. 312 en referencia a LLAGUNO y AMIROLA, E., CEÁN BERMÚDEZ, ob. cit., p. 97. Llaguno anota que en la puerta de tierra de la fortaleza de San Sebastián, erigida en 1564, “se colocó en el año 1577 un magnífico escudo de armas reales, trabajado por el arquitecto Pedro Picart, que destruyeron los franceses en la última guerra”. Dichas notas también se hallan en ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., MARTIARENA, X., *Retablo de la Capilla de la Universidad de Oñati. Historia y restauración*, Donostia-San Sebastián, Diputación Foral de Gipuzkoa, 2006, p. 40; GÓMEZ PIÑEIRO, J., ORELLA UNZUÉ, J. L., SÁEZ GARCÍA, J. A., ROLDÁN GUAL, J. M., ARAMBURU, J. M., *Documentos cartográficos históricos de Gipuzkoa, I. Servicio Geográfico del Ejército*, Donostia-San Sebastián, Diputación Foral de Gipuzkoa, 1994, p. 29, p. 140.

<sup>212</sup> Ya se ha documentado su colaboración anterior con Rezábal como maestro cantero de la Capilla y Lizarazu como examinador esencial de la misma.

<sup>213</sup> ELÍAS ODRIOZOLA, *Iglesia parroquial...*, p. 26.

Quedarían por tanto recogidos hasta este punto los datos fehacientes sobre la obra y evolución del arquitecto Domingo de Rezábal.

Atendiendo a la costumbre de los oriundos del País Vasco de adoptar como apellido el topónimo de su localidad de origen, resulta muy tentador conjeturar que, en el plano de la hipótesis, la persona de Domingo de Rezábal pudiera asimilarse con la figura del maestro cantero Domingo de Azpeitia, a la espera de una futura confirmación documental. Existen, en la misma villa de Azpeitia, los precedentes del mismísimo Nicolás Sáez de Elola que se hace denominar Nicolás de Azpeitia en las Indias, y el obispo Martín de Zurbano, conocido como Martín de Azpeitia<sup>214</sup>. Siendo esto así, podría considerarse justificado que Domingo de Rezábal fuera conocido en el ámbito castellano y nacional con el nombre y apellido de Domingo de Azpeitia, adoptando sus apellidos Rezábal y Alfaro en el ámbito regional, Rezábal para la arquitectura y Alfaro para la escultura, como bien se ha probado. Y si bien pudiera parecer extraña la presencia del apellido Alfaro en Azpeitia, los índices sacramentales del Archivo Diocesano de San Sebastián ratifican la existencia de una más que importante cantidad de individuos así apellidados en la villa guipuzcoana<sup>215</sup>. A ello se suma que de los escasos datos que se conocen de su obra bajo los apellidos de Rezábal y Alfaro, la mayoría de ellos están vinculados a la villa de Azpeitia: escudo de la puerta de “Kalegoan”, capilla de Nicolás de Elola, pila bautismal, fuente de la villa y licitación a las obras de ampliación de San Sebastián de Soreasu.

Es evidente que una obra de la envergadura de la capilla guipuzcoana no surge de la nada, más bien y atendiendo al vocabulario plástico presente en la misma, no cabría sino fijar la vista en modelos renacentistas castellanos, que sin lugar a dudas se emulan en la capilla. Debido a este hecho, cabría presuponer que la formación del arquitecto Rezábal se ha tenido que

---

<sup>214</sup> Es un hecho tan común que resulta incluso anecdótico que exista un Domingo de Azpeitia, vecino de Sevilla, dedicado a cobrar el 15 de julio de 1556 los dineros de las rentas tanto de Nicolás de Elola como de su mujer Ana Vélez de Alzaga y Vicuña, para pagárselas posteriormente a Juan de Ondarra y Juan de Uranga, respectivamente. AHPG20082\_A\_0073v y AHP-G20082\_A\_0150r.

<sup>215</sup> Concretamente, un 70% de los resultados obtenidos con Alfaro como primer apellido, y un 85% de los resultados con Alfaro como segundo apellido. La búsqueda se ha realizado mediante el buscador de índices sacramentales de bautismo y matrimonio del Archivo Diocesano de San Sebastián, a través de su página web, <http://mendezmende.org/es/partidas/> Los registros obtenidos pertenecen al rango temporal de entre 1550 y 1600, ya que anteriores a esa fecha no se aporta documentación con relación a ningún Alfaro.

producir en la órbita de las creaciones castellanas en años y décadas anteriores, y ser el recinto mortuorio el culmen de su formación, el fruto maduro de todo un aprendizaje y su evolución. De este modo, Domingo de Azpeitia es el cantero que cumple con todos los requisitos necesarios.

Su primera obra documentada es la sacristía y la capilla del lado de la Epístola de la iglesia de San Juan Bautista de Estella, en torno a 1526<sup>216</sup>. Entre 1530 y 1531 Domingo de Azpeitia o Despitia se halla trabajando en la catedral de Salamanca<sup>217</sup>. Parece que la ciudad castellana pudiera haber sido la base operativa del maestro cantero, ya que a través de su testimonio a favor de Rodrigo Gil de Hontañón con relación a la capilla del Deán don Diego Vázquez de Cepeda en la conventual San Francisco de Zamora, año de 1536, se sabe que oriundo de Azpeitia y a la sazón residente en Valladolid conocía a Juan Gil por sus diez años de trabajo en Salamanca<sup>218</sup>. En dicho testimonio, preguntado por el requerimiento de Rodrigo Gil en torno a las mejoras realizadas por el propio Rodrigo y Juan Gil a la capilla y el dinero que restarían por cobrar, testifica que,

*“según en su conciencia del dicho testigo valen más de myll ducados de horo porque este dicho testigo es persona que sabe bien del dicho oficio de cantería y sabe y ha visto y vee los maravedís que las dichas demasías valen de más del primer contrato que diz que sobre las dichas obras pasó al tiempo que el dicho deán y el dicho Juan Gil se concertaron”*<sup>219</sup>.

Existen dos datos más respecto a un cantero denominado Azpeitia, el cual en 1545 se halla trabajando para el aparejador Hernán González en el Hospital Tavera de Toledo, bajo la traza de Alonso de Covarrubias<sup>220</sup> y la batuta de Bartolomé de Bustamante. Parece que su

<sup>216</sup> GARCÍA GAINZA, M. C. y otros, *Catálogo Monumental de Navarra. Tomo II\*. Merindad de Estella*, Príncipe de Viana, Pamplona, 1983, p. 497.

<sup>217</sup> CASTRO SANTAMARÍA, A., “Canteros vascos...”, p. 237; MARTI Y MONSÓ, J., “Pleitos de artistas: La capilla del Deán don Diego Vázquez de Cepeda en el Monasterio de San Francisco, de Zamora”, *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, nº 53 (1907), p. 115. El cantero Domingo de Azpetia dice tener 45 años en ese momento. Se documenta otro cantero de apellido Azpeitia, Juan de Azpeitia en este caso, relacionado al Monasterio de Nuestra Señora de la Victoria de Salamanca. En 1518 se pagan a dicho Juan de Azpeitia ciertos jornales por los sobrecos del crucero. CASTRO SANTAMARÍA, A., *Juan de Álava...*, pp. 324-325. Aunque se desconoce la posibilidad de que existiera lazo de consanguinidad entre nuestro Domingo de Azpeitia y este Juan de Azpeitia, podría existir cierta ligazón familiar entre ambos.

<sup>218</sup> CASTRO SANTAMARÍA, A., “Canteros vascos...”, p. 237.

<sup>219</sup> MARTI Y MONSO, J., ob. cit., p. 115.

<sup>220</sup> MARÍAS, F., *La arquitectura...*, Vol. III, pp. 255, en referencia a RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A., *Bartolomé de Bustamante y los orígenes de la arquitectura jesuítica en España*, Roma, Institutum Historicum, 1967.

principal quehacer se documenta en echar la piedra guja en la delantera de la fábrica<sup>221</sup>, si bien el hecho de encontrarse entre la cuadrilla que desarrolla semejante obra puntera del renacimiento sería otro hito clave o referencia más que explicaría el bagaje de conocimientos de ciencia y geometría de los que hacía gala nuestro arquitecto.

Los relativamente escasos datos que se tienen de Domingo de Azpeitia lo ubican en puntos estratégicos de la geografía española en lo que a recepción de preceptos renacentista se refiere. El hecho de que su formación intelectual y laboral estuviera en la órbita de los Hontañón, padre e hijo, y que su vida de arquitecto hubiera estado a caballo entre Valladolid y Salamanca, ciudades de referencias arquitectónicas punteras, son más que suficientes como para entender su paternidad en el caso de la capilla de Elola. Por las fechas y ciñéndonos a su dilatada estancia en Salamanca, hubo de conocer obligatoriamente, bien de habla o conversación, bien como colaborador o únicamente de visu, los detalles de la obra desarrollada por Juan de Álava en la catedral salmantina, en la que también participó Hontañón. En la misma ciudad, la Universidad o los primeros años del Colegio Fonseca dentro del currículo de Álava, pueden considerarse influencias más que suficientes para moldear la formación del arquitecto Azpeitia. Sin olvidar que en el propio pleito se le documenta como estante en la ciudad de Valladolid, por lo que asimismo habría de conocer las novedades que se estaban realizando en el volumen constructivo de Castilla.

Entre la documentación estudiada y transcrita por Ricardo Espinosa con relación, en este caso, al archivo histórico de la Universidad de Salamanca<sup>222</sup>, se halla además un documento relativo a Juan de Gante, entallador e imaginero de la Catedral de Salamanca. Parece, por lo redactado en las dos páginas que componen la petición del 13 de noviembre de 1531, que Domingo de Azpeitia, cantero, debía al imaginero Juan de Gante una cuantía de once reales y un cuartillo, seis reales que se le había prestado al cantero y cinco reales y un cuartillo por la obra de talla que para el mismo había realizado<sup>223</sup>. Pues bien, 25 años después parece repetirse

---

<sup>221</sup> RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A., ob. cit., p. 34, p. 39. Según se desprende de los *Libros de copias de 1541-42* del archivo del Hospital Tavera de Toledo, es el propio Bustamante quien rubrica las partidas de pagos a los trabajadores, entre los que se encuentra Azpeitia.

<sup>222</sup> El archivo privado de Espinosa está completamente digitalizado. Se halla en la siguiente dirección web, <http://ausa.usal.es/espino.html>

<sup>223</sup> Folios 306r, 307r y 307v. Se hace eco de este mismo dato la nota número 15 de PEREDA ESPESO, F., "Antonio «de Malinas»,

la misma experiencia, ya que volvemos a encontrar a estos dos hombres trabajando juntos, esta vez en la Capilla de Elola. En el supuesto de tratarse del mismo Juan de Gante, parecería que el hecho de conocerse en el periplo salmantino y los posibles resultados positivos de la labor en conjunto propiciarán que Domingo de Azpeitia, esta vez bajo su nombre real, Domingo de Rezábal y Alfaro, volviera a requerir la pericia del imaginero. Así, a 11 de noviembre de 1556, se formalizaba el contrato entre Rezábal y Juan de Gante, mazonero, el cual y bajo un salario de 17 reales castellanos mensuales, habría de trabajar todos los días del año<sup>224</sup>. La relación existente entre ambos podría corroborar que efectivamente, Domingo de Rezábal y Domingo de Azpeitia son la misma persona y que fuera del ámbito regional, Domingo de Rezábal adoptara Azpeitia de apellido.

En un intento por justificar el pasado de un artista de formación probadamente sólida como lo es Domingo de Rezábal o Azpeitia, cubrir todo el espectro del currículo formativo del mismo, y con el ánimo de descartar cualquier otra posibilidad, así como de fortalecer el conocimiento que de él tenemos con cualquier nuevo hallazgo, se ha documentado la existencia de Domingo de Azpeitia y Olozábal<sup>225</sup>, homónimo del anterior y asimismo de origen vasco. Contrariamente al Domingo de Azpeitia salmantino, a éste se le considera como uno de los responsables de la “arquitectura prevandelviriana”<sup>226</sup>, tendente al goticismo<sup>227</sup> y artífice de la capilla

---

un escultor de los países bajos en la España del Renacimiento”, *Archivo Español de Arte*, nº 306 (2004), p. 142. Dicha nota sin embargo menciona el año 1532.

<sup>224</sup> AHPG\_20009\_A\_0790r. Firman como testigos del aparejamiento, Andrés de Albisu, Andrés de Olaberrieta y Pedro Francisco, entallador, vecinos de la dicha villa.

<sup>225</sup> LÁZARO DAMAS, M. S., “El Santuario de la Virgen de la Cabeza en el siglo XVI. Historia de un proyecto artístico”, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 162 (1996), p. 1448; DOMÍNGUEZ CUBERO, J., “Ensayos arquitectónicos y realidad de Andrés de Vandelvira en el Santuario de la Virgen de la Cabeza”, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 193 (2006), p. 53. Licita a la maestría de Santa María de Andújar por muerte de Domingo de Tolosa en 1542 tras lo cual y en adelante parece vinculado a tierras jienenses. Sucede por tanto a Tolosa, cuya presencia se documenta en Andújar, Bailén, Huelma, La Guardia, Canena y Sabiote, e incluso en la puja por la obras de San Salvador de Úbeda. LÁZARO DAMAS, M. S., ob. cit., pp. 1449-1450; DOMÍNGUEZ CUBERO, J., ob. cit., pp. 52-54. Suya había de ser la muestra anterior a 1554, de autoría dudosa aunque de paternidad atribuible a Azpeitia, para la realización del santuario de la Virgen de la Cabeza de Andújar. El proyecto consistente en un templo columnario de tres naves muy del corte de las iglesias vascas recayó primeramente en manos de Francisco de Azpeitia, revirtiendo en 1555 a la figura de Domingo de Azpeitia. *Ibid.*, p. 55. Fechado a 27 de abril de 1558, el Libro de Cabildos recoge que la falta de pago al maestro Azpeitia y la ausencia de una financiación apropiada, así como la intervención del prelado don Diego Tavera a favor de Andrés de Vandelvira, fueron el detonante para que dicha traza no se viera materializada y se diera el pistoletazo de salida al mejor de los manierismos españoles, el arte y las creaciones sureñas de Vandelvira. *Ibid.*, pp. 55-61; DOMÍNGUEZ CUBERO, J., “Andújar, un foco de estética renacentista en el reino de Jaén”, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 182 (2002), pp. 29-35; LÁZARO DAMAS, M. S., ob. cit., pp. 1452-1459.

<sup>226</sup> DOMÍNGUEZ CUBERO, J., “Andújar, un foco...”, p. 23; DOMÍNGUEZ CUBERO, J., “Ensayos arquitectónicos...”, p. 53.

<sup>227</sup> DOMÍNGUEZ CUBERO, J., “Ensayos arquitectónicos...”, p. 53. Sobre la formación de Domingo de Azpeitia, el autor sostiene que “Azpeitia disponía de la formación empírica propia de la tradición medieval”. Cabría pensar que la formación de Azpeitia habría de ser como mínimo igual o superior a la de su predecesor Domingo de Tolosa.

del Señor de la Paciencia en Andújar, plateresca, con bóveda de cañón casetonada, proyecto ciertamente siloesco aunque falto de la métrica clasicista<sup>228</sup>, si bien la tendencia a lo “moderno” de la producción de Jaén dista de la fábrica gótica vasca<sup>229</sup>, considerándose la primera mucho más pionera que la segunda.

Aunque se denomine Azpeitia y el segundo apellido, Olozábal, muestre ciertas concordancias con Rezábal<sup>230</sup>, además de existir alguna ligerísima coincidencia nunca de aspecto formativo<sup>231</sup>, existen discrepancias razonables que confirman que este maestro Azpeitia y Olozábal y nuestro maestro cantero Domingo de Azpeitia, Despeita, Rezábal o Alfaro no son la misma persona: la falta de pericia que el maestro cantero de Jaén tenía para la escritura y la rúbrica personal<sup>232</sup>, su presencia en la zona de Jaén en fechas en las que nuestro cantero se halla “obligatoriamente” vecindado en Azpeitia, su carencia de la “ciencia del nuevo hombre del renacimiento”<sup>233</sup> y el que se halle difunto para el mes de abril de 1560<sup>234</sup>, cuando a Domingo de Rezábal se lo localiza en Pamplona en marzo del mismo año de 1560. Y si bien se ha descartado que el maestro Azpeitia y Olozábal sea quien construye la capilla de santa María de Azpeitia, asimismo se descarta a Domingo de Olózága, cantero cuya trayectoria constructiva comprende los trabajos realizados en las obras de las iglesias de San Sebastián de Soreasu de Azpeitia y San Juan Bautista de Hernani, de una tendencia arquitectónica que incide en la perpetuación del estilo moderno, el gótico, presente en las plantas y bóvedas de las iglesias en las que se

---

<sup>228</sup> DOMÍNGUEZ CUBERO, J., “Andújar, un foco...”, p. 23.

<sup>229</sup> La adaptación de lo jienense a la sociedad y al arte del País Vasco podría considerarse todo un paso al frente, ya que los casetones de las bóvedas, por ejemplo, son muy escasos en Guipúzcoa, existiendo los casos de la capilla de Azpeitia y la cubrición de la cabecera de la iglesia de Deba.

<sup>230</sup> La grafía del siglo XVI, tan inclinada a las modificaciones y alteraciones, podría haber producido un cambio de la primera parte del apellido.

<sup>231</sup> Las coincidencias entre el Domingo de Azpeitia y Olozábal y Domingo de Azpeitia de Salamanca, son muy sutiles y por ende de poca enjundia. Ambos canteros están casados con sendas Isabel (ya se sabe que en el XVI tanto se puede documentar a una persona con un apellido como con otro, sin variar de nombre), y en torno a 1559 y 1560 son padres de vástagos de corta edad.

<sup>232</sup> Aunque a Domingo de de Azpeitia y Olozábal se le denomina maestro, calificativo que comulga con un examen y una cualificación superior en lo que a cantería y diseño de trazas compete, el hecho de no saber firmar no coincidiría con los autógrafos de Domingo de Rezabal. Véanse AHPG20009\_A\_0710v; AHPG20009\_A\_0718v; AHPG20009\_A\_0719r, entre otros.

En cualquier caso, este último dato sobre la torpeza en la escritura no es excluyente en cuanto a saber constructivo, ya que Machín de Sarasola, uno de los canteros más fecundos en tierras salmantinas y adlátere en cuantiosas ocasiones de Juan de Álava, no sabía firmar, aún siendo al igual que los mencionados Domingo de Lasarte, Domingo de Azpeitia y Sancho Martínez de Arego, “maestro en el arte de la geometría”. CASTRO SANTAMARÍA, A., *Juan de Álava...*, p. 84; *Ibid.*, “Canteros vascos en el primer Renacimiento...”, pp. 244-245.

<sup>233</sup> DOMÍNGUEZ CUBERO, J., “Andújar, un foco...”, p. 26. Esta afirmación se basa en sus proyecciones ligeramente goticistas de Santa María de Andújar y del Santuario.

<sup>234</sup> DOMÍNGUEZ CUBERO, J., “Ensayos arquitectónicos...”, p. 53; LÁZARO DAMAS, M. S., *ob. cit.*, p. 1450.

documenta su labor<sup>235</sup>. Según un documento hallado en el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza, en cierta ocasión se hace denominar Domingo de Azpeitia, en relación a ciertas escrituras de obligación otorgadas a 8 de marzo de 1534 entre Miguel de Aguirre y Olózaga para quitar una piedra de la portada de la capilla de San Blas del convento de la Trinidad de Valladolid<sup>236</sup>. El inicial Domingo de Olózaga firma en una segunda escritura otorgada ese mismo mes con el nombre de Domingo de Azpeitia, rúbrica coincidente al cien por cien en grafía con la firma de Olózaga en el documento para la traza de la capilla guipuzcoana. Es más que probable que sea Olózaga el Domingo de Azpeitia documentado en San Juan de Barbalos de Salamanca en 1559<sup>237</sup>, fecha en la que Rezábal está recogiendo algunos de los últimos cobros del destajo de la capilla guipuzcoana.

Aceptada y defendida la hipótesis de que el arquitecto Domingo de Rezábal y Alfaro, y el arquitecto formado en tierras salmantinas y vallisoletanas, Domingo de Azpeitia, son la misma persona, se justifica que el recinto funerario del indiano resulte la consecuencia última del desarrollo formativo del maestro, la última creación de un Domingo de Rezábal o Azpeitia completamente formado en el arte constructivo, con muchos años de oficio a sus espaldas, y con un bagaje lo suficientemente extenso como para abordar un proyecto como el de Azpeitia. Proyecto, para mayor gloria de la villa, completamente alejado de la realidad guipuzcoana y vasca pero tan cercano a los postulados que hubiera aprendido y adquirido en su fase castellana, en contacto con una figura tan poderosa como Rodrigo Gil de Hontañón, que adeuda además y en lo artístico el vínculo personal de Nicolás Sáez de Elola con la ciudad de Sevilla. No obstante, nos enfrentamos a algo más de dos décadas en las que apenas conocemos dato alguno de nuestro arquitecto, que sigue mostrando su faceta más desconocida, incluso aceptando que el cantero que trabaja en el hospital Tavera sea nuestro arquitecto. Se trata de un extenso periodo

---

<sup>235</sup> Examinó además las obras de Nuestra Señora la Real de Azkoitia y Santa María en Tolosa. ARRAZOLA ECHEVERRÍA, M<sup>a</sup>. A., *El Renacimiento...*, Tomo I, pp. 137, 150-155, 190, 207-211. Véase también BARRIO LOZA, J. A., MOYA VALGAÑÓN, J. G., *Los canteros vizcaínos...*, p. 247.

Lo cierto es que también muestra similitudes con el apellido del maestro Domingo de Olózaga, que licitaba al concurso de las obras de la capilla de Azpeitia, en oposición a las trazas de Rezábal, si bien tampoco puede ser ya que Olózaga fallece en 1562, un par de años después que el maestro vasco-andaluz.

<sup>236</sup> AHPZ- P/1-33-61-2, Expedientes Casa Ducal de Híjar.

<sup>237</sup> MARTI Y MONSO, J., ob. cit., p. 115.

de tiempo en el que se le pierde completamente la pista, lapso en el que se presupone que su maestría se desarrolla en paralelo a su trabajo.

Junto al arquitecto Domingo de Rezábal y Alfaro hallamos en tareas de matizaciones y correcciones técnicas a Martín de Sagarzola. Su presencia, sin desmerecer el enorme mérito de las trazas y orientaciones dadas por Domingo de Rezábal, arroja un proyecto que de por sí ya reúne todas las cualidades propias de un recinto de planta y cubrición clásicas. Suya es ante todo, la elección de la muestra de Rezábal que, con relación a la capilla y frente a la propuesta de Olózaga, la tilda por primera vez de factura “al romano”, calificándola “*de mayor perpetuidad (...) de mayor representación y bysta apacible*”<sup>238</sup>. Los epítetos empleados dan una idea de lo avezado del maestro cantero Sagarzola en temas estéticos, que como ya se ha apuntado, no eran del conocimiento de todos los posibles arquitectos. Sus pareceres además, enfatizan una y otra vez en las proporciones de la capilla, corrigiendo en altura y en temas relacionados con la iluminación de la capilla al maestro Rezábal. Sagarzola anota y corrige las alturas totales de las paredes para una correcta proporción entre cubo y cúpula<sup>239</sup>. Dicha modificación de altura conllevaba que del presupuesto inicial de 1.200 ducados, Sagarzola estima conveniente gastar casi 1.000 ducados más para rematar en perfección una obra que por sus características no podía realizarse bajo menor coste. Además añadía que la capilla habría de tener dos espejos, uno por la parte de la tierra habida cementero y otro por la parte de los osarios, “*que recyba la capilla buenas luzes*” y no resultara “*tenebrosa*”<sup>240</sup>.

Como carta de presentación de Martín de Sagarzola<sup>241</sup> cabría apuntar que es, de entre los citados hasta el momento en los datos relativos a la traza y construcción, el cantero con mayor preparación<sup>242</sup>, bagaje e incluso mayor movilidad documentada. En su devenir constructivo cuenta

---

<sup>238</sup> AHPG20009\_A\_0756v\_A\_0757r.

<sup>239</sup> Ibid. “*Se seguirá primeramente que el cuerpo de la/ capylla tenga de coadrado treynta e quatro pies dentro de las/ murallas, syn lo que resta del harco tryunfal habaxo hazya el hasty(roto). Yten más que aya de tener de halto desde el paymento del suelo/ hasta lo supremo de la bóveda, do se hará la lynterna, cyncoenta/ y seys pyes. Las paredes subirán cyncoenta pyes con el tab(roto)/mento y encyma sus rremates conforme ha la muestra. Yten más terná de subyda hasta la cumbre de la pechynas treynta y ocho/ pyes y sobre esto se hará fryso y harquytrabe y cornysa del haltor/ de dos pyes./ “Las paredes subirán cyncoenta pyes con el tab(roto)/mento y encyma sus rremates conforme ha la muestra”.*

<sup>240</sup> Ibid.

<sup>241</sup> En ciertos documentos relativos a la edificación de la capilla de la Soledad, se nombra a Martín de Sagarzola como Martín de Sagarzabal. AHPG20009\_A\_0708v.

<sup>242</sup> Dicha afirmación se sustenta en la nómina de trabajos atribuibles a Sagarzola. Frente a éste, Domingo de Rezábal no se documenta en ninguna obra a excepción de la Capilla de Soledad, siendo el indiscutible tracista de la misma.



con obras tales como la fachada del Colegio de San Ildefonso en Alcalá de Henares<sup>243</sup> junto a Rodrigo Gil de Hontañón, la tasación en 1546 de parte de Martín Ibáñez de Mutio de las obras en las iglesias de Bezares y Santa Coloma<sup>244</sup>, las obras de tasación a 9 de marzo de 1549 junto a Rodrigo de Ezquerria de la iglesia de parroquial de la villa de Bezares, a 5 km. de Santo Domingo de la Calzada<sup>245</sup>, o las obras de San Telmo en San Sebastián, en 1551 junto a Martín de Barbucoa<sup>246</sup>. Y en 1566 participó en la tasa del retablo de Elgueta, obra del Inquisidor Sáez de Ibarra<sup>247</sup>. Tanto la fachada del colegio San Ildefonso, Bezares y Santa Coloma, y San Telmo, son obras de claro regusto renacentista, e incluso manierista, en el caso de la última. Queda demostrada, por tanto, la afiliación de Martín de Sagarzola al arte romano, renacentista o imperial. Si a ello sumamos el hecho de que sea Martín de Sagarzola el personaje que firma y aprueba las trazas de Rezábal, quien toma las decisiones más importantes implicadas en el seguimiento de la capilla, induce a pensar que el deseo explícito del grupo relacionado con la construcción de la cámara mortuoria del difunto Elola eran claramente propensos a la introducción del nuevo lenguaje renacentista en la villa de Azpeitia. La sola presencia y participación de Sagarzola es una apuesta segura por el clasicismo del recinto y por la asimilación de los usos romanos. Se trata, sin duda, de la persona que da inicio a la andadura de la capilla.

Al igual que sucede con Sagarzola, el cantero alavés Pedro de Elosu también es copartícipe de la capilla. Según su parecer y apoyando las opiniones de Rezábal, contribuye a la correcta cuadratura del receptáculo, siendo varias las ocasiones en las que la voz de Elosu tiene que poner fin a discrepancias en torno a la capilla. Frente a los rumores de que Rezábal no realizaba la obra conforme al diseño prístino, el parecer del cantero Elosu, hecho llamar por el propio Domingo de Rezábal, refrenda a quienes muestran su disconformidad<sup>248</sup>. Del mismo

---

<sup>243</sup> MARÍAS, F., “El Renacimiento “a la castellana”...”, pp. 17-31. Al hilo del Colegio de San Ildefonso, Marías apunta que Martín de Sagarzola sería hermano de Miguel de Sagarzola, que dicho autor localiza en la fachada de dicho colegio. Bien podría tratarse de la misma persona, a lo que añadiríamos que en el documento AHPG20009\_A\_0715v, el nombre de Martín de Sagarzola aparece tras haber sido tachado el nombre de Miguel. HOAG, J. D., ob. cit., p. 108. A las órdenes de Rodrigo Gil de Hontañón, Martín de Sagarzola trabajará entre abril y agosto, y posteriormente, septiembre y noviembre de 1543 como imaginero, con un jornal de tres reales. Navascués cita a Miguel de Sagarzola interviniendo entre 1543 y 1544 como “entallador y emaginario” en las obras de la fachada de Alcalá. NAVASCUÉS PALACIO, P., ob. cit., pp. 103-118.

<sup>244</sup> BARRIO LOZA, J. A., MOYA VALGAÑÓN, J. G., *Los canteros vizcaínos...*, p. 255; MOYA VALGAÑÓN, J. G., ob. cit., p. 107.

<sup>245</sup> LLAGUNO y AMIROLA, E., CEÁN BERMÚDEZ, J. E., ob. cit., pp. 35.

<sup>246</sup> Ibid., p. 53-54. BARRIO LOZA, J. A., MOYA VALGAÑÓN, J. G., *Los canteros vizcaínos...*, 255.

<sup>247</sup> ARRAZOLA, M. A., “Un escultor desconocido en Guipúzcoa (historia y arte)”, *Revista Internacional de los Estudios Vascos*, nº 34 (1989), pp. 296-297.

<sup>248</sup> Remarcar de nuevo en este punto, aunque ya se haya mencionado, que el concejo también había hecho llamar a Pedro de

modo, es tras su presencia que el concejo de la villa da por buena la ampliación de la capilla y se establece la suma de hasta tres varas<sup>249</sup> más de suelo para conseguir la cuadratura de la traza, error en el que ya había reparado Rezábal y que resultaba un escollo a superar para que la métrica de la capilla fuera en concordancia con su contenido y simbología<sup>250</sup>.

Pedro de Elosu, figura de indiscutible peso en el entorno del nuevo estilo renacentista, cuenta en su haber dos corredores realizados en el transcurso de las obras del Hospital de Santiago en Vitoria<sup>251</sup>, un cuerpo adosado a la galería del Palacio vitoriano de Bendaña entre 1556 y 1560, “donde arcadas y columnitas son ya de perfil renacentista”<sup>252</sup>, y la capilla que alberga el sepulcro de Diego Martínez de Salvatierra<sup>253</sup>, cuya estampa enmarcada en un arco de medio punto en clara alusión al arco triunfal no deja lugar a dudas. Además se le documenta en obras como el claustro del convento de Santo Domingo de Vitoria<sup>254</sup>, la iglesia de Arechavaleta de Álava, la iglesia de Villafranca, la iglesia de Aríñez, y el claustro del convento y monasterio cisterciense de Barría<sup>255</sup>. Resulta obvia la cualificada formación de

---

Soraiz, otro cantero de clara afinidad a lo renacentista. Una obra de semejante calibre, en lo que a tendencia y corte renacentista atañe, requería con obligatoriedad, la presencia por parte de las partes enfrentadas, de maestros canteros conocedores de la obra y de los nuevos usos arquitectónicos. AHPG20009\_A\_0721v. A este cantero se le pagan, como ya se ha dicho, 12 ducados (más 26 reales de comida), maestro cantero vecino de Vitoria que vino por llamamiento del regimiento a ver cómo iban las obras de edificación de la capilla. AHPG20009\_A\_0828v.

<sup>249</sup> ADP, Cascante, c/38, N° 2, 1557. Dicho documento menciona que serán tres varas y media para la perfecta cuadratura de la planta de la capilla. AHPG20078\_A\_0130r\_A\_0130v. A 19 de marzo de 1560, se mencionan los 650 reales que se debían a Pedro de Elosu por su parecer ante la decisión de tomar hasta 10 pies para la ampliación de la capilla.

<sup>250</sup> AHPG20009\_A\_0729r\_A\_0730r. Alonso de Zuola y Sebastián de Celayarán, alcaldes; bachiller Acharan y Asensio de Izaguirre, fieles; Asensio de Urquiza, Tomás de Zandategui y Domingo de Aguirre, regidores. A 24 de enero de 1556 y vista la opinión del cantero Pedro de Elosu, pagan un total de 100 ducados de oro por las varas añadidas a la capilla de Elola por la parte del cementerio y de la casa que fue de Pedro López. Se le pagan a Elosu, vecino de Vitoria, 2 ducados por la visita de cómo iban las obras de la capilla. AHPG20009\_A\_0828v.

<sup>251</sup> MARTÍN MIGUEL, M<sup>a</sup>. A., ob. cit., p. 156.

<sup>252</sup> PLAZAOLA ARTOLA, J., “El primer Renacimiento en Euskal Herria: el Arte Plateresco”, *Revista Internacional de los Estudios Vascos*, n° 48 (2003), p. 659.

<sup>253</sup> PORTILLA VITORIA, J. M., ob. cit., T. III., p. 99; MARTÍN MIGUEL, M<sup>a</sup>. A., ob. cit., pp. 212-214. “La construcción de la capilla fue contratada el 21 de marzo de 1562 por Diego Martínez de Salvatierra con el cantero Pedro de Elosu, así como con el pintor Pedro de Gámiz, para realizar la pintura y el dorado del arco sepulcral”. Según parece, Pedro de Elosu intervino también en la construcción del hospital de Santiago, el palacio de los Arrieta y la iglesia colegial de Santa María, pintada posteriormente por Pedro de Gámiz, PORTILLA VITORIA, J. M., ob. cit., T. III., p. 99. “Según la memoria aneja al contrato y la tasación de la obra de Pedro de Elosu, se especificaba que la “...dicha obra estaba bien obrada aunque no conforme a la traza ni asiento todo lo cual esta hecho en provecho de la dicha capilla...”. Ibid., p. 100. MARTI Y MONSO, J., *Estudios histórico-artísticos...*, pp. 423-425. A Pedro de Gámiz, “pintor de la ciudad de Victoria” lo encontramos trabajando junto a Benito Rabuyate o Juan de Juni en los arcos decorativos para la entrada a Valladolid de la reina Isabel de Valois, en su paso a las conferencias de Bayona de 1565.

<sup>254</sup> MENDOZA, F., “El convento de Santo Domingo de Vitoria”, *Euskalerraren alde: revista de cultura vasca*, n° 67 (1913), p. 643. Las medallas de los arcos se atribuyen a Juan de Ayala, un primer paño a Martín de Buluzua (Bolunza) y los otros tres paños a Pedro de Elosu (Elosu).

<sup>255</sup> Sobre estas fábricas, véase la siguiente bibliografía: UGALDE GOROSTIZA, A. I., *Una mirada al cielo. Iconografía de las claves de bóveda de la Diócesis de Vitoria*, Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava, 2007; MARTÍN MIGUEL, M<sup>a</sup>. A., ob. cit., PORTILLA VITORIA, J. M., ob. cit., T. III., p. 54, p. 55, p. 197, p. 315; PORTILLA VITORIA, J. M., ob. cit., T. IV., p. 257, p. 612; PORTILLA VITORIA, J. M., *Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria, V. Llanada occidental*, Vitoria, Obra Cultural de la Caja

dicho cantero, por cuya petición y contrato habido entre el propio Elosu y del cantero Martín de Belunza, una figura de la talla de fray Martín de Santiago<sup>256</sup> trabajará en las trazas de San Telmo de San Sebastián<sup>257</sup>. Asimismo se le mencionará en relación a otras dos fábricas del renacimiento vitoriano en las que trabajó Pedro de Elosu, las obras para la traza del hospital de Santiago y una posible participación en el convento de Santo Domingo de Vitoria<sup>258</sup>, tristemente desaparecido e igual al claustro de San Telmo de San Sebastián, así como en la iglesia de la Encarnación de Bilbao<sup>259</sup>. En contacto con el maestro arquitecto dominico, Elosu reforzará sus conocimientos arquitectónicos en la línea de las fábricas castellanas de Álava y Hontañón, de tal forma que cuando Domingo de Rezábal requiere los pareceres de Elosu, magnifica la importancia del devenir de la capilla guipuzcoana en referencia a los preceptos renacentistas y la adquisición de sus usos y teorías.

A Pedro de Soraiz, documentado en las decisiones relativas a las medidas y fábrica de la capilla de Niccolás de Elola, se le emparenta con la familia de los Oscáriz, adheridos igualmente a la corriente clásica<sup>260</sup>, y se le documenta en 1552 en la delineación de las capillas de la iglesia de Santa Marina de Oxirondo de Vergara, aunque no llegarán a ejecutarse en dicha fecha<sup>261</sup>.

El ya citado concejo de la villa, a quien debemos la apuesta por la arquitectura que “*esta escrita de los autores Romanos*”<sup>262</sup>, será el principal valedor de dicho estilo artístico, redundando en que “*será todo en todo natural Romano, puesta cada cosa en forma y medida segund*

---

de Ahorros Municipal de Vitoria, 1982, p. 360.

<sup>256</sup> Dicho fraile dominico fue ayudante y colaborador de Juan de Álava y Rodrigo Gil de Hontañón, siendo incluso sustituto de Álava en la maestría del convento dominico de Salamanca. CASTRO SANTAMARÍA, A., *Juan de Álava...*, p. 79.

<sup>257</sup> FERNÁNDEZ ARENAS, J., “Martín de Santiago. Noticias de un arquitecto andaluz activo en Salamanca”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, BSAA, nº 43 (1977), p. 166.

<sup>258</sup> PORTILLA VITORIA, J. M., *ob. cit.*, T. III, p. 54.

<sup>259</sup> FERNÁNDEZ ARENAS, J., *ob. cit.*, p. 166; ITURGAIZ, D., *Retablo de artistas*, Editorial San Esteban, Salamanca, 1987, p. 191.

<sup>260</sup> PORTILLA VITORIA, J. M., *ob. cit.*, T. V, pp. 90-91. Existe vínculo familiar y laboral entre las familias de los Soraiz y los Ocariz, ya que Ramiro de Ocariz y Pedro de Soraiz, “pedían la tasación de las obras realizadas, reconocidas por los canteros Pedro de Lizarazu y Juan de Alzaga”, pp. 90-91. Parece ser, además, que Ramiro de Ocariz era yerno de Juan de Soraiz, presunto padre de Pedro de Soraiz, y presente en la lectura del testamento de Nicolás Sáez de Elola (p. 91). Véase ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., GALLEGO SÁNCHEZ, A., *ob. cit.*, p. 23.

Sobre los Oscáriz véase GARCÍA GAINZA, M. C., “Los Oscáriz, una familia de pintores navarros del siglo XVI”, *Príncipe de Viana*, nº 114-115 (1969), pp. 5-52.

<sup>261</sup> PORTILLA VITORIA, J. M., *ob. cit.*, T. V, p. 91.

<sup>262</sup> AHPG20009\_A\_764r\_A\_765v.

*alquitectura de hombres artíficos sin mezcla alguna con lo moderno con que no aya que poner escrúpulo alguno de por ello ser la obra falsa*<sup>263</sup>. La profusión de la utilización de dicha palabra es la mejor vara de medir de los intereses políticos y propagandísticos del propio concejo, recordemos, patrono en última instancia de la capilla del indiano. Se vuelve a incidir en que la sepultura y enterrorio sea *“todo al Romano segund esta traçado y figurado en la planta y forma que dio y está firmado del dicho maestro Domingo de Recaval”*, siendo el bulto de Nicolás asimismo *“al propio perfecto y Romano”*<sup>264</sup>. No cabe resquicio alguno de duda sobre las directrices técnicas y estilísticas de la construcción.

Además de la ya de por sí exquisita nómina de canteros y demás hombres del concejo, cabría sumar a los anteriores los nombres de quienes trabajaron en la iglesia parroquial de Azpeitia. Martín de Armendia, cantero vasco de Régil formado en Andalucía<sup>265</sup> y de larga y probada trayectoria edilicia en Guipúzcoa, es otro de los jalones paralelos a la existencia de la capilla de Elola. Como maestro cantero no tiene, que se documente en la actualidad, nexo de unión directa con la fábrica del indiano, sin embargo, su presencia es coetánea a la construcción de sus muros y cubrición, no pudiendo obviarse la ligazón existente entre la capilla de la Soledad y la iglesia de San Sebastián de Soreasu, que la acoge. Contrariamente a las opiniones en las que se refiere que el Renacimiento fue un fenómeno aislado en lo que al País Vasco se refiere, una tendencia sujeta a los intereses y conocimientos artísticos de los patronos y particulares, la villa de Azpeitia se yergue como el faro que ilumina la “escasa” asimilación de dichos preceptos renacentistas. Como tal, San Sebastián de Soreasu es la iglesia más evolutiva de Guipúzcoa en lo que a cubrición atañe. Con tres naves y planta de salón<sup>266</sup>, sus bóvedas reticuladas son el mejor exponente de la proporcionalidad, de la divisibilidad homogénea y constante, de la rítmica constructiva. Pues bien, el mérito íntegro

---

<sup>263</sup> Ibid.

<sup>264</sup> Ibid.

<sup>265</sup> CASTAÑER LÓPEZ, X., *Arte y arquitectura en el País Vasco: el patrimonio del románico al siglo XX*, Nerea, San Sebastián, 2003, p. 58.

<sup>266</sup> En AMAzp,0042-02-153r, Libro de actas, del 20 de octubre de 1570, Pedro y Martín de Armendia proponen respecto a las obras de la iglesia parroquial una iglesia de tres naves que incorpore las capillas y sepulcros ya existentes. Razonan haber visto muchas iglesias de esta planta y que optan por ella como la mejor elección.

En AMAzp,0042-02-167r-167v, Libro de actas, del 14 de julio de 1571, se dice que para edificar la iglesia parroquial se aprovecharán las paredes de la capilla de Zurbano y la de Elola, apoyándose la nueva sacristía de la parroquial sobre la capilla de Zurbano.

En AMAzp,0042-02-171v, Libro de actas, del 12 de septiembre de 1571, trata sobre las obras de la sacristía, ya que parece que avisado el obispo de Pamplona, Martín de Armendia está realizando la sacristía más grande que la que viene en la traza, para mayor proporción de la iglesia. Se acuerda su ampliación.

de las trazas de las bóvedas vaídas reticuladas recae íntegramente sobre Martín de Armendia, y son la seña de identidad de un cantero abrazado a la métrica del clasicismo<sup>267</sup>, para quien trabajaron los maestros Miguel de Bolívar, Juan de Apoita y Pedro de Mendiola<sup>268</sup>, éste último, primo de Armendia y colaborador en 1550 de Andrés de Valdevira<sup>269</sup>, uno de los mejores si no el mejor exponente del Renacimiento e incipiente manierismo arquitectónico en España. Las de la parroquial de Azpeitia son clarísimo ejemplo de la bóveda que Alonso de Valdevira definiera como “capilla cuadrada por cruceros”<sup>270</sup>, cubrición de raigambre siloesca y vandelviresca que ya observamos en las fábricas nacionales del patio central del Palacio de Carlos V de Granada, obra de Pedro Machuca, en el arco abocinado resuelto por cruceros en los pasos entre girola y presbiterio de la catedral de Granada y las de las iglesias de Nuestra Señora de la Consolación de Cazalla de la Sierra o la colegiata de Huéscar<sup>271</sup>, entre otras<sup>272</sup>.

La labor de Armendia al frente de construcciones guipuzcoanas se documenta también en Aizarna cuando, tras el abandono de la dirección del cantero Amilibia, toma el testigo de la misma<sup>273</sup>. Suyo es el diseño para la iglesia de Cestona, reedificada a partir de 1562 tras el grave incendio que la arrasó<sup>274</sup>, el inicio de las obras y capilla mayor de la iglesia de Deva, continuada tras su fallecimiento por Pedro de Mendiola<sup>275</sup> y las labores de cantería de la fábrica de Santa María de Segura, en 1564. Además de lo expuesto da, junto a Juan de Lizarazu, ciertos pareceres acerca de la traza de la cabecera y el altar mayor de la iglesia parroquial de la villa de Azcoitia, para su fábrica y edificio<sup>276</sup>. Como podrá observarse, todos y cada uno de

---

<sup>267</sup> Según Arrázola, se debe tanto a Armendia como a Domingo de Olózaga la incorporación de un nuevo lenguaje arquitectónico a la iglesia de Azpeitia, con sus columnas desproporcionadas, arcos de medio punto, torales y formeros, y finalmente, las bóvedas reticuladas. ARRAZOLA ECHEVERRÍA, M<sup>a</sup>. A., *El Renacimiento...*, Tomo I, p. 153.

<sup>268</sup> Ibid., pp. 150-155.

<sup>269</sup> GALERA ANDREU, P., *Andrés de Valdevira*, Madrid, Akal, 2000, p. 22.

<sup>270</sup> PALACIOS, J. C., *Trazas y cortes de cantería en el renacimiento español*, Madrid, Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas artes y Archivos, 1990, pp. 226-233.

<sup>271</sup> MARÍAS, F., “El Renacimiento a la “castellana”...”, p. 28.

<sup>272</sup> Interesante el estudio al respecto de las bóvedas casetonadas de PALACIOS, J. C., BRAVO, S. C., “Diseño y construcción de las bóvedas por cruceros en España durante el siglo XVI”, *Informes de la Construcción*, nº Extra 2 (2013), pp. 81- 94. Se mencionan las bóvedas de Armendia en la página 83. IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *Arquitectura aragonesa del siglo XVI, Propuestas de renovación en tiempos de Hernando de Aragón (1539-1575)*, Institución «Fernando el Católico» (C.S.I.C.), Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 2005, p. 49. Véase asimismo la nota 153 de la página 3, de IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., “La arquitectura en el reino de Aragón entre el Gótico y el Renacimiento: inercias, novedades y soluciones propias”, *Artígrama*, nº 23 (2008), pp. 39-95.

<sup>273</sup> ARRAZOLA ECHEVERRÍA, M<sup>a</sup>. A., *El Renacimiento...*, Tomo I, pp. 233-234.

<sup>274</sup> Ibid., pp. 213-215.

<sup>275</sup> Ibid., p. 185.

<sup>276</sup> AMAzc, Subfondo histórico - Zavala. Papeles tocantes a la villa. Papeles de las obras y fábricas de la Iglesia parroquial.

los casos citados son obras clave y punteras en lo que a recepción de modelos italianos atañe. Deva, con uno de los cuatro únicos claustros renacentistas de Guipúzcoa, presenta una capilla mayor cubierta con bóveda casetonada y capiteles dóricos serlianos de tres anillos sin ovas<sup>277</sup>. En el caso de Segura, más de lo mismo, soluciones serlianas adaptadas y personalizadas<sup>278</sup> y Cestona, con sus capiteles jónicos.

Siguiendo las trazas de Armendia, Miguel de Bolívar<sup>279</sup> es el cantero iniciador de las bóvedas reticuladas de Azpeitia. Es una figura de amplia y dilatada maestría constructiva, tanto en el País Vasco como en Andalucía. Su experiencia como maestro mayor de la Real Abadía de Alcalá la Real en Jaén de la mano de su hermano Martín de Bolívar, en Illora (Granada), en Carcabuey (Córdoba)<sup>280</sup> y al frente de numerosísimos encargos tanto religiosos como civiles<sup>281</sup> lo hacen especialmente sensible a la asimilación de la arquitectura andaluza más vanguardista del renacimiento, las soluciones sureñas proyectadas por Vandelvira y Siloé. A su regreso, “pletórico de saber”<sup>282</sup>, concibe el claustro de la colegiata de Cenarruza en Vizcaya, de planta cuadrada y dispuesto en dos plantas, la baja compuesta por arcos de medio punto moldurados sustentados por columnas de fuste liso y medallones decorativos en forma de cruces y conchas. Coincidente en las obras de Santa María de Segura con Martín de Armendia, podemos intuir que la puesta en común de los conocimientos vasco-anadaluces adquiridos por ambos canteros de forma separada se realiza en esta obra.

Pedro de Mendiola, en cuya carta de presentación ya se ha especificado que fue colaborador de Hontañón, tiene en su currículum el haber trabajado en la Cartuja de Miraflores

---

Leg. 7, nº 8.

<sup>277</sup> MARIAS, F., “El Renacimiento a la “castellana”...”, p. 29.

<sup>278</sup> Ibid.

<sup>279</sup> Por muerte del maestre Martín de Armendia se convoca a maestros para que acaben la obra de la parroquia de San Sebastián de Soreasu en perfección. Se convoca, “en el nombre de Dios de parte de la iglesia del Señor San Sebastián de Soreasu, de dicha villa de Azpeitia, para azer y acabar la obra de la iglesia della muy bien tratada, bien labrada e asentada y bien rrevocada, y bien pincelada, y poner en perfección como la obra de la de la (sic) sicha iglesia requiere conforma a la traza que ay”. Dicha labor recaería en Miguel de Bolívar, de “Marquina o anteiglesia de Bolívar”, como bien cita el documento. AHDSS 1577/055-01.

<sup>280</sup> Ibid.

<sup>281</sup> GILA MEDINA, L., *Arte y artistas del Renacimiento en torno a la Real Abadía de Alcalá la Real (Jaén)*, Tomo II, Granada, Universidad de Granada, 1991, pp. 25-32.

<sup>282</sup> Ibid., p. 32.

de Carlos V<sup>283</sup>, en 1564 en la fábrica de Segura, obra a la que en 1580 todavía seguía unida<sup>284</sup>. En escritura de 10 de mayo de 1563, Miguel de Bolívar cedía a Mendiola las obras de cantería de Azpeitia, teniendo que realizar éste “las tres capillas del crucero y subir las paredes de la sacristía y cerrar otras dos capillas “en los artesonados””<sup>285</sup>. El 26 de septiembre de 1575 Pedro de Mendiola continuaba las obras comenzadas por su primo y colaborador Armendia en la iglesia de Santa María de Deba, y en 1591, tras la reanudación de las obras de la iglesia de Santa María de Tolosa, se ponía al frente de las mismas, hasta su fallecimiento en 1603. En 1583 trabajaba en las naves colaterales y crucero de la iglesia de Zarauz, y en 1589 y 1594, realizaba los exámenes de la iglesia de Amézqueta y del coro de la iglesia de Cestona, respectivamente. En su órbita de acción recaen ciertas obras, allende la iglesia parroquial de Azpeitia, entre las que se observan elementos del nuevo vocabulario clasicista y manierista, tal y como ocurría con las fábricas en las que trabajó Martín de Armendia.

Juan de Apoita, aparejador de Miguel de Bolívar, trabajó junto a Armendia, el propio Bolívar y Mendiola en la que sería una de sus primeras obras, la iglesia de San Sebastián de Soreasu de Azpeitia, al frente de la cual se hallaba en 1586<sup>286</sup>. Se relaciona a Apoita además con los exámenes de 1607 de las iglesias de Santa Marina de Vergara<sup>287</sup> primero y de San Pedro de la misma localidad, en marzo del mismo año, en colaboración con fray Miguel de Aramburu y Miguel de Garaizabal<sup>288</sup>. Huelga decir que Vergara, tanto es su patrimonio religioso como civil, ha sido una de las grandes cunas de la asimilación del nuevo léxico arquitectónico.

Repasado por tanto el grupo de canteros que unen su bagaje cultural y destacada la veteranía tanto de Miguel de Bolívar como de Martín de Armendia, éste último como cabeza de grupo y prototipo de maestro asociado a la nueva arquitectura del pensamiento humanista, la arquitectura del racionalismo y la medida, se entiende y comprende el contexto edilicio en el

---

<sup>283</sup> ARRAZOLA ECHEVERRÍA, M<sup>a</sup>. A., *El Renacimiento...*, Tomo I, p. 63

<sup>284</sup> *Ibid.*, pp. 197-199.

<sup>285</sup> *Ibid.*, p.152.

<sup>286</sup> *Ibid.*, p. 192.

<sup>287</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>288</sup> *Ibid.*, p. 145.

que está inmersa la construcción de la capilla de Nicolás de Elola, ligeramente anterior pero en su recta final coetánea a la iglesia parroquial de Azpeitia.

A resultas de lo expuesto, hay una más que tangible afirmación: si bien la parte económica de la capilla de Elola se costeó gracias al oro y la plata del Perú, sólo en lo material pudo participar el conquistador. Se sabía que tan excelso programa arquitectónico, escultórico y pictórico no podía haber nacido de un simple hombre de armas, así que se ha podido poner nombre y apellidos a los verdaderos artífices de tamaña gesta. La simbología, la forma y el mensaje se los debemos al citado grupo de visionarios que se dieron cita en un mismo momento y en un mismo lugar, en la Azpeitia de mediados del XVI. Sin ellos la fábrica no hubiera sido posible; a la cabeza de todos el abad benedictino fray Martín de Azpeitia quien impulsó la erección de este recinto funerario y presumiblemente ilustró su programa, y Domingo de Rezábal, autor de la fábrica, además de un grupo de selectos canteros que aportaron la traza y medidas y se decantaron sin fisuras por el lenguaje “al romano” que habría de imperar en la última morada de un capitán al servicio del emperador. La capilla, tan única y excepcional, no tendría sentido sin la aportación personal de todos los anteriores. Su mano e influencia es parte integrante y material, crucial sin duda, de la propia construcción.

### **1.8. Sus referentes castellanos. Valladolid, Salamanca y otras partes**

Las condiciones presentadas por el concejo y la traza prístina de Domingo de Rezábal o de Azpeitia abogaban claramente por la erección de una capilla adherida al nuevo estilo del romano, mediante la incorporación de ciertas cláusulas que, sin dar opción alguna a las concesiones al gótico en el nuevo lenguaje clasicista, únicamente daban por aceptables los nuevos usos y la terminología propia de los tratados más influyentes de mediados del siglo XVI. Esta situación obligaba al conocimiento y revisión de modelos precedentes similares e incluso divergentes de capillas funerarias, eso sí, todos ellos relacionados con personajes de economía solvente y con clara intención de erigir y fundar, a través de las postrimeras voluntades, un recinto religioso o civil para la perduración de la memoria individual enlazada a la memoria de una ciudad o villa.



Al igual que anhelara Nicolás Sáez de Elola, grandes figuras del panorama y la sociedad hispana se dedicaron a la erección de grandes capillas, sepulcros o palacios que dejaran constancia del estatus que gozaron en vida y que emularan la grandiosidad, opulencia, fama y gloria que los clientes nobiliarios, muchos de ellos pertenecientes a la órbita imperial, plasmaban en sus propias creaciones edilicias. Como norma general, del conjunto de estos particulares y de la mano de maestros de cantería sobradamente cualificados y renombrados, devino la proliferación del tipo de arquitectura bosquejada y planeada en torno al Emperador y a sus cortesanos. A tal efecto, son relativamente abundantes los ejemplos que arrojan luz a la fiebre constructiva acaecida en la época de Nicolás Sáez de Elola. A los ya citados ejemplos de la Universidad de Oñate y el convento dominico de San Telmo en San Sebastián, se suman como precedente el convento oñatiarra de Vidaurreta, obra de Juan López de Lazarraga, contador mayor de los Reyes Católicos, o los coetáneos y singulares modelos renacentistas de promoción particular existentes en Vitoria: el Palacio de Villasuso edificado a instancias de don Martín de Salinas, embajador de Carlos V, el Palacio de Montehermoso erigido por Ortuño Ibáñez de Aguirre, consejero del emperador Carlos V y el Palacio de Escoriaza-Esquivel de Fernán López de Escoriaza, médico de Carlos V. No hay que olvidar, además, ejemplos similares concebidos por vascos que hicieron fortuna y solar a lo largo y ancho de la geografía española, o los beneficiados con el oro americano: el hospital mandado erigir por voluntad del indiano Juan Ibáñez de Garagarza<sup>289</sup> en Azpeitia y en la figura del adlátere de Elola en el Perú, Pedro de Oyaneder y su casa-palacio con decoración plateresca, sita en la ciudad de San Sebastián<sup>290</sup>. El primer grupo estaría claramente vinculado a la persona del Emperador y el segundo, en cambio, a conquistadores y nuevos ricos como el propio Nicolás Sáez de Elola.

Uno de los propósitos principales de Martín Pérez de Izaguirre, la búsqueda de modelos edilicios que sirvieran de inspiración a la capilla del indiano, pasaba por su estancia en

---

<sup>289</sup> LASA, J. I., ob. cit., pp. 113-114, TELLECHEA IDÍGORAS, I., “Hospitales en Guipúzcoa en 1586”, *Boletín de Estudios Históricos sobre San Sebastián*, nº 40 (2006), p. 107. Juan Ibáñez de Garagarza, natural de Azpeitia, tuvo propiedades en las minas de Potosí y relaciones económicas con Hernando Pizarro, llegando a ser administrados de las haciendas de este último. Para más información, parece que el propio Garagarza, y Elola pudieran tener familiares comunes, ya que la madre del primero, María de Idiáquez o quizá una homónima de ésta, es mentada en el testamento del segundo con relación al casorio de la hija natural del mismo, LASA, J. I., ob. cit, pp. 113-114.

<sup>290</sup> DE MIGUEL LESACA, M., “La casa de Perú, en Donostia-San Sebastián, otro testimonio de edificación financiado con el oro del nuevo mundo”, *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, nº 70 (2014), pp. 45-67.

Valladolid, Salamanca y otras partes de Castilla y la visita a sus fábricas, lo que acotaría la búsqueda de modelos empleados, no por ello habiendo de desdeñar las influencias andaluzas que pudiera haber ejercido la formación del arquitecto Domingo de Rezábal. Valladolid y Salamanca, además de Granada, Sevilla, Burgos o Toledo, fueron ciudades que de una u otra forma tuvieron cierta ligazón a la figura del emperador, ya fueran capital estacional del imperio, acogieran la erección de un palacio, una capilla real o hubieran de ser anfitrionas en la entrada triunfal del real séquito. Tal característica las convirtió en foco de emigración para la mano de obra cualificada, tanto para canteros vascos<sup>291</sup> como para trasmeranos, quienes apreciaban en el Sur y la Meseta posibilidades laborales ingentes para su formación y maestría en el trabajo de la piedra, hecho que ha dado origen a un capítulo monográfico en la historia constructiva de la España del Renacimiento. Al amparo de dichos desplazamientos, del ingente cruce de informaciones aportadas por los ojeadores y bajo la influencia de la cercanía geográfica, la plástica de cada zona desplegó todo un abanico de soluciones propias y de importación: en el caso concreto del País Vasco actual, mientras la provincia alavesa encontraba su fuente de inspiración en modelos geográficos tan próximos como los de la vecina Burgos<sup>292</sup>, Vizcaya dirigía su mirada, al igual que Guipúzcoa, a tierras vallisoletanas y salmantinas, enclaves cuyo despliegue de modelos renacentistas es proporcional a la importancia de ambas dentro del panorama político y social de inicio y mediados del XVI.

De entre las citadas, Valladolid, que llegó a ser sede de la Corte, se erige como la ciudad con la arquitectura más importante e influyente de la meseta norte<sup>293</sup>, de ahí el radio de influencia que ejerciera en las construcciones de provincias adyacentes. La ciudad del Pisuerga despuntó desde un comienzo como lugar de encuentro y acogida de gran parte de estos desplazados, que en su periplo migratorio escogían las ciudades más activas y con mayores posibilidades constructivas. Tenía a su favor que la corte imperial se asentaba en ella con frecuencia en periodos relativamente estables y el ser capital judicial, pues la Chancillería de

---

<sup>291</sup> El mayorazgo privaba a los vascos de tierras y haciendas en las que erigirse un solar, por lo que la “emigración” y la creación de cuadrillas de trabajo se intuían casi como única opción.

<sup>292</sup> El Hospital de Santa María de Vitoria, por ejemplo, es una edificación de clara influencia burgalesa, MARTÍN MIGUEL, M<sup>a</sup>. A., ob. cit., p. 146. En la nota 370 referente a dicho hospital, se trata de influencias derivadas de la cercanía y las relaciones comerciales entre la provincia vasca y la castellana, incluso se llega a hacer referencia de la influencia del foco burgalés en la Vitoria renacentista, en temas relacionados con la fijación de los precios de la carne, con relación a los precios establecidos en Burgos. ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., “Renacimiento”, pp. 314-316.

<sup>293</sup> BUSTAMANTE GARCÍA, A., *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano (1561-1640)*, Valladolid, Institución Cultural Simancas, 1983.

Castilla tenía allí fijada su sede<sup>294</sup>. Además “se hallaba en una comarca fértil dentro del ámbito castellano y próxima a las dos Medinas feriantes”<sup>295</sup>, en alusión a Medina de Rioseco y a Medina del Campo. Con semejante perspectiva, el trasiego de oficiales expertos y especializados, bien estantes en la villa, bien avecindados en ella, será muy a tener en cuenta. Y Salamanca por su parte, y la universidad en particular, eran la cuna de donde procedían muchos de los letrados para los “cuadros de justicia y de gobierno del nuevo estado”<sup>296</sup> monárquico tanto de los Reyes Católicos como de su sucesor, Carlos V.

En ambas ciudades castellanas el segundo tercio del siglo XVI coincidió con una frenética actividad constructiva que modificó completamente el paisaje urbano: las técnicas góticas dieron paso a un Renacimiento de claro regusto hispano, de carácter propio y basado en técnicas constructivas híbridas. Contrariamente, los territorios del sur de la Península, principalmente Andalucía, antaño bajo influencia árabe, vieron desplegar la más pura arquitectura renacentista y manierista de estirpe italiana. De forma generalizada y con tendencia a la simplificación, se podría exponer que las labores de Covarrubias y Villalpando en Toledo, Álava y Hontañón en Salamanca y partes de Castilla y Galicia, Machuca y Siloé en Granada, Hernán Ruiz el Joven en Sevilla, y Vandelvira en Cuenca, Jaén y Albacete fueron las exponentes del nuevo lenguaje, de la mano del manierismo serliano. La primera introducción de esta manera renacentista se produciría de la mano de Luis de Vega, Gil de Hontañón y Covarrubias, mientras que la segunda, mucho más purista, llegaría de manos de Vandelvira y Siloé.

Así bien, Valladolid y Salamanca ofrecían a ojos de Martín Pérez de Izaguirre un amplio abanico edilicio de capillas privadas, monasterios, colegios, universidades, iglesias y catedrales. Gracias a la labor de Martí y Monsó somos conocedores del patrimonio vallisoletano y de la existencia de muchos sepulcros y capillas de carácter privado, así como de las obras de acondicionamiento de las mismas: el sepulcro y capilla del obispo don Alonso de Burgos en

---

<sup>294</sup> Recordar que muchos vascos fueron consejeros, secretarios, funcionarios del alto tribunal y en definitiva, figuras unidas a la ostentación de cargos públicos cercanos a la corte imperial, por lo que es de todo punto lógico que allí donde se dan cita tanto la corte como sus organismos, se halle cierta afluencia de notables vascos.

<sup>295</sup> GÓMEZ MARTÍNEZ, J., “Canteros trasmeranos en Valladolid en torno a un pleito de del Archivo de la Real Chancillería”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, nº 57 (1991), p. 306; REDONDO CANTERA, M. J., “Los inicios de la Casa del Sol en Valladolid: comitentes y canteros vascos en Valladolid”, en *Estudios de historia del arte en memoria de la profesora Micaela Portilla*, Vitoria, Diputación Foral de Álava, 2008, pp. 119-127.

<sup>296</sup> CASTRO SANTAMARÍA, A., *Juan de Álava...*, p. 407.

el Colegio de San Gregorio, los sepulcros de don Pedro González de León y esposa, obra de Berruguete, la capilla de fray Antonio de Guevara, obispo de Mondoñedo y cronista de Carlos V, la ya edificada capilla cuadrada de los condes de Fuensaldaña, la capilla de Francisca de Villafaña y la capilla Mudarra, las tres últimas en el convento de San Benito, la capilla de Santa Ana o de Tovar de Santa María la Antigua, la capilla de don Alonso de Argüello en el convento de San Pablo, la iglesia de san Antonio Abad, erigida por Francisca de Taxis, así como su sepulcro, o la capilla de los Corrales de la iglesia de la Magdalena, entre otros<sup>297</sup>. Hay que tener en cuenta que el incendio sufrido en la ciudad del Pisuerga en 1561 devastó gran parte del patrimonio, lo que da pie a pensar que existieran obras que se escapan a nuestro conocimiento y que hubieran sido conocidas por Izaguirre<sup>298</sup>.

Abandonando Valladolid, aunque a pocos kilómetros, son de referencia los sepulcros renacentistas de Coca, pertenecientes a don Fernando de Fonseca y don Alonso de Fonseca, ambos representados como Miles Christi, obras italianizantes de Berruguete<sup>299</sup>, el mausoleo de los marqueses de Poza en Palencia<sup>300</sup>, coetáneo al de Elola y similar al sepulcro retablo de Zuazola en Oñate, así como la capilla de los Alderetes o de la Piedad de Tordesillas, con el comitente Pedro González de Alderete vestido de traje militar con morrión a los pies<sup>301</sup>.

En la provincia de Valladolid, más concretamente en el partido judicial de Medina de Rioseco, Izaguirre pudo haber visitado la capilla de Santa María o de los Benavente, erigida por mandato del cambista Álvaro de Benavente. Se postula por mérito propio como uno de los mejores referentes de entre los citados hasta el momento y como un más que posible objetivo visitado por nuestro ojeador. Obra de los Corral de Villalpando, se resuelve una planta cuadrada con casquete esférico, sacristía propia, arcosolios en arcos de medio punto separados por toda suerte de cariátides y con un programa pictórico exuberante, pleno de virtudes, escenas del

---

<sup>297</sup> MARTÍ Y MONSÓ, J., *Estudios histórico-artísticos...* Sólo se hace referencia a las capillas que el autor menciona con relación a documentos hallados sobre temas de modificaciones realizadas en dichas capillas, retablos, acondicionamiento de pintura mural, etc. El número y nombre de capillas privadas por cada una de las iglesias y conventos mencionados es mucho mayor al aquí expuesto. Algo posterior en el tiempo, aunque de sumo interés por la disposición de sus elementos, la capilla de Fernán López de Calatayud, levantada a partir de las obras realizadas en la iglesia de San Antonio Abad de Valladolid en 1572, se conforma en base a la capilla propiamente dicha, coro y sacristía, al modo de la capilla de Elola en Azpeitia. *Ibid.*, p. 172.

<sup>298</sup> Para conocer la reconstrucción de Valladolid y su patrimonio inmueble, véase BUSTAMANTE GARCÍA, A., *ob. cit.*

<sup>299</sup> *Ibid.*, pp. 67-75.

<sup>300</sup> *Ibid.*, pp. 152-153.

<sup>301</sup> *Ibid.*, p. 432.

antiguo testamento, estucos, bichas, santos y demás, en una espléndida amalgama de programas sacros y profanos, debidos quizá al pensamiento de fray Juan de la Peña<sup>302</sup>. La iglesia de Santiago Apóstol de Medina de Rioseco, en construcción desde 1533 siguiendo las trazas de Rodrigo Gil de Hontañón, también muestra ciertas facturas renacentistas dignas de mención, tal es el caso de la puerta de la sacristía o la portada sur plateresca<sup>303</sup>.

En el propio partido judicial de Medina de Rioseco, en el monte de Torozos, se yergue el monasterio de la Santa Espina. En 1546 se derriba la cabecera del templo, hecho que da lugar a una nueva capilla mayor, en la que las soluciones en forma de estrechas bóvedas y arcos, ambos encasetonados, la cubierta en forma de venera, las molduras romanas o los lucillos sepulcrales son claro ejemplo del despliegue de elementos y repertorios renacentistas<sup>304</sup>.

Salamanca conserva una serie de sepulcros y capillas ligeramente anteriores en el tiempo a la capilla guipuzcoana. A la primera de ellas, la capilla de los Anaya de 1422, se le abre una tribuna para el órgano en el siglo XVI<sup>305</sup>, elemento que observamos en nuestro caso. El sepulcro de Pero Xerique en el claustro de la Catedral Vieja de Salamanca, ejemplo plateresco salmantino con columnitas corintias y bóveda artesonada<sup>306</sup>, o la capillita sepulcral de la fundadora del convento de Santa Isabel en Ledesma con bóveda de cañón artesonada<sup>307</sup>, nos guían por el florecer del renacimiento salmantino. Avanzando en el tiempo y en la asimilación de los usos renacentistas, el convento de Santa María de Jesús o Bernardas muestra una portada con arco de rosca encasetonada e interior con semicúpula sobre trompas<sup>308</sup>. Y en la provincia de

---

<sup>302</sup> GARCÍA CHICO, E., *Catálogo monumental de la Provincia de Valladolid. Medina de Rioseco*, Tomo I, Valladolid, Diputación Provincial de Valladolid, 1960, pp. 73-96. NIETO, V., MORALES, A., CHECA, F., ob. cit., pp. 202-203. SORIA HEREDIA, F., *La Capilla de los Benavente en la iglesia de Santa María. Medina de Rioseco. Iconografía y simbología*, Valladolid, Diputación Provincial de Valladolid, 2001.

<sup>303</sup> Ibid., pp. 97-111.

<sup>304</sup> GARCÍA CHICO, E., *Catálogo monumental de la Provincia de Valladolid. Partido judicial de Medina de Rioseco, Tomo II*, Valladolid, Diputación Provincial de Valladolid, 1959, pp. 29-42. PARRADO DEL OLMO, J. M., *Catálogo monumental. Antiguo partido judicial de Medina de Rioseco*, Valladolid, Diputación Provincial de Valladolid, 2002, pp. 52-61.

<sup>305</sup> GOMEZ MORENO, M., *Catálogo Monumental de España, Provincia de Salamanca*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia. Dirección General de Bellas Artes, 1967, pp. 111-112.

<sup>306</sup> Ibid., p. 126. CASTRO SANTAMARÍA, A., *Juan de Álava...*, pp. 129, pp. 500-503.

<sup>307</sup> GOMEZ MORENO, M., *Catálogo Monumental...*, p. 380.

<sup>308</sup> Ibid., p. 279.

Salamanca contamos con la capilla mayor de la citada iglesia de Santa María de Ledesma, con cabecera con bóveda a modo de venera y brazos cortos artesonados<sup>309</sup>.

Burgos presenta asimismo un elenco de capillas tardogóticas pero en claro avance y adhesión a la nueva tendencia imperante. Además de las góticas Capilla de la Visitación en la catedral de Burgos del obispo Alonso de Cartagena (1441) y la capilla de la Purificación o Capilla de los Condestables (1482), a las que se suma sacristía propia en 1521<sup>310</sup> y 1512<sup>311</sup>, se contabiliza la capilla mayor del monasterio de la Vid, en la que se halla la sepultura del obispo de Burgos don Iñigo López de Mendoza<sup>312</sup> y que podríamos presuponer del conocimiento de Izaguirre. Dirigida por Pedro de Rasines, se aprecia en ella la influencia de Rodrigo Gil de Hontañón<sup>313</sup>, así como soluciones típicas de Siloé provenientes del modo de hacer italiano, tales como los casetones octogonales de las capillas laterales o la venera sobre el ochavo de la cabecera<sup>314</sup>. Hornacinas con bóvedas de medio punto casetonadas, iguales a las del Monasterio de La Vid de Burgos, las hallamos en la capilla mayor de la Colegiata de Santa María de Roa de Duero<sup>315</sup>. Asimismo pudieron ser del conocimiento y visita de nuestro comisionado las capillas privadas de Santa María del Castillo de Belorado en Burgos<sup>316</sup>, con plantas centralizadas y elementos renacentistas tales como el desarrollo de las hornacinas funerarias y la apuesta por los nichos parietales de arcosolio.

La obra de Juan de Álava o Rodrigo Gil de Hontañón, canteros de mayor reconocimiento de inicios y mediados del siglo XVI y por ende tan presentes en las labores constructivas de la ciudad de Salamanca, son otro de los referentes punteros de cara a la adopción de los nuevos

---

<sup>309</sup> Ibid., p. 350.

<sup>310</sup> ALONSO RUIZ, B., *Arquitectura tardogótica...*, p. 150.

<sup>311</sup> Ibid., p. 151.

<sup>312</sup> Ibid., pp. 279-296.

<sup>313</sup> Ibid., pp. 285-286. La autora pone la capilla de la Vid en relación a obras de Rodrigo Gil de Hontañón, viendo la influencia ejercida por las capillas funeraria de los Velasco, "derivadas de aquella primera capilla en la Catedral de Burgos, obra de Simón de Colonia", la Capilla de la Concepción en Santa Clara de Medina de Pomar, la iglesia de Santa Clara de Briviesca o la Piedad de Casalarreina, así como las fundaciones reales de Toledo y sus plantas centralizadas de carácter funerario. Ibid., p. 285.

<sup>314</sup> Ibid., pp. 286-287. Las influencias ejercidas por Siloé y la argumentación para la conexión entre la capilla de la Vid y el trabajo desempeñado por dicho maestro se recogen en una serie de datos que fundamentan el posible contacto personal entre el director de la obra, Rasines, y Siloé, estante en Burgos hacia 1528, así como lugares de trabajo comunes a ambos dos, como Sevilla o Granada.

<sup>315</sup> Ibid., pp. 310-314.

<sup>316</sup> Ibid., pp. 159, 298-302.

usos renacentistas en la villa de Azpeitia. San Esteban de Salamanca avanza con paso firme como posible candidato a referente estilístico, con el primero como tracista y el segundo como constructor. La inmensa bóveda casetonada de la portada principal, la decoración con medallones, bichas e híbridos, la compartimentación horizontal que rompe con la verticalidad de las fachadas, la decoración de frisos, pilastras y arcos, la robustez de sus dos claustros y el ritmo binario y albertiano del claustro de los Reyes, entre otros, son elementos que avanzan el lenguaje que posteriormente veremos completamente desarrollado en Azpeitia<sup>317</sup>. El trabajo de ambos de ve asimismo reflejado en la catedral de Salamanca o Plasencia, el colegio del arzobispo Fonseca de Salamanca, o en diversos colegios mayores y menores. La capilla privada del deán Cepeda, mencionada con relación a Domingo de Azpeitia, es otra de las obras cuya influencia italiana habría de revisarse para el estudio de la capilla de Elola. Realizada por Rodrigo Gil, tasada por Juan de Álava y adosada a la cabecera del convento de San Francisco, con portada en sintonía a las obras de Hontañón, desafortunadamente no ha llegado hasta nuestros días<sup>318</sup>.

En el currículo de Álava encontramos el colegio Fonseca de Santiago de Compostela, la catedral de Plasencia, la puerta casetonada y en enviaje del monasterio de la Victoria de Salamanca, los arcosolios de Antonio Rodríguez y Diego de Castilla en la Catedral de Santiago y cierta arquitectura doméstica como la Casa de las Muertes o la Casa de Diego Maldonado, camarero del propio arzobispo Fonseca, gran mecenas de principios y mediados del siglo XVI. En el de Hontañón resaltan el colegio de Santiago Apóstol en Salamanca, en el que se halla la capilla funeraria de Alonso de Fonseca, con sacristía propia, finalizada para 11548<sup>319</sup>, el palacio de Monterrey de Salamanca, el palacio de los Guzmanes de León, o la ya mencionada portada del Colegio de San Ildefonso en Alcalá de Henares, en la que tomara parte Martín de Sagarzola, posteriormente en tareas de corrector y supervisor de la capilla de Nicolás de Azpeitia.

En la provincia de Toledo despunta el Hospital de San Juan Bautista o Tavera de Toledo, hospital de enfermos y lugar de enterramiento del patrono, iniciado en la década de

---

<sup>317</sup> Sobre San Esteban de Salamanca, CASTRO SANTAMARÍA, A., *Juan de Álava...*, pp. 222-224, pp. 358-385; CASASECA CASASECA, A., ob. cit., pp. 179-192.

<sup>318</sup> Ibid., pp. 192-196; CASTRO SANTAMARÍA, A., *Juan de Álava...*, pp. 523-524.

<sup>319</sup> HOAG, J. D., ob. cit., pp. 138-142.

los cuarenta del siglo XVI siguiendo la traza de Alonso de Covarrubias, y modelo avanzado en cuanto a métrica, simetría y desornamentación renacentista<sup>320</sup>. Cabría recordar que al confeccionar la biografía del cantero Domingo de Rezabal y Alfaro, al que se ha identificado como Domingo de Azpeitia, ya se citaba a un homónimo Domingo de Azpeitia en relación a dicho Hospital. La Concepción Francisca de la Puebla de Montalbán (1546/53-1568), con la capilla panteón de don Pedro Pacheco vinculada al círculo de Vandelvira, Francisco del Castillo y Covarrubias en sus casetones exentos de decoración y uso de soportes antropomorfos<sup>321</sup>, es otra de las fábricas de obligada reseña. Otro tanto cabría decir de la capilla mayor de la parroquia de San Román de Toledo<sup>322</sup> que, iniciada bajo auspicio de los condes de Villaumbrosa, don Pedro Niño de Guzmán y doña María Niño de Ribera, en 1522, presenta cúpula y arcos de medio punto casetonados, obra de Pedro de Velasco, yerno y continuador de la obra de Covarrubias<sup>323</sup>, a quien se debe la cúpula sobre pechinas, casetonada y cubierta de rosetas y bustos del antepresbiterio de San Román de Toledo, esquema que repite posteriormente en San Juan de los Reyes<sup>324</sup>. Cita asimismo obligada resulta la de la Capilla de la Concepción de don Juan Chacón en Lillo, realizada hacia 1550, con cúpula rebajada casetonada sustentada sobre pechinas<sup>325</sup>, en la provincia de Toledo.

La provincia de Guadalajara, que también podría ser contempladas como lugar susceptible de haber sido visitado por Martín Pérez de Izaguirre, cuenta en su haber con la Sacristía de las Cabezas de la catedral de Sigüenza y la capilla de las Reliquias, ambas con orientación hacia el “manierismo serliano”: la primera de ellas, de Covarrubias, presenta bóvedas de medio punto decorada con medallones<sup>326</sup> y la segunda, aneja a la primera, bóvedas de medio cañón adornadas con casetones sobre las que apoya una cúpula de media naranja y

---

<sup>320</sup> MARÍAS, F., *La arquitectura del Renacimiento...*, Vol. III, pp. 248-281. Véase asimismo WILKINSON, C., *The hospital of the cardinal Tavera. A documentary and stylistic Study of Spanish Architecture in the mid-sixteenth Century*, London, Garland Publishing, 1977.

<sup>321</sup> MARÍAS, F., *La arquitectura...*, Vol. IV, pp. 203-206.

<sup>322</sup> MARÍAS, F., “La capilla mayor de San Román de Toledo: ¿un templo de Zorobabel al romano?”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte*, nº 74 (2008), pp. 89-112.

<sup>323</sup> MARÍAS, F., *La arquitectura...*, Vol. III, pp. 26-28.

<sup>324</sup> NIETO, V., MORALES, A., CHECA, F., ob. cit., p. 160.

<sup>325</sup> MARÍAS, F., *La arquitectura...*, Vol. IV, p. 179.

<sup>326</sup> MUÑOZ JIMÉNEZ, J. M., *La arquitectura del Manierismo en Guadalajara*, Guadalajara, Institución Provincial de Cultura “Marqués de Santillana”, 1987, p. 39, pp. 227-233. NIETO, V., MORALES, A., CHECA, F., ob. cit., pp. 152-154.



sin hibridación alguna con el gótico<sup>327</sup>. Especial mención merece la capilla privada de don Luis de Lucena, construida entre 1538 y 1540 y con rasgos miguelangelescos en su decoración, debidos a las estancias del comitente en la ciudad de Roma<sup>328</sup>. En Cáceres, además, la Capilla de los Piedrabuena, obra de Pedro de Ibarra, muestra detalles en las portadas y sepulcros que recuerdan de forma inequívoca a los almohadillados propuestos por Serlio<sup>329</sup>.

Finalmente y si bien pudiéramos pensar que Castilla la Nueva y Andalucía quedarían fuera del radio de acción tanto del ojeador como del arquitecto Domingo de Rezábal, la fluidez de intercambio de las influencias estilísticas y plásticas, además del probado lazo que unía al capitán de Pizarro con Sevilla, convierten el sur de la península en todo un referente en lo que a cubriciones semiesféricas y a bóvedas artesonadas atañe. Podría decirse que son quizá las obras dirigidas por Siloé, Vandelvira, Riaño, Quijano o Covarrubias, entre otros, las que más claros vínculos léxicos y estilísticos presentan con respecto a la capilla de Elola.

La cubrición en forma de bóvedas de cañón casetonadas que Siloé realiza en las cinco capillas de la catedral de Málaga, a imitación de la catedral de Granada, se vuelve a repetir en la capilla mayor de la iglesia de El Salvador de Úbeda. Dicha capilla, concebida como espacio de enterramiento de Don Francisco de Cobos, secretario de Carlos V, se articula mediante planta circular, basada en la de Caraccioli, simétrica, con un segundo cuerpo que voltea una cúpula casetonada con linterna, a la que se suman las mencionadas capillas hornacinas de cubierta igualmente casetonada<sup>330</sup>.

Otro ejemplo que se ajusta a la planta y cubrición de la capilla guipuzcoana será la Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla, obra de Diego de Riaño y Martín de Gainza, a quien debemos la bóveda abanicada y casetonada de la parroquia de Santa María de Arce de 1553 y los artesonados del arco de entrada de la torre-fachada de Santa María de la Mesa de Utrera<sup>331</sup>. Con planta de cruz griega y brazos poco profundos y artesonados, el espacio central

<sup>327</sup> MUÑOZ JIMÉNEZ, J. M., ob. cit., p. 39, pp. 233-235. NIETO, V., MORALES, A., CHECA, F., ob. cit., p. 154.

<sup>328</sup> MUÑOZ JIMÉNEZ, J. M., ob. cit., pp. 274-282.

<sup>329</sup> NAVAREÑO MATEOS, A., "La Capilla del comendador de Piedrabuena en el convento de San Benito, Alcántara. Aportación documental", *NORBA-ARTE*, nº 14-15 (1994-1995), pp. 63-80.

<sup>330</sup> NIETO, V., MORALES, A., CHECA, F., ob. cit., pp. 131-132.

<sup>331</sup> *Ibid.*, pp. 199-200.

de la Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla se cubre con una impresionante cúpula sobre pechinas, rematada en linterna. Cercana a las directrices constructivas italianas, encierra un brillante mensaje humanista que contrapone, entre otros, el Antiguo y el Nuevo Testamento<sup>332</sup>. Escueta mención a la cúpula casetonada de la Capilla Real de Sevilla, levantada en 1562 por Hernán Ruiz, que aunque coetánea o ligeramente posterior a la de Azpeitia, guarda relación con dibujos de *Manuscrito de Arquitectura* del propio Ruiz, un documento crucial en el desarrollo de los modelos renacentistas y manieristas en la península<sup>333</sup>.

La Capilla de Junterón, en la catedral de Murcia, iniciada en 1525 en vida de Jacopo Florentino y rematada en la figura de Jerónimo Quijano, presenta un primer espacio cuadrado cubierto por bóveda semiesférica y otro espacio elíptico de cubierta avenerada y con linterna central<sup>334</sup>. El saber hacer de Quijano se verá asimismo reflejado en la bóveda semiesférica sobre pechinas de la antesacristía de la catedral murciana, la bóveda pseudoelíptica con sector casetonado de Santa María de Chinchilla de 1536, los tramos rectangulares casetonados de la iglesia parroquial de San Patricio en Lorca o la cúpula sobre pechinas que corona la iglesia de Santiago de Jumilla<sup>335</sup>.

Será, no obstante, la obra de Andrés de Vandelvira una de las más interesantes de cara a establecer similitudes estilísticas, formales y simbólicas con el recinto funerario de Azpeitia. Cuenta en su haber con la capilla funeraria de Diego de Benavides, sita en el Monasterio Franciscano de San Francisco de Baena. Realizada entre 1540 y 1546, se articula como un espacio cuadrado autónomo, “como espacio con entidad en sí misma e independiente de la nave”<sup>336</sup>. Presenta arco de triunfo y planta con esquema cruciforme, ventanas semicirculares y capilletas abovedadas, todo ello cubierto por una bóveda cruzada, si bien en parecer de Chueca, cabría haber esperado la presencia de una media naranja<sup>337</sup>. La catedral de Jaén abre a los laterales

---

<sup>332</sup> Ibid., pp. 138-140.

<sup>333</sup> Ibid., p. 167. A Ruiz se le computan la cúpula con linterna de la Casa profesa de la Compañía de Jesús en Sevilla, la cúpula casetonada de desarrollo vertical de la sacristía de la iglesia de San Miguel de Jerez de la Frontera y la cúpula con linterna de la iglesia de la Oliva. Ibid., pp. 171-173.

<sup>334</sup> Ibid., p. 144

<sup>335</sup> Ibid., pp. 144-150.

<sup>336</sup> Ibid., p. 176.

<sup>337</sup> Ibid. La opinión de Chueca se referencia en CHUECA GOITIA, F., *Andrés de Vandelvira, arquitecto*, Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1971, p. 142.

capillas hornacinas dobles por cada tramo, casetonadas en su intradós, utilizadas asimismo en los dos tiros de escalera del Hospital de Santiago de Úbeda, fundado en 1562 por Diego de los Cobos<sup>338</sup>. Santo Domingo en La Guardia en Jaén, obra de 1556, impulsada por don Rodrigo de Messía, dueño de la casa de la Salina de Salamanca, muestra por una parte influencias castellanas y salmantinas, concretamente del convento de las Bernardas y su cabecera solucionada en una gran venera, y por otra, despliega soluciones en forma de bóveda artesonadas en los brazos del crucero y casetones en la vaída de la nave central<sup>339</sup>. Y no podemos pasar por alto, sin duda, las soluciones aportadas en la iglesia de El Salvador de Úbeda, en cuya portada principal confluye una variada decoración escultórica realizada por Jamete y en la que se representan temas religiosos, mitológicos y otros de la Divina Comedia, en clara alusión a un programa de instrucción sobre la salvación del alma<sup>340</sup>, en sintonía con el programa guipuzcoano.

Teniendo presente que las diligencias de Martín Pérez de Izaguirre fueron solventadas satisfactoriamente y atendiendo a las fábricas citadas (muy probablemente más de las que se mencionaran en el listado adjunto al testamento de Izaguirre), queda claro que es el conjunto de Castilla donde se localiza el germen de la fábrica guipuzcoana. Al quehacer del comisionado habría de sumársele el criterio y formación castellana del maestro cantero Domingo de Rezábal, dando de resultas un espacio que compitió y compite en la actualidad en suntuosidad y grandeza con cualquiera de los ejemplos mencionados, sobrepasando incluso muchos de ellos. A todo ello, claro está, habríamos de sumar el grupo humano formado por todos los prohombres cuya participación y aportaciones dieron forma al conjunto de la capilla Azpeitia, un singular, único y bellísimo conjunto de “arquitecturas” renacentistas.

---

<sup>338</sup> NIETO, V., MORALES, A., CHECA, F., ob. cit., p. 180.

<sup>339</sup> Ibid., p. 183.

<sup>340</sup> Ibid., pp. 174-175.

## 2. Las dos “arquitecturas” renacentistas

Se ha contemplado durante largo tiempo que el cantero vasco construía iglesias de paredes rectas a plomada, incluyendo sus cabeceras ochavadas y eludiendo por lo tanto los trazados curvos, dando cabida en nuestra historiografía a la designación de la arquitectura del siglo XVI como el Gótico-Renacimiento. Aunque es cierto que en el País Vasco, al igual que sucede en otras zonas del norte de la Península, no se puede hablar de una recepción temprana y mucho menos generalizada del estilismo renacentista italiano, esto no significa que no encontremos, superado el ecuador del 1500, algunas fábricas de singular belleza y excepcional reproducción de modelos humanistas, como la obra objeto de este estudio. La capilla de Nicolás Sáez de Elola de Azpeitia es una obra totalmente excepcional en el legado constructivo del siglo XVI, no solo en Guipúzcoa y el País Vasco, sino en el conjunto arquitectónico renacentista de mediados del siglo XVI en España. Se trata de una joya del arte edificatorio a la romana en comunión con el pensamiento humanista, ilustrada por un programa escultórico y, sobretodo, pictórico único.

La capilla de Santa María es el mejor exponente en el que podemos basarnos para afirmar que otro tipo de trazas y cantería eran posibles, por ejemplo, en la Azpeitia del siglo XVI, donde se conjugaron los intereses particulares del cliente y las clarividentes ordenanzas de un concejo que abogó, sin temor al escarnio y acusación de “obra falsa”, por un estilo completamente al romano. No obstante su singularidad, dicho recinto funerario no tuvo repercusión en edificios erigidos a posteriori en la zona ni en su periferia. La propia Universidad de Oñate, por ejemplo, construida en lenguaje “del romano” y que pasa por ser la quintaesencia del Renacimiento en Guipúzcoa, es una obra impura en la que los componentes góticos y mudéjares comparten protagonismo con los renacentistas. Tanto la capilla de patronato de Azpeitia como la Universidad de Rodrigo Mercado de Zuazola ponen de manifiesto, al igual que las fábricas del grupo de comitentes alaveses encabezado por Ortuño Ibáñez de Aguirre y Fernán López de Escoriaza, protomédico, o las promovidas por los Salazar en Vizcaya, personajes todos cercanos a la corte imperial, el interés particular y el afán de gloria y perduración, traducido en la asimilación de los preceptos renacentistas<sup>341</sup>. No por ello deja de asombrar que con tan escasos precedentes en

---

<sup>341</sup> “Tierra de emigrantes, el País Vasco sólo podría interesarse por “lo romano” desde el exterior de sus fronteras, y a través de

lo que a arquitectura renacentista se refiere, la capilla de Nicolás Sáez de Elola se dispusiera acorde a unas clarísimas pautas al Romano, desechando por completo las soluciones góticas que tan profusamente se habían trabajado en el País Vasco<sup>342</sup>.

## 2.1. Fábrica construida

Contrariamente a la mayoría de las construcciones de capillas funerarias de la época, que por lo general se localizan entre los contrafuertes de los templos, la de Santa María o de Nicolás Sáez de Elola es un recinto sepulcral en parte independiente y semioculto a simple vista. El solar que ocupa el recinto, anexo a la parte oriental de la cabecera de la iglesia parroquial de San Sebastián de Soreasu y supeditado a los condicionantes topográficos y espaciales, contribuyó a la delimitación de esta dependencia de planta central y su cubrición con cúpula, soluciones propias del humanismo renacentista y no desarrolladas con anterioridad en la iglesia de Azpeitia. La puerta que da acceso al recinto funerario enmascara por completo el interior, así, una vez que se accede al mismo, un mundo de soluciones manieristas brotan a la vista del espectador.

Previa edificación de la capilla del intrépido capitán del Perú ya se habían abierto en el lado del evangelio de la parroquia las de San Martín o del obispo Martín de Zurbano y la de la Asunción o de Ibarluce para Pedro de Irigoyen, así como la de los Alzaga, fundada por Juan de Alzaga, y la de Acharán-Arteaga en el lado de la epístola. Apegada a la capilla

---

los filtros de los intereses de sus protagonistas (los clientes más que los artífices) y de las experiencias artísticas de los destinos de su inmigración". MARÍAS; F., *El Renacimiento "a la Castellana"*..., p. 19. Además de Nicolás Sáez de Elola o Rodrigo Mercado de Zuazola cabría citar personajes de la talla de Juan Pérez de Lazarraga (contador y secretario de la reina Isabel la Católica), Alonso de Idiáquez (Consejero de Estado y secretario de Carlos V), Rodrigo Mercado de Zuazola (obispo de Ávila) o Martín de Zurbano (obispo de Tuy) en Guipúzcoa. Queda claro, por tanto, que los ejemplos renacentistas del País Vasco siempre respondieron a la llamada de los intereses de los particulares, no siendo un estilo artístico predominante en la zona.

<sup>342</sup> Se coincide en el hecho de que la recepción de los modelos renacentistas no tiene una respuesta homogénea en el País Vasco. No obstante, las condiciones económicas que se vivieron en el siglo XVI fueron favorables, produciéndose un gran crecimiento demográfico, lo que favoreció una intensa actividad constructiva de iglesias en un estilo que se ha denominado gótico-renacentista. Constituyen destacadas excepciones algunos conjuntos como la Universidad del Sancti Spiritu de Oñate o esta capilla de la Soledad de Azpeitia. La introducción de las formas renacentistas es muy lenta, iniciándose por lo decorativo y haciéndose presente en la sintaxis arquitectónica solo superado el ecuador del siglo XVI. Sí es cierto que este enriquecimiento individual y la bonanza económica colectiva trajeron consigo la eclosión del caserío, tal y como lo concebimos actualmente. La prosperidad y sensación de seguridad que se vivió en el siglo XVI hizo que los antiguos casas fuertes medievales dieran paso a edificaciones abiertas al exterior, con numerosas ventanas ricamente decoradas. BARRIO LOZA J.A., "Paisaje aproximado...", p.p. 33-56; CENDOYA ECHANIZ I., "Reflexiones en torno...", pp. 157-166; MARÍAS, F., "El Renacimiento "a la castellana"...", pp. 17-31.

de los Alzaga, familia política del indiano tras su matrimonio con Ana Vélez de Alzaga y Vicuña, ocupa en el lado de la epístola el lugar simétricamente opuesto al de la sacristía. Consta de dos entradas, una desde la iglesia, ubicada entre el altar mayor y la capilla Alzaga y denominada “no de fueraparte”, y otra que en el momento de su construcción conectaba directamente con el exterior (actualmente la calle desde la que se accedía a la capilla no es sino un pasaje cerrado entre esta dependencia y la casa añeja) y de la que se sabe que estuvo originalmente pintada, como era práctica habitual. Aunque a simple vista se aprecian restos de dicha policromía, no ha habido hasta la fecha intención alguna de recuperarla, como sí ha sucedido con las bellísimas pinturas del interior del recinto funerario.

### **2.1.1. Planta, alzado y cubiertas. La cúpula**

La arquitectura de la denominada en su fundación como capilla de Santa María responde al interés de glorificar la memoria y vicisitudes históricas de Nicolás Sáez de Elola, capitán de Pizarro en la conquista del Perú. A tal efecto se prestan tanto la fábrica construida como la simulada, además de los demás elementos arquitectónicos, escultóricos o pictóricos que forman un conjunto homogéneo cuyo léxico y simbolismo hablan de una sola voz.

A grandes rasgos, el recinto funerario se erige como un espacio “al Romano”, articulado con planta central de cruz griega inscrita en un cuadrado, con la consiguiente proyección en el alzado, y magistral cubrición en forma de cúpula casetonada rematada en linterna que, si bien se preveía en los documentos referentes a su edificación, no fue abierta hasta finales del siglo XIX. Qué mejor carta de presentación que la presencia del cuadrado y el círculo, los dos elementos geométricos más representativos y elocuentes de la arquitectura del XVI, y cuya razón (el lado del cuadrado y el radio del círculo), es la proporción áurea. Y qué mejor descripción del uso Romano que la declaración de Asensio de Maeda en el proceso de oposición a maestro mayor de la catedral de Granada en 1576, donde resume que

*“ay diversas maneras de templos acomodados al uso Christiano que o son al modo toscano que en España se ha usado o al modo tudesco o de*

*Alemania que dicen al Moderno o al uso Romano que agora se practica estando en la manera antigua que es armando sobre el redondo o quadrado como lo a hecho Brabante o otros italianos plásticos o con pilastros y nabes que son desembarazados y escombrados como los de España*<sup>343</sup>.

La capilla de Santa María es un evidente ejemplo de asimilación de la forma de trabajar de esa tercera manera, la *maniera* propiamente dicha, el manierismo heredero de Diego de Siloé y Andrés de Vandelvira. En contraposición a las fábricas e inmuebles que en Guipúzcoa se abrazan a la manera gótica o segunda manera de Maeda, la de Azpeitia inicia un camino desconocido y no practicado hasta la fecha. Las líneas de su arquitectura hablan por sí mismas, “pues la architectura bien proporcionada ella de propia se tiene ornato sin que la adornen ni cubran con otros ornatos”<sup>344</sup>. El microcosmos y el macrocosmos, lo terrenal y lo celestial, además de la cruz como distintivo cristiano, se dan la mano en una edificación singular donde las haya.

El interior se organiza en cuatro espacios diferenciados, sea ante todo el cuerpo de la capilla propiamente dicha con tres capillas hornacinas que voltean bóvedas de medio cañón casetonadas de nervios de sección cuadrada y relativa potencia consistentes en tres niveles decrecientes. Consta asimismo de sotocoro, coro sobre bóveda de rampante llano formada en arco carpanel y una sacristía rectangular en la planta baja desde la que parte una escalinata, compuesta en origen de dos tramos rectos, para acceder al coro. Las tres paredes principales del cuerpo de la capilla, ligeramente retranqueadas (aproximadamente una quinta parte de la longitud total de la capilla) y compuestas a base de capillas hornacinas, se alzan hacia el norte, este y sur, situándose en la parte occidental, a los pies, el coro, el sotocoro, así como el acceso a la sacristía y la sacristía propiamente dicha.

La práctica inexistencia de plantas centrales de cruz griega en la arquitectura del siglo XVI en el País Vasco, como la de la capilla guipuzcoana nos invita a reflexionar brevemente sobre su origen, función y significado con un repaso por edificios paleocristianos, bizantinos, medievales

---

<sup>343</sup> MORENO MENDOZA, A., *Francisco del Castillo y la arquitectura manierista andaluza*, Jaén, Asociación “Pablo de Olavide”, 1984, p. 297.

<sup>344</sup> Palabras de arquitecto Francisco del Castillo. MORENO MENDOZA, A., ob. cit., p. 306; Ibid., “Andrés de Vandelvira y Francisco del Castillo, dos arquitectos renacentistas en el Jaén del siglo XVI”, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 193 (2006), p. 75.

y renacentistas que adoptan este plan. Las primeras plantas centralizadas que se conocen fueron utilizadas desde antiguo por griegos y romanos para la conmemoración al culto a sus héroes, empleándolas en sus monumentos funerarios, sirva de ejemplo el Panteón de Roma dedicado a la totalidad de las deidades latinas. Compartiendo similitudes formales, pero disintiendo en el sentido estricto del culto a los héroes, los Martyrium “conmemoran a los mártires con los que se marcan los lugares santos de Palestina”<sup>345</sup>, resultando una exitosa unión de estructura pagana y carga simbólica cristiana. Del arte bizantino destacamos el Mausoleo de Gala Placidia en Rávena, con planta de cruz griega, cuyo centralismo, axialidad y simetría se ciñe a la perfección a la arquitectura funeraria de particulares. Habrá de ser, sin embargo, en el Renacimiento cuando siguiendo las directrices de Alberti se propondrá el ideal de planta centralizada, circular, cuadrada o poligonal, todas ellas formas geométricas perfectas<sup>346</sup> ya enumeradas por Platón en los Diálogos del Timeo<sup>347</sup>. Brunelleschi concretará la “tipología correcta” tanto en la antigua iglesia monástica de Santa Maria de los Ángeles, temprana “rotonda”, como en la capilla Pazzi, adosada a la basílica de la Santa Cruz, ambas en Florencia<sup>348</sup>. La modulación y proporcionalidad, la armonía y la división de espacios en proporciones iguales se verán auspiciadas por las plantas simétricas. Con Giuliano da Sangallo da comienzo en 1485 la “primera iglesia de planta de cruz griega desarrollada por la nueva arquitectura”<sup>349</sup>, la de Santa María delle Carceri de Prato, obra de corte albertiano. Leonardo por su parte aboceta esquemas de iglesias de planta circular con capillas laterales<sup>350</sup>, Alberti en San Sebastiano de Mantua con “planta cuadrada con capillas rectangulares adosadas prefigura el posterior desarrollo de la cruz

---

<sup>345</sup> GRABAR, A., *Los orígenes de la estética medieval*, Madrid, Siruela, 2007, p. 11. Ibid., *Martyrium: recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, London, Variorum Reprints, 1972; VALLANCE MACKIE, G., *Early Christian Chapels in the West: decoration, function and patronage*, Toronto, University Of Toronto Press, 2003.

<sup>346</sup> “De los templos unos son redondos, otros cuadrángulos y otros de muchos ángulos. Que con las cosas redondas se deleite principalmente la naturaleza es claro por las cosas que seguían, engendran y hacen mediante ella”, ALBERTI, L. B., ob. cit., Libro VII, Capítulo IV, p. 197. En la p. 198 se cita la disposición de las capillas en el interior de un templo redondo. Añadir que en el libro primero, capítulo VIII, p. 19, líneas 10-13, se recoge que “el área más capaz todas (...) afirman que es la redonda”. Diego de Sagredo enuncia que “todas las artes romanas son ordenadas sobre el redondo o sobre el cuadrado”. SAGREDO, D., ob. cit., s. f.

<sup>347</sup> PLATÓN, (traducciones, introducciones y notas por M<sup>a</sup> Angeles Durán y Francisco Lisi), *Diálogos*, Madrid, Gredos, 1992.

<sup>348</sup> NIETO, V., CHECA, F., *El Renacimiento: formación y crisis del modelo clásico*, Madrid, Istmo, 2000, p. 101.

<sup>349</sup> Ibid., p. 102.

<sup>350</sup> Interesantísima para el caso que nos ocupa, la ingente labor llevada a cabo por Leonardo en sus composiciones y el absoluto desarrollo de las plantas centrales, elevando a la máxima expresión el cuadrado y el círculo como elementos geométricos y constructivos elementales, así como el estudio de las capillas semicirculares adosadas y el estudio de las cúpulas o semiesferas.



griega”<sup>351</sup> y Bramante y Miguel Ángel, por su parte, trabajan infatigables en las trazas para la planta centralizada que se ha de proyectar para San Pedro del Vaticano. En ello redundan los tratados de arquitectura y sus exposiciones favorables a las teorías centristas como el Quinto Libro de Arquitectura del boloñés Serlio, un amplísimo compendio de arquitecturas basadas en plantas centralizadas<sup>352</sup>. Tampoco debemos olvidar la celeberrima ilustración que Leonardo da Vinci dedicara al Hombre de Vitrubio en la que gráficamente se desarrollaba la idea de Vitrubio sobre la proporción de los templos en relación a la proporción del cuerpo humano<sup>353</sup>.

En el territorio peninsular, el centralismo de ciertas plantas de capillas privadas y capillas mayores del tardogótico castellano, coetáneo a la creación renacentista, comienza su andadura en torno al foco toledano y el Monasterio de San Juan de los Reyes, para posteriormente desembocar en las construcciones de capillas de fundación regia<sup>354</sup>. Posteriormente y de la mano de particulares se desarrollarán ejemplos de capillas particulares de planta centralizada con cubierta en forma de media esfera, recogidas en un escueto listado proporcionado por Marías y Bustamante<sup>355</sup>. Finalmente, resultan de todo punto interesantes los diseños de Hernán

<sup>351</sup> WITTKOWER, R., ob. cit., p. 37.

<sup>352</sup> SERLIO, S., *Tutte l’Opere d’Architettura di Sebastiano Serlio Bolognese, dove si trattano in disegno, quelle cose, che sono più necessarie all’Architetto*, Francesco de Francesci, Venecia, 1584. El Quinto Libro trata exclusivamente de los templos, sus plantas, alzados y secciones. Hay ejemplos igualmente comentados por Serlio en el Libro Tercero, dedicado a las antigüedades, que comienza con una exposición referente al Panteón, “entre los edificios que se ven el día de hoy en Roma, verdaderamente a mi parecer el Panteón para ser de un cuerpo solo, es el más hermoso y el más entero, y el mejor entendido de todos los otros”. Prosigue, “el prudente arquitecto que de él fue inventor hizo su elección de la más perfecta forma de todas, que es la circular o redonda, por donde vulgarmente se llama la redonda: porque por la parte de dentro tanto tiene de alto como de ancho” (...) “siendo en mi juicio, la mejor y más entendida arquitectura de todas juntas que yo he visto”, *Ibid.*, (trad. Francisco de Villalpando, arquitecto), *Tercero y Cuarto libro de Arquitectura*, Toledo, Iván de Ayala, 1552, p. 5.

<sup>353</sup> “Asimismo el centro natural del cuerpo humano es el ombligo pues tendido el hombre supinamente, y abiertos brazos y piernas, si se pone un pie del compás en el ombligo y se forma un círculo con el otro, tocará los extremos de pies y manos. Lo mismo que en un círculo sucederá en un cuadrado; porque si se mide desde las plantas á la coronilla, y se pasa la medida transversalmente á los brazos tendidos, se hallará ser la altura igual á la anchura, resultando un cuadrado perfecto. Luego si la naturaleza compuso el cuerpo del hombre de manera. que sus miembros tengan proporción y correspondencia con todo él, no sin. causa los antiguos establecieron también en la construcción de los edificios una exacta conmensuración de cada una de sus partes con el todo”. (...) “Tomaron asimismo de los miembros del cuerpo humano la variedad de medidas, tan necesarias en las obras, como el dedo, palmo, pie y codo, y las distribuyeron en número perfecto”. VITRUVIO, M., (traducción de Don Joseph Ortiz y Sanz), *Los Diez Libros de Arquitectura*, Madrid, Imprenta Real, 1787, Libro III, Capítulo I, p. 59. Aunque el dibujo de Leonardo sea el único que al respecto conoce la inmensa mayoría, antes y después del mismo, diversos autores ya habían abocetado las palabras expuestas por Vitruvio en su decálogo. Sobre esto véase WITTKOWER, R., ob. cit., p. 27-32.

<sup>354</sup> Véase ALONSO RUIZ, B., *Arquitectura tardogótica...*, p. 147.

<sup>355</sup> Aunque las plantas de las capillas no sean centralizadas, cuadradas o en forma de cruz griega, el caso de la capilla de Azpeitia no es excepcional en cuanto al simbolismo funerario y elementos de cubrición. En el territorio español, hay que anotar los casos particulares de la Capilla de D. Luis de Lucena en Sigüenza, la Capilla de las Reliquias, en la misma catedral, y la Sacra Capilla de El Salvador de Úbeda, obra de Vandelvira. Fernando Marías anota un interesantísimo listado de capillas o recintos renacentistas, todos ellos con cubrición en cúpula, entre las que se enumeran las siguientes: capilla de la parroquia de Chinchilla de Quijano (1537), Capilla Real de Sevilla (1541-1576), Hospital Tavera de Toledo (1544) y el mausoleo del Cardenal Tavera (1549), la Concepción Francisca de la Puebla de Montalbán del Cardenal Pedro Pacheco (1546/53-1568), San Román de Toledo para los condes de Villaumbrosa (1552), San Miguel de los Reyes de Valencia para los duques de Calabria (1546),

Ruiz el Joven, en los que se aprecia la planta de cruz griega inscrita en cuadrado y cubierta de cúpula casetonada<sup>356</sup>, como se puede ver en el dibujo del folio 78, correspondiente a la sección de una cabecera<sup>357</sup>.

Pues bien, formal y conceptualmente la capilla de Elola recuerda fábricas italianas como las capillas Pazzi y Medicea de Florencia, con sistema de cubo y esfera espacial y asociación simbólica del microcosmos con el macrocosmos. Su cuidada arquitectura reproduce el modelo y el carácter funerario de las plantas centralizadas, aunando la cruz griega de las iglesias bizantinas con la idea de las iglesias paleocristianas martiriales de planta central y cúpula. La capilla es, en esencia, el recinto y última morada del patrono, desempeñando la doble función de morada de eternidad y transmisora de la memoria del comitente. Pero además de ello y teniendo presentes sus dimensiones, el solar que ocupa, su completa dotación con coro, órgano y sacristía propias, amén de su capacidad para celebrar misas a expensas de los oficios religiosos de la iglesia parroquial de Azpeitia, el recinto se orchestra como templo inserto dentro del templo parroquial de la iglesia de San Sebastián de Soreasu de Azpeitia. Como dependencia prácticamente independiente, el altar adquirido por Elola con advocación a Nuestra Señora se localizaría en el muro este o cabecera de la propia capilla, situándose el mausoleo del fundador en el lado del evangelio, “en entrando a mano izquierda”.

El cuerpo de la capilla lo forman tres enormes muros (N, E y S) retranqueados respecto al cubo y círculo central, creándose la consabida planta de cruz griega a base de tres brazos de escasa profundidad, también conocidos como capillas hornacina, cubiertos en forma de bóvedas de cañón en las que se contabilizan dieciséis casetones repartidos en dos filas paralelas de a ocho cada una. Dichas capillas hornacinas se retranquean, con pequeñas irregularidades, una

---

Capilla Chacón en Lillo (ca. 1550), Capilla de los Benavente en Santa María de Medina de Rioseco (1544), Santo Domingo de Sanlúcar de Barrameda para los condes de Niebla (1564) y la Casa Profesa de Sevilla de los Enríquez de Ribera (1565). MARÍAS, F., BUSTAMANTE A., “La Catedral de Granada y la introducción de la cúpula en la España del Renacimiento”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 8 (1982), p. 114.

<sup>356</sup> NAVASCUÉS PALACIO, P., *El libro de arquitectura de Hernán Ruiz, el Joven*, Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 1974. Parece ser, según el autor, que el tratado podría haberse escrito entre las fechas de 1545 y 1562. En la revisión de la obra de Ruiz se comenta, brevemente, el carácter renacentista de estos dos proyectos, aislados dentro del conjunto de la obra de Hernán Ruiz, recalando la acentuación longitudinal de unos de sus brazos, p. 52. Véase asimismo MARÍN TOVAR, C., “El sistema central en el tratado de Hernán Ruiz, el Joven”, *CES Felipe II*, nº. 12 (2010). Recuperado de <http://www.cesfelipesegundo.com/revista/articulos2010/03.pdf>

<sup>357</sup> Ibid., p. 37.

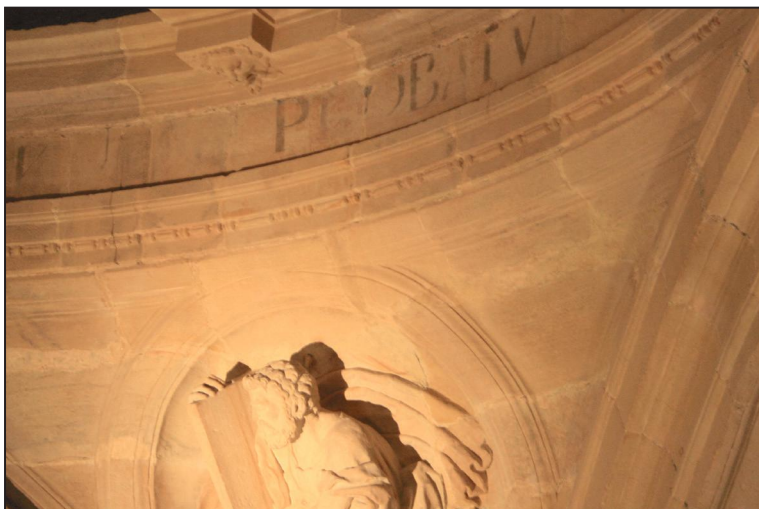


Capilla de Santa María. Muros norte y este.

media de dos metros respecto al cubo que en planta ocupa la cúpula artesonada, y ocupan respectivamente cada una de ellas una quinta parte aproximada del ancho total del suelo edificado. Los muros principales, rematados en un entablamento clásico con su arquitrabe, friso y cornisa con sección a base de dos roscas lisas de diferente profundidad y cartela foliácea en la clave, sustentan cuatro arcos torales. De intradós igualmente casetonado, los arcos de triunfo apoyan un anillo semejante a un pequeño tambor que, si bien ha perdido lamentablemente la inscripción que lo decoraba, habría de ser muy elocuente en cuanto a información en él contenida. Encima se superpone otra cornisa de sección escalonada hacia



Capilla de Santa María. Muro sur, coro y sotocoro



Cornisamiento y detalle de la leyenda

la parte inferior que embebe unas ménsulas en saledizo, rematadas en efigies de cara de león, una por cada nervio de la cúpula. La cúpula casetonada o media naranja, con un diámetro aproximado de 6,50 m. y una altura de 3,05 m., es el elemento de cubrición que ejerce de eje

centralizador del espacio. Se compone de doce meridianos o nervaduras verticales y tres hiladas de dovelas, formándose un total de 36 casetones policromados en una división de plamentos lisos de proporciones y membrana constantes, alejada de cualquier tipo de cúpula en gradación. Finalmente, las pechinas, que sirven de transición entre el cuadrado formado por los arcos torales y la cúpula romana, se decoran con los consabidos medallones de los evangelistas con sus insignias.



*Cúpula casetonada*



*Bóveda de la sacristía*

En el muro sur se abre la sacristía con orientación longitudinal hacia los pies de la iglesia parroquial de Azpeitia. Recinto rectangular, se cubre con “bóveda de piedra tosca y rasa”, en efecto, una cubierta gótica en forma de bóveda a base de cruceros y dobles terceletes, con rombos de lados curvos a mitad de nervios. Si bien la capilla propiamente dicha desborda soluciones arquitectónicas y escultóricas renacentistas por doquier, la sacristía únicamente participa de la pinceladura manierista. Al igual que en casos como la rotunda catedralicia granadina<sup>358</sup>, la bóveda está cubierta por un cielo estrellado<sup>359</sup>.

<sup>358</sup> SIERRA DELGADO, R., “La cúpula de la Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla”, en Graciani, A., Huerta, S., Rabasa, E., y Tabales, M., (edits), *Actas del Tercer Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Madrid, I. Juan de Herrera, SEDHC, U. Sevilla, Junta Andalucía, COAAT Granada, CEHOPU, 2000, p. 1044.

<sup>359</sup> Por citar un ejemplo, la parroquia de Deba también se decoró con plamentos estrellados a modo de bóvedas celestes. UGALDE GOROSTIZA, A. I., “Iglesia de Santa María de Deba. Iconografía de sus claves de bóveda”, *Cuadernos de Sección. Artes Plásticas y Documentales*, nº 8 (1991), pp. 161-195.

La importancia de este espacio radica en su misma existencia. Si bien las sacristías de los templos medievales eran inexistentes o de escasas dimensiones, en el Renacimiento comienzan a ser concebidas como parte importante del templo y su liturgia<sup>360</sup>, convirtiendo la capilla de patronato de Nicolás Sáez de Elola en una estancia completamente independiente y con liturgia propia.



Vista del coro y sotocoro

El muro oeste alberga el sotocoro y el coro. El primero, de planta muy irregular, se adapta a los requerimientos de un espacio que resulta el nexo de unión entre la capilla y su sacristía, el coro y la propia iglesia parroquial. Se cubre con una bóveda vaída irregular, formada a resultas de un arco carpanel de rampante

llano, resuelta por cruceros y artesones, más irregulares que los del resto de la factura de la capilla. El coro, que ocupa en altura el espacio que en planta pertenece al sotocoro, presenta un cierre en forma de tablamento de madera que sustituye a la cubrición original<sup>361</sup>. Aquí se habría de localizar el órgano de



Bóveda del sotocoro

la capilla, hoy desaparecido, además de la balastrada pétreo ya mencionada por el arquitecto Domingo de Rezábal, “*los antepechos (...) que les conbiene y caxados sus balaustres (...)*”

<sup>360</sup> En 1577 San Carlos Borromeo redacta el famoso texto normativo postrentino en el que se refiere también a las sacristías, *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*, no existiendo hasta la fecha un concepto unificado sobre la tipología de las sacristías. FERNÁNDEZ GRACIA, R., La sacristía de la catedral de Pamplona. Uso y función, los ornamentos”, *Príncipe de Viana*, nº 217 (1999), pp. 349-382; MORALES MARTÍNEZ, A. J., “Sacristías del Renacimiento en Andalucía”, en Lacarra Ducay, M<sup>a</sup> del C. (coord.), *Arquitectura religiosa del siglo XVI en España y Ultramar*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2004, pp. 265-280.

<sup>361</sup> El original de madera se documenta en GPAH20009\_A\_0750r\_A\_0751v.

*labrados al torno de piedra franca*”<sup>362</sup>. Se compone dicha balaustrada en base a tres tramos de cinco balaustres separados por dos espacios con pilastras y retropilastras cajeadas. Los balaustres, muy estilizados, muestran fuste liso en la mitad inferior y una zona de ligero estrangulamiento sobre la que arranca un segundo cuerpo decorado a base de ornamentación foliácea muy esquemática y poco esbozada, de relieve apenas perceptible. Una segunda molduración da paso a un reducido capitel estriado con la mitad superior macizada, anillo y baquetón. Conviene recordar aquí que Diego de Sagredo en sus *Medidas del Romano* designa también al balaustre como orden monstruoso<sup>363</sup>.



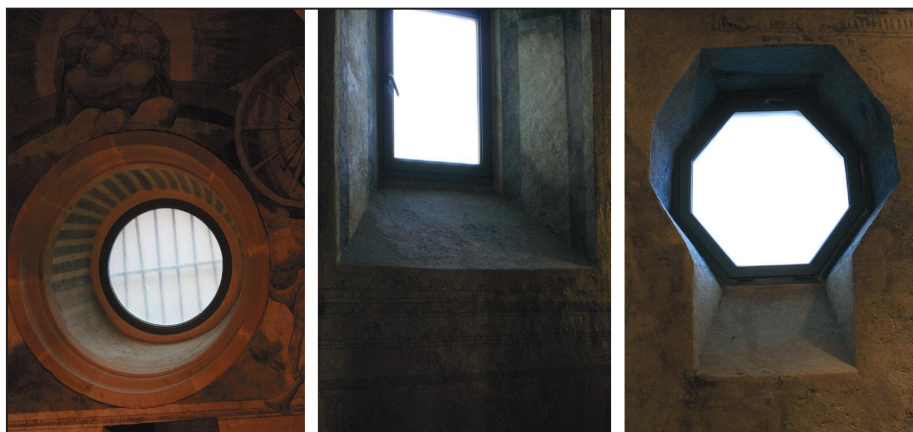
*Balaustrada del coro*

El estudio individualizado de cada una de las paredes evidencia claras similitudes entre ellas, acogiendo las caras principales elementos tanto escultóricos como pictóricos, y los laterales, además de lo anterior, nichos avenerados que partiendo del suelo directamente, se rematan en cuarto de esfera con charnela hacia arriba. Se contabilizan un total de seis hornacinas aveneradas abiertas en los muros, más otras dos pinceladas en el muro septentrional y separadas de las anteriores por hermes o términos igualmente pincelados. Aunque de variadas alturas, las ínfimas diferencias de los nichos confieren al conjunto de la estancia un esquema de coherencia y una articulación basada en la repetición de elementos arquitectónicos, dotando a la capilla un ritmo métrico y regular basado en la conjunción de macizos y vacíos.

<sup>362</sup> GPAH20009\_A\_0750r\_A\_0751v. Propuesta de Domingo de Rezábal.

<sup>363</sup> Es asimismo el primer tratado, desde la antigüedad, tanto nacional como internacional, que trata sobre el ornamento del balaustre. SAGREDO, D., op. cit. “Como quiera que los antiguos no hacen mención en sus libros de los balaustres, no te maravilles si yo no haya tocado su formación” (...) “que son columnas que se dicen monstruosas, candeleros, crestas y otras muchas diferencias de aparatos, y en cada una de ellas entreviene el balaustre. Es como un trozo de columna retraída”. No se dan medidas exactas referentes a la forma y largura del balaustre, ya que ha de ser más alargado o más corto “según la disposición del lugar” donde ha de ir inserto, pero se especifica que su grosor decrece dependiendo de la utilización de la piedra, la madera o el metal. La simetría axial del balaustre es requisito imprescindible, así como que las entretallas de las molduras centrales nunca habrán de ser más estrechas que los cuellos superior e inferior.

Respecto a la iluminación de la estancia, alumbran el espacio funerario tres vanos: un “espejo” abierto en la pared sur resuelto en óculo<sup>364</sup> abocinado, una segunda apertura rectangular<sup>365</sup> e igualmente abocinada, sita en la sacristía, y finalmente una ventana octogonal en el coro. La pared septentrional, por su parte, luce dos antiguos vanos rectangulares situados a ambos lados del sepulcro, a la altura del cierre de las pilastras, que habrían de diferir de las ventanas redondas u óculos que el cantero Rezábal propusiera en su traza, con las medallas y las figuras de San Pedro y San Pablo en ellas labradas. Si bien hoy día estos vanos están cegados, en el reverso de la pared se aprecia la impronta de que estas ventanas en origen estuvieron abiertas al exterior.



Óculo del muro sur, ventana rectangular de la sacristía y ventana octogonal del coro

Contrariamente a las dobles ventanas dictaminadas por Rezábal para sacristía y coro<sup>366</sup>, y las matizadas y añadidas por Martín de Sagarzola, quien apuntaba que hubiera *“espejos, uno por la parte del cementerio, y el otro por la parte de los osarios, para que reciba buenas luces”*<sup>367</sup>, la escasez de vanos y el tamaño reducido de los mismos se

<sup>364</sup> “En las embecaduras de los arcos aquella manera de ojos o espejos para luz”, SERLIO, S., (trad. Francisco de Villalpando, arquitecto), *Tercero y Cuarto libro...*, Libro Tercero, De la Orden Dórica, p. 34. Leyendo unas líneas más adelante, y en referencia a la chimenea, Serlio dice lo siguiente: “las cuales según la opinión de muchos siempre se habían de hacer entre dos ventanas porque representaban el rostro de un hombre, considerando que las ventanas son los ojos por donde entra la luz y la chimenea, las narices por las cuales se expide el humo”.

<sup>365</sup> Según Alberti, “los antiguos se conformaban con la única apertura de la puerta, pero a mi también me agradara si la entrada al templo fuere muy clara y si el paseo de dentro en ninguna manera fuese triste” (...) “Las ventanas y puertas los antiguos en ninguna parte las pusieron sino cuadrángulas”. ALBERTI, L. B., ob. cit., Libro Séptimo, Capítulo XII, p. 217. Serlio también se pronuncia al respecto de las ventanas cuadradas, haciéndolas acompañar por los espejos redondos, en el caso de los edificios de orden dórico. Véase, SERLIO, S., (trad. Francisco de Villalpando, arquitecto), *Tercero y Cuarto libro...*, p. 36.

<sup>366</sup> GPAH20009\_A\_0750r\_A\_0751v. Propuesta de Domingo de Rezábal. El arquitecto especificaba que tuviera “la dicha sacristía dos ventanas, por cada parte vna. Lo mesmo al coro, según están en planta y forma. Y será para la luz”

<sup>367</sup> Y añade “Y se alcen las paredes nueve pies más porque de otra manera la obra viene baja y no podrá tener luz suficiente”. AHPG20009\_A\_0756v\_A\_0757r. Se entiende por espejos, vanos circulares. Dicha terminología ya se emplea con Serlio (nota

traduce hoy día en una precaria iluminación que contribuye a la concepción y ordenación neoplatónica del recinto. Además de iluminar, a través de las ventanas habría de verse el cielo<sup>368</sup>, recalcando el golpe de efecto de las soluciones arquitectónicas manieristas, que se concentraban en las ilusiones ópticas, aritméticas y geométricas del interior<sup>369</sup>, dejando por ende únicamente visible a través de las ventanas, el cielo raso, nunca otro edificio. El ilusionismo del interior de la capilla remarca el carácter licencioso del manierismo latente, más allá, los vanos redundan asimismo en el carácter neoplatónico de la obra, el hecho de pasar de la oscuridad a la luz.

La oquedad de cierta potencia que se que localiza a media altura en el muro sur se correspondería con el archivo que albergaría las escrituras de la capilla, como bien recogían los documentos relativos a la capilla “*que en parte decente dentro del cuerpo de la dicha capilla, sin azer ocupacion se haga una rotura fuerte donde este un gran caxon para en guarda de las escrituras de la dicha capilla*”<sup>370</sup>. La pinceladura, que se adapta a sus contornos, delata su condición de original y perteneciente a la construcción prístina.

---

32, 33), y se volverá a emplear con Simón García en GARCÍA, S., (Edic. Antonio Bonet Correa y Carlos Chafón Olmos), *Compendio de Architectura y Simetría de los templos conforme a la medida del cuerpo humano con algunas demonstraciones de geometría. Año de 1681. Recogida de diversos Autores Naturales y Estrangeros*, Valladolid, Colegio oficial de arquitectos en Valladolid, 1991, folio 54v. “Y adornar los nichos, y por cima se podrán dar luces, a manera de espejos, y así se pondrán en todos los testeros de las naves, en los espacios e los intercolumnios debajo de los arcos en casa nave por sí, procurando que las tales luces sean vivas”.

<sup>368</sup> “en tal suerte que la luz de ambas/ venga a dar juntamente en el çentro del medio, de tal suerte que puesto el hombre en/ medio de la dicha capilla que bea el çielo sin mudarse de allí juntamente por ambas/ ventanas”. AHPG20009\_A\_0750r\_A\_0751v

<sup>369</sup> Vitruvio ya se hacía eco de la necesidad de surtir de buena luz los diversos edificios. “Débese cuidar que todos los edificios estén bien iluminados: los de campo lo pueden ser fácilmente, por no impedido paredes vecinas; pero en ciudad la elevación de las paredes externas la estrechez del lugar suelen impedir las luces. Se remediará de este modo: por la parte en que se haya de tomar la luz tírese una línea de lo mas alto de la pared que la impide, hasta el lugar en que la luz se necesita, y si de ella arriba se descubre bastante porción de cielo, habrá allí luz suficiente y desembarazada; pero si lo impiden los trabes, las soleras, las contignaciones, se tomará por lumbreras, descubiertos en el texado. En suma siempre se abrirán las ventanas hacia donde se pueda ver el cielo, para que sean claros los edificios”. VITRUVIO, ob. cit., Libro VI, Capítulo IX, p. 155.

Alberti redactaba otro tanto: Las aberturas de las ventanas conviene que en los templos sean pequeñas y altas, de las cuales no podáis ver cosa sino el cielo, por las cuales también los que sacrifican, o suplican, en ninguna manera se distraigan del negocio divino con los entendimientos. ALBERTI, L., ob. cit., Libro Séptimo, Capítulo XII, p. 217.

Serlio apuntaba lo siguiente: “Saber poner en tamaños los edificios, y para distribuirlos y ponerlos en números muy menuta y concertadamente, así sus partes como los gastos que en ello se hiciese, o se pueda hacer, y para fundarlos en las provincias y regiones que sea más saludables: y para los sitios y puestos de ellos y de sus luces para que participe de buen cielo de buenos aires, de buenas aguas y tierra”. SERLIO, S., *Tercero y Cuarto libro...*, p. 2.

<sup>370</sup> GPAH20009\_A\_0764r\_A\_0765v. El testamento del indiano, AMAZc, *Testamento*, Leg. 25, nº 6, dice además que “se pongan e esten en una caxa lo que sobrare de los dichos seys ducados e esta caxa tenga dos llaves e la guarda dellos los dos clerigos mas ancianos que entre ellos ubiere con su libro cuenta e razon e dando cuenta dellos a los dichos patronos de la dicha capilla e capillanya por manera que todo ello asi pase e perpetuamente sea asi conserbado e llebado a debido efecto”.



En relación al alineamiento continuado de la cornisa<sup>371</sup>, molduración que se aprecia tanto en el interior de la capilla (a lo largo del cuerpo central de la capilla), como en el exterior (en este último punto, es el único elemento que rompe con la sencillez y sobriedad de la piedra desnuda), conviene recalcar la



*Pared sur. Cajón para las escrituras de la capilla*

importancia en la recuperación de este elemento en la arquitectura del Renacimiento. Como una de las características más evolucionadas y desarrolladas en el arte edificatorio del XVI, será carta de presentación de autores como Andrés de Vandelvira, cuyos cornisamientos rozan el virtuosismo. Si bien Alberti apenas les dedica unas líneas, y siempre, en relación a las columnas que las sustentan<sup>372</sup>, Diego de Sagredo consagra todo un capítulo a las mismas, especificando la



*Cornisamiento de la capilla de Santa María*

composición y nomenclatura de todas las partes que la conforman, y realizando asimismo una clarísima comparación de la relación proporcional de la cornisa y el rostro humano<sup>373</sup>. Con Serlio el repertorio de cornisas y entablamentos se multiplica, resultando básica

la comparación del catálogo del mismo con el cierre de la capilla de Azpeitia, ya que muchos

<sup>371</sup> “Cornisas no interrumpidas por todo el largo del edificio”, ALBERTI, L. B., ob. cit., p. 186.

<sup>372</sup> ALBERTI, L. B., ob. cit., Libro VII, capítulos IX y XV.

<sup>373</sup> SAGREDO, D., ob. cit., capítulo “cómo se debe formar la cornisa”.

modelos se repiten sistemáticamente. Como ocurre en el resto de los elementos, el cornisamiento de la capilla de la Nocolás de Elola se muestra en formato pétreo y decorado con grisallas.



*Cornisamiento. Detalle*

Constructivamente, la capilla se ejecuta con piedra sillar en los ángulos que sostienen las bóvedas y mampostería de relleno en los muros<sup>374</sup>. Todo ello, recubierto con mortero tradicional de cal y arena. En el momento de la edificación y posterior ornamentación de la capilla de Santa María, todos sus muros fueron revestidos con grisallas, tal y como se aprecia actualmente y como fue concebida desde el momento de su creación<sup>375</sup>. La cúpula de arenisca fue proyectada para lucir a piedra vista, salvo las juntas donde se aprecian morteros teñidos de gris. Otro tanto sucedía con el tambor, de cara vista, y con una inscripción en forma de banda anular negra con una leyenda. Los arcos y las pechinas, igual que la cúpula, se concibieron a piedra vista con juntas de mortero grises, los relieves del bajo coro asimismo de piedra arenisca desnuda, al igual que el frontón del sepulcro y sus términos, y los escudos, la escultura yacente y la balaustrada del coro, serían de piedra caliza vista. El acabado cromático, si bien dista de ser homogéneo en todos los elementos presentes, presentaría evidentes juegos de color, recurrentes en los usos cromáticos del Renacimiento italiano. La utilización de diferentes materiales, colores y tonalidades redireccionaría la mirada, creando sensaciones de movimiento y resaltando las partes más importantes en cuanto a elementos de sustentación y cubrición<sup>376</sup>.

<sup>374</sup> GPAH20009\_A\_0750r\_A\_0751v. Sobre el material y su calidad, la propuesta de Domingo de Rezábal recoge que “cada hilada de sillar/ será de alto un pie antes más que menos y de largo tres cuartas antes más que menos/ y el lecho de su asiento de un pie de grueso”.

<sup>375</sup> Los datos que se aportan ahora están tomados del informe de la empresa Petra, PARDO, D., QUINTANA, P., CHILLIDA, J., ob. cit.

<sup>376</sup> Claros ejemplos de bicromatismo son Santa María delle Carceri en Prato, realizada a base de piedra oscura y revestimiento blanco, ya que “de este modo, la conjunción de las oscuras articulaciones con las paredes blancas realza la claridad del esquema geométrico” y “el oscuro anillo del tambor no toca las molduras de los arcos; la cúpula, imagen del cielo, parece de este modo permanecer suspendida en el aire, como si careciese de peso”, WITTKOWER, R., ob. cit., p. 38, o el juego que se establece entre el blanco del enlucido y el grisáceo de la piedra serena florentino, presente en muchas de las obras de Miguel Ángel

Completaban la ornamentación y recubrimiento de la capilla los azulejos mandados traer de Sevilla a finales de 1564, confirmándose en la documentación que cuatro años más tarde continuaba el proceso de embaldosamiento<sup>377</sup>. Evidente signo de distinción hacia la persona de Elola<sup>378</sup>, en la actualidad y desafortunadamente no hay indicio ni muestra alguna de lo que en su día fue dicho revestimiento de azulejería, por lo que para imaginarlo nos pueden dar una idea diversos ejemplos de arquitectura sevillana revestidos de azulejo, tal es el caso de la Giralda, la Capilla Real o la cúpula de la iglesia de la Anunciación<sup>379</sup>.

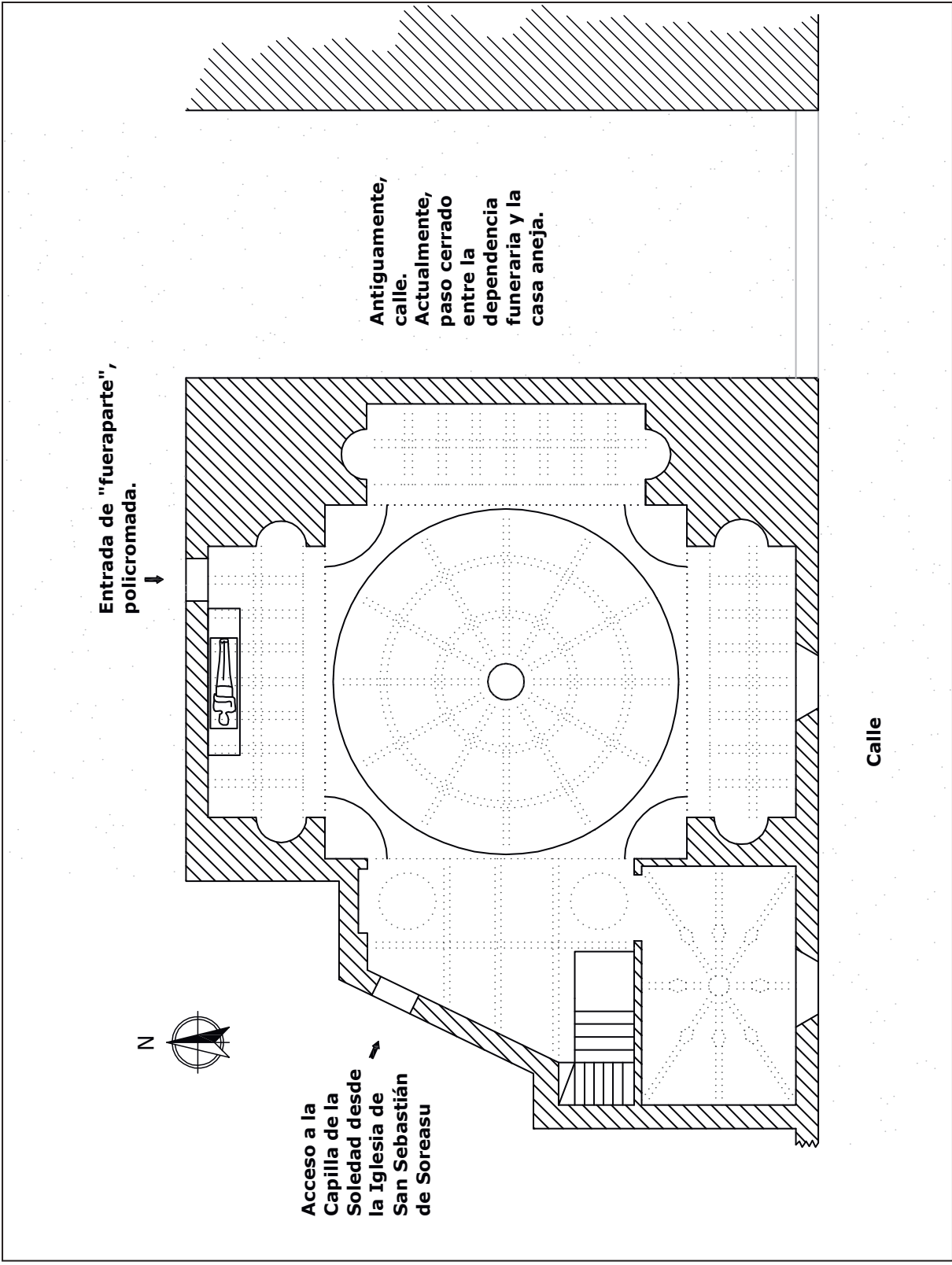
---

<sup>377</sup> AMAzp, Libro de actas, 0042-02-90v.

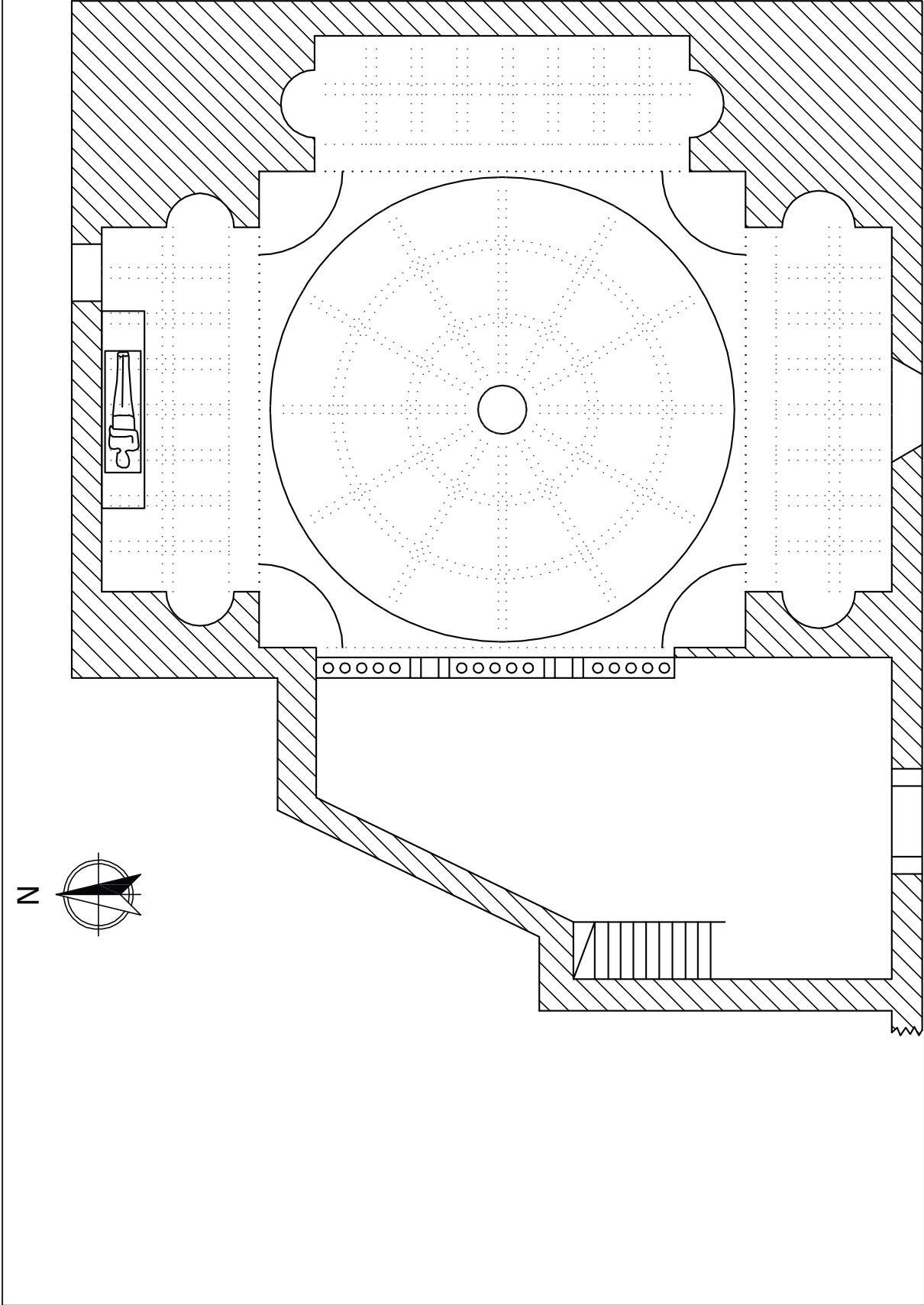
<sup>378</sup> Anotar que la parte inferior de capilla mayor del convento de San Telmo de San Sebastián, comenzado a erigir por Alonso de Idiáquez y Gracia de Olazabal, también mostraba recubrimiento de azulejo con motivos escorialenses, siendo el azulejo un signo de distinción entre nobles.

<sup>379</sup> VV. AA., *Patrimonio artístico y monumental de las universidades andaluzas*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1992.

Plano nº 2: Planta baja de la capilla



Plano nº 3: Planta alta de la capilla



Centrándonos en lo que los documentos referentes a la construcción de nuestro recinto funerario citan como la “bóveda”, cabría definirla con exactitud como una espectacular cúpula casetonada pétrea de fábrica de aproximadamente 1558, realizada durante las obras de construcción de la capilla (1555-1560). Su sola presencia en la capilla funeraria justifica su calificativo de renacentista, pues “era la cúpula levantada sobre el círculo lo que verdaderamente resumía el simbolismo del Renacimiento”<sup>380</sup>. Marías concretaba en relación a la arquitectura del País Vasco que, “un absoluto tradicionalismo tipológico, como sintáctico, se mantuvo a lo largo de todo el siglo XVI, ni una cúpula puede encontrarse, no digamos una estructura más compleja de carácter anticuario”<sup>381</sup>. Pues bien, matizando dicha afirmación, conocemos la existencia de al menos tres cúpulas de esta cronología en el País Vasco. Son ésta de la capilla de Elola de Azpeitia, la que cubre la tribuna abierta en el presbiterio de la iglesia de San Telmo de San Sebastián y la cúpula ovalada de la subida al coro de la iglesia de Santa María de Elvillar en Álava. A ellas sumaríamos dos cupulitas que cubren sendas capillas circulares que sustentan el coro en Santa María la Real de Deba, cronológicamente ligeramente anteriores pero de dimensiones comparativamente muy reducidas.

El antecedente directo de la cúpula estilísticamente romana de Azpeitia sería, sin lugar a dudas, la impresionante cúpula casetonada del Panteón, considerada como el ideal de cubierta para dependencias renacentistas y como máximo exponente de la recuperación de edificios romanos antiguos. Es, por mérito propio, el elemento clave de la renovación formal y sintáctica del arte del Renacimiento en relación a la clasificación estilística y simbólica, pieza indiscutible dentro del universo simbólico del pensamiento humanista. No obstante su aspecto, la cúpula que nos atañe responde al caso denominado como “capilla redonda por cruceros”<sup>382</sup> citado en

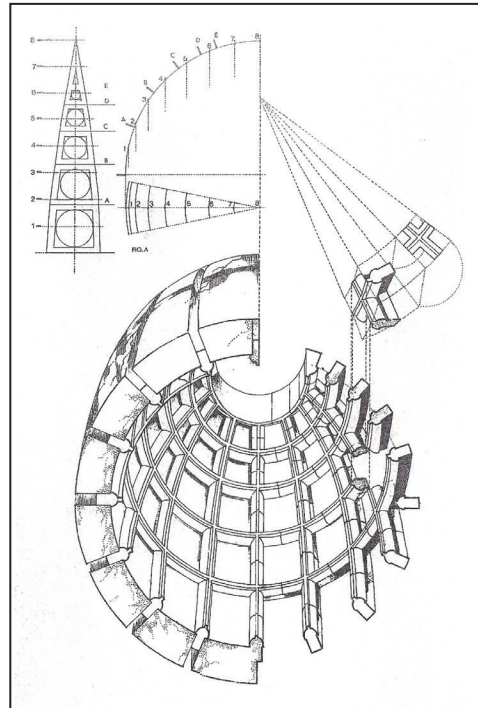
---

<sup>380</sup> WITTKOWER, R., ob. cit. p. 53

<sup>381</sup> MARÍAS, F., “El Renacimiento “a la castellana””..., p. 30. Dicha cita hace referencia a Ibid., *El largo siglo XVI*..., pp. 117-119, pp. 434-436.

<sup>382</sup> “*Si esta capilla hubiere de ser artesonada por cruceros, es necesario saber de la manera que se han de repartir los artesones, que sean proporcionados, que como van todos a parar al centro van disminuyendo, y así es menester que como disminuyen en su latitud así vayan disminuidos en su amplitud de manera que un círculo inscrito toque a todos los lados de un artesón para la fábrica de lo cual trazarás la capilla redonda en la cual repartirás los artesones, luego repartirás la cuarta parte del círculo en las partes que quisieres y porque está roto o partido en ocho, como parece las líneas de puntos traerás sus plomos a la línea plana A., luego traerlos has en cercha desde el centro un anchura de un artesón, como parece de la línea A. a la línea B., y partirás este artesón en dos partes, como parece la línea C. Luego echa aparte una línea a plomo, como parece la línea D., en la cual trazarás ocho partes que son las mismas de la cuarta parte del círculo, luego irás echando en cada parte el anchura que hacen sus plomos entre la línea A.B.; de esta manera torna lo que hay desde el medio C. en su primera cercha E, y échalo en la primera línea F, la mitad a un cabo y la mitad a otro y en la línea más alta G. Echarás lo que hay de anchura*”

el tratado de Alonso de Vandelvira, un importante modelo que Andrés de Vandelvira ya puso en práctica en El Salvador de Úbeda, Jaén. Mediante nervaduras molduradas de tradición medieval, la cúpula resulta “una interpretación de la típica cúpula “romana” de casetones”<sup>383</sup>, es decir, una cúpula renacentista con soluciones de épocas anteriores. Los usos del Renacimiento español hallan en el arte autóctono una fuente de hibridación, lo que dará lugar a este tipo de cúpula pétreo, típicamente peninsular<sup>384</sup>, derivación del caso conocido como capilla redonda en vuelta



Capilla redonda por cruceros de A. de Vandelvira

en la cercha del plomo L. Y de esta manera extenderás las demás partes hasta que se cumplan las ocho partes en la punta NI. Luego, hechos estos puntos, aduclirlos has con el compás u con la mano de tres en tres puntos. Hecha esta extensión de un artesón repartirás en él los artesones, como parece en la figura de la mano derecha señalada con la N. Que trazarás a trainel de las líneas de los lados la mitad del grueso del crucero u moldura como parece en las líneas O. y P. y en la parte baja harás otro tanto. Luego harás un círculo que toque los tres lados y por cima de él trazarás el grueso del crucero señalado con el 3. Luego harás otro círculo encima del crucero 3. que toque los tres lados de las líneas de la extensión y luego trazarás u harás el crucero 4. y sobre él harás lo mismo hasta donde quisieres que llegue la linterna. Hecho esto, echarás este repartimiento de artesones en la cercha de la montea R., y así quedan repartidos los artesones proporcionados como parece en la cercha R., y trazados los moldes en la cercha R. sacarás las plantas así de los cruceros como de las dovelas, como dije en la capilla pasada y como parece en su traza. Las crucetas de los cruceros se sacan cada una del punto donde se juntan las líneas como verás con el compás en la mano. Las cerchas señaladas con las S.S. son los plomos de los cruceros señalados con la línea plana con las V.V. Estas dos figuras demuestran la forma de esta capilla por el perfil y planta y montea según sus plomos. La señalada con la A. es la demostración de la planta, y la señalada con la B. ss la demostración de la montea. Las señaladas con las CC. demuestran el perfil, la señalada con la D. es la linterna”. VANDELVIRA, A., (Edición de G. Barbé-Coquelin de Lisle), *El tratado de arquitectura de Alonso de Vandelvira*, 2 vols., Albacete, Caja de Ahorros Provincial, 1977, pp. 107-108.

<sup>383</sup> PALACIOS, J. C., ob. cit., p. 136.

<sup>384</sup> A diferencia de Italia, donde se inicia el germen del Renacimiento en todas las disciplinas artísticas, España resultará ser el epicentro del estilo denominado *romano*. El arte constructivo peninsular insufla a la piedra una personalidad desconocida hasta el momento, convirtiéndose en el “soporte constructivo más demandado para materializar los programas iconográficos”, SIERRA DELGADO, R., ob. cit., p. 1041.

Las cúpulas, como parte esencial de un todo en el que se imbrican la sintaxis y el simbolismo de las plantas, con sus consiguientes tipologías y proporciones, así como los alzados, se labran en piedra en detrimento de los métodos de albañilería que predominaban en el país trasalpino, PALACIOS, J. C., ob. cit., p. 12.

El ocultamiento y revoco de las cúpulas de ladrillo italianas da paso a las cúpulas pétreas españolas, que lucen orgullosas, liberadas de cualquier añadido superficial que oculte su verdadera esencia matérica. En el siglo XVI, el trabajo de la piedra se estima “condición *sine qua non* para que la obra” fuera considerada “hecha *al romano*”, SIERRA DELGADO, R., ob. cit., p. 1041. Interesantísimo el breve apunte titulado “cantería versus albañilería” en el que en escasos párrafos se legitima la importancia de la tratadística española en lo referente a la cantería, frente al trabajo de ladrillo realizado en el Renacimiento italiano. En relación al manuscrito de Ginés Martínez de Aranda, J. Calvo López subraya la importancia de los tratados de estereotomía españoles, ya que “al contrario que ocurre en Italia, la arquitectura pétreo es la arquitectura por excelencia del Renacimiento español y francés; de ahí la importancia que concede Aranda a este saber”. CALVO LÓPEZ, J., “Estereotomía de la piedra”, I Máster de Restauración del Patrimonio Histórico, Murcia, Colegio de Arquitectos. Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, p. 115. Pero si bien la piedra y su labra son los elementos que conforman la personalidad del renacimiento español, la albañilería también estará presente en la construcción de cúpulas, tal es el caso de Valencia, donde se encuentra “la primera cúpula sobre tambor del Renacimiento español, y también una de las primeras experimentaciones con la traza oval en estructura cupuladas de ladrillo. Véase asimismo SOLER VERDÚ, R., “Cúpulas en la arquitectura valenciana de los siglos XVI a XVI-II”, Actas del Primer Congreso Nacional de la Historia de la Construcción, Madrid, Ministerio de Fomento, 1996, pp. 491-498.

redonda<sup>385</sup>, el más clásico de los modelos de cubrición de cúpula del tratado de Vandelvira. Basta fijarse en la fisonomía de la cúpula de Azpeitia, para apreciar con meridiana claridad



*Cúpula redonda por cruceros de la capilla de Santa María*

que nervios y plementería tienen un despiece diferenciado. Atendiendo a la estereotomía de la piedra y a las uniones de la misma, se aprecia claramente que el sistema de nervadura de Azpeitia es idéntico al utilizado, por ejemplo, en la cúpula central de la catedral de Granada, y presente en la cubrición de su cabecera, obra de Diego de Siloé, así como en todas y cada una de las labores constructivas llevadas a cabo por Juan de Álava en la ciudad de Salamanca, en las que se halla implicada la presencia de bóvedas con casetones<sup>386</sup>. Es ciertamente una estructura

<sup>385</sup> La cúpula de cruceros parece una evolución de la denominada “Capilla redonda en vuelta redonda”, de la que Vandelvira dice: “Esta capilla es principio y dechado de todas las capillas romanas porque así como en el romano los arcos son redondos y a medio punto y no apuntados como en el moderno, así todas las maneras de cerramientos de capillas guardas esta misma orden y su regla general es esta otra redonda, la cual se labra con la misma cercha de su circunferencia, como un arco de medio punto y para haberla de trazar, trazarás su caja redonda como parece en las letras A. B. C. D. Luego el medio círculo repartirás en las partes que quisieres, y porque éste está repartido en siete parte, harás de la una la clave redonda, señalada con la E. Luego, para sacar el punto de las hiladas, pondrás la regla del punto B al punto F, que es la altura de una piedra que sirve para la primera hilada; y puesta de esta forma la regla hará una línea la regla adelante, hasta que encuentre a la línea a plomo, y viene a encontrar el punto G. Y ésta es la planta de la primera hilada.; de las cuales harás las que fueran menester para cumplir la vuelta de la capilla, y lo mismo harás con las otras dos señaladas con la IL. Todas las juntas y lechos has de labrar con el baibel de la circunferencia de la capilla, señalada con la p P. Las circunferencias señaladas con las o o son los plomos que hacen las hiladas, como demuestran las hiladas señaladas con la R R.”, VANDELVIRA, A., ob. cit., p. 104.

<sup>386</sup> CASTRO SANTAMARÍA, A., *Juan de Álava...*, p. 129. Utilizadas por Juan de Álava en varias fábricas de Salamanca, Plasencia y Santiago de Compostela, la autora las denomina como bóvedas de crucería casetonadas, dado que el empuje de la cubrición se absorbe mediante nervios, al igual que las bóvedas góticas.



de tradición medieval, resultando un esqueleto a base de nervios entrecruzados que soportan los plementos en forma de artesones clásicos, “una técnica de corte de piedras específicamente renacentista pero profundamente imbricada en una sensibilidad y unas técnicas de construcción que provienen de los maestros medievales”<sup>387</sup>, unos anillos concéntricos de dovelas situadas alrededor del eje vertical.

Si bien en el tema de la cubrición de las iglesias del País Vasco, cúpulas de platillo como las de la iglesia de San Martín de Villarreal de Urrechua (Urretxu) han rubricado uno de los capítulos más brillantes de nuestro panorama artístico de la carpintería<sup>388</sup>, no sucede lo mismo con los cierres en forma de cúpula pétreo. Además de la media naranja de Azpeitia, en el antiguo convento de San Telmo en el espacio dedicado a la tribuna de los fundadores, de planta central y sita en el lado del evangelio de la capilla mayor, se localiza una excepcional cúpula romana de casetones “de círculos concéntricos con rosetas” y “una cartela correiforme con las armas de los Idiáquez un tanto erosionadas”<sup>389</sup>. Obra de los canteros vizcaínos Martín de Bolucoa y Martín de Sagarzola, presente en la capilla de patronato de Azpeitia, y ejecutada entre 1561 y 1562, la de San Telmo es una cúpula completamente “a la romana”, concebida como un todo, con nervios y anillos o cimbras puramente decorativos, y una estereotomía cristalina: el corte de la piedra engloba la decoración del intradós de la cúpula y los casetones o artesones, que no se apoyan en nervadura o esqueleto alguno, como sí sucede en la de Azpeitia. Ambas comparten la división en doce meridianos o nervaduras verticales, con cuatro hiladas de dovelas en el caso de la de San Telmo, además de encuadrarse en el ámbito privado del patronazgo o espacio sacro del comitente.

A ésta podemos añadir las dos capillas circulares que sustentan el coro en Santa María la Real de Deva, cubiertas con cúpulas, labor realizada por Juan Martínez de Arrona en el

---

<sup>387</sup> PALACIOS, J. C., ob. cit., p. 13.

<sup>388</sup> SANTANA, A. (Coor.), *Ars Ligna : Zurezko elizak Euskal Herrian. Las iglesias de madera en el País Vasco*, Madrid, Electa, 1996. El hecho de terminar las cubriciones en madera, aunque no desmerece por la calidad del trabajo proyectado en las bóvedas, resultaba algo “empobrecedor”, ya que las soluciones que se adoptaban eran modos de creación en piedra, pero trabajados en madera. Así considerado, los armazones y soluciones de madera tuvieron nefasta suerte en innumerables casos, ya que el gusto de los siglos XIX y XX por revocar y sanear las iglesias hizo que muchísimas cubriciones de madera se eliminaran por sistema, sin atender al valor de las mismas. BARRIO LOZA, J. A., “Aunque sea de madera. La carpintería de las iglesias vascas a través de las fuentes históricas”, en SANTANA, A., ob. cit., p. 105-109.

<sup>389</sup> ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., “Las pinturas murales manieristas y el ajuar de la capilla-panteón de los Idiáquez en San Telmo de San Sebastián. Estudio histórico-artístico” (inédito), San Sebastián, Museo de San Telmo, 2011.

trienio 1554-1557<sup>390</sup>. Muy interesante es asimismo la cúpula ovalada de piedra ubicada en la escalera de subida al coro, habilitada en la parte inferior de la torre de la iglesia de Santa María de Elvillar de Álava, realizada hacia 1565 por el cantero vizcaíno Juan de Emasábel<sup>391</sup>. Finalmente son dignas de mención las medias naranjas casetonadas que cierran las capillas del crucero de la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Lerín (Navarra), cuyos cuarteles se decoran con puntas de diamante en vez de rosetas<sup>392</sup>.

En el ámbito hispano, y más concretamente castellano, la cubrición por cúpula no se generalizará hasta la construcción de aquella que corona la basílica de San Lorenzo del monasterio de El Escorial y serán, además, escasos los ejemplos de medias naranjas erigidas por mandato de un particular. Se considera la cúpula de la sacristía de la catedral de Murcia como la primera introducida en España<sup>393</sup>; tras ella, se fecha la cúpula de la catedral de Granada, obra cumbre del Renacimiento hispano y pieza clave de un conjunto que aunaba las “pretensiones funcionales, formales y representativas de panteón imperial”<sup>394</sup>. Con el ejemplo granadino se refuerza y completa la asimilación de los conceptos sacros y las aspiraciones particulares, en este caso concreto, imperiales, cuyo modelo se remonta a la cabecera de la Sacra Capilla de San Salvador de Úbeda donde se localiza el espacio funerario de Francisco de Cobos, secretario de Carlos V, en una cripta de bóveda rebajada y cupulada.

Si las figuras del comisionado y del maestro cantero señalan hacia una influencia vallisoletana, salmantina o burgalesa, el vínculo de Nicolás Sáez de Elola con Sevilla, ciudad de partida y retorno de los conquistadores de Indias, abre un abanico de posibilidades de cara a una comparativa con fábricas sureñas. Así, atendiendo a la planta y cubrición del recinto

---

<sup>390</sup> ARRAZOLA, M. A., *El Renacimiento...*, Tomo I, p. 185.

<sup>391</sup> URRESTI SANZ, V., ob. cit.

<sup>392</sup> TARIFA CASTILLA, M. J., “El maestro italiano Juan Luis Musante y su proyección en la arquitectura navarra del siglo XVI”, *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, nº 3 (2008), pp. 605-620; Idem, “La iglesia parroquial de Lerín: ejemplo excepcional de arquitectura manierista en Navarra”, *Príncipe de Viana*, nº 246 (2007), pp. 7-39.

<sup>393</sup> Como creación de Jacopo Florentino, al ser de origen italiano y carecer de la significación que posee la cúpula granadina, como cierre de un espacio de enterramiento y como glorificación a la persona del emperador, Bustamente y Marías ceden el privilegio de ser la primera cúpula de creación totalmente autóctona a la de la Catedral de Granada. MARÍAS F., BUSTAMENTE, A., ob. cit., p. 105 y siguientes. Véanse asimismo BELDA NAVARRO, C., HERNÁNDEZ ALVADALEJO, E., *Arte en la región de Murcia: de la Reconquista a la Ilustración*, Murcia, Editora regional de Murcia, 2006; NIETO, V., MORALES, A., CHECA, F., ob. cit., p. 245. Las medias naranjas establecidas por Florentino serán posteriormente empleadas por Riaño en la sacristía de la Catedral de Sevilla.

<sup>394</sup> MARÍAS F., BUSTAMENTE GARCÍA, A., ob. cit., p. 108.



*Cúpula de la sacristía mayor de la catedral de Sevilla*

privado guipuzcoano habría que mencionar asimismo el caso de la planta y cúpula con linterna de la sacristía mayor de la catedral de Sevilla. Sin antecedentes formales y geográficos, la sacristía de planta cuadrangular con cierre cupulado queda ligada en sus directrices a la labor

constructiva de Diego de Siloé, quien a mediados de la segunda década del XVI participaría en la capella Caracciolo de Nápoles y que posteriormente ejecutaría con maestría la rotonda de la catedral de Granada<sup>395</sup>. Obra de Martín de Gainza, la cúpula de la sacristía sevillana se erige entre 1542 y 1543, profusamente decorada con un programa escultórico minuciosamente detallado y como digna representante de la recuperación de la Nueva Roma<sup>396</sup>. Dadas las fechas que tratamos y la ligazón de Nicolás Sáez de Elola con la ciudad del Guadalquivir, la experiencia de la media naranja de la sacristía sevillana se postula como elemento de influencia y de importación a través del propio comitente, fechado ya desde 1534 en Sevilla. Sabemos que envió comisionados a la ciudad andaluza para el cobro de las alcabalas en 1555<sup>397</sup>, siendo más que factible que en vida hubiera visitado dicha ciudad y que la cúpula que proyectara Diego de Riaño en 1534 y finalizara Gainza en 1543 fuera del conocimiento y gusto del indiano.

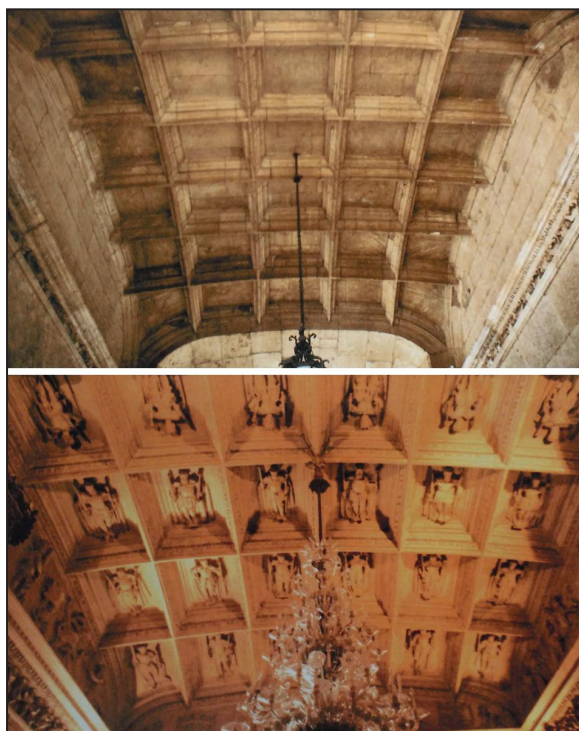
Al cantero guipuzcoano Martín de Gainza debemos asimismo los ejemplos más tempranos de bóvedas reticuladas que, anteriores en el tiempo al caso de la sacristía y trabajadas junto a Diego de Riaño y como sucesor de éste, aparecen por primera vez en la Península, en la iglesia de San Miguel en Morón de la Frontera así como en el consistorio sevillano e iglesias

<sup>395</sup> SIERRA DELGADO, R., ob. cit., p. 1039-1048.

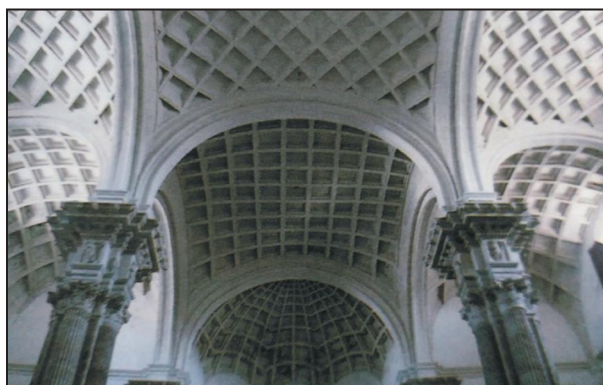
<sup>396</sup> LLEÓ CAÑAL, V., *Nueva Roma...* Siendo como fue Sevilla punto de encuentro de todos los conquistadores que de las Indias regresaron colmados de riquezas incalculables, es de todo punto verosímil el vínculo entre un Nicolás de Elola de mediana edad y la ciudad andaluza.

<sup>397</sup> GPAH\_20009\_A\_0820v. “Yten Bartolomé de Loyola, que por encargo del dicho regimiento e testamentarios fue dende Berlanga a la cybdad de Sevylla, a entender en la cobrança de la renta de lo corrido del año pasado de myll e quynyentos e cinquenta e quatro, con poder para ello de las partes que le otorgaron e hizo las diligencias nescasarias e posibles”.

de Sevilla, Huelva y Badajoz<sup>398</sup>. Esta tipología procedente de la capital hispalense, “centro económico del Imperio español” y “origen las bóvedas por cruceros en Andalucía”<sup>399</sup>, e iniciada aproximadamente en la segunda y



Sevilla. Casa consistorial



Iglesia parroquial de Ntra. Sra. de la Consolación. Cazalla de la Sierra

tercera década del siglo XVI, traza, en paralelo al recorrido vital del capitán de Pizarro, un viaje de sur a norte (Sevilla-Azpeitia), creando como últimas manifestaciones las bóvedas reticulares de la ya mencionada iglesia parroquial de San Sebastián de Soreasu de la villa guipuzcoana<sup>400</sup>.

Inciendo en la estrecha ligazón habida entre Sevilla y Azpeitia, ya fuera a través de un particular como Nicolás Sáez de Elola o por los canteros de experiencia y trayectoria andaluza, la parroquial de San Sebastián de Soreasu se postula como la fábrica más evolutiva de Guipúzcoa en lo que a cubrición atañe, cuyas obras tomaron impulso en la década de los años 60 del siglo XVI y finalizaron en el XVII. Con tres naves y planta de salón, sus bóvedas reticuladas son el mejor exponente de la proporcionalidad, módulo cuadrado y ritmo constructivo. Es un clarísimo ejemplo de la bóveda que Vandelvira definiera como “capilla cuadrada por cruceros”<sup>401</sup>, cubrición que ya observamos en dependencias del ayuntamiento de

<sup>398</sup> PALACIOS, J. C., BRAVO, S. C., ob. cit., pp. 82-83.

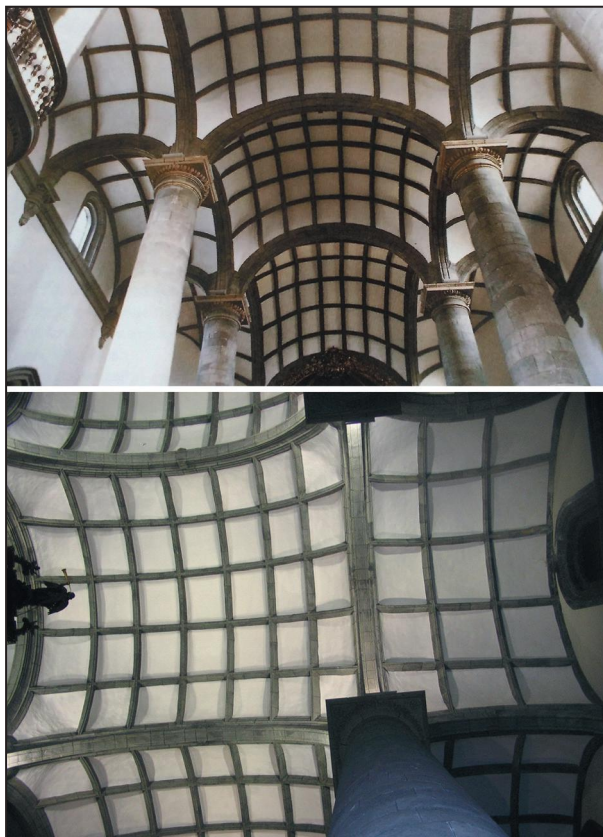
<sup>399</sup> Ibid., p. 82.

<sup>400</sup> Existe un grupo de bóvedas en la última década del XVI, protagonizado por canteros cántabros, véase el caso de Juan Vélez de la Huerta y su hijo Pedro, en Álava. De finales del XVI, como se podrá comprobar, también existen en Guipúzcoa bóvedas reticulares que han tenido continuidad en el XVII.

<sup>401</sup> PALACIOS, J. C., ob. cit., pp. 226-233. El autor, basándose en el estudio del tratado de arquitectura de Alonso de Vandelvira, define y estudia este tipo de cubrición, citando el caso de las bóvedas de Azpeitia, p. 233.

Sevilla<sup>402</sup> y en el patio central del Palacio de Carlos V de Granada, obra de Pedro Machuca, y en el arco abocinado resuelto por cruceros en los pasos entre girola y presbiterio de la catedral de Granada. Al igual que sucedía en la cúpula de cruceros de la capilla de Santa María, en las bóvedas de la iglesia de Azpeitia “se reinterpreta el repertorio formal romano mediante técnicas constructivas derivadas de la bóveda de crucería”<sup>403</sup>. El mérito de la autoría y las trazas de las bóvedas reticuladas recae íntegramente sobre Martín de Armendia, para quien colaboraron los arquitectos Juan de Apoita y Pedro de Mendiola<sup>404</sup>

Dicho esto y entendida la similitud de las bóvedas de la iglesia de Azpeitia con la cubrición de los brazos de la capilla de Elola, resulta necesario siquiera plantearse la posibilidad de que dada la proximidad de las fechas de construcción de una y otra, compartan algo más que el evidente mensaje humanista y renacentista y sus cualidades constructivas. Se observa y subraya de nuevo la importancia de Azpeitia como localidad puntera en lo que a arquitectura se refiere, tanto en la cúpula de la capilla del indiano como en las bóvedas reticulares de la iglesia. A ella se sumarán otras localidades como Orio y su iglesia de San Nicolás de Bari, fábrica trazada en 1578 por Juan de Landerrain y realizada y concluida ya a comienzos del siglo XVII<sup>405</sup>. Otras obras de cronología temprana, aunque ligeramente posterior, con bóveda reticular y arcos encasetonados serán el arco de medio punto casetonado de la



*Bóveda reticular de la parroquia de San Sebastián de Soreasu Azpeitia. Detalle*

<sup>402</sup> MORALES MARTÍNEZ, A. J., *La obra renacentista del ayuntamiento de Sevilla*. Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1981.

<sup>403</sup> CALVO LÓPEZ, J., ob. cit., p. 135.

<sup>404</sup> ARRAZOLA, M. A., *El Renacimiento...*, Tomo I, pp. 150-155.

<sup>405</sup> PASTOR ABÁIGAR, V., “Juan de Landerrain, un maestro cantero guipuzcoano en Navarra”, *Príncipe de Viana*, nº 201 (1994), p. 108. Dicho cantero, Juan de Landerrain, trabaja en Navarra, a donde llegan las influencias de Aragón y después al Levante.



*Cúpula reticular de la parroquia de San Nicolás de Bari. Orio*

de planta muy irregular, cuyo espacio se cubre con una bóveda vaída asimismo irregular formada en arco carpanel de rampante llano resuelto por cruceros y artesones más irregulares que los del resto de la factura de la capilla. Su despiece refiere de nuevo a la división de nervio y plemento, una vez más, remitiendo a la manera constructiva gótica en mixtificación con la forma renacentista.



*Bóveda sotocoro. Detalle.*

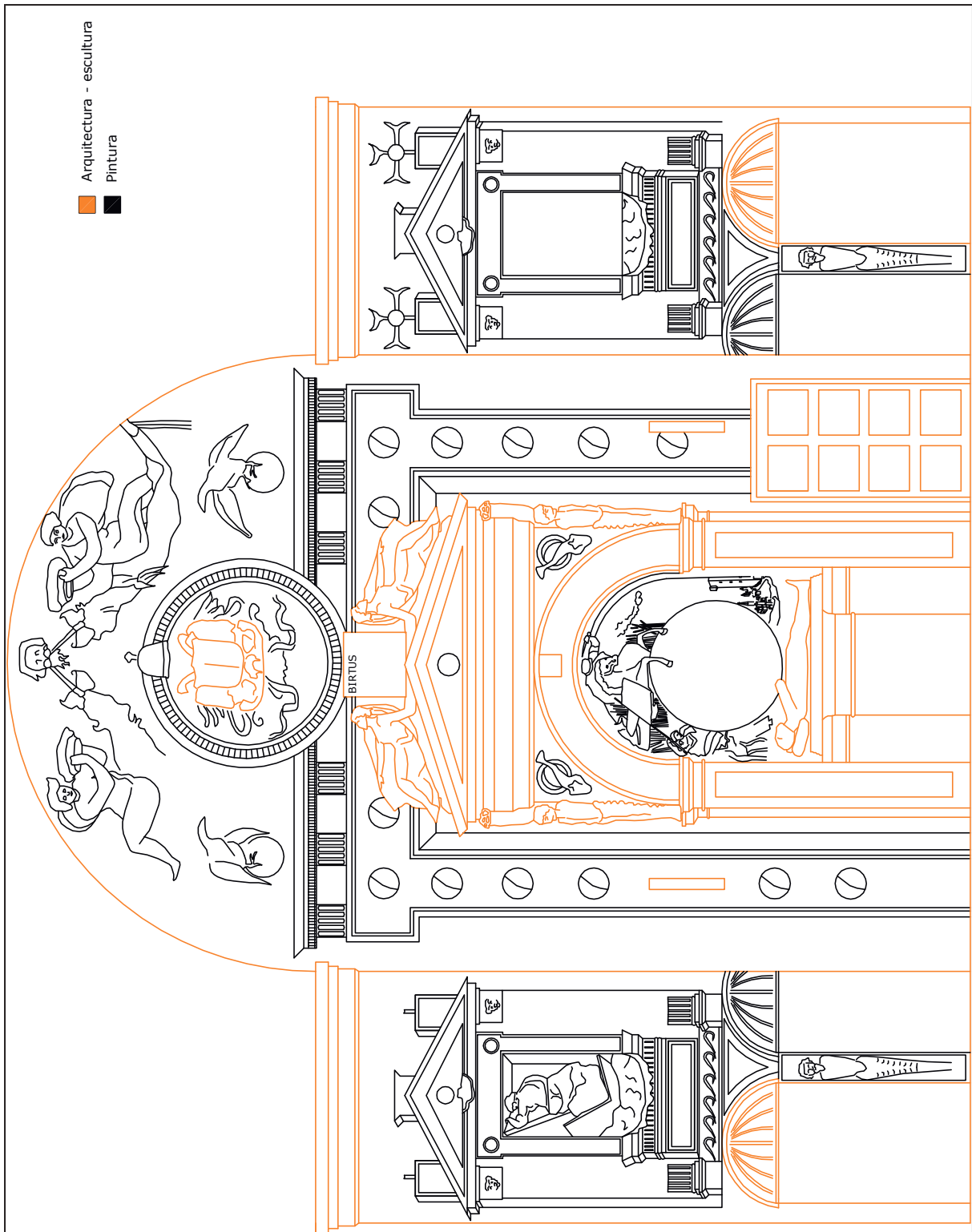
iglesia parroquial de Santa María de la Asunción y del Manzano de Fuenterrabía, contratada en 1566<sup>406</sup>, la bóveda de la cabecera de la iglesia de Santa María la Real de Deba<sup>407</sup>.

De regreso a la capilla de Elola habría que citar de nuevo el cierre del sotocoro,

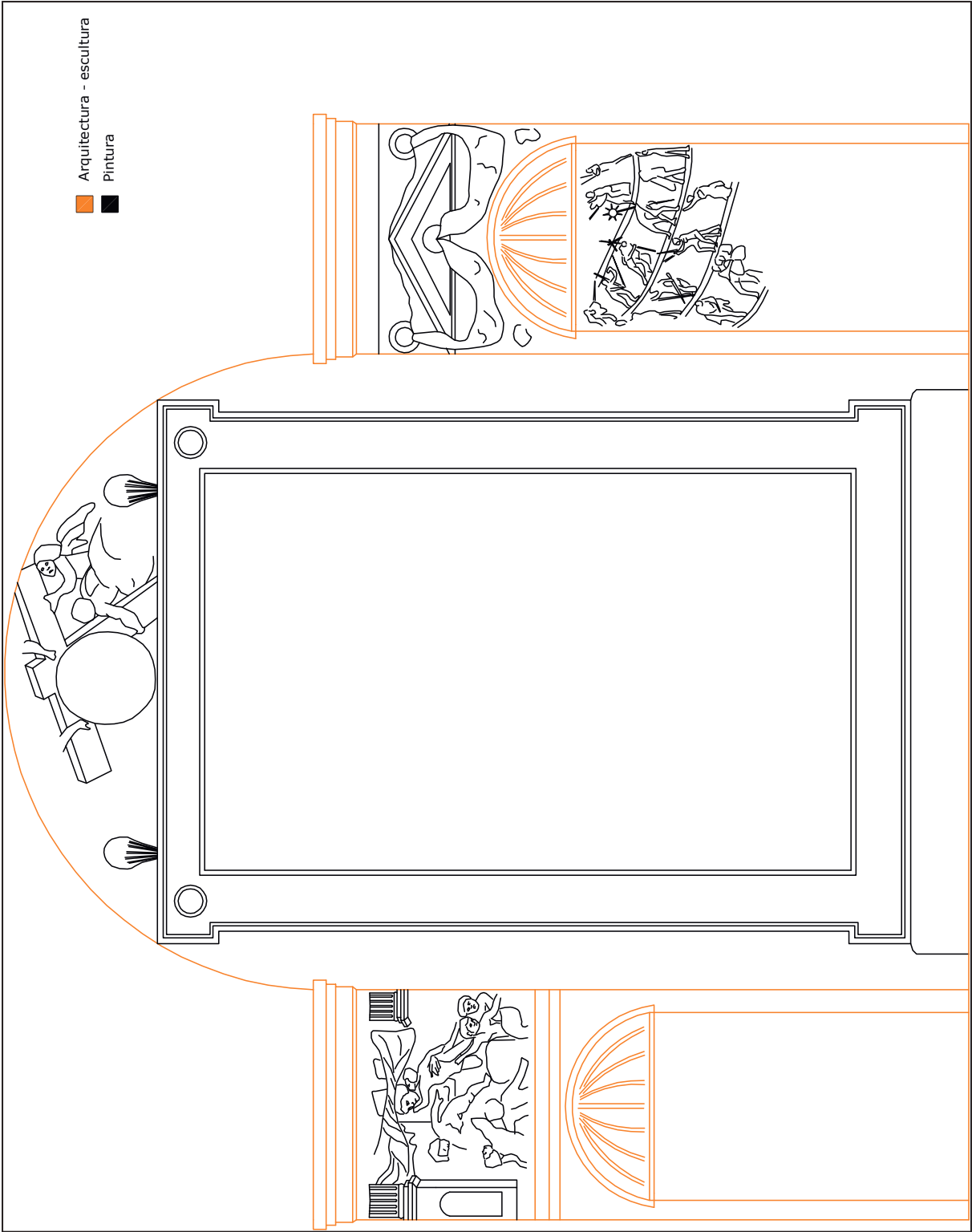
<sup>406</sup> Ibid., p. 84.

<sup>407</sup> Ibid., pp. 182-188. Hay que mencionar que en la iglesia de Deva volvemos a encontrar una nómina de canteros suficientemente conocida por su filiación a las obras de Azpeitia, como son Pedro de Mendiola y Martín de Armendia, entre otros.

Plano nº 4: Alzado de la pared norte

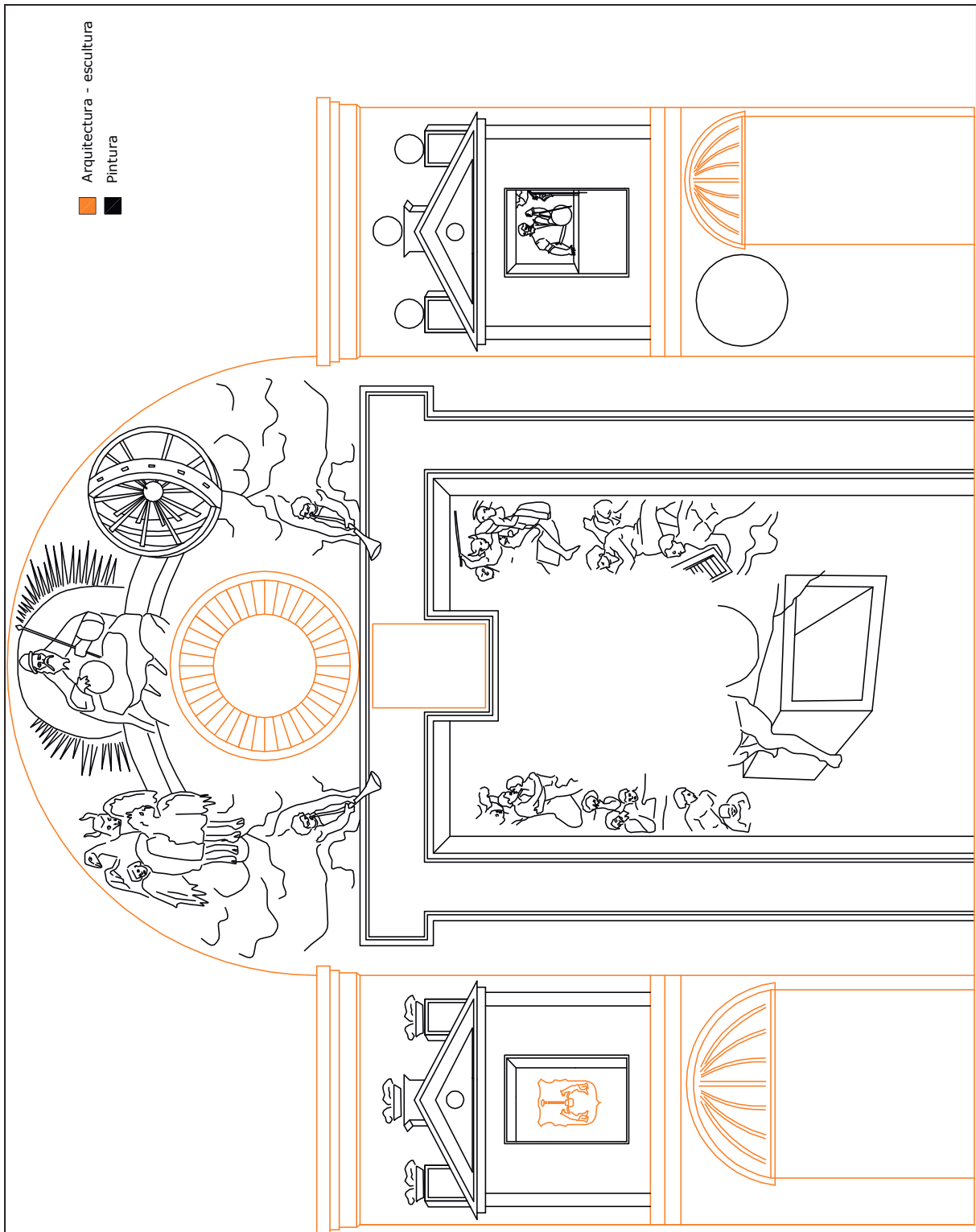


Plano nº 5: Alzado de la pared este





Plano nº 6: Alzado de la pared sur



## 2.2. Modernización pictórica de lo construido. La arquitectura fingida

La denominada como arquitectura fingida es todo el conjunto de pinturas murales de grisallas que recrean las líneas arquitectónicas de la capilla, dando continuidad tanto a las mismas como a la propia escultura, modernizándolas, sin duda, en base a esquemas serlianos. Se constata el uso de la arquitectura fingida como elemento decorativo licencioso, manierista en suma, creándose juegos visuales y escenografías ambientales<sup>408</sup>, trampantojos y efectos arquitectónicos<sup>409</sup>, además de una muy fluida comunicación entre los elementos de la arquitectura con función sustentante y los elementos arquitectónicos netamente estéticos<sup>410</sup>. Se produce una clarísima multiplicación de elementos arquitectónicos como hornacinas aveneradas, ventanas, molduras y marcos, que no cumplen función arquitectónica alguna. Se aprecian ventanas adinteladas y cubiertas de frontispicio, pero sin solución de apertura, algunas

---

<sup>408</sup> Alberti se hacía eco de la hermosura de representar arquitecturas comunes y paisajes para deleite de los sentidos. ALBERTI, L. B., ob. cit., Libro nono, pp. 277-278.

En la misma línea de Alberti, Serlio dice lo siguiente: “Y a este propósito digo, que habiéndose de pintar alguna delantera de algún edificio al fresco o con otra manera de pintura, no conviene hacer ninguna abertura de puerta ni de ventana por donde se finja parecerse los campos ni el cielo ni el aire, porque estas semejantes cosas vienen a corromper el edificio, porque es hacer de un cuerpo macizo y fuerte, transformación de un transparente y sin firmeza, como edificio imperfecto y arruinado. Ni tampoco conviene especialmente ningún personaje ni animal colorido, excepto si no se fingiese alguna ventana en la cual estuviese asomada alguna persona, la cual más habíase de hacer en aptitud quieta que en furioso movimiento. También se pueden hacer en la tal ventana algunos animales que conviniesen al tal lugar, puestos encima de algunas cornisas o en otras partes voladas. Y si acaso quisiere solamente el pintor complacer al señor de la obra con la diversidad de las colores (sic), por no dañar ni romper la obra como ya está dicho, se podrá fingir algunos lienzos o paños colgados de la pared como cosa movable, en los cuales se puede poner y colgar lo que más apacible les parezca, porque de esta manera no se corrompe la orden: y fingirán la verdad guardando su orden. Podrá también a uso de triunfos y fiestas pintar algunas hermosas ficciones, en las cuales podrá hacer festones de hojas y frutas y de flores, escudos, trofeos, y otras cosas (...) Y haciéndole de esta manera, la obra será tenida en mucho de todos aquellos que conocerán la verdad y lo fingido”. SERLIO, S., (trad. Francisco de Villalpando, arquitecto), *Tercero y Cuarto libro...*, capítulo XI, “De la orden compuesta. Del ornamento de la pintura para por fuera y dentro de los edificios, lámina LXXI verso.

<sup>409</sup> La perspectiva y la profundidad espacial darán bellísimos ejemplos renacentistas y manieristas de escorzos, trampantojos e ilusiones ópticas. Los caprichos arquitectónicos, el movimiento y la licencia tendrán gran acogida en la escuela veneciana, que se alza como cabeza visible de dichas soluciones, baste señalar los trabajos de Giorgione, Tiziano, Veronés, Tintoretto y los Bassano. Algunos de los citados, Veronés y Tintoretto, embellecieron las paredes y los techos de las estancias del Palacio Ducal veneciano, véanse los aposentos del duce, la sala del colegio, del senado, del consejo de los diez, y la sala de la brújula, entre otros. Las arquitecturas fingidas, cielos y espacios abiertos en techos y paredes, balaustradas, hermes y cariátides, pertenecen al glosario de términos que se realizarán al fresco, en el marco de una de las más insignes pinturas del ilusionismo donde el paisaje es la escena principal.

PALUMBO FOSSATI, I., *Intérieurs vénitiens à la Renaissance: maisons, société et culture*, Paris, Michel de Maule, 2012; WOLTERS, W., *Architettura e ornamento: la decorazione nel Rinascimento veneziano*, Verona, Cierre, 2007; BIANCHI, E., *Il Palazzo ducale di Venezia*, Milan, Electa, 1997; HUSE, N., *Venezia l'arte del rinascimento: architettura, scultura, pittura 1460-1590*, Venecia, Arsenale, 1989; TAFURI, M., *Venezia e il Rinascimento*, Torino, Giulio Einaudi, 1985.

<sup>410</sup> El tema de los “fondos” arquitectónicos pintados ha sido exhaustivamente estudiado por Ana Ávila, tanto en congresos, artículos como en su tesis, sintetizada en la publicación ÁVILA PADRÓN, A., *Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española (1470-1560)*, Barcelona, Anthropos, 1993, p. 11. Las arquitecturas ficticias, llamadas así por la autora, “configuran uno de los capítulos más sugerentes de este periodo”. Se apuesta claramente por el papel protagonista del fondo frente al mero decorativismo.

Véase asimismo SERRERA CONTRERAS, J. M., ““Ut pictura, architectura”: la arquitectura en la pintura del Renacimiento en Andalucía”, en *La arquitectura del renacimiento en Andalucía: Andrés de Vandelvira y su época*, Sevilla, Consejería de Cultura. Junta de Andalucía, 1992, pp. 213-243.

de ellas en clara simetría a ventanas arquitectónicas y abiertas en paredes contrapuestas. Se observa asimismo la utilización indiscriminada de diversos órdenes clásicos. Si en el sepulcro el predominio es para las pilastras, en el resto de las arquitecturas priman las columnas acanaladas y pilares pincelados como base para las mismas. Son numerosas las cabezas de león con paños sobresaliendo de sus fauces, ventanas o aberturas en forma de pequeños óculos de los que también penden telares, grecas, decoraciones en forma de coronas florales, profusión de pequeños detalles como paños, arranques de columnas y remates o salientes en clara sintonía con la ornamentación serliana. Los soportes humanos pincelados, cual arquitectura sustentante, renuevan el léxico arquitectónico elevándolo a un nivel fantasioso incluso transgresor.

La contención clasicista que destila la arquitectura de la capilla se compensa con el artificio de la arquitectura fingida. Apreciamos que la arquitectura construida se representa en un número relativamente reducido de elementos, condensados en las hornacinas de los lienzos laterales, las capillas hornacinas, los arcos torales y la cúpula, frente a la proliferación de molduras, arquivadas y tímpanos pincelados. Las molduras simuladas, los sombreados y las perspectivas fingidas enfatizan y modernizan las líneas más sencillas de la arquitectura real, en un ilusionismo asimismo potenciado por las figuras de la excepcional pinceladura manierista que comunican y conjugan, en perfecto equilibrio, las dos “arquitecturas” de la estancia, confiriendo a la misma su tan singular y único carácter.

La monumental Virgen miguelangelesca se encaja dentro o, más concretamente, al inicio de una hornacina rectangular pincelada doblemente retranqueada y resuelta con un perfecto juego de perspectiva cónica central<sup>411</sup>. El marco externo, compuesto a base de ovas y cuentas, da paso a una primera apertura de hornacina de escasa profundidad que, a su vez, alberga una segunda de mucha mayor profundidad que la precedente, cuyo volumen se

---

<sup>411</sup> SERLIO, S., (trad. Francisco de Villalpando, arquitecto), *Tercero y Cuarto libro...* El autor, al tratar sobre la perspectiva y los juegos visuales, se refiere de la siguiente manera: “En esto fue muy advertido y de buen juicio Micer Andrea Mantegna en los triunfos que se le hicieron a César en Mantua, por el liberalísimo marqués Francesco Gonzaga en la cual obra por ser los pies de las figuras mas altos que nuestra vista, no se vee planicia ninguna, mas de que las figuras, como tengo dicho, plantan sobre una línea: pero tan puestas en razón, que hacen cada una su efecto admirablemente. Estas pinturas de que yo hablo, son muy celebradas y tenidas en gran precio, porque en ellas se vee la profundidad del retractar la perspectiva tan artificiosa, la invención admirable, la gran discreción en la compostura de las figuras, y la extremada diligencia en la disminución dellas. Y si a caso el pintor quisiere alguna vez con el arte de la perspectiva, hacer parecer una sala, o otra estancia más larga, podrá con la parte frontera, o a la entrada hacer alguna orden de arquitectura tirada y resaltada por tal arte, que haga parecer la pieza harto mas larga que ella sea en efecto”, Libro cuarto, lámina XLII.

acentúa por el inteligente uso de un cromatismo más oscuro frente al fondo de la urna, de color blanco. La decoración del primer tramo de hornacina presenta en sus laterales motivos geométricos en lo que parecen ser retículas de 3 x 4 y 4 x 4 enmarcadas en cuadrados, y el segundo tramo muestra ovas similares a las que se aprecian labradas en el entablamento del arcosolio. Simula alzarse el conjunto sobre una peana poligonal, que encaja a la perfección la perspectiva cónica y con ciertos dibujos del boloñés, como la perspectiva del orden corintio del libro cuarto, en concreto la lámina LXII<sup>412</sup>. Remata la escena el arranque de una pilastra igualmente pincelada que se localiza en el primer tramo de escalera.



*Arquitectura fingida y molduras del sotocoro*

Su imagen afrontada, la virtud de la Templanza, se localiza asimismo en una hornacina propiamente arquitectónica, un hueco abierto en la pared, cuya función podría haber sido contener



*Molduras fingidas del sotocoro*

la pila para la purificación de manos, en comunión con la sacristía que se abre al frente. Sobre una peana simulada y dentro de varios medallones concéntricos sobre los que penden cortinajes a modo de pabellón, se figura el busto femenino. Como en el caso anterior, la profundidad se

<sup>412</sup> Ibid., Aunque no fue traducido al español ni tuvo repercusión en la tratadística peninsular, el libro segundo del propio Serlio trata exclusivamente sobre la perspectiva y la forma de representarla, véase SERLIO, S., *Tutte l'Opere...*

simula a través de la superposición de planos: la propia base donde se apoya la figura femenina y que imita cierto azulejado (quizá el mismo azulejo que luciera el pavimento de la capilla, a base de rombos negros y rombos punteados); el aguamanil que apoya su base en la peana y finalmente el propio busto femenino. El conjunto se encuadra con un marco rectangular cuyos



*Hornacinas fingidas del cuerpo de la capilla*

vértices sobresalen de la vertical (marco decorado con una seriación de veneras), esquema que se repite a lo largo y ancho de toda la pinceladura de la capilla de Azpeitia y cuyo origen puede rastrearse en multitud de láminas de Serlio, la lámina XVII<sup>413</sup> del libro

tercero en referencia a la ventana, o las láminas del cuarto libro XXVII, XXXVII<sup>414</sup> o LIII<sup>415</sup>. Una cartela correiforme remata el registro superior de la composición, que se adapta a la parte regular del arco carpanel del sotocoro.

Las hornacinas de los registros inferiores, comunes a los tres grandes paramentos, tienen su réplica y continuación en hornacinas pintadas únicamente en los laterales del paño norte, con los mismos rasgos y características que las labradas, rematadas en venera con charnela hacia arriba, y desprovistas de esculturas figuradas o pintadas. La unión entre lo construido y lo pintado se realiza mediante los citados soportes



*Soportes antropomorfos entre hornacinas arquitectónicas y fingidas*

<sup>413</sup> SERLIO, S., (trad. Francisco de Villalpando, arquitecto), *Tercero y Cuarto libro...*, “de las antigüedades”.

<sup>414</sup> *Ibid.*, lámina perteneciente al capítulo “de la orden dórica”.

<sup>415</sup> *Ibid.*, lámina perteneciente al capítulo “de la orden corintia”, folio recto y verso.

antropomorfos, visibles en los laterales de la pared sur, términos de rostro asustado y desencajado, expresivista, y mitad inferior vegetal.

Las similitudes entre las paredes sur y norte se dibujan en los registros inmediatamente superiores al de las hornacinas, en las ventanas en las que se hace más que evidente el influjo del manierismo serliano, siendo el muro norte más licencioso y decorativo que su afrontado. Se trata de ventanas rectangulares inscritas en templos clásicos, rematadas por acroteras propias del tratado del boloñés, apreciándose tanto canastillos como esferas, además de unas esferas de menor tamaño de las que parten tres lenguas de fuego. Resultan todas ellas réplicas muy



*Ventanas en forma de templos clásicos. Laterales del muro norte*

similares a las conocidas portadas de los libros tercero y cuarto; obviando las figuras humanas del tratado del italiano, las peanas sobre las que descansan los arranques de columnas acanaladas cortadas y los capiteles o remates con efigies de león (en el caso de Serlio, cabezas humanas grotescas), son prácticamente idénticos. Resulta muy

significativa, asimismo, la presencia de espirales al uso del boloñés de la parte inferior de las ventanas, justo sobre las veneras de las hornacinas. Recogidas en las portadas de los libros tercero y cuarto a modo de grecas y en el libro cuarto, dentro “de la orden compuesta”, Serlio plasma esas mismas espirales como reclamo para decorar las cubiertas de los artesones con pintura, “del ornamento de la pintura”, véase la lámina LXXVI del libro cuarto y la LXXIII del tercero<sup>416</sup>. Añadir, finalmente, que las ventanas se rodean por una molduración a la que ya se hacía referencia en el sotocoro con ángulos superiores e inferiores más prominentes respecto de la vertical, decoración punteada y óculos en los vértices superiores, esquema que se repite en el arcosolio.

<sup>416</sup> Ibid., lámina perteneciente al capítulo “de la orden compuesta”. El boloñés expone de forma contundente los beneficios de adornar techos o bóvedas con artificios de grutescos y temas sacados la inmensa mayoría de la antigüedad, a la vez que expone nombre de artistas y sus obras como ejemplos tácitos de ello.



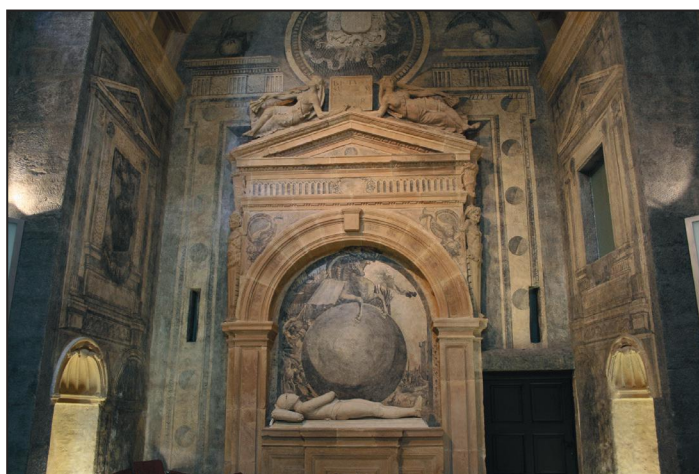
*Ventanas en forma de templos clásicos. Laterales del muro sur*

Los templetos arquitectónicos fingidos del muro sur resultan más sencillos que los descritos en el párrafo anterior, ya que se suprimen las decoraciones en forma de basas, arranques de columnas acanaladas, capiteles con caras de león, cortinajes y elementos en espiral. Únicamente se conserva el esqueleto del templo con cierre

en forma de tímpano clásico rematado en acroterios con esferas y cestillos de frutas a plomo.

Alejado del diseño en forma de ventanas, en el muro sur hallamos, en el registro inmediatamente superior a las hornacinas, un fondo arquitectónico para el lateral norte, en el que la figuración de la virtud de la caridad destaca sobre un conjunto de peanas con hornacinas y los restos de lo que pudieron ser esculturas pintadas. Sobre dichas peanas descansan sendos entablamentos con columnas acanaladas a plomo, columnas de las que sólo se recrea su arranque. Los toros cilíndricos de las basas se han decorado con los motivos geométricos estriados que Serlio recogiera como partes de la Antigüedad de su tercer libro, la figura C de la orden corintia de San Marcos<sup>417</sup>. El lateral sur, por su parte, repite exclusivamente el cierre triangular de templete clásico del que penden de tres óculos con frondosos racimos de hojas y frutas, cuyo precedente serían una vez más las propias portadas de los libros de Serlio.

El arcosolio del paramento norte, cuya estructura recuerda tanto a la idea de sepulcro de Sagredo como a las fachadas templarias de los laterales, remata su tímpano y molduras a la par que sus homónimos



*Pinceladura del arcosolio, muro norte*

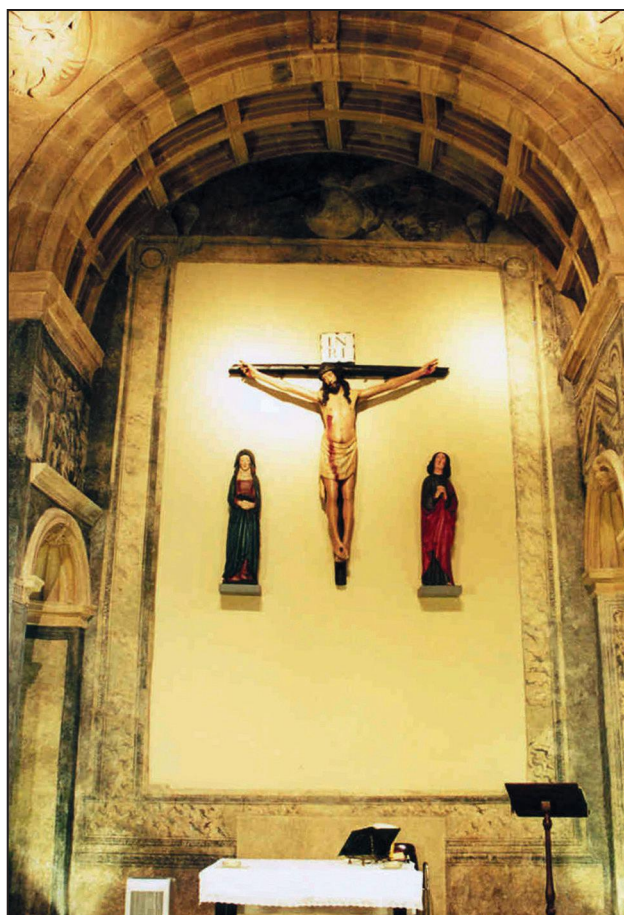
<sup>417</sup> Ibid., el dibujo se halla entre las láminas XL y XLI, s. f.

adyacentes. Se enmarca el conjunto dentro de un marco moldurado ya referido en relación a los libros de Serlio, con los laterales superiores expandidos a lo ancho y lo que parecen ser doce lunas menguantes, idénticas todas ellas, rítmicamente diseminadas por la moldura. Sobre el marco rectangular se apoyan, a ambos lados de la cartela central, dos frisos a base de metopas marmóreas y triglifos manieristas con su serie de gotas, los cuales y excediendo las tres franjas clásica por las cinco pinceladas, no halla parangón ni en la obra de Serlio ni en la de otros tratadistas del Renacimiento. Soporta dicho friso su entablamento con dentículos y cornisa volada, con parte inferior decorada mediante cuadrados repetitivos y acompasados en fuga respecto al óculo central que, decorado con líneas matriciales circulares en división constante, se corresponde e imita a la ventana circular y abocinada de la pared afrontada.

El retablo de Nuestra Señora que en origen se dispuso en el lienzo este también estaba enmarcado por la molduración serliana referida en líneas superiores. Resuelto como imitación a una superficie marmórea, se halla elevado sobre un pedestal también pincelado. De una sobriedad manifiesta, sólo en sus vértices superiores se localiza cierto exorno en forma de sendos círculos con estrellas inscritas.

La sacristía participa asimismo del manierismo fantástico de la pinceladura.

Los tres lienzos que integran esta dependencia son un muestrario de la capacidad creativa e interpretativa del autor de las grisallas. En todos ellos se dibujan arquitecturas en perspectiva en un claro ejemplo de comunicación entre volúmenes y vacíos que amplían visualmente un



*Pinceladura. Marco del muro este*



espacio rectangular. El receptáculo, más clásico en cubrición que el cuerpo de la capilla, apenas muestra arquitectura construida, sólo presente en las ménsulas péndolas sobre las que asientan los arcos que forman la bóveda de crucería. Tal es la desnudez de la arquitectura construida que la pincelada la multiplica hasta límites insospechados: las ménsulas se continúan en la arquitectura fingida a modo de pilastras o pilares, tanto desnudos como cajeados y capiteles con toros ornamentados en espiral. Nótese una vez más la capacidad de recreación de la perspectiva cónica en los intradoses de los arcos que arrancan de dichos pilares, decorados todos ellos con lo que podrían ser florones y racimos de uvas.

Resulta de todo punto atractiva la pared sur de la sacristía, en la que el juego de perspectivas y enfoques diversos supera a cualquier otro antes visto. Las potentes peanas sobre las que apoyan las citadas pilastras se realizan a base de una perspectiva central de un único



*Pinceladura y perspectivas del muro sur de la sacristía*

punto de fuga, mientras que una mesa de altar pincelada en el centro del lienzo, de frentes y laterales lisos, y justificada en el contexto de la liturgia del sacerdocio, utiliza una perspectiva isométrica, apenas perceptible. Véase asimismo en el muro norte de la sacristía, el original trenzado de las molduras que ciñen las puertas de dicho lienzo, cuya ornamentación halla eco

una vez más en los postulados del boloñés, véanse los trezados de las láminas LXV, LXXVIII o sobre todo la LXXVI, todas ellas del cuarto libro<sup>418</sup>.

Queda suficientemente probado que la arquitectura fingida es el elemento que confiere a la capilla un carácter fantasioso basado en un repertorio, el de Serlio, cuya finalidad es la búsqueda de las infinitas combinaciones que hacen posible el manierismo y la trasgresión a la norma<sup>419</sup>. La arquitectura construida da lugar a la arquitectura “fingida” y pincelada, que la evoluciona y “engulle”, posibilitando una evolución estilística que culminará con la pinceladura figurativa del programa doctrinal: al estilo más sereno y clásico de la arquitectura construida se sumará el manierismo serliano de la arquitectura fingida y, finalmente, el manierismo miguelangelesco y monumental contenido en la inmensa mayoría de las figuras humanas, protagonistas indiscutibles del exorno figurativo y arquitectónico de la capilla de Nicolás Sáez de Elola.

### **2.3. Estudio comparativo con capillas renacentistas afines**

El sentido cristiano del recinto funerario se enriquece en el Renacimiento con la idea profana de la afirmación de la individualidad y a la fama, garantes de la pervivencia de la memoria del fundador. A esa realidad se suma, en el ecuador del siglo XVI, la adopción de un lenguaje asimilado a la figura imperial y a su rotonda funeraria. De resultas de la unión de las ansias de fama, gloria y renombre de Nicolás Sáez de Elola y la idea cristiana de la esperanza en la resurrección, la capilla de patronato se convierte, posibilitada en su poder económico, en la mejor embajadora de los logros y las virtudes reales o idealizadas del de Azpeitia, ocupando un lugar destacado dentro del panorama constructivo del Renacimiento español.

En el marco de la fiebre constructiva que afectó a Castilla y el sur peninsular, siendo precisamente Andalucía el mejor ámbito de experimentación de las nuevas soluciones a la

---

<sup>418</sup> Ibid.

<sup>419</sup> A los tratados ya mencionados de Serlio, sumársele el *ibid.*, *Extraordinario libro di Architettura di Sebastiano Serlio, architetto del re christianissimo*, Venecia, Giovanni Battista y Melchiorre Sessa, 1560.

italiana, es amplísimo el abanico de capillas de patronato que jalonan nuestra geografía, si bien las particularidades de cada capilla las convierten en ejemplos únicos y singulares.

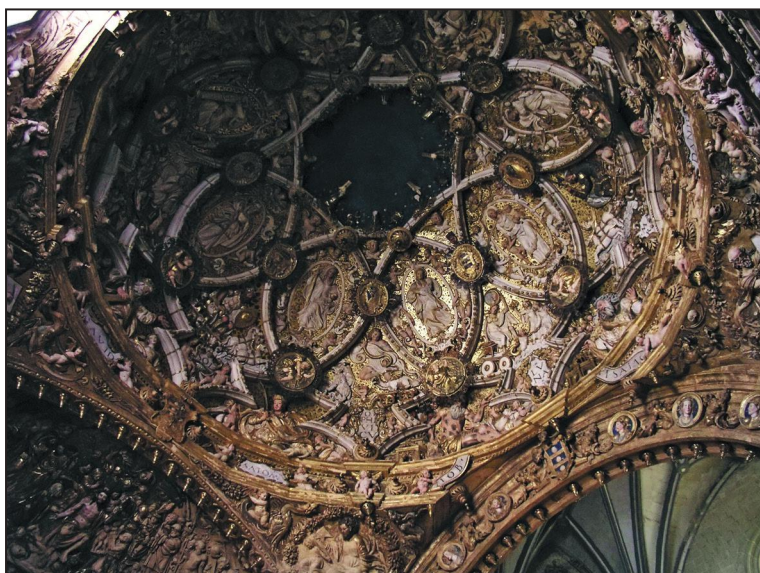
La disposición de la capilla de Nicolás Saéz de Elola es, como poco, significativa. Consta de cuerpo de capilla, un cubo cubierto por una forma esférica, al que se añaden una sacristía en el lado de la epístola, el coro y su correspondiente sotocoro. Como fábrica renacentista y con disposición autónoma o semiindependiente respecto a la parroquial de Azpeitia a la que adosa, el ideal comparativo sería una fábrica de la misma época cuya perspectiva documental, cronológica, estructural, organizativa, estilística y programática fuera coincidente o, al menos, mostrara relativas afinidades con la capilla guipuzcoana. En este sentido se considera prioritaria la semejanza estructural basada en la planta centralizada y cubierta por cúpula sobre pechinas, así como la presencia de dependencias complementarias como la sacristía y el coro, sin descartar otras posibles afinidades o posibles nexos de unión.

Dicho esto, se vislumbran dos grandes conjuntos a comparar, uno formado por complejos consistentes en capilla, sacristía y coro o tribuna, y otro formado por dependencias con cierre de media naranja. Engrosarían el primer grupo las capillas de los Benavente en Santa María de Medina de Rioseco, la del Comendador de Piedrabuena en Alcántara y la de Junterón en Murcia, de cronologías diversas y con más o menos puntos en común. Pertenerían al segundo la inmensa mayoría de las listadas por Marías y Bustamante: las capillas de Santa María del Salvador de Chinchilla de Monte-Aragón, la Capilla Real de Sevilla, la del Hospital Tavera de Toledo, la Concepción Francisca de la Puebla de Montalbán, San Román de Toledo, San Miguel de los Reyes de Valencia, la capilla de Juan Chacón en Lillo, Santo Domingo de Sanlúcar de Barrameda y la Casa Profesa de Sevilla. A todas las anteriores habría que añadir, aunque alejadas de una completa axialidad como la que luce la de Azpeitia, las capillas del Deán de Cepeda de Zamora, la de Luis de Lucena y la de las Reliquias de la catedral de Sigüenza, la sacra capilla de El Salvador de Úbeda y la capilla funeraria de Rodrigo Messía y Carrillo, en Jaén. Su sentido funerario, estética y elementos puntuales no pueden pasarse por alto.

Perteneciente al primer grupo, la dependencia funeraria que mejor se postula como claro ejemplo de inspiración de la capilla de Nuestra Señora o de Nicolás Sáez de Elola es

la de los Benavente o de Santa María de Medina de Rioseco. Su proximidad geográfica a Valladolid la coloca en una posición privilegiada y, sin lugar a dudas, en el posible marco del viaje de dos meses y medio que Martín Pérez de Izaguirre realizara por tierras castellanas para observar la erección de capillas privadas. Aunque resulte difícil abstraerse de lo ornamental de la capilla, debido a lo extraordinario de la misma y de las similitudes programáticas que plantea con nuestro caso, la disposición arquitectónica de la castellana muestra por sí misma peculiaridades y avales suficientes.

La característica común al ejemplo guipuzcoano que más poderosamente llama la atención es que la capilla de los Benavente tiene valor de templo en sí mismo, ya que consta



Capilla de los Benavente. Cúpula

de retablo, coro, sacristía, relicario<sup>420</sup>, una cripta bajo el suelo<sup>421</sup>, a lo que se añadían los órganos<sup>422</sup>. En palabras del propio Benavente sería una obra “de toda perfección y bien acabada”<sup>423</sup>, a resultas de todo ello, un templo no dependiente de la iglesia matriz. Se inicia en 1544 a cargo del clan familiar de los hermanos del

Corral, el arquitecto Juan, el escultor Jerónimo y el rejero Ruy Díaz, y Juan de Juni<sup>424</sup> a los que

<sup>420</sup> SORIA HEREDIA, F., ob. cit., p. 21.

<sup>421</sup> REDONDO CANTERA, M. J., “Aportaciones al estudio iconográfico de la Capilla Benavente”, *Boletín del Seminario de estudios de Arte y Arqueología*, nº 47 (1981), p. 246. Se dotó a la capilla con tres capellanías más un sacristán y un monaguillo. En el caso de Azpeitia tenemos una capellanía de seis capellanes, de los cuales cinco habrían de ser cantores y un sexto organista. De igual forma, las últimas voluntades del mercader plasmaban la necesidad de que la capilla dispusiera de retablo, como ya se ha dicho, de la Inmaculada Concepción, para el cual se podían llegar a gastar entre 400 y 500 ducados.

<sup>422</sup> SORIA HEREDIA, F., ob. cit., p. 101. Habrían de ponerse “en la parte que más cómodamente puedan estar en ella” y se gastarían en ello hasta 100 ducados.

<sup>423</sup> Ibid.

<sup>424</sup> Ibid., p. 246. SORIA HEREDIA, F., ob. cit., p. 22.

posteriormente se une en las labores de azulejado el pintor y ceramista Juan Flores (Jan Floris), afamado maestro azulejero y pintor vecino de Toledo<sup>425</sup>.

Comparten ambas creaciones la planta centralizada, ocho metros de lado en el caso castellano (equivalentes a 28 pies) y cubiertas resueltas en cúpula sobre pechinas, casetonada la de Azpeitia y de tracería de corte mudéjar la vallisoletana<sup>426</sup>. Esta característica las acerca a la simbología de las iglesias martiriales y al sentido funerario y mortuorio primigenio, además de a la simbología cósmica, el cuadrado como el orden terrenal (divisiones cuatripartitas de elementos, humores, estaciones, puntos cardinales, etc.) y la media naranja como la bóveda celestial y reino de Dios. El ábside semicircular de la fábrica castellana se equipara con la capilla hornacina de escasa profundidad que, en nuestro ejemplo, se prolonga hacia el este. En ambos casos es evidente que dichos elementos hacen las veces de testero. Asimismo el sentido mortuorio



Capilla de los Benavente. Sepulchros

está perfectamente identificado en ambas fábricas, en el mausoleo de arcosolio en el caso de Azpeitia y en los tres lucillos o sarcófagos en nichos resueltos a base de peanas con escudos y putti, camas con yacente y pajes a los pies, y arco triunfal coincidente a ambas fábricas. Las figuras antropomorfas riosecanas, tres hermas femeninas y un término masculino, desmembrado este último y muy en consonancia

con los representados en portadas de los libros tercero y cuarto del boloñés Sebastiano Serlio,

<sup>425</sup> Sobre el azulejado, véase PLEGUEZUELO, A., “Los azulejos del pavimento de la Capilla de los Benavente en Medina de Rioseco. Una posible obra de Juan de Flores”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, n° 64 (1998), pp. 289-307.

<sup>426</sup> SORIA HEREDIA, F., ob. cit., p. 53.

ya referenciadas en relación a la arquitectura fingida guipuzcoana, y que anuncian la libertad creativa manierista y su capacidad creadora y compositiva.

Comparten asimismo ambas estancias un contexto que las hace especialmente cercanas: el origen no noble y “humilde” de los comitentes (más evidente en el caso de Elola ya que Álvaro de Benavente era cambista y comerciante de Medina de Rioseco<sup>427</sup>), y sus voluntades póstumas<sup>428</sup>, el cerramiento de rejería de las capillas, el revestimiento vidriado a base de azulejos, los programas iconográficos coincidentes en lo que a pinceladura religiosa atañe en la capilla de Azpeitia<sup>429</sup> y los retablos con advocación a la Virgen Santísima, la Inmaculada Concepción para el castellano, y Nuestra Señora la Virgen Santa María para el indiano. Los inductores e ideólogos de ambos programas, huelga decirlo, serían otro punto en común, frailes y religiosos completamente cultivados en el conocimiento de repertorios gráficos y doctrinales, fray Juan de la Peña para el caso riosecano, fray Martín de Azpeitia para la capilla guipuzcona.

La fábrica de Gil Rodríguez de Junterón, protonotario apostólico del Papa Julio II y arcediano de Lorca <sup>430</sup>, en la catedral de Murcia, revela un espacio cuadrado o ligeramente oblongo, la antecapilla, con cierre de media naranja, al que se suman la sacristía<sup>431</sup> y la recapilla<sup>432</sup>.

<sup>427</sup> Ibid., p. 20. Hijo del igualmente comerciante y hombre de negocios Juan de Benavente y María González de Palacios, su vida estuvo dedicada a las transacciones económicas que, pasando por Sevilla, alcanzaban la orilla opuesta del Atlántico

<sup>428</sup> REDONDO CANTERA, M. J., “Aportaciones...”, p. 246. La aspiración final del riosecano se sustentaba en la erección de una capilla con la advocación de la Inmaculada Concepción, fecha en la que habrían de casarse, con dote financiada por el propio Benavente, cierto número de doncellas pobres.

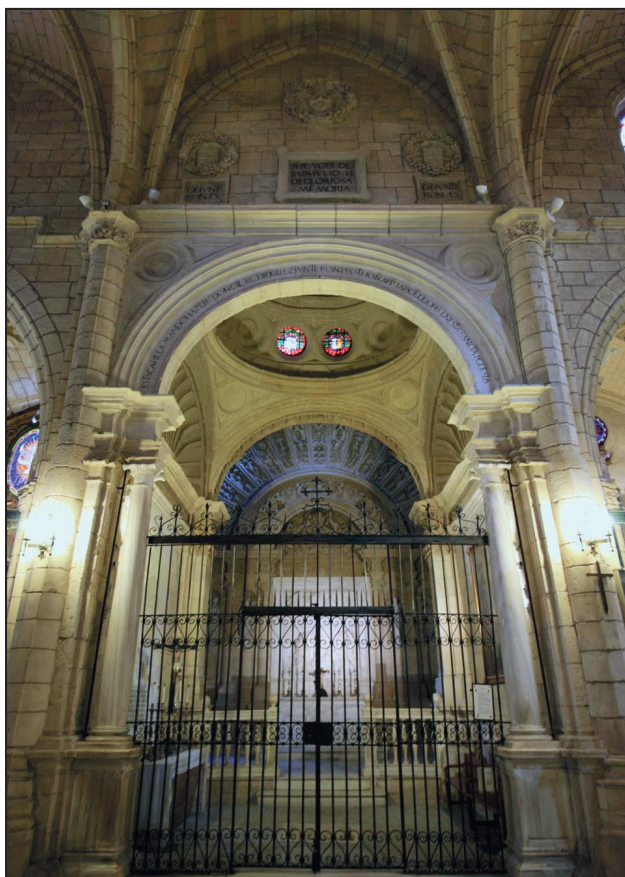
<sup>429</sup> El Pecado Original, la Expulsión de Adán y Eva y la presencia de la Muerte son comunes a ambas fábricas, difiriendo únicamente en la técnica, pictórica y escultórica.

<sup>430</sup> Su vida, a caballo entre la corte romana y la diócesis de Cartagena, lo convierte en excelente introductor de las formas renacentistas en España. Su biografía está perfectamente documentada a través del estudio de VILLELLA, M., “Don Gil Rodríguez de Junterón: Committente Architettonico e Artistico tra Roma e Murcia”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, nº 14 (2002), pp. 81-102.

La capilla ocupa el solar adquirido en 1510 y perteneciente al solar de la inacabada capilla de Pedro Saorín por 32.000 maravedís. El dato del precio de compra se halla en DE LOS REYES, A., “La Catedral de Murcia (Primera mitad del siglo XVI)”, *Murgetana*, nº 29 (1968), p. 89. Véanse asimismo VILLELLA, M., “Jacopo Torni detto l’Indaco (1476-1526) e la cappella funebre “a La Antigua” di Don Gil Rodríguez de Junterón nella cattedrale di Murcia”, *Annali di Architettura: rivista del Centro Internazionale di Studi di Architettura “Andrea Palladio”*, nº 10-11 (1998-1999), pp. 83-100.

<sup>431</sup> CALVO LÓPEZ, J., ALONSO-RODRÍGUEZ, M. A., RABASA-DÍAZ, E., LÓPEZ MOZO, A., *Cantería renacentista en la Catedral de Murcia*, Murcia, Colegio Oficial de Arquitectos, 2005, p. 171. La presencia de la sacristía redundaba en la idea de templo independiente, aunque sin llegar a la categoría de la capilla de los Benavente. Su existencia parece bastante difusa, si bien por papeles tocantes al patronato de la capilla de la Transfiguración se sabe que para 1545 existía la puerta de acceso a la sacristía, así como la propia sacristía de la capilla de Junterón.

<sup>432</sup> Sin precedentes similares en nuestra arquitectura, los dos volúmenes de la ante y recapilla la alejan, técnica que no simbólicamente, del eje centralizado y axial de la capilla de Elola. Es especialmente llamativa la bóveda tórica del segundo tramo. Al respecto, véase CALVO LÓPEZ, J., ALONSO RODRÍGUEZ, M. A., “Bóvedas renacentistas de intradós esférico y tórico en el antiguo obispado de Cartagena”, Collado Espejo, P. E., Lechuga Galindo, M., Sánchez González, M. B., (coord.), *XVI Jornadas de Patrimonio Histórico. Intervenciones en el patrimonio arquitectónico, arqueológico y etnográfico de la región de Murcia*, Murcia, Servicio de Patrimonio Histórico, 2005, pp. 67-80.



Capilla de Gil Rodríguez de Junterón

Iniciadora del estilo “a la antigua” dentro del panorama constructivo español, “triumfal y romana”<sup>433</sup>, italianizante en base<sup>434</sup>, recuerda en su acceso la arquitectura del arcosolio del capitán de Pizarro: dos columnas marmóreas de estilo jónico que voltean, como viene siendo costumbre en espacios mortuorios, un arco de medio punto, triunfal, garante de la victoria final sobre la muerte. Tanto las enjutas como las pechinas y la calota de la cúpula se decoran con tondos, que si bien son abundantes en la capilla guipuzcoana, en el presente caso se muestran sin decoración alguna.

Los espejos y bustos del exterior de la

capilla murciana también hallan representación en el interior de nuestra capilla: ubicados en el sotocoro, pechinas y arcosolio, son puntos comunes a ambas edificaciones.

Resulta de todo punto interesante y a destacar tanto los trabajos de molduras como la sobriedad ornamental de la antecapilla de Junterón. El trabajo de las molduras y cornisas de imposta, “lo más galano e vistoso del edificio” según Sagredo<sup>435</sup>, en pronunciado avance, escalonada gradación y decoración geométrica, unifican todos los ámbitos de la estancia, al igual que sucede con el cornisamiento de Azpeitia, remancándose la “sensación

“La pieza goza de un prestigio excepcional en la cantería española. Alonso de Vandelvira la hace arquetipo de las bóvedas de su clase, a las que denomina Bóveda de Murcia”, *Ibid.*, p. 74.

<sup>433</sup> CALVO LÓPEZ, J., ALONSO-RODRÍGUEZ, M. A., RABASA-DÍAZ, E., LÓPEZ MOZO, A., *ob. cit.*, p. 152.

<sup>434</sup> NIETO, V., MORALES, A., CHECA, F., *ob. cit.*, p. 145. Atendiendo a la nota 378, los autores mencionan las posibles influencias italianas anotadas por Gutierrez-Cortines, en GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C., “Jerónimo Quijano, un artista del renacimiento español”, *Goya*, nº 139 (1977), pp. 5-6; *Ibid.*, *Renacimiento y arquitectura religiosa en la antigua Diócesis de Cartagena*, Murcia, 1987, p. 176, p. 183, señalando “las capillas perimetrales de Santa Maria degli Angeli de Florencia” y las “salas en falso óvalo de las termas de Diocleciano y Caracalla”, así como la inspiración indirecta del templete de San Pietro de Montorio o la planta en falso óvalo o figura lenticular el ninfeo bramantesco de Gennazzano. Los autores llegan a plantear la posibilidad de que Junterón hubiera visto la capilla ya levantada de Julio II en 1512. *Ibid.*, pp. 153-154.

<sup>435</sup> SAGREDO, D., *ob. cit.*, en el capítulo dedicado a “Cómo se debe formar la cornisa: y quales son las molduras que la componen”.

interior de caja cerrada, con la que se pretende plasmar proporciones armónicas y regulares”<sup>436</sup>. La sobriedad ornamental, por su parte, se condensa en la sencillez del arco de medio punto casetonado que la antecapilla con la recapilla<sup>437</sup> y en el “carácter sustentante” y la sencillez estructural de los paramentos, los cuales toman “parte activa en la fábrica”<sup>438</sup>. Las hornacinas abiertas en la pared<sup>439</sup> y rematadas en veneras son, asimismo, una constante común en la obra de Murcia y en la de Azpeitia.

El esquema de la desornamentación de los muros es compartido del mismo modo por la capilla de Azpeitia y la del comendador de Piedrabuena, Antonio de Jerez, sita en el convento de San Benito de Alcántara, de planta cuadrada. El entablamento rematado por una cornisa saliente y moldurada da una vez más uniformidad a esta dependencia circunvalando todos sus paramentos, apoyándose sobre éste una inscripción en letras capitales romanas, hoy comprensible solo parcialmente<sup>440</sup> con los datos de la fundación y el autor de la construcción, tristemente ilegible para el caso de Azpeitia<sup>441</sup>. Sus elementos plásticos más reseñables son la hornacina en arco de medio punto, flanqueada por columnas con decoración plateresca a candelieri, con atlantes, bucráneos, telas, putti y formas serpenteantes, y el altar lateral en similar disposición. Recuerdan dichas hornacinas al arcosolio de Elola en su composición en arco triunfal, columnas a los lados, y doble entablamento con friso intermedio, si bien se ciñen a los postulados de Diego de Sagredo con respecto a su idea del sepulcro.

La capilla de las Reliquias de Sigüenza comparte con la de Azpeitia la planta cuadrada y cierre en cúpula, con dos brazos que prolongan la estancia convirtiéndola en un espacio

---

<sup>436</sup> TARIFA CASTILLA, M. J., *La iglesia parroquial de San Juan Bautista de Cintruénigo*, Cintruénigo, Ayuntamiento de Cintruénigo, 2004, p. 104.

<sup>437</sup> NIETO, V., MORALES, A., CHECA, F., ob. cit., p. 145. El conjunto de la capilla es de una “originalidad indiscutible”, obra típica de Quijano, con “su contraste entre lo rico y carnoso de la decoración y lo desnudo de las estructuras”.

<sup>438</sup> TARIFA CASTILLA, M. J., *La iglesia parroquial...*, p. 101.

<sup>439</sup> Los laterales curvos de la recapilla contienen seis nichos con sibilas y profetas apoyados en sendas ménsulas, además de un séptimo nicho en la pared plana del altar mayor o retablo de la Adoración de los Pastores, obra también de Jerónimo Quijano. El conjunto final de sibilas y profetas se realizará a finales del XVI, comienzos del XVII, recogido en el testamento de Diego de Dávalos. Sin embargo, el hecho de que se dispusieran peanas y cartelas en las que habrían de colocarse los nombres de las futuras esculturas, hace pensar que el espacio de las hornacinas pudo estar diseñado para contener algún tipo de decoración escultórica. Sobre las sibilas de Junterón, véase GONZÁLEZ BLANCO, A., CALATAYUD, E., “Las Sibilas de la Capilla del Junterón (Catedral de Murcia) Aproximación al problema ideológico de la teología española del Renacimiento”, *Anales de la Universidad de Murcia. Letras*, nº 3-4 (1983), pp. 3-19.

<sup>440</sup> NAVAREÑO MATEOS, A., ob. cit., p. 66. Otras inscripciones epigráficas de la capilla nos informan que la obra fue realizada por Pedro de Ibarra, hijo del Juan de Álava, y que el 16 de mayo de 1551 la obra se hallaba finalizada.

<sup>441</sup> *Ibid.*, p. 66.



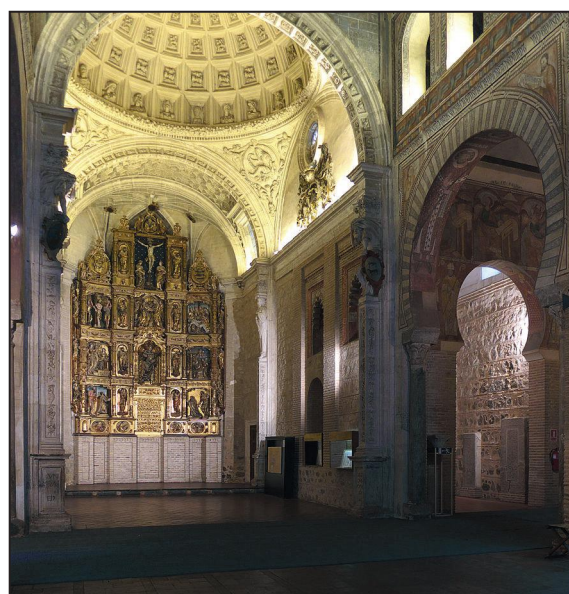
rectangular (el caso guipuzcoano acusa un tercer brazo, el testero, que permite la cuadratura de la planta). Como si de una prolongación de la sacristía de las Cabezas se tratara, supera a ésta en la utilización del recurso estilístico de la licencia o manierismo serliano. Covarrubias plantea un cubo central, desornamentados “costados de Saliente y Poniente”<sup>442</sup>, así como los intradoses adornados de los arcos y medallones en la cabecera y pared afrontada, similares en esencia a los tondos guipuzcoanos, allende los evangelistas en las pechinas, una realidad común a ambas fábricas. Otro tanto sucede con ménsulas, atlantes y cariátides, que en Sigüenza resisten el empuje



Capilla de las Reliquias, Sigüenza

de la cúpula y, en Azpeitia, tanto labrados como pincelados, hacen las veces de elementos portantes, puntos convergentes respecto a recursos de “fantasía” serliana. El punto divergente lo marcaría la excesiva ornamentación de la cúpula, romana en Azpeitia y en concordancia con la primigenia cúpula panteónica, frente a la creatividad plateresca de la cúpula seguntina. Aunque no referente a la arquitectura, las coincidencias entre ambas capillas se desarrollan igualmente en un programa basado en el nacimiento del Salvador y Juicio Final que, como fundamento y esperanza cristiana en la resurrección, se recrea en el muro sur de la capilla de Elola.

El mismo sentido religioso, funerario y de esperanza en la resurrección que acompaña a las anteriores capillas, a excepción de la capilla de las Reliquias, lugar destinado en exclusiva a albergar reliquias de santos, se hace presente en la capilla mayor de San Román



Capilla de San Román, Toledo

de Toledo, lugar de enterramiento de carácter privado. Arquitectónicamente, es la fábrica que

<sup>442</sup> PÉREZ VILLAMIL, M., *Estudios de Historia y Arte. La catedral de Sigüenza*, Madrid, Herres, 1899, p. 322.

mejor se ciñe en su sobriedad a las directrices de Domingo de Rezábal, denominándosela como “una de las mejores obras castellanas de la arquitectura del siglo XVI”<sup>443</sup>. Comparte el interés funerario respecto a la figura del comitente y si bien mezcla iconografía pagana y religiosa, la capilla se aleja ligeramente de la senda de ostentación escultórica marcada por las anteriores. Su monumentalidad se ciñe exclusivamente al ideal funerario, el cual prima sobre lo decorativo y ornamental, baste concentrarse en la sencillez de los detalles que decoran la estancia, claros y bien escogidos.

Auspiciada por doña María Niño de Ribera, IV Señora de Noez y Villaumbrosa, el contrato de fábrica de 1552, cercano en fechas al nuestro de Azpeitia y establecido en un



Capilla de San Román, Toledo. Cúpula

total de 1040 ducados<sup>444</sup>, se realizó en la persona del maestro de cantería Pedro de Velasco, yerno de Alonso de Covarrubias, éste último autor de las trazas y condiciones de las obras<sup>445</sup>. Modificadas las originales cubriciones suscritas en contrato, se realizó una magnífica cúpula sobre pechinas, sin tambor ni linterna, que voltea en el primer tramo cuadrado de la capilla. Los

tondos de las pechinas son idénticos en cuanto a volumen, monumentalidad y potente relieve, si bien por contraposición, en la obra castellana los medallones presentan excesiva decoración. Los ecos serlianos visibles tanto en la cúpula y sus artesones como en el artesonado de la bóveda rectangular, así como el acceso triunfal resuelto en arco de medio punto casetonado en todas sus caras y que apea en sendos atlantes o figuras curvadas, plenamente miguelangelescas<sup>446</sup>, acercan

<sup>443</sup> MARÍAS, F., “La capilla mayor...”, p. 89.

<sup>444</sup> Ibid., p. 93. Se trae a colación el coste de la capilla ya que si bien Marías tilda la cantidad de 1040 ducados, es decir, 390.000 maravedís como “importante suma”, se consolida la importancia de la capilla guipuzcoana, iniciada en 1.200 ducados pero que enseguida y por opinión de Martín de Sagarzola, llegaría a costearse por 2.100-2.200 ducados.

<sup>445</sup> Ibid. En el caso de poder atribuírsele a Covarrubias la fábrica de la capilla de las Reliquias, dicho arquitecto se perfilaría, más si cabe, como un referente importante dentro del espectro comparativo de capillas con características similares a las de Azpeitia.

<sup>446</sup> Ibid., p. 100. Marías propone una correspondencia entre los atlantes del acceso y los esclavos del florentino.

los estilismos de las capillas toledana y guipuzcoana, si bien la primera resulta más castellana en tendencia, más tendente al léxico “a la antigua” de la arquitectura andaluza la segunda. Reaprovechada la estructura de la antigua iglesia medieval de San Román, muros norte y sur, únicamente cabría añadir la similitud de los lunetos en ellos abiertos, rematados en ventanas en forma de óculo abocinado (aberturas compartidas en San Román y Azpeitia) y vistosa decoración vegetal.

La capilla de Juan Chacón en Lillo y la mayor del monasterio de la Concepción Francisca de la Puebla de Montalbán del cardenal Pedro Pacheco, ambas toledanas, son otros dos referentes castellanos a citar. La de Lillo presenta cubierta de cúpula casetonada con pechinas en las que se localizan tenantes ataviados al estilo romano, hecho que recuerda a la capilla sita en Montalbán, obra de Covarrubias<sup>447</sup>, creada al estilo de panteón familiar y de regusto italianizante<sup>448</sup>. Los tenantes, tanto en pinceladura como en escultura son elementos propios de la capilla de Azpeitia, que como en el resto de estancias, se asocian a lo platónico y al estadio del mundo terrenal.

El Hospital Tavera, obra de Alonso de Covarrubias y Bartolomé Bustamante, y posteriormente de Vergara y Vandelvira, es una de las fábricas pioneras de las hasta ahora citadas en cuanto a recepción de modelos italianos, un “modelo avanzado en cuanto a métrica, simetría, desornamentación renacentista”. Basándose en las plantas de palacios florentinos, Covarrubias produce las trazas de la planta del hospital ligadas “a las concepciones surgidas en Italia”<sup>449</sup>, mientras que las de la iglesia-capilla, datadas de 1544, parecen basarse en sendos modelos de cuadrado y círculo<sup>450</sup>.

No obstante la arquitectura castellana vallisoletana o salmantina que habría de ser el modelo observado por el comisionado Martín Pérez de Izaguirre, donde mayores afinidades y concomitancias habremos de hallar en lo que a arquitectura se refiere es el sur peninsular. La

---

<sup>447</sup> Marías así lo confirma. Véase VV. AA., *Real Monasterio-Palacio de El Escorial: estudios inéditos en conmemoración del IV centenario de la terminación de las obras*, Madrid, CSIC, 1987, p. 173.

<sup>448</sup> MARÍAS, F., *La arquitectura...*, Tomo IV, p. 205.

<sup>449</sup> NIETO, V., MORALES, A., CHECA, F., ob. cit., p. 158. “Los almohadillados exteriores del muro y de los enmarques de las ventanas también derivan de Serlio”.

<sup>450</sup> MARÍAS, F., *La arquitectura...*, Tomo III, p. 253, p. 281.



La capilla funeraria de los Benavides, iglesia de San Francisco. Baeza

La capilla funeraria de los Benavides en la iglesia de San Francisco de Baeza, auspiciada a partir de 1538 por Diego Valencia de Benavides y esposa, doña Leonor de Guzmán y Mendoza, fue proyectada por Andrés

influencia de la sobriedad andaluza, sevillana o ubetense, y extremeña, es más que palpable en la estructura arquitectónica de Azpeitia, fomentada en un elevado porcentaje por el vínculo económico y personal de Nicolás Sáez de Elola con la ciudad de Sevilla.



La capilla funeraria de los Benavides. Detalle

de Vandelvira cual capilla mayor de la iglesia. Funcionaría como elemento independiente de la nave, con planta cuadrada o de cruz latina sobre la que se volteó la denominada bóveda cruzada, un cierre sin duda novedoso, pionero y de gran osadía, en vez de la extrañada cúpula<sup>451</sup>. Los restos de la antigua capilla denotan la grandiosidad de la misma, quizá el mayor y mejor exponente de la creatividad arquitectónica y plástica de Vandelvira<sup>452</sup>.

Se conservan los tres arcos o nichos panteones de sustentación de la cabecera o altar mayor, de medio punto casetonados y decorados con cabezas, además del lateral del lado del evangelio con diseño a modo de retablo pétreo triunfal y desarrollo de entablamentos, que dan vívida noticia de la asimilación de los preceptos del romano. Y es que como bien apuntaría Alonso de Vandelvira, se trataba de la “mejor capilla particular y más bien ordenada y adornada que hay en nuestra España”<sup>453</sup>.

<sup>451</sup> NIETO, V., MORALES, A., CHECA, F., ob. cit., p. 176.

<sup>452</sup> Véase GALERA ANDREU, P., *Andrés de Vandelvira: el renacimiento del Sur*, Jaén, Diputación Provincial de Jaén, 2007

<sup>453</sup> GALERA ANDREU, P., *Andrés de Vandelvira*, ob. cit. p. 85. Véase sobre la capilla de los Benavides, LÁZARO DAMAS, M. S., “La capilla de los Benavides en el Convento de San Francisco. Ideal funerario y plasmación artística”, en López Guzman, C., J. (coord.), *La Sede Universitaria Antonio Machado de Baeza. Historia y patrimonio*, Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía, 2011, pp. 119-156.

Si bien fuera del ámbito de las plantas exclusivamente centralizadas, la Sacra Capilla del Salvador de Úbeda y la Capilla Real de la catedral Sevilla se postulan como los mejores referentes plásticos sureños de la obra que nos ocupa. La Sacra Capilla del Salvador de Úbeda, obra consagrada en 1559 y realizada por dos grandes de la arquitectura nacional, traza y primera etapa de Diego de Siloé<sup>454</sup> y ejecución y segunda etapa de Andrés de Vandelvira, es la demostración pública de la posición social de Francisco de Cobos, influyente secretario del emperador Carlos V. Se trata de una fábrica singular, una pieza cuya excepcionalidad radica en su concepción como un espacio completamente exento dentro de un conjunto de construcciones auspiciadas bajo el mecenazgo del secretario<sup>455</sup>.



*Sacra Capilla del Salvador, Úbeda*

La Sacra Capilla resulta de la suma de un espacio central y otro basilical, es decir, un espacio de enterramiento privado al que se añade un ámbito adecuado para la liturgia, en claro

<sup>454</sup> MARÍAS, F., *El siglo XVI. Gótico y Renacimiento*, Madrid, Silex, 1992, pp. 142-143. En el documento que vincula a Siloé con la obra de la Sacra Capilla de Francisco de los Cobos se puede leer por primera vez el término arquitecto asociado a la persona que habría de realizar las trazas y dibujos.

<sup>455</sup> Se trata de un intento de tejer una red de edificios renacentistas (palacio, hospital y universidad), paralelamente a las construcciones granadinas e imperiales de Carlos V.

funcionamiento como iglesia independiente. Se organiza como panteón familiar en torno a una capilla mayor circular y simétrica (la correspondencia sólo queda rota por la sacristía que se abre en el lado del evangelio), tal es el caso de su precedente napolitano, la capilla Caraccioli, y las capillas funerarias de Ludovico Gonzaga<sup>456</sup> o de Malatesta<sup>457</sup>, con capillas-hornacinas cubiertas por bóvedas de cañón decoradas con casetones<sup>458</sup>. Apreciamos que es la primera vez que mencionan las capillas hornacinas, brazos que posibilitan la simetría axial del caso de Azpeitia y que la dotan del sentido de cruz griega. La rotonda de la cabecera, por su parte, voltea una grandiosa cúpula casetonada sobre tambor que apea sobre tres arcos enmarcados por medias columnas corintias. Sobre ello corre un entablamento que rodea todo el interior de la construcción y que unifica dos espacios tan dispares como son el círculo y el rectángulo<sup>459</sup>, lineamientos de molduras casi comunes a la mayoría o totalidad de las fábricas citadas. Se localizan, asimismo, tondos en las enjutas, “relacionables con el estilo del maestro” Siloé<sup>460</sup> y con la fábrica de Azpeitia.

La sacristía, elemento que comparte con Azpeitia, se realiza tras un segundo contrato firmado en 1540 por Andrés de Vandelvira, que modifica y amplía la inicial sacristía de Siloé, espacio en el que se reitera la utilización del soporte humano, canéforas sobre las que descansa un doble entablamento, como seña de identidad del maestro. Organizada en tramos cubiertos por bóvedas vaídas y cabecera y hornacinas laterales con bóvedas encasetonadas, recuerda la sacristía de las Cabezas de Sigüenza, obra de Covarrubias, y una vez más, los brazos de la estancia de Azpeitia.

Obviando las evidentes diferencias espaciales y plásticas existentes entre la Sacra Capilla y la de Elola, así como el menor poder adquisitivo de este último, en ambos casos la

---

<sup>456</sup> SEBASTIÁN LÓPEZ, S., “Interpretación iconológica de El Salvador de Úbeda”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, nº 43 (1977), p. 191.

<sup>457</sup> FOSCARI, A., “Diego de Siloe e la definizione del modello per La Sacra Capilla de El Salvador in Ubeda. (Una eco spagnola del modello di Leon Battista Alberti per il Tempio Malatestiano)”, en *Venezia, le Marche e la civiltà adriatica : per festeggiare i 90 anni di Pietro Zampetti, Arte documento: rivista di storia e tutela dei beni culturali* 17,18, 19, Monfalcone-Gorizia, Edizioni della Laguna, 2003, pp. 312-317.

<sup>458</sup> NIETO, V., MORALES, A., CHECA, F., ob. cit., p. 131. Del propio Siloé cabría citar la capilla de San Torcuato de Guadix, de planta central y circular, construida a imagen y semejanza de la Caraccioli de Nápoles y de la ubetense.

<sup>459</sup> CHUECA GOITIA, F., ob. cit., p. 116. El entablamento, como ya se había citado, también unifica la capilla de Nicolás de Elola, dando continuidad al cuerpo de la capilla y a los brazos de que se compone.

<sup>460</sup> Ibid., p. 143.



*Sacristía de las Cabezas. Catedral de Sigüenza*

arquitectura se pone al servicio de las aspiraciones de los patronos, el poder, la fama, la gloria y otros tantos calificativos que redundaban en la perduración de la memoria. Las similitudes programáticas se basan en el mensaje de resurrección que ya aportaba la presencia de columnas corintias en la primera, con un gran componente de exaltación a la persona de Cobos. En el caso ubetense, un programa sumamente complejo relativo a temas religiosos, mitológicos o incluso de la Divina Comedia<sup>461</sup>, instruían “a los hombres en el arte de la salvación del alma hasta llegar al conocimiento espiritual de Dios”<sup>462</sup>. Al igual que en Azpeitia, se dan mezcla ingredientes paganos y cristianos además de la lectura neoplatónica encerrada en la sacristía. Y al igual que en Azpeitia pero multiplicada, la emulación de la arquitectura imperial halla reflejo en las portadas triunfales y monumentales de la Sacra Capilla, en sintonía con el arcosolio de Nicolás de Elola.

La función de albergar los restos de los diversos reyes castellanos hace que la Capilla Real de Sevilla quede inserta dentro de la catedral, de ahí que el mensaje sea más universal y no tanto vinculado a un apellido particular. Iniciada por Martín de Gainza (1551-1556) y

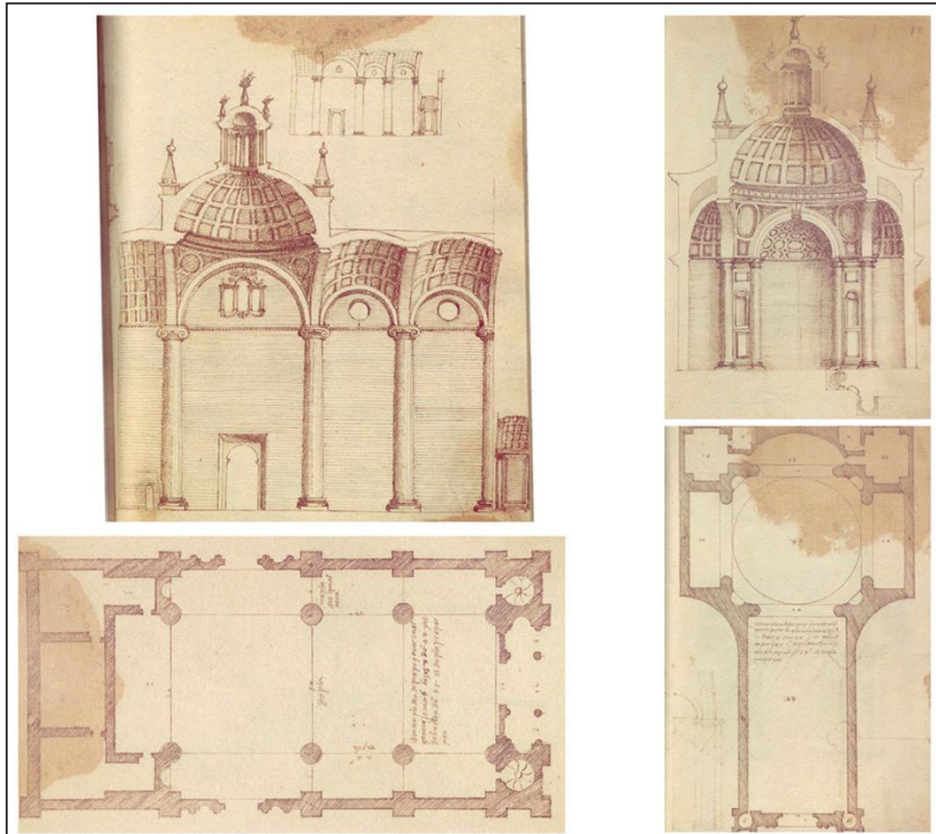
<sup>461</sup> SEBASTIÁN LÓPEZ, S., ob. cit.; RUIZ RAMOS, F. J., *La Sacra Capilla de El Salvador de Úbeda. Estudio histórico-artístico, iconográfico e iconológico*, Úbeda, Asociación Cultural Alfredo Cazabán Laguna, 2011; MONTES BARDO, J., “La capilla de El Salvador. Nuevas claves interpretativas de su mensaje iconológico”, en Moreno Mendoza, A. (dir.), *Úbeda en el siglo XVI*, Jaén, Editora El Olivo, 2002, pp. 455-470; Ibid., *La Sacra Capilla de El Salvador de Úbeda: Arte, Mentalidad y Culto*, Úbeda-Jaén, UNED, 1993, pp. 121-155.

Amplíese la bibliografía sobre la Úbeda renacentista con ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO, M. D., “Úbeda: la consolidación de la imagen renacentista”, *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte*, nº 17 (2004), pp. 13-60; MONTES BARDO, J., Alegoría y mitología en Úbeda y Baeza durante el Renacimiento”, *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, nº 10 (1997), pp. 139-164; MORENO MENDOZA, A., *Úbeda renacentista*, Madrid, Electa España, 1993.

<sup>462</sup> NIETO, V., MORALES, A., CHECA, F., ob. cit., p. 175.



*Sacristía de la Sacra Capilla del Salvador, Ébeda*



*Diseños 1-2 para el Hospital de la Sangre. Hernán Ruiz*



rematada en la figura de Hernán Ruiz II (1562-1576), se organiza como un espacio cuadrado cubierto de cúpula casetonada, más el añadido de la linterna. Decoran la media naranja cabezas de reyes por cada artesón, en consonancia con su regio promotor pero, ciertamente alejadas de la sobriedad de la de Azpeitia. Su Sacristía Mayor, con planta de cruz griega y brazos poco profundos, presenta cúpula sobre pechinas y linterna así como bóvedas artesonadas<sup>463</sup>, como tal, muchas concordancias con la capilla del militar guipuzcoano. Cercano a los espacios de planta central italianos, el conjunto trasmite un “mensaje erudito y humanista, tendente a contraponer el Antiguo y el Nuevo Testamento, el Paraíso Terrestre y la Jerusalén Celestial, el Génesis y el Apocalipsis”<sup>464</sup>, un programa que en ciertos aspectos coincide con la iconografía y simbolismo planteados en Azpeitia.

Contemporáneos a la fábrica guipuzcoana se contabilizan los diseños 1 y 2 para el Hospital de la Sangre de Sevilla del propio Hernán Ruiz serán (folios 91 y 92, y 77 y 78), en los que además del remate en forma de cúpula casetonada se plantean bóvedas reticuladas iguales a las de Azpeitia<sup>465</sup>. Las similitudes arquitectónicas sevillanas citadas y las de la capilla de Elola son numerosas. Si bien el reconstruido el perfil biológico del cantero no presenta documentación sobre su estancia en tierras andaluzas, la influencia de la seo llegaría a través del propio comitente y sus hombres de confianza, aquellos que trataban los negocios sevillanos del indiano, quizá incluso a través de los prohombres del concejo. Baste reincidir en las alcabalas que Nicolás Sáez de Elola poseía en la ciudad hispalense a su regreso de las Indias y que justamente de aquí provenía tanto el órgano de la capilla como el material para el revestimiento de la misma.

La capilla de Luis de Lucena (1538-1540), en Guadalajara, es un caso especial de estancia de planta más bien rectangular, elongada y en esquema no centralizado, con añadido de sacristía propia. Participa de los aires italianos traídos por el propio Luis de Lucena, conocedor en primera persona del arte al romano, erudito y hombre de letras para cuyo enterramiento

---

<sup>463</sup> Ibid., p. 138.

<sup>464</sup> Ibid., p. 140.

<sup>465</sup> GARCÍA JARA, F., La representación gráfica de las bóvedas y cúpulas en el “Libro de Arquitectura” (1560) de Hernán Ruiz el Joven, Alicante, Universidad de Alicante, 2010, p. 760, 764.

quiso disponer de un espacio humanista, renacentista y con tribuna propia<sup>466</sup>. Realizada una década antes que la que nos ocupa, se entiende que su arquitectura y decoración serían de una influencia más temprana a la de Azpeitia, más plateresca, aunque ciertas características



Capilla de Luis de Lucena. Guadalajara

italianas podrían estar en comunión con la dependencia guipuzcoana.

Los datos que se conservan de la desaparecida capilla del deán don Diego Vázquez de Cepeda, en Zamora, nos hablan de una estancia de gran tamaño, en base a “once cabañas”, por lo que la “magnificencia de la obra” podía asemejarse a la de una iglesia<sup>467</sup>, punto en el que se equipara con la capilla guipuzcoana, al igual que los nichos horadados en la pared, similares a los brazos de la capilla de Azpeitia. Debido a esta magnificencia, “más bien parece una obra excéntrica y lujosa”<sup>468</sup>, y el mayor gasto realizado en la capilla en tiempo de su padre Juan Gil, Rodrigo Gil de Hontañón entablaría un pleito con el deán en el que identificábamos a un Domingo de Azpeitia trabajando a las órdenes del maestro arquitecto<sup>469</sup>.

Habida cuenta de las divergencia existentes entre cada una de las fábricas citadas, la excepcionalidad de cada una de ellas y la imposibilidad de establecer una capilla o modelo funerario como fuente única de inspiración de la obra guipuzcoana, únicamente resta condensar los elementos comunes a todas las fábricas arriba indicadas en relación a la obra de Azpeitia. Las molduras y cornisamientos corridos, los óculos o espejos de enjutas, las pechinas, la planta central y la cubrición esférica, los soportes antropomorfos, los arcos triunfales, los artesones

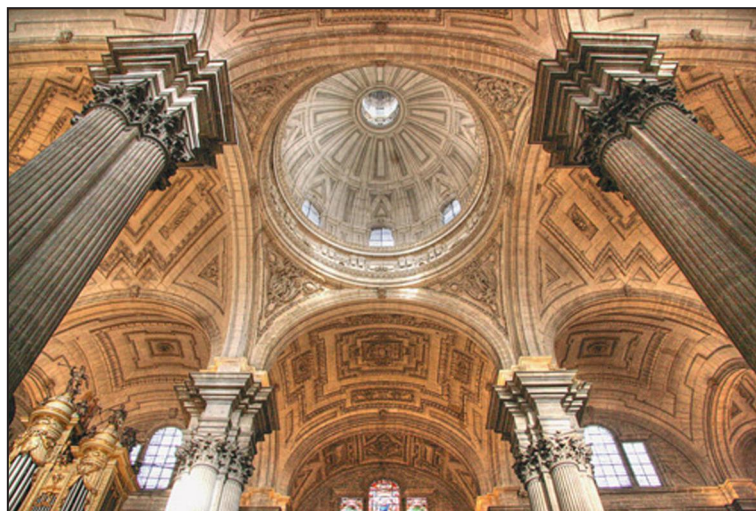
<sup>466</sup> MUÑOZ JIMÉNEZ, J. M., ob. cit., pp. 281-282. No conociéndose con pormenor la simbología de la capilla, pudiera pensarse que se trata de una dependencia al uso de la “Fortaleza de la Fe”, atendiendo al exterior en forma de fortificación que muestra. Los temas bíblicos pincelados en las bóvedas, referentes al rey Salomón, redundarían en dicha idea.

<sup>467</sup> PEREDA ESPESO, F., “Escultura y teatro a comienzos del siglo XVI: La Capilla del Deán Diego Velázquez de Cepeda”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, nº 6 (1994), p. 182.

<sup>468</sup> *Ibid.*, 184.

<sup>469</sup> MARTI Y MONSÓ, J., “Pleitos de artistas...”, pp. 114-120, pp. 160-164.

y casetones de los intradoses, pero sobre todo, la función sustentante y ornamental de los paramentos serían las características más reseñables. En la mayoría de ellas la arquitectura guarda una estrecha relación con la idea de la muerte representada mediante las figuras geométricas del cuadrado, lo terrenal, y la bóveda semiesférica, lo celestial. Su origen estaría, como bien se ha incidido, en las plantas martiriales y en la más ambiciosa cubrición de la antigüedad clásica, la cúpula del Panteón. Se entiende, por tanto, que la simbología funeraria y mortuoria es idéntica a todas las capillas de patronato, en las que la arquitectura como tal deja de ser mero soporte para formar parte de la escenografía de la muerte, junto a la escultura y la pintura. La victoria sobre la muerte y el sentido de resurrección se hacen presentes en las capillas, empezando desde el pavimento hasta la coronación de la cúpula o linterna. Todas las obras tratan de emular a sus precedentes y superarlas si cabe, en magnificencia, ornamentación y simbolismo, ya sea sacro o profano. Sin verse condicionadas por origen y procedencia del comitente y de su fortuna personal, la munificencia será el punto sobre el que pivotará la razón de ser de estas edificaciones.



*Catedral de Jaén*

Desglosadas las coincidencias y convergencias, será la capilla de los Benavente la que muestre coincidencia en planta y cubierta, así como similitudes programáticas doctrinales. Asimismo, los anhelos del capitán de Azpeitia se equiparan a los intereses políticos de los Benavente, Fonseca, Niño de Ribera, Junterón, Tavera, y Elola, por citar algunos, manifestándose en varios de ellos la relación que les unía con la monarquía. Y al igual que en el resto de las capillas citadas, los mensajes codificados del Renacimiento, las proporciones, la métrica, el cubo, la esfera y la idea de eternidad se dan cita en un singular y espléndido conjunto cuya arquitectura soporta el peso de las restantes disciplinas artísticas.



*Sacristía de la catedral de Jaén*

No obstante los elementos coincidentes de planta o cubrición, estancia exenta o sacristía como anexo a la fábrica, es de ley recalcar que las mayores similitudes edilicias se hallan en el léxico arquitectónico del sur de la Península, en la desornamentación de los casetones, libres de ningún tipo

de decoración, así como la pureza de sus líneas constructivas. Aunque en Castilla la vieja, en la que se incluían los territorios del País Vasco, La Rioja y Cantabria, ya se aprecia la utilización de bóvedas de medio punto casetonadas en la cubrición de arcosolios laterales y capillas-hornacina, es sumamente evidente la filiación que muestra la obra guipuzcoana con la arquitectura toledana de Covarrubias de mediados del XVI<sup>470</sup>, la sureña de Siloé o las obras de la catedral y sacristía de Jaén, de Vandelvira. Todos ellos son los referentes más próximos a la capilla guipuzcoana y, por ende, arquitectos manieristas de mayor o menor filiación serliana y voluntad licenciosa y experimental, formados en la manera italiana adoptada a través de las fuentes teóricas.

La capilla de Santa María o de Nicolás Sáez de Elola es una de las más sobresalientes creaciones del Renacimiento en España y, desde luego, la obra más pura del Renacimiento vasco. No muestra las hibridaciones o mixtificaciones más típicas de las regiones castellanas, su arquitectura refiere más a la pureza de líneas del Renacimiento andaluz. Su léxico romano o “a la antigua” anuncia, a poco de superar el ecuador del siglo XVI, la arquitectura que se impondrá más allá de la década de los 60 con los Ribero Rada, Juan de Nates o Felipe de la Cajiga y la

<sup>470</sup> Se le ha citado en varias ocasiones con motivo de la construcción, entre otras, de las capillas de las Reliquias, San Román, el Monasterio de La Puebla de Montalbán y el Hospital Tavera. Respecto a las características de la obra de Covarrubias en la Toledo de mediados del XVI y su afiliación a los rasgos de la arquitectura de Valdelvira y Francisco del Castillo se pronuncia MARÍAS, F., *La arquitectura...*, Tomo IV, p. 205.

NIETO, V., MORALES, A., CHECA, F., ob. cit., p. 159. “Tampoco hay que olvidarse, por la posible incidencia en su estilo, la visita que años antes, concretamente en 1542, hizo a Sevilla para inspeccionar las trazas de la Capilla Real”, obra de Diego de Siloé.

cúpula de Vilagarcía de Campos. Pero, con todo, hemos de ser conscientes de que las directrices de la capilla de Santa María de Azpeitia, sus arcos torales, arcos de triunfo y media naranja ya se habían establecido en el pliego de condiciones establecidas por Domingo de Rezábal ya en 1554.

Desgraciadamente y como ya se ha puesto de manifiesto, no se ha conservado el pliego con el listado de fábricas visitadas por Martín Pérez de Izaguirre, nuestro comisionado. Y tampoco se ha podido filiar la formación del maestro cantero Domingo de Rezábal o Azpeitia a fábrica sureña alguna. Sin lugar a equívoco, no obstante, la certeza de las prístinas pautas y directrices de Domingo de Rezábal, las aportaciones de sus colaboradores, Martín de Sagarzola y Pedro de Elosu, la influencia sevillana importada por Nicolás Sáez de Elola, y los canteros que simultáneamente a la capilla de Santa María se hallaban trabajando en el entramado de bóvedas reticulares de la iglesia parroquial de Azpeitia, Armendia, Bolívar, Mendiola y Apoita, fueron más que suficientes para asegurar la entrada en Azpeitia de las influencias sureñas y el nuevo lenguaje al Romano.

#### 2.4. Exterior y portadas

La volumetría de la capilla de Elola adopta una forma cúbica que no deja entrever la presencia de una cubrición tan espectacular como es la cúpula casetonada. Como ya se apuntaba en relación a las condiciones de la edificación, el cubo que forma



*Exterior de la iglesia de San Sebastián de Soreasu con la capilla de Santa María a la derecha*

el cuerpo de la capilla hasta encima de la corteza de la media naranja, habría de tener igual altura que anchura, de forma que se obtuviera una perfecta cuadratura, “*todo metido en un*

*circulo redondo segund requiere en todos hedificios honrrados y artitados*<sup>471</sup>. Es, justamente, esta “cuadratura del círculo” o la integración de las dos formas geométricas más perfectas la que la convierte en un excepcional conjunto de la arquitectura renacentista y manierista con una relación de proporciones en la tradición de Vitrubio, Nicolás de Cusa y Leonardo da Vinci<sup>472</sup>. No obstante, el paralelepípedo exterior enmascara un interior que desborda soluciones clasicistas y manieristas. Además de envolverlo, redonda en el carácter misterioso de la construcción; nada hace prever siquiera que una cúpula casetonada que sigue el modelo de la del Panteón de Roma se halle cubriendo un espacio centralizado, con lo que el volumen de la capilla de la Soledad es claramente insincero. Dicho enmascaramiento pudo responder a las obras de ampliación de



Exterior de la capilla de Santa María

<sup>471</sup> AHPG20009\_A\_0758r\_A\_0759v.

<sup>472</sup> VITRUVIO, M., ob. cit., p. 59. Para Vitruvio el tema del círculo y el cuadrado es un tema claro y cristalino: se trata de las figuras perfectas, que se ciñen a las proporciones humanas, al igual que el arte se tiene que ceñir al hombre.

El problema de la cuadratura del círculo y del nexa entre el cuadrado y el círculo (la reducción del cubo a la esfera, el cálculo infinitesimal) fue abordado por Nicolás de Cusa, quien durante algo más de una década (1445-1458) se dedicó a tratar de hallar una razón matemática sobre el tema.

Leonardo posteriormente, en el Renacimiento, retomaría el problema y se haría eco del archiconocido “Hombre de Vitruvio”. Palladio tampoco ocultó su atracción hacia las dos áreas, el círculo y el cuadrado, a las que colocó, en orden de importancia, primera y segunda a la hora de formar una habitación. PALLADIO, A., *I quattro libri dell'architettura*, Venecia, Domenico de Francenchi, 1570, Libro Primo, Capítulo XXI, p. 53.

En la literatura en lengua castellana, Sagredo tomó como base el cuadrado y el círculo, dedicándole un capítulo, “Por qué razón se movieron los antiguos a ordenar todas sus obras sobre el redondo o sobre el cuadrado, y por qué le llaman arte romano” explicando con concisión ambos términos y sus utilidades. SAGREDO, D., ob. cit., s. f.

La misma figura del hombre de Vitruvio y la cuadratura del círculo la hallamos en GARCÍA, S., ob. cit.

la iglesia parroquial de San Sebastián de Soreasu de Azpeitia, posibles causantes del aspecto actual del inmueble, ya que en el momento de la expansión de la iglesia la capilla de patronato ya estaba en marcha y prácticamente finalizada<sup>473</sup>. Sea como fuere, este cerramiento poliédrico hermético es un elemento más que confiere plasticidad al conjunto mandado construir por Nicolás Sáez de Elola como su última morada a la espera de la resurrección.

La sobriedad estructural de los muros exteriores es pareja a la sencillez y usos al Romano de la arquitectura interior construida. Las paredes de la capilla, formadas por hileras de sillares, son de piedra caliza muy bien labrada, escuadrada y nivelada, y trabadas todas las piezas entre sí. Actualmente sólo una de sus paredes, la meridional, resulta visible al exterior, nivelada con la pared sur de la parroquia y la que ostenta el escudo imperial y el de la villa de Azpeitia, además de la recientemente restaurada cartela con la fecha de 1555, desaparecida por erosión y desprendimiento un par de años antes como consecuencia de las lluvias torrenciales.

El exterior del lienzo este, proyectado a cara vista desde el exterior, fue en siglos posteriores absorbido por la edificación colindante, cerrándose entre ambos un espacio a modo de pasillo que la ha privado de su función originaria (aún así, existe acceso a dicho corredor, por lo que la fachada este aunque de ámbito privado, sigue siendo visible). Respecto a la cara norte, aquella que posibilitaba el acceso a la capilla desde el exterior, apenas cuenta hoy día con el vano cuadrangular que alberga la puerta de entrada. Completamente encalada, los diversos desconchados que presenta dan cuenta de ligeros vestigios de lo que pudo haber sido en el momento de su decoración, apreciándose ciertas franjas grises oscuras, que pudieran ser similares a las grisallas interiores.

Se sabe que dicha portada recibió una mano de pinceladura del experimentado pincel de Juan de Elejalde, vecino del barrio de Garagarza, en Mondragón, y una de las figuras más destacadas de la pintura mural del País Vasco en el siglo XVI. El historiador I. Elías da fe de los datos que confirman que aludiéndose a la fachada en 1584 y 1585, en 1587 se paga a Juan del Castillo la suma de 2.400 maravedís por el examen que hizo de las pinturas de Juan de

---

<sup>473</sup> En 1570 se discute el cambio de la morfología de la iglesia, ampliándose de una nave a tres naves. En 1571 se derriba la pared del altar mayor y se cita la construcción de la nueva sacristía que se apoya en las Capillas de Zurbano y Elola.

Elexalde<sup>474</sup>, a quien además se habrían pagado 43 ducados por pintar la portada de la capilla. Y en 1590 se menciona a Francisco de Elexalde<sup>475</sup> por haber cumplido con las pinturas de la portada. Desafortunadamente, el proceso de restauración al que fue sometida la capilla del indiano entre 2002 y 2006 no contemplaba la retirada del encalado que cubre la portada de la misma, por lo que se desconoce el grado de conservación de las pinturas existentes bajo este enlucido.

Tanto la pared principal sur como la oriental se asientan sobre un zócalo ligeramente retranqueado hacia el exterior que mitiga la desnudez de los paramentos y rompe su monotonía, dando uniformidad y articulando una fachada sobria a la par que plásticamente coherente con el interior. Se adapta además a los dos “contrafuertes” laterales de la capilla, es decir, bordea los extremos de mayor potencia de los muros de la capilla, pertenecientes a la sacristía y lateral de la pared este, los cuales confieren al cubo un mayor sentido de solidez. La tendencia vertical de dichos contrafuertes se contrarresta con la horizontalidad que marca el saledizo del zócalo, creándose juegos visuales en lo que a la compartimentación del muro se refiere. Además de ello, es de observar que el cromatismo del basamento, más claro que el del resto de la pared, contribuye a equilibrar y colocar en una posición centrada en el alzado al óculo central y al exorno escultórico que le rodea.

La función sustentante de los muros, activos en el conjunto de esta dependencia, permite la apertura de pequeños vanos, exactamente el rectangular de la sacristía, el octogonal del coro y el óculo del cuerpo de la capilla. El papel de los vanos en esta sobria capilla potencia, como bien apunta Casaseca en relación a la obra de Hontañón, “el valor de los paramentos”, “donde el muro se ha convertido en un elemento plástico acentuado por la lisura de la piedra”<sup>476</sup>. La composición de vanos se equilibra por el hecho de que el saliente más occidental y más cercano a la entrada de la parroquia, sea más ancho que el oriental, conteniendo dos de los tres vanos existentes, situados por encima y debajo respectivamente de la divisoria imaginaria horizontal

---

<sup>474</sup> ELÍAS ODRIÓZOLA, I., *Datos históricos...*, p. 2. Los datos aquí recogidos han sido extraídos de la lectura de la documentación existente en el Archivo Histórico de Azpeitia. Desgraciadamente, el historiador no tenía la costumbre de citar la foliación de los documentos, de tal forma que sólo se conoce el archivo del que pertenecen.

<sup>475</sup> No se conoce a ningún pintor, miembro de esta dinastía con ese nombre, por lo que puede tratarse de una confusión del escribano.

<sup>476</sup> CASASECA CASASECA, A., *ob. cit.*, p. 299.



que atravesaría el óculo. De la altura total de la construcción exterior, las ventanas rectangular y octogonal se hallarían a una distancia aproximada de uno y dos tercios del suelo.

La importancia del vano central se sustenta, además de en la privilegiada posición, en la decoración parlante que lo acompaña: el escudo imperial en el vértice septentrional, el escudo de la villa a la siniestra y cartela con la fecha de



*Exterior de la capilla previa restauración de las cartelas y escudo*

1555 a la diestra. El primer escudo es una copia completamente simplificada del que preside en alto el arcosolio del fundador, con el águila bicéfala y la constante mención a la figura imperial. La presencia del escudo de la villa, tanto en el interior como en el exterior es más ambigua, ya que además de representar al concejo, los lobos y la olla del escudo son los representantes de la heráldica de la familia de los Loyola. No es posible determinar si este escudo hacía referencia a los patronos de la parroquia, del linaje de los propios Loyola, o si obedecía al topónimo Azpeitia que Elola adoptó como apellido en su periplo americano.

El remate de la cornisa, de piedra arenisca, es el elemento que une el interior y el exterior. Las cornisas gruesas, molduradas y salientes, además de la plasticidad de los paramentos, son uno de los elementos más característicos de la asimilación de la arquitectura del Renacimiento en España que alcanzan su mayor grado de virtuosismo de la mano de Vandelvira en la catedral de Jaén. La cornisa que remata al exterior dota a la edificación del carácter academicista al que ya remite su pureza de líneas. Labradas a varias alturas, las molduras y filetes se rematan por la parte inferior en dentículos moldurados, que se dividen en otros de menores dimensiones en la parte interna del paramento.

## 2.5. Proporción y métrica. Planimetrías

Antes de dar inicio a los juegos de proporciones que se intuyen y hallan en la planta y alzados de la capilla guipuzcoana, conviene recordar que el léxico propuesto por Rezábal (arcos de triunfo y media naranja) no cuadraría como hoy se comprueba, de haber seguido la planta rectangular propuesta en segunda instancia y que estaba condicionada por el solar con el que se contaba para edificar. Corregido el inicial error y reorientado el proyecto hacia tendencias cuadradas y simétricas, es decir, la tercera manera de armar que se conoce en España, “sobre el redondo o cuadrado”<sup>477</sup>, el resultado final de una planta de cruz griega cubierta por cúpula, garantizaba que este ámbito centralizado pudiera ser leído en clave de Renacimiento. De cualquier forma, tanto la primera propuesta como la definitiva están sujetas a números cuyas asociaciones despertaron siempre el interés de los arquitectos renacentistas. Lejos de ser algo aleatorio, la proporción era la piedra angular sobre la que se relacionaban las partes y el todo de un edificio bello y armonioso, tal y como dijo Sagarzola, de “*mayor representación y bysta hapazible*”<sup>478</sup>, en clara referencia a Vitruvio y su anotación sobre la hermosura, “cuando el aspecto de la obra fuere agradable y de buen gusto y sus miembros arreglados a la simetría en sus dimensiones”<sup>479</sup>. Rezábal y su capilla no son ajenos a estos estudios y es por ello que efectivamente lo “apacible” de la capilla se obtiene de la armonía de sus partes, de su perfecta combinación, del equilibrio entre anchuras y longitudes, así como la altura de los lienzos, considerando “la conmensurabilidad de las medidas como el punto nodal del arte del Renacimiento”<sup>480</sup>.

Las dimensiones recogidas en la primera traza de Domingo de Rezábal con respecto al cuerpo de la capilla, catorce varas de ancho por quince de largo<sup>481</sup> (entendiéndose 1 vara castellana = 3 pies = 0,835905 m.; 1 pie = 1/3 vara castellana = 0,278635 m.<sup>482</sup>), equivalen con bastante

<sup>477</sup> MORENO MENDOZA, A., *Francisco del Castillo...*, p. 297.

<sup>478</sup> AHPG20009\_A\_0756v.

<sup>479</sup> VITRUVIO, M., ob. cit., Libro I, Capítulo III, p. 14. En páginas anteriores decía sobre la proporción que “el modo de conseguir tan ardua, cuanto deseada calidad, siendo *omnia pulchra difficilia*, es gobernándose por la simetría, que luego explicaremos, conmensurando y proporcionando unos miembros con otros en sus dimensiones; pero siempre procurándoles un corte, perfil, y contorno simple, gracioso, y agradable, que deje satisfecho, lleno, y enamorado el ojo inteligente, sin que este pueda casi explicar la causa del embelesamiento”. Ibid., p. 10.

<sup>480</sup> WITTKOWER, R., ob. cit., p. 215.

<sup>481</sup> El largo equivale a la medida fijada por el eje longitudinal de la parroquia de Azpeitia, y el ancho a la medida transversal

<sup>482</sup> INSTITUTO GEOGRÁFICO Y ESTADÍSTICO, *Equivalencias entre las pesas y medidas usadas antiguamente en las di-*

grado de acierto a las actuales 11,70 m. por 12,50 m., un total de 146 m<sup>2</sup> de superficie, con ligero margen de tolerancia<sup>483</sup>. La sacristía tendría 9 pies de ancho por 13 de alto, al igual que el sotocoro, luciendo en la actualidad unas medidas aproximadas de 2,9 metros de ancho por 4,5 de largo, con unos 3,7 m. de altura aproximada, medidas ciertamente análogas a las originales, entendiendo el pie como tercio de vara castellana y la vara equivalente a 0,835 metros. El coro, al pie de la capilla como era uso y en el espacio que forma el vano del arco toral occidental, presenta 4,60 metros de altura, un equivalente a 5,5 varas o algo más de 16 pies, 3 más de los 13 pies anotados en la traza de Rezabal. Los muros del bloque de la capilla ascienden verticales a una altura de 5,85 m., desde la que arrancan cuatro arcos torales cuya flecha alcanza una altura de 8,40 metros, que se obtiene de sumar al entablamento los 2,50 ó 2,60 metros aproximados del radio de las bóvedas de las capillas hornacinas. Sobre dichos arcos triunfales se apoya un anillo recorrido por una inscripción y sobre ello una segunda vuelta de cornisa que según la documentación y las

	Propuesta de Domingo de Rezabal		Corrección de mano anónima		Propuesta M. de Sagarzola		Medidas actuales (m.)	
	Largo*	Ancho**	Largo	Ancho	Largo	Ancho	Largo	Ancho
Dimensiones totales interiores de la capilla	15 varas (1ª instancia) 18 varas (2ª instancia)	14 varas (1ª instancia) 11 varas (2ª instancia)	18 varas	11 varas			12,50 m.	11,70 m.
Sacristía	9 varas	9 varas					4,5 m.	2,9 m
Dimensiones totales exteriores de la capilla	54,5 pies		56 pies	48 pies				

	Propuesta de Domingo de Rezabal	Propuesta de Martín de Sagarzola	Medidas actuales
	Alto	Alto	Alto
Altura hasta el remate superior cúpula		50 - 56 pies (42 + 9 de linterna linterna)	12,5 m.
Paredes capilla hasta cornisa	41 pies (+ 2,5 pies de cornisa)	43 pies	8,4 m.
Paredes capilla hasta inicio bóvedas arcos torales		37 - 38 pies (+ 2 pies de cornisa)	5,85 m.
Paredes sacristía hasta encima de la cornisa	30 pies (+ 1 pie de cornisa)		
Paredes sacristía hasta bóveda	13 pies	11 pies	3,7 m.
Paredes coro y sotocoro	13 pies		4,6 m.
Puerta entrada desde iglesia, reja	24 pies alto x 24 pies ancho		
Puerta sacristía	8 pies alto x 5 pies ancho		

\* (eje paralelo al eje longitudinal de la iglesia)

\*\* (eje perpendicular al eje longitudinal de la iglesia)

matizaciones de Sagarzola, habría de medir 2 pies, recibiendo el peso del cierre hemiesférico, y aupándose a una altura total de unos 50-51 pies aproximadamente, que en la fábrica de la media

*versas provincias de España y las legales del sistema métrico-decimal*, Madrid, Imprenta de la Dirección General del Instituto Geográfico y Estadístico, 1886.

<sup>483</sup> Una segunda traza del mismo cantero abogaría por las 18 varas de largo por 11 ancho, medidas confirmadas de mano anónima.

naranja construida se han quedado en una altura inferior aproximada de 12,50 metros, unos 43 pies, sin contar la linterna.

Entendidos el volumen y el espacio de esta capilla guipuzcoana como el esqueleto sobre el que se sustenta y construye un programa renacentista y neoplatónico, cada uno de sus elementos tiene su razón de ser y su relación con el conjunto arquitectónico. La composición de la capilla, de gran sobriedad estructural, destila asociaciones numéricas y proporcionales, tanto geométricas y compositivas como armónicas y formales que se aprecian en grabados y dibujos de la época. En respuesta a estas relaciones, el orden cósmico y el terrenal quedan perfectamente descritos en la fábrica guipuzcoana. Son, por tanto, además de la combinación del cuadrado y el círculo, cuatro los grupos de asociaciones en los que se sustenta el análisis espacial, estructural y formal de la capilla guipuzcoana: las proporciones numéricas que dan lugar a las armonías musicales, las relaciones aritméticas y matemáticas resueltas en forma de rectángulos áureos, los esquemas geométrico-compositivos basados en ilustraciones de Serlio y las relaciones formales con las citadas representaciones gráficas del boloñés.

Se halla en la esencia de nuestra capilla y de las trazas ideadas por el arquitecto Domingo de Rezábal el considerar desde un inicio la proporción como un parámetro inherente a la propia construcción. En la propuesta del mismo, en lo concerniente a la linterna, cimborrio y los cuatro arcos triunfales, indicaba elocuentemente que serían “*anchos y altos y miembros guardados en su alquitatura y proporción, como conviene que sea*”<sup>484</sup>. Efectivamente, dicha conveniencia nunca fue tema baladí y, si bien desde la antigüedad hasta fechas cercanas a la edificación de la capilla la profundización en su tratamiento por los distintos teóricos fue de diverso calado, la armonía de las partes y la gracilidad de la construcción siempre se hallaron ligadas a la proporción<sup>485</sup> y al propio pensamiento<sup>486</sup>. Al respecto y tomando prestada una cita de Alberti,

---

484 GPAH20009\_A\_0750r\_A\_0751v.

<sup>485</sup> En este punto es interesantísimo consultar, por el recorrido que hace por el análisis de las proporciones griegas, romanas y su influencia en teorías medievales y renacentistas, el trabajo de WITTKOWER, R., ob. cit., pp. 145-219.

<sup>486</sup> Nicolás de Cusa afirmó que cualquier cosa medible puede representarse por una línea. Sostuvo que todo pensamiento consiste en una comparación y en el establecimiento de relaciones, y afirmó que las matemáticas son las únicas ciencias que permiten al hombre alcanzar la certeza. Véase KUZMINA, E., “El pensamiento estético de Nicolás de Cusa en el espectro de la luz renacentista”, *Pensamiento y Cultura*, nº 1 (2010), pp. 37-52.

*“toda la fuerza del ingenio, y toda la arte y ejercicio del edificar las cosas se remata con la partición, por que las partes del edificio entero y por hablar así, los respectos enteros de cada una de las partes, y finalmente consentimiento y apegamiento de todas las líneas y ángulos en una obra las mide sola esta partición, teniendo respecto a la utilidad, dignidad y apacibilidad”*<sup>487</sup>.

Vitruvio ya había sentenciado al respecto que,

*“la proporción es la conmensuración de las partes y miembros de un edificio con todo el edificio mismo, de la cual procede la razón de simetría. Ni puede ningún edificio estar bien compuesto sin la simetría y proporción, como lo es un cuerpo humano bien formado”*<sup>488</sup>.

Tanto la simetría como la proporción son parte activa de la fábrica, visibles en los elementos sustentantes y en los sostenidos. A ambas se les suma la armonía del conjunto, término musical que en la época que nos atañe certifica el equilibrio perfecto entre las partes de la arquitectura construida<sup>489</sup>. Pues bien, la capilla de patronato que concibieron los prohombres de Azpeitia recopila dichos saberes, en su geometría, aritmética y armonía.

Existen en la capilla de Nicolás Sáez de Elola gran variedad de relaciones que determinan la ordenación del microcosmos y el macrocosmos. Cabría comenzar el análisis por la totalidad de la fábrica. Ya se hizo alusión al requerimiento de que el exterior de la capilla fuera un cubo, de

---

<sup>487</sup> ALBERTI, L. B., ob. cit., Libro primero, Capítulo IX, “De la partición y de la conveniencia, modestia y apegada variedad de las partes, o miembros, respecto del todo, y entre sí”, pp. 21-22. Y sigue, “Y conviene que aquellos miembros convengan entre sí para hazer y componer lo commun loor y gracia de toda la obra, porque con el ocupar el uno toda la belleza las otras partes no se queden menospreciadas, sino que entre sí convengan, de fuerte que de allí parezca más un entero y bien constituydo cuerpo, que no unos miembros esparcidos y apartados”, p. 22.

Wittkower da una acertadísima cita de Palladio, “en todas las construcciones es necesario que sus partes se correspondan entre sí, y que tengan tales proporciones que no haya ninguna por la que no pueda medirse el conjunto o el resto de las partes”. WITTKOWER, R., ob. cit., p. 152 en referencia a PALLADIO, A., ob. cit., Libro IV, capítulo V, párrafo inicial.

<sup>488</sup> VITRUVIO, M., ob. cit., Libro III, capítulo primero, “De la composición y simetría de los templos”, p. 58.

<sup>489</sup> Ibid., Libro I, Capítulo I, p. 7, nota 32, “Los Pitagóricos y algunos otros Filósofos antiguos, decían, que todo el Universo estaba arreglado en proporción armónica: y la establecieron principalmente en las esferas celestes, dando ya tonos, ya semitonos de unas á otras, cuya opinión reprueba con razón Aristóteles”. Véase el Capítulo IV, De la armonía, del Libro V.

Vitruvio citaba además que “La Arquitectura consta de Ordenación, que en Griego se llama taxis, de Disposición, que los Griegos llaman diáthesis, de Euritmia, Simetría, Decoro, y Distribución, llamada en Griego economía. La Ordenación es una apropiada comodidad de los miembros en particular del edificio, y una relación de todas sus proporciones con la simetría”. Libro I, Capítulo 2, De qué cosas consta la Architectura, p. 8.

altura y anchura iguales, ya que dicho cubo, es decir, las tres dimensiones espaciales idénticas entre sí es, en esencia y en lo que a lo terrenal compete, como ya expusiera Platón en el *Timeo*, el elemento que sirve de base a la edificación. Siendo esto así, el cubo y la división cuatripartita, metáfora del microcosmos terrenal, están muy presentes en el planteamiento neoplatónico de la capilla.

La planta se aborda como un cuadrado cuyo eje longitudinal excede al transversal una medida aproximada de media sacristía de largo. El hecho de que la capilla de Elola se tuviera que apoyar en la de los Alzaga y conste de sacristía propia hace que exista este pequeño desajuste de simetría, si bien entra dentro de lo esperado en cuanto al margen de tolerancia métrica<sup>490</sup>.

Largamente estudiadas desde la Antigüedad, las proporciones musicales griegas están íntimamente ligadas a las armonías melódicas y del universo<sup>491</sup>, y son el germen de las teorías pitagórico-platónicas<sup>492</sup>, de las que posteriormente beberán las proporciones albertianas (capítulos V y VI del libro noveno), entre otras<sup>493</sup>, confirmando que aquello que es bello y delicioso al oído ha de serlo, forzosamente, para la vista. De aquí que el Renacimiento, “admirador de la antigüedad, vuelve a tomar la línea vitruviana de relación entre la armonía musical y la armonía cósmica”, desarrollando “relaciones numéricas inspiradas en la armonía musical”<sup>494</sup>.

---

<sup>490</sup> No se rompe la proporcionalidad ni la armonía, no hay una tendencia hacia lo rectangular que se vea marcada por este añadido de aproximadamente un metro.

<sup>491</sup> Las denominadas consonancias musicales griegas, se concretan en las tres figuras más importantes que son la octava (2:1), la quinta (3:2) y la cuarta (4:3). GOLDÁRAZ GAÍNZA, J. J., *Afinación y Temperamentos Históricos*, Madrid, Alianza Editorial, 2004. Resulta de obligada lectura el repaso que el autor realiza sobre la historia de la afinación, temperamento, consonancias y disonancias, comenzando su periplo en la Grecia clásica y resaltando las afinaciones pitagóricas. Véanse los iniciales capítulos 1 y 2, pp. 21-73.

Dichas proporciones “relacionan la armonía musical con la armonía del universo”, hecho que “aparece ya en forma clara en el tratado de Vitruvio”. GARCÍA, S., ob. cit., p. 34. Se trata de la asimilación del hombre con el microcosmos y el universo con el macrocosmos.

Interesante asimismo el artículo sobre Vignola y la cercanía de su tratado y sus módulos con la música, CAJIGAL VERA, M. A., “La Regla de los Cinco Órdenes de Arquitectura de Vignola: ciencia matemática y teoría musical para un nuevo vocabulario de poder en la arquitectura”, en Mínguez Cornelles, V. M. (coord.), *Las artes y la arquitectura del poder*, Castellón, Universitat Jaume I, Servicio de Publicaciones, 2013, pp. 939-952.

<sup>492</sup> GOLDÁRAZ GAÍNZA, J. J., ob. cit., p. 29. La aritmética pitagórica dice que “hay una relación entre números y sonidos. Todo intervalo puede representarse mediante una fracción, habiendo una exacta correspondencia entre música y aritmética”. A Platón se le debe “la primera descripción conocida de la división de los tetracordos”, “la escala del *Timeo*” o “afinación pitagórica, la única que de forma efectiva pasó a la Edad Media a través de Boecio”, con su *De institutione musica*, Ibid., p. 35. Asimismo, en los *Diálogos* de Platón resulta recurrente la mención de las proporciones numéricas y musicales. Véase PLATÓN, (trad. Juan B. Bergua), *Diálogos. Filebos, Timaios, Kritias*, Volumen 7, Madrid, Ediciones Ibéricas, 1958.

<sup>493</sup> El tema de las armonías musicales es tan amplio como interesante. Sin embargo y no queriendo excedernos en su estudio, volvemos a citar una vez más la obras de Wittkower y, sobre todo, de Goldáraz Gaínza, en las que magistralmente se citan en orden cronológico las diversas obras que trataron sobre el tema y de la repercusión que las iniciales tuvieron en las siguientes, así como la sombra que proyectaron en el estudio científico de la proporción y la armonía.

<sup>494</sup> GARCÍA, S., ob. cit., p. 34. Si bien Vitruvio esboza y practica las armonías musicales, someramente las explica, no por ello

No podía, la capilla de Santa María, obviar la presencia de tales armonías musicales entre sus relaciones numéricas y proporcionales. Se corrobora que, efectivamente, el ancho de la capilla puede medirse en función de la anchura o profundidad de sus capillas hornacinas<sup>495</sup>. Tomando como medida X el ancho del brazo donde se aloja el arcosolio de Elola, vemos que el cubo central de la fábrica equivale a una medida de 3X y que el brazo restante valdría aproximadamente otra X. Sumadas las dos hornacinas, 2X, nos encontramos ante una proporción muy significativa, 3:2<sup>496</sup>, que conlleva para la arquitectura asociaciones musicales<sup>497</sup> de “carácter casi místico”<sup>498</sup> como será la figura de la quinta, es decir, el diapente<sup>499</sup> o sesquíáltera según los antiguos<sup>500</sup>, en resumen, una consonancia simple.

La asimetría del eje longitudinal de la capilla no permite esta misma asociación de 3:2, dada su irregularidad. Sin embargo, la hornacina de la cabecera tendría de largo<sup>501</sup> una medida X, en el ala contraria, en el sotocoro, tendríamos el duplo de X, es decir, 2X, y el grueso de la capilla sería de 3X. En este caso, obviando cualquier tipo de asociación musical podríamos tender a las proporciones aritméticas y pensar que las medidas de la capilla respecto a los brazos este y oeste, son idénticas o muy similares.

---

dejan de estar presentes en sus obras de arquitectura. Véase al respecto ESTEBAN LORENTE, J. F., “La teoría de la proporción arquitectónica en Vitruvio”, *Artigrama*, nº 16 (2001), pp. 237-239.

<sup>495</sup> La anchura de la capilla se relaciona con la de la iglesia parroquial de Azpeitia, es decir, el eje transversal con respecto al longitudinal (cabecera-pie) de la misma. Cabría direccionar el análisis de proporciones, anchuras y longitudes en comparación con algunas de las obras de Hontañón, véase al respecto, CASASECA CASASECA, A., ob. cit., pp. 294-299; SANABRIA, S., “Rodrigo Gil de Hontañón’s new arithmetical structural rules at the parish church in Villamor de los Escuderos”, en Huerta Fernández, S., *First International Congress on Construction History*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, 2003, pp. 1795-1799.

<sup>496</sup> Lo que algunos autores definen como 3:2, otros lo califican como 2:3, que indistintamente hace alusión a proporciones de 2 y 3 partes respectivamente, es decir, el 3 se obtendría de la suma del 2 más la mitad del propio 2. Wittkower por ejemplo utiliza la nomenclatura 2:3 y Goldáraz utiliza la 3:2. WITTKOWER, R., ob. cit.; GOLDÁRAZ GAÍNZA, J. J., ob. cit.

<sup>497</sup> Alberti asocia la música y la arquitectura cuando expresa “estos números por los cuales viene que aquella compostura de voces se haga muy agradable a los oídos, aquellos mismos números hacen que los ojos y el ánimo se hinchan de maravilloso deleite, sacarse ha pues toda la razón de la finición de los músicos, los cuales tienen muy bien conocidos estos tales números”. ALBERTI, L. B., ob. cit., Libro noveno, p. 284.

<sup>498</sup> GOLDÁRAZ GAÍNZA, J. J., ob. cit., p. 29. Según los intervalos de las teorías musicales pitagóricas, “los intervalos son más consonantes cuanto más cerca de la unidad se encuentra su razón. La quinta (3:2) es más consonante que la cuarta (4:3) porque sus términos se acercan más al unísono (1:1). Por ello, este principio adquiere en los pitagóricos un carácter casi místico”.

<sup>499</sup> WITTKOWER, R., ob. cit., p. 147. Sobre la proporción 2:3 o 3:2, Giorgi dice que debe ser la proporción de la propia capilla grande, de manera que su “longitud equivalga a la anchura de la nave y su anchura guarde con la nave” esa misma proporción, p. 149.

<sup>500</sup> ALBERTI, L. B., ob. cit., Libro noveno, p. 284.

<sup>501</sup> Los términos largo y ancho siempre se hacen en referencia al eje longitudinal y transversal, por lo que a una hornacina es largo a otra será ancho, y viceversa.

Continuando en el eje longitudinal, observaremos las medidas nombradas como B. Tomando como base la medida de la longitud de la hornacina este más el lateral de la pared norte o sur, obtenemos una B, que parece ser la medida que divide en 5 partes la longitud total de la capilla, aproximadamente. Siendo esto así, el centro de la linterna casaría con la mitad de la capilla, quedando 2B hacia la cabecera, y una proporción de 3B hacia el coro. Una vez más, una quinta o diapente, una consonancia simple dentro del entramado proporcional de la estancia.

En el eje transversal, las que hemos denominado como cotas Y (casi equivalentes a la B, aunque no del todo iguales), corresponderían a la suma del ancho de las hornacinas norte y sur más el paño lateral de los lienzos correspondientes. Asimismo, el cuerpo central de la capilla equivaldría a 2Y por lo que, atendiendo a la parte como proporción y medición del todo, entre la hornacina (Y) y el cuerpo de capilla (Y) se formaría una proporción de 2:1, lo que equivaldría a una octava o diapasón. Sin embargo, sumadas ambas hornacinas ( $Y + Y = 2Y$ ), tendríamos una proporción de 1:1 con respecto al cubo central.

Significativas son asimismo las medidas propuestas para la sacristía. Domingo de Rezábal apostó por una dependencia cuadrada de 9 por 9 pies<sup>502</sup>, “numero primo y divino”<sup>503</sup>, traza que a la postre terminaría siendo rectangular y de proporciones 3:2 (16 pies x 10,5 pies aproximadamente), una vez más, en alusión al diapente.

Iniciando la ascensión en la lectura neoplatónica del recinto, apreciaremos que la elevación del alma lleva pareja la elevación y multiplicación aritmética de elementos construidos. Comenzando por el nivel inferior, el terrenal, la planta de cruz griega se inscribe en un cubo con cuatro brazos o capillas hornacinas, en disposición simétrica y profundidades similares, si bien el brazo que conecta con la parroquial, el oeste, no es lo regular y simétrico que quisiéramos, ya que se adapta al espacio entre construcciones. Pues bien, en la medida en la que ascendemos en los niveles de elevación del alma, apreciamos que los brazos que se prolongan del cuerpo de

---

<sup>502</sup> Teniendo en cuenta que su primera aportación fue diseñar una capilla de 14x15 varas y 9x9 pies, se entiende que Rezábal apostaba claramente por la simetría, la axialidad, el centralismo y el orden y la armonía e las partes.

<sup>503</sup> WITTKOWER, R., ob. cit., pp. 147-149. Según Francesco Giorgi, el 9 es el número de pasos de que debe constar la anchura de una nave, por ser el cuadrado de 3, éste último “número perfecto”. El cuadrado (9) y el cubo de 3 (27), reflejan la consonancia del Universo, tal y como demostró Platón en el Timeo, pp. 146-147.



la capilla se cubren con bóvedas reticuladas de 8 artesones cada una, multiplicando el número básico, el 4, que se proyectaba en planta. El 4, por cierto, se contempla como uno de los 7 números de la armonía del universo (1, 2, 3, 4, 8, 9, 27)<sup>504</sup>, cuadrado del 2, además de ser un número recurrente en tratados musicales<sup>505</sup>. Además de ello, sobre cuatro arcos torales voltea un impresionante cúpula casetonada, máxima representante del poder celestial, dividida en 12 meridianos y triplicando, por tanto, el 4 de la base. A las tres hiladas de dovelas habría que sumarles el cuarto estadio, que estaría conformado por la linterna proyectada por el cantero guipuzcoano. Apurando nuestras asociaciones, tendríamos una secuencia proporcional 1:3:2, el inicio de la escala musical griega, que comprende la octava y la quinta.

Nótese, como inciso y aunque no llegara a edificarse siguiendo estos apuntes, que en las correcciones realizadas por Martín de Sagarzola a las propuestas de planta y alzado de Rezábal, se especificaban la altura de la fábrica hasta el remate superior de la cúpula, la elevación de las paredes hasta la cornisa y las de las mismas hasta el inicio de las bóvedas de los arcos torales. En el primer y tercer caso, observamos propuestas de múltiplos de 4, 56 pies para el punto septentrional de la cúpula (después iría el añadido de la misma) y 40 pies hasta el de la cornisa sobre las bóvedas de los torales. El exterior según corrección de mano anónima, habría de tener 56 por 48 pies, también múltiplos de 4, aunque no es nuestro objetivo aquí el tratar de buscar coincidencias a la fuerza, sino sólo aquellas que sean completamente evidentes y deliberadas.

La asociación 3:2 se hace asimismo presente en la proporción existente entre la altura hasta el remate superior cúpula (12,5 metros actuales) y la altura de las paredes capilla hasta la cornisa (8,4 m.). Muy cerca de la proporción quinta o de diapente se halla, asimismo, la relación que une al último número propuesto, es decir, la altura de los muros de la capilla hasta la cornisa (8,4 m.) y la de dichos lienzos hasta el inicio de las bóvedas o arcos torales (5,85 m.). Cercana también a la proporción musical de 4:3, conocida como diatesarón o sesquitercia<sup>506</sup>, una

---

<sup>504</sup> Ibid., p. 148. Alberti enumera entre los denominados números músicos, el 1, 2, 3, 4, 8, y 9. ALBERTI, L. B., ob. cit., Libro noveno, p. 285.

<sup>505</sup> WITTKOWER, R., ob. cit., pp. 145-219.

<sup>506</sup> ALBERTI, L. B., ob. cit., Libro noveno, p. 284.

figura musical no aparecida hasta el momento, es la relación entre la altura de las paredes del coro y sotocoro (4,6 m.) y la altura de los paramentos de la sacristía hasta la bóveda (3,7 m., se trata de la misma altura que las paredes del coro). En los alzados de los paramentos, mencionar primeramente que las alturas para el sotocoro y coro se concibieron idénticas, en proporción 1:1, tal y como lo son en la actualidad.

El estudio de las proporciones “ocultas”, finaliza con las medidas del hueco abierto a cierta altura en el muro sur, que albergaba el libro de cuentas de la capilla de Elola, y que tiene una proporcionalidad aproximada de 4:3. Asimismo, los rectángulos que alojan el escudo de Azpeitia y la figura pintada de Elola con esfera y compás son muy aproximados a las medidas del hueco señalado, 4:3, con ligeras variaciones métricas (relativamente insignificantes, apenas exceden del largo establecido en la proporción).

La belleza y armonía de las proporciones aritméticas del segundo grupo se manifiestan, tanto en la arquitectura construida como en la fingida, en base a divisiones constantes. Obsérvese que la hornacina del lateral derecho del muro norte presenta medida dupla para el largo que para el ancho, y que la parte correspondiente al cierre de venera ocupa casi una cuarta parte que, si bien no es exacta, visualmente podría parecerlo. Además, en el lienzo este, el lado superior del marco pincelado divide la altura total existente hasta ese punto en 4 partes proporcionales: el límite de la primera lo marca el inicio de la alegoría de la caridad; la segunda enmarca dicha la escena y casi la totalidad de la venera del lateral opuesto; la tercera arrancaría en el borde de la venera izquierda y la última apoyaría sobre el suelo. En el muro sur el marco manierista vuelve a ser protagonista al dividir en dos partes idénticas la altura de las paredes laterales, en cuya partición se hallarían las cornisas pinceladas.

Por su parte, las proporciones matemáticas sustentadas en el número de oro, se hacen corpóreas en varias zonas y figuras que se ciñen a dicha proporción áurea, el patrón de la belleza para los arquitectos y otros maestros del Renacimiento. Así, las hornacinas de los lienzos laterales del paramento norte refieren, por su parte, este tipo de asociaciones. Véase que el nicho situado bajo la efigie de la sibila presenta las dimensiones de un rectángulo áureo o divina

proporción, “ $\Phi$ ” (color azul en los alzados). Planteado ya por Euclides<sup>507</sup>, vuelve a la primera línea de la mano de Leonardo<sup>508</sup> y, sobre todo, Luca Pacioli<sup>509</sup>. Número inconmensurable, infinito y no periódico, irracional, tiene gran influencia en el arte y arquitectura, pudiéndose rastrear en diversos elementos de la capilla guipuzcoana<sup>510</sup>. La pared oriental constituye todo un compendio del rectángulo áureo, ya que se dibuja nada menos que en tres ocasiones: una hornacina, la enmarcación manierista que rodeaba el retablo de Nuestra Señora, y finalmente, el rectángulo que engloba la altura total del marco exterior más la peana pincelada sobre la que se asienta.

Dando inicio al tercer grupo de asociaciones, compuesto por esquemas geométrico-compositivos basados en ilustraciones de Serlio, y entendiendo como válida la similitud escenográfica y organizativa que existe entre mausoleos tipo retablo y portadas renacentistas, se localiza en el muro norte una evidente asociación geométrica y compositiva entre el arcosolio y la “construcción de una puerta” del Primer Libro de Arquitectura del boloñés (color verde en los alzados). El boloñés, en su descripción de la correcta edificación de la puerta, introduce el rectángulo del acceso (definido por los vértices superiores F y G) dentro de un cuadrado de dimensiones mayores, ACBD, de tal forma que, unidas las diagonales AC y CD, dividan la altura de dicha puerta en cuatro partes iguales, una de las cuales se halla por encima del punto de intersección, y las otras tres descienden hasta la línea AC. Los puntos F y G surgirán de la

---

<sup>507</sup> EUCLIDES, *Los seis libros primeros de la Geometría de Euclides*, traducidos en lengua española por Rodrigo Zamorano, Sevilla, casa de Alonso de Barrera, 1576, Estudio introductorio y notas José María Sanz Hermida, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1999. En el Libro Sexto, proposición 30 se establece la división de una recta dada en extrema y media razón, lo que equivale a la definición de la proporción áurea, p. 118. Véanse además las 25 proposiciones del Libro V, donde se asientan las teorías de las medidas, razones, magnitudes y proporciones.

<sup>508</sup> Su dibujo del hombre de Vitruvio inserto en un cuadrado y un círculo es un canto a la geometría y al número de oro, que deviene de la razón existente entre el lado del cuadrado y el radio del círculo.

<sup>509</sup> PACIOLI, L. (trad. de Juan Calatrava), *La Divina Proporción*, Madrid, Akal, Madrid, 1991. Siguiendo la estela de Vitruvio sobre las partes del cuerpo humano y sus relaciones, así como a Villard de Honnecourt, Francesco de Giorgio, Leonardo y tantos otros que atendieron dicho tema, Pacioli estudió también, entre otras, las proporciones áureas con relación al cuerpo humano, de tal forma que se hallara la perfección y belleza de sus partes y del todo.

Sobre la divina proporción véase también BONELL, C., *La Divina Proporción. Las formas geométricas*, Barcelona, Ediciones UPC, 1999; LIVIO, M., *La proporción áurea: La historia de Phi, el número más sorprendente del mundo*, Barcelona, Ariel, 2006; HEMENWAY, P., *El código secreto. La misteriosa fórmula que rige el arte, la naturaleza y la ciencia*, Lugano, Evergreen, 2008; CORBALÁN, F., *La proporción áurea: el lenguaje matemático de la belleza*, Barcelona, RBA Libros, 2010; GHYKA, M. C., *El número de oro: ritos y ritmos pitagóricos en el desarrollo de la civilización occidental*. T. I, Los Ritmos, y T. II. Los Ritos, Barcelona, Poseidón, 1978. Ibid., *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*, Barcelona, Poseidón, 1983. Merece especial atención el tomo titulado Ritmos, en el que el autor realiza un interesantísimo recorrido a través del número de oro y sus manifestaciones, las armonías e intervalos presentes tanto en las imágenes del cuerpo humano como en las creaciones arquitectónicas.

<sup>510</sup> Muy interesante, por el análisis que realiza sobre fachadas y elementos verticales y horizontales respecto al número dorado, el artículo de DE LA FUENTE MARTÍNEZ, C., “La divina proporción en el Instituto “Cardenal López de Mendoza”. Un análisis de las proporciones del antiguo Colegio de San Nicolás”, *Sigma*, nº 33 (2008), pp. 131-164.

intersección de las rectas AE y CE, con CD y AB respectivamente. Resulta una composición de “divisiones conmensurables del gran cuadrado”, “una serie interrelacionada de proporciones de pequeños números enteros”<sup>511</sup>. La puerta por ejemplo tiene el doble de alto que de ancho (2:1), y respectivamente, su ancho y alto guardan una relación de 3:1 y 3:2 con respecto al cuadrado exterior.

Apreciamos que el esquema geométrico de Serlio puede extrapolarse al arcosolio del capitán de Pizarro, de tal forma que el rectángulo de acceso delimitado por F y G se correspondería con el arco triunfal y el interior de las pilastras que flanquean la cama sepulcral. El punto septentrional y central E halla correspondencia con el remate del tímpano del sepulcro, del mismo modo que la anchura del cuadrado ACBD se ciñe casi con total exactitud a la anchura máxima del marco serliano y pincelado que envuelve toda la arquitectura (coincide en anchura con la puerta de ingreso a la capilla). Más allá, si prolongamos la línea descendente del tímpano, encontramos un punto de intersección respecto a la recta AD que divide la misma en 6 partes proporcionales (color rojo en los alzados). Otro ejemplo más de relaciones musicales conscientemente aplicadas a la arquitectura y exorno de la capilla.

En el cuarto grupo, llama la atención la similitud formal existente entre las ventanas en forma de templos clásicos que se pincelan en los laterales y las portadas escogidas para los libros Tercero y Cuarto de Sebastiano Serlio. Los arranques de columnas (hay que tener presente que es el boloñés el que corta las columnas y les pone encima capiteles), el frontispicio triangular y sobre todo las efigies de león decorando los capiteles que flotan en Azpeitia (en las portadas se apoyan sobre sendos hermes y cariátides), evocan la arquitectura guipuzcoana. Y como ya se citó en el capítulo concerniente a la arquitectura fingida, las grecas serpenteantes, los colgantes de flores y frutas y las perspectivas de las basas nos conducen una vez más a la licencia de la capilla de Elola.

---

<sup>511</sup> Ibid., p. 170. El autor defiende que “el dibujo parece sugerir el empleo de un procedimiento geométrico no muy diferente al método “ad quadratum” practicado a finales de la Edad Media. En ambos casos el patrón geométrico determina los puntos focales del diseño, unos puntos aritméticamente irracionales (el punto F, por ejemplo, divide la diagonal CD  $\sqrt{2}$  y la línea AE  $\sqrt{5}$  en una y dos partes)”.

En un momento en el que es tan sumamente complejo hallar estudios de proporción en obras arquitectónicas coetáneas, la capilla de Santa María es un ejemplo aislado de la producción guipuzcoana del siglo XVI, ni siquiera la Universidad de Oñate proyecta semejante juegos de proporciones musicales, asociaciones numéricas y aritméticas. El léxico y la casuística de proporciones del temprano recinto funerario de Nicolás de Elola bien pueden ponerse en relación en el vecino Reino de Navarra con la obra de un selecto grupo de canteros, poseedores de una sólida formación teórica clasicista, que trabajaron en las iglesias renacentistas de Ziga, Larraga, Lerín y Ablitas. Según trazas de Juan de Villareal de 1571, el crucero y cabecera de la iglesia de San Miguel de Larraga adoptan la forma de cubo central cubierto con cúpula y rematado el testero en arco triunfal y cuarto de esfera, ambos casetonados<sup>512</sup>. Las proporciones 3:2 se asocian claramente a las dimensiones totales del cuadrado con la longitud y anchura tanto de la cabecera como de los espacios colaterales. Otro tanto sucede en Lerín, con la traza de Juan Luis de Musante y Amador de Segura, cuyo cubo central disminuye una cuarta parte en las capillas colaterales<sup>513</sup>. Juan de Garaicoechea, cantero que materializara la edificación de la parroquial de Lerín, deja su impronta en la iglesia de San Lorenzo de Ziga, con arco de triunfo y concha gallonada, de lenguaje claramente manierista<sup>514</sup>. Y aunque posterior en el tiempo, la traza original del proyecto de ampliación de la parroquia de Santa María Magdalena de Ablitas (Navarra), de Juan de Aguirre y Juan de Garaicoechea, de 1596<sup>515</sup>, y basado en un modelo de Gil de Hontañón recogido en el *Compendio* de Simón García, lámina 13<sup>516</sup>, sirve para comprender la importancia de la puesta en práctica de las asociaciones aritméticas y proporcionales. En las medidas de largo y ancho de la iglesia, se observa la proporción musical de 4:3 (4Y de largo por 3Y de ancho). La cabecera, resuelta en tramos geométricos (el central un cuadrado perfecto y los laterales dos rectángulos de proporción 2:1), se finaliza mediante proporciones duplas, es decir, las 4X del ancho duplican las 2X de medida del largo, lo que da una figura de 2:1.

---

<sup>512</sup> TARIFA CASTILLA, M. J., “Juan de Villareal: tradición e innovación en la arquitectura navarra del siglo XVI”, *Príncipe de Viana*, nº 221 (2000), p. 628.

<sup>513</sup> TARIFA CASTILLA, M. J., “El maestro italiano...”, p. 614.

<sup>514</sup> *Ibid.*, p. 615; TARIFA CASTILLA, M. J., “La iglesia parroquial de Lerín...”, *ob. cit.*, p. 26.

<sup>515</sup> La traza, conservada en el Archivo General de Navarra, se reproduce en TARIFA CASTILLA, M. J., *La arquitectura religiosa del siglo XVI en la merindad de Tudela*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2005, p. 406.

<sup>516</sup> *Ibid.*, 170. La autora atribuye dicho dibujo a Rodrigo Gil de Hontañón, apoyándose en el lenguaje arquitectónico que muestran las plantas de los folios 6 y 7 del *Compendio* de Simón García.

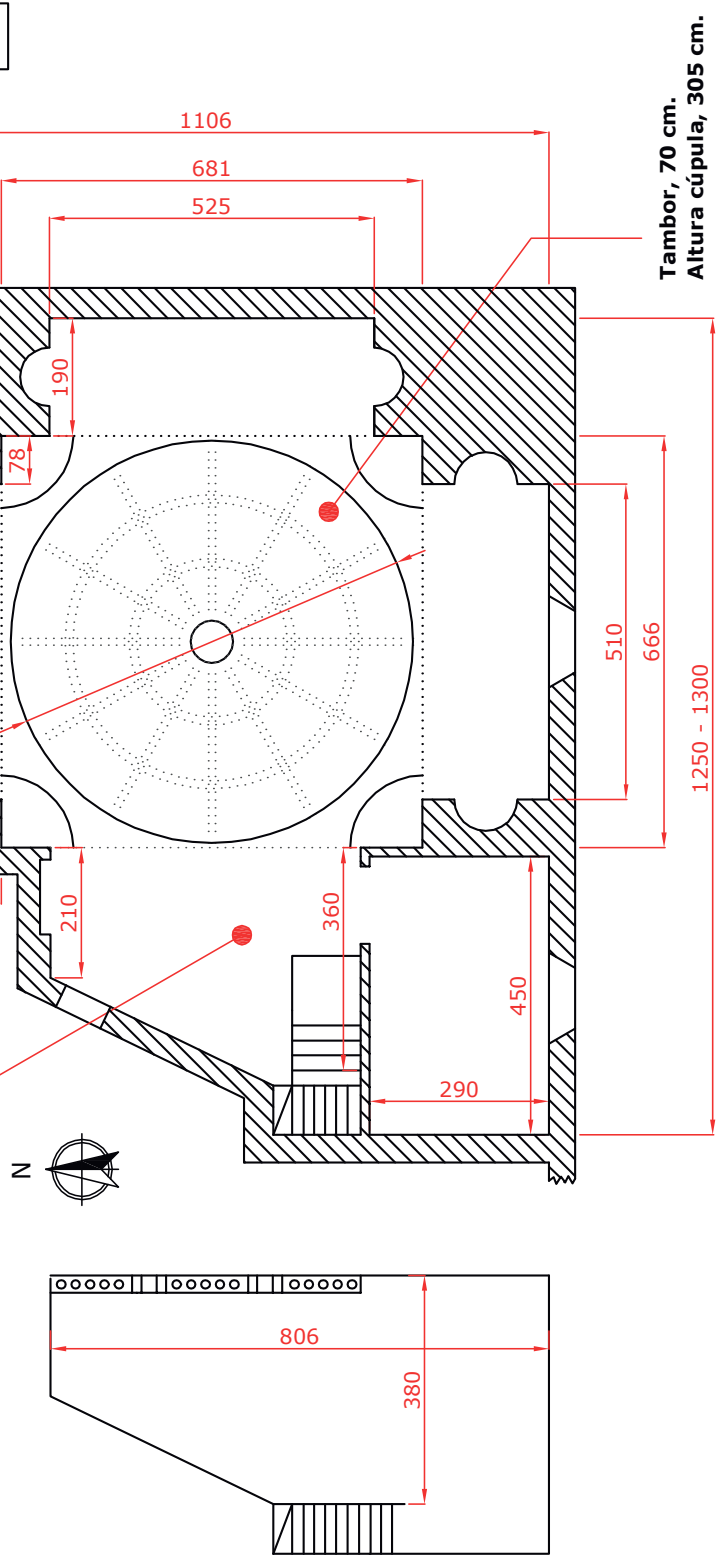
Son, por tanto, varias y variadas las asociaciones que se han percibido y probado en la capilla de Santa María. Ciertamente, el nivel del conocimiento de los arquitectos del Renacimiento en cuanto a proporciones y relaciones matemáticas y musicales excede al actual, por lo que probablemente existan otras relaciones numéricas que se hayan escapado al ojo no entrenado. Así y todo, es un hecho probado que las armonías musicales están presentes en la capilla, que la simetría y la ordenación son parte fundamental del quehacer constructivo, y que la perfecta comunicación verbal, estática y dinámica de sus elementos, es la que proporciona ese aspecto y ese carácter tan marcadamente clásico.

Dimensiones de la capilla

Planta de cruz griega inscrita en un cuadrado con cubrición en forma de cúpula casetonada

OTRAS MEDIDAS DE LA CAPILLA

- Línea imposta ..... 585 cm.
- Flecha arco ..... 840 cm.
- Altura sotocoro ..... 370 cm.
- Altura coro ..... 460 cm.

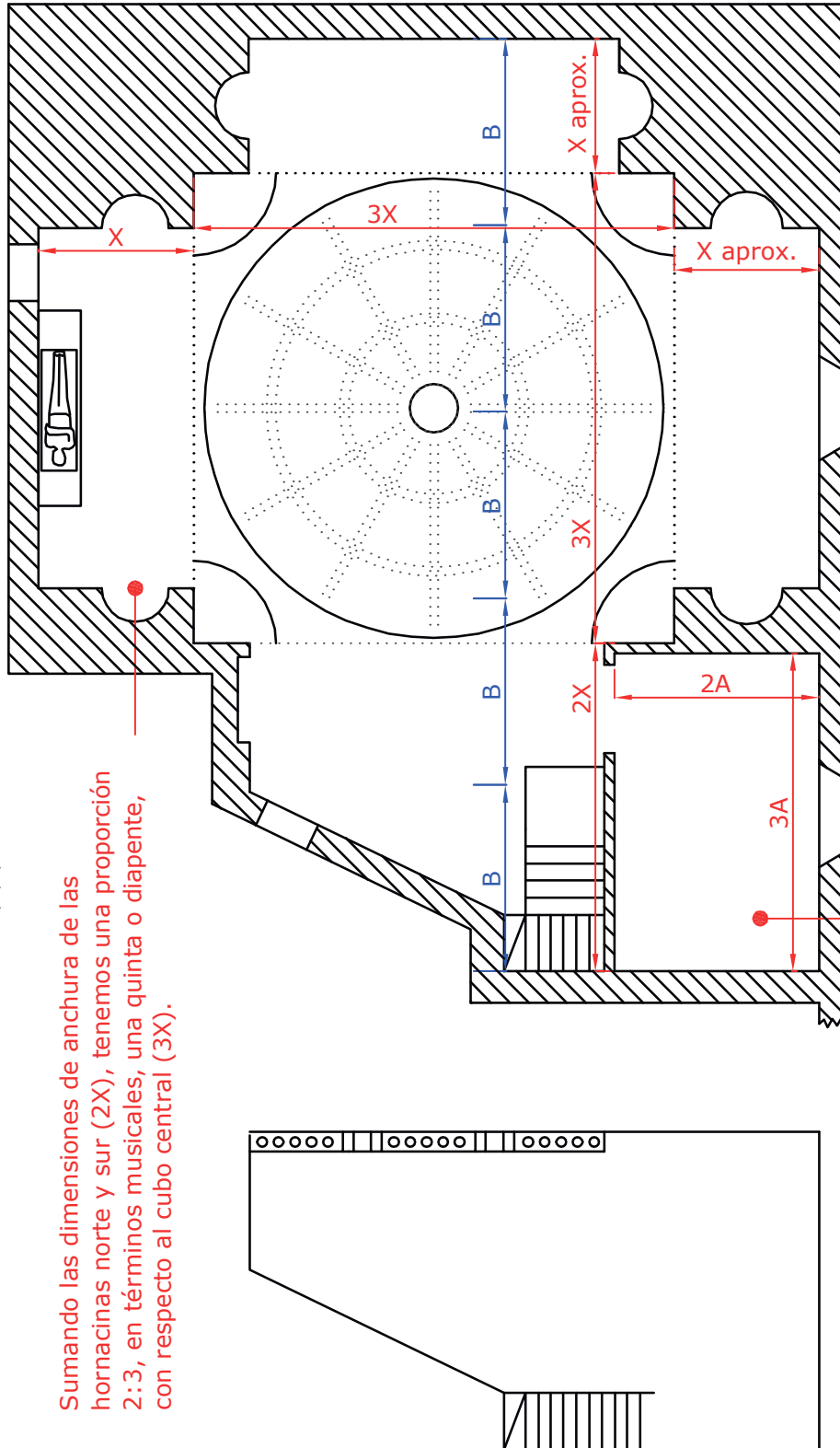


TODAS LAS MEDIDAS DE LA CAPILLA ESTÁN EXPRESADAS EN CM.

Proporciones numéricas- armonías musicales  
Eje longitudinal (X y B)



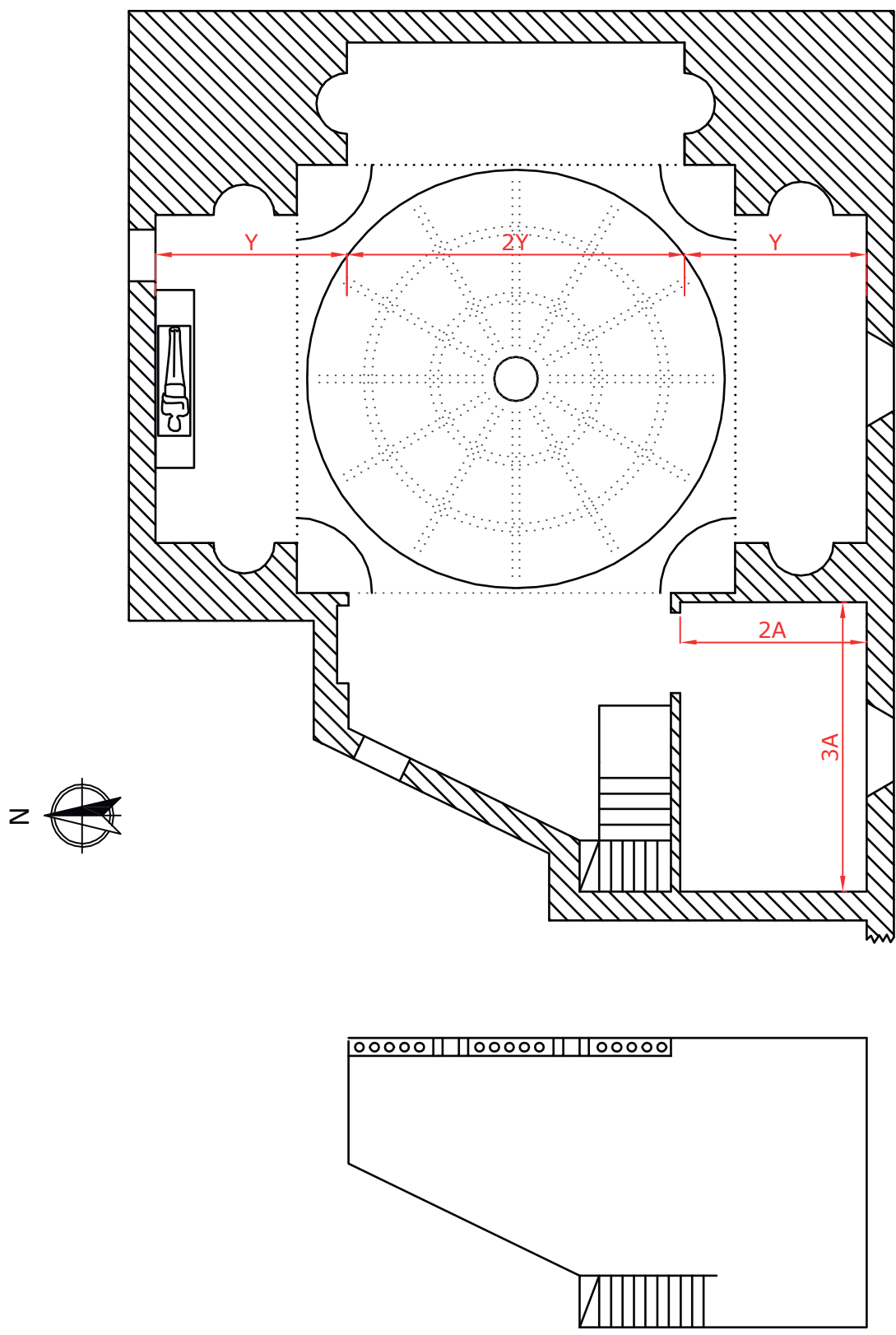
Sumando las dimensiones de anchura de las hornacinas norte y sur (2X), tenemos una proporción 2:3, en términos musicales, una quinta o diatente, con respecto al cubo central (3X).



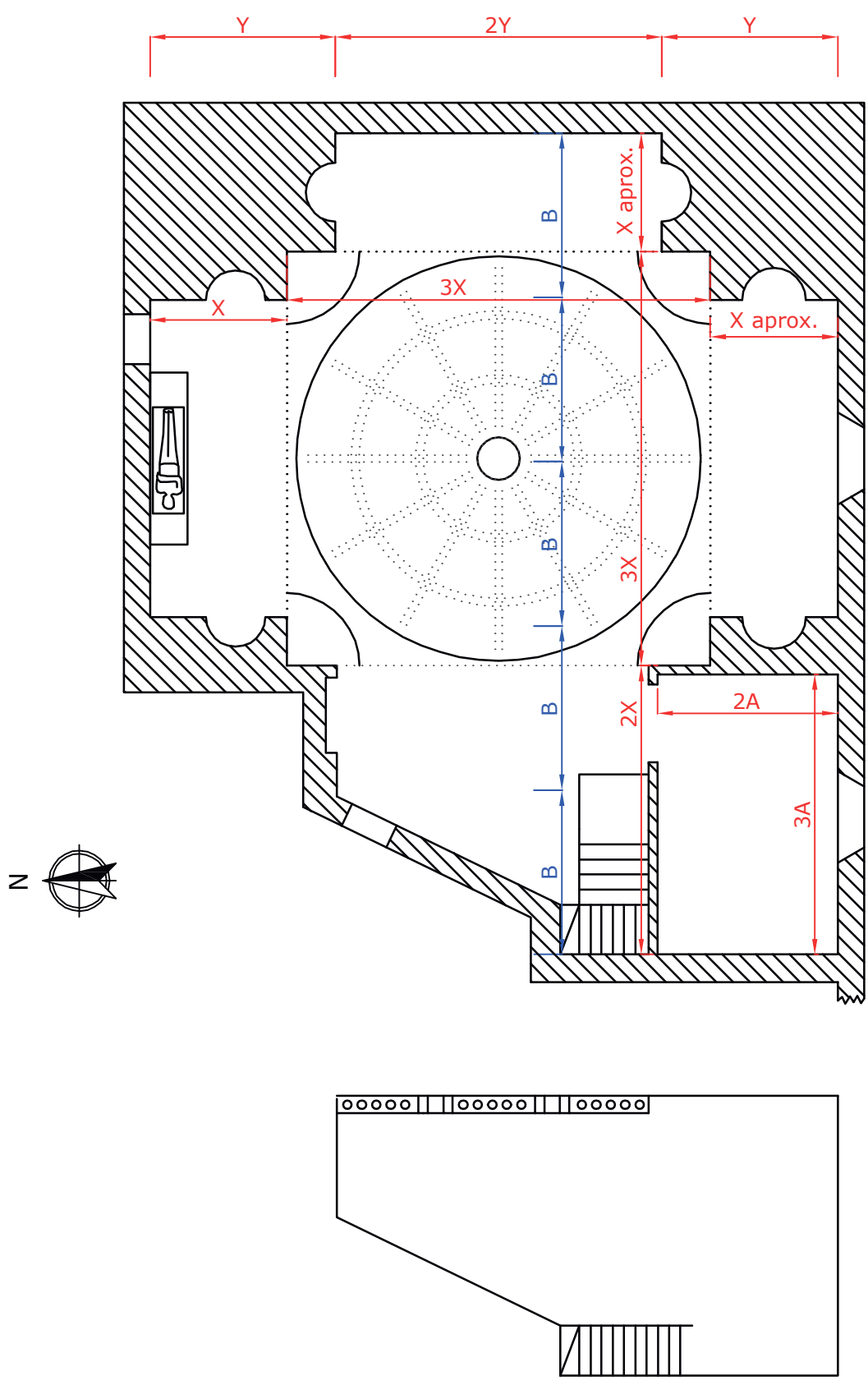
En la medidas interiores de la sacristía se aprecia de nuevo una proporción muy aproximada de 2:3, una quinta.



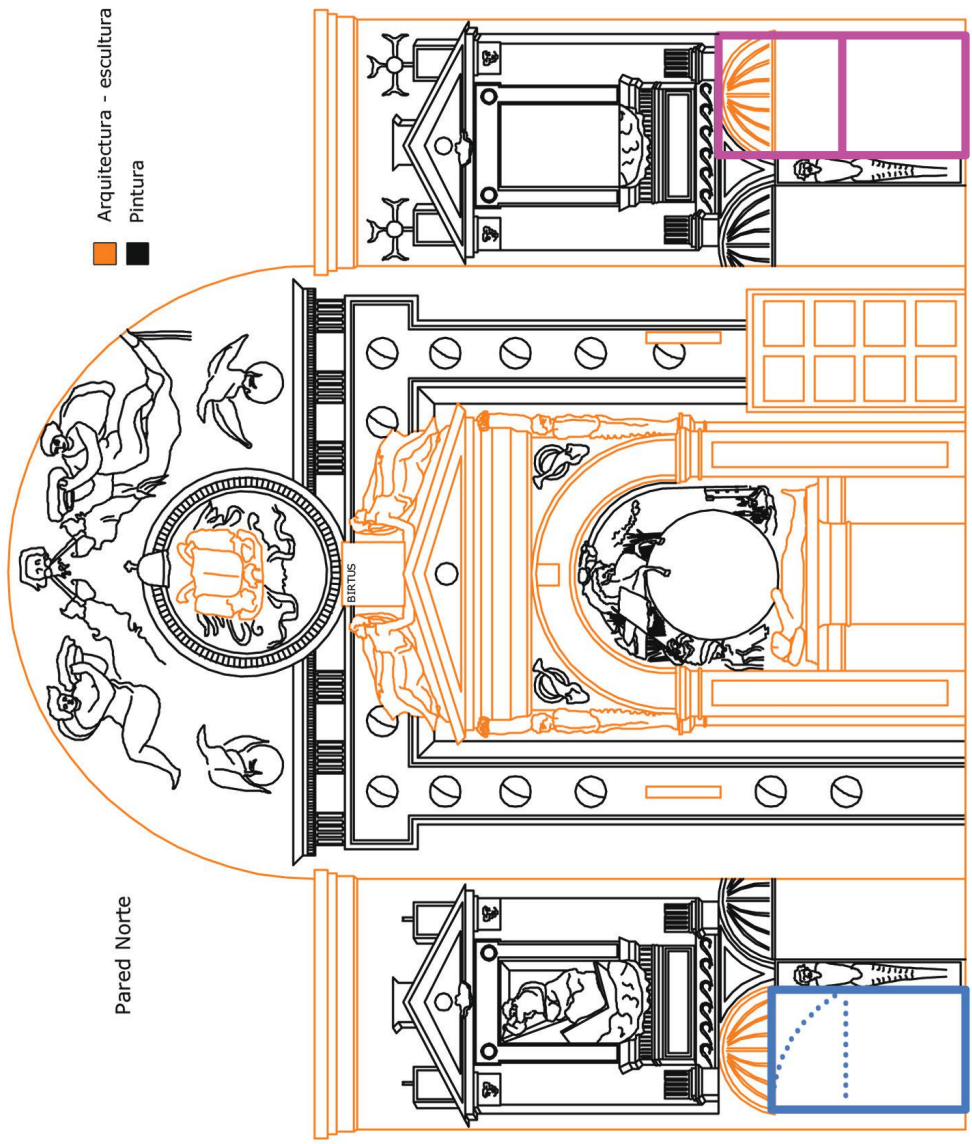
Proporciones numéricas- armonías musicales  
Eje transversal (Y)



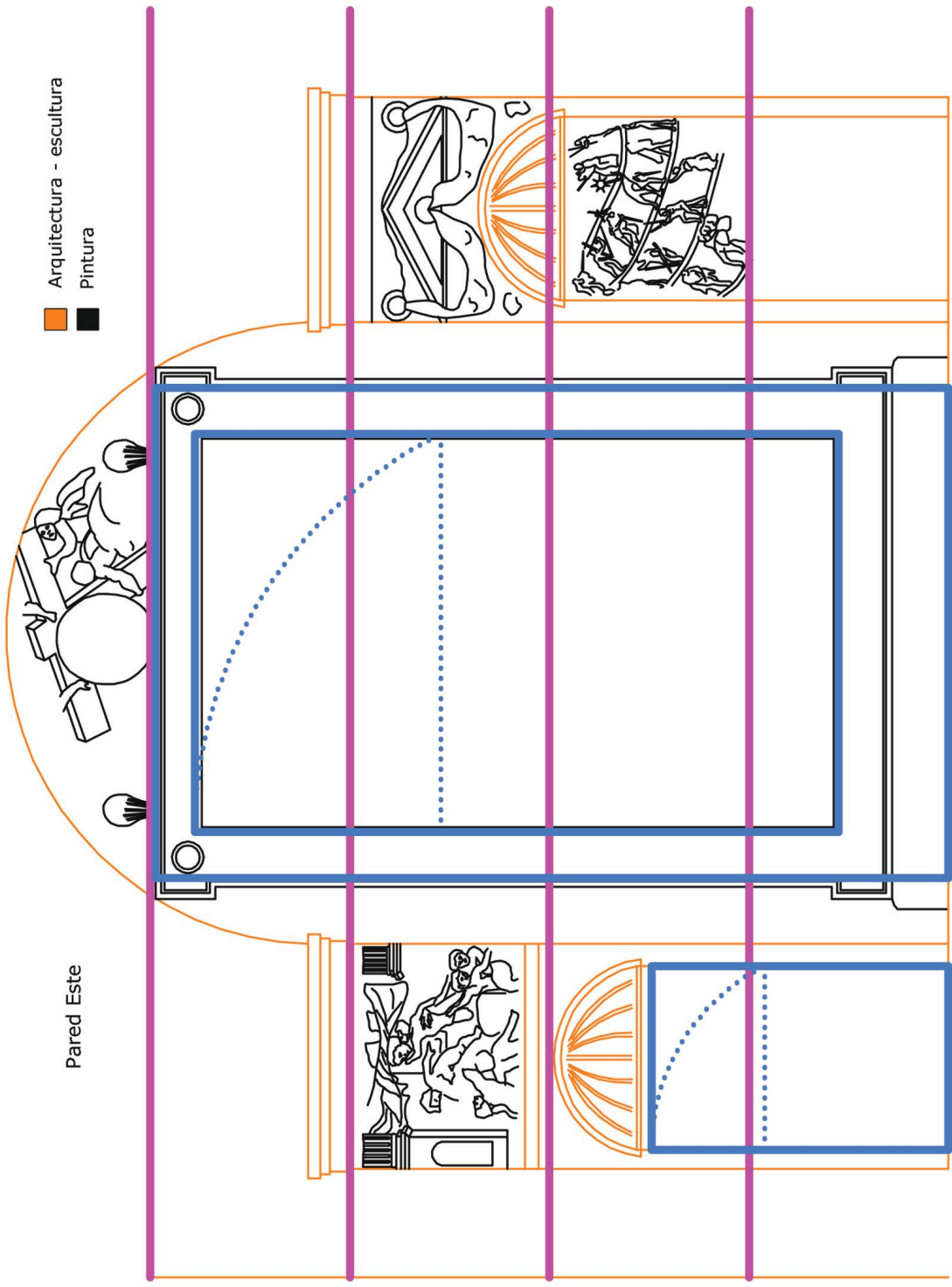
Proporciones numéricas- armonías musicales  
Ejes longitudinal y transversal (X, B e Y)



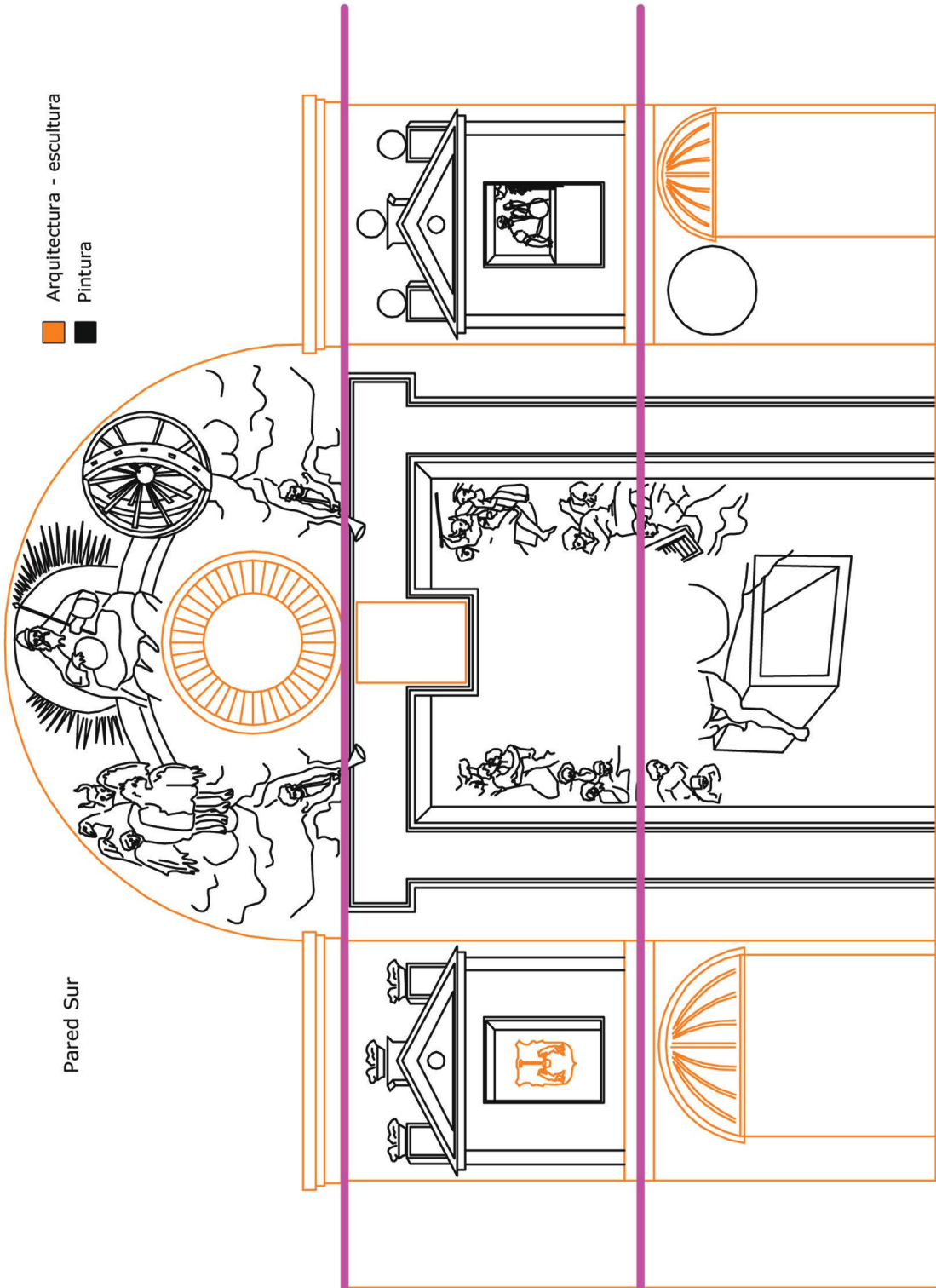
Relaciones aritméticas y matemáticas.  
 proporciones duplas o cuadrúples  
 rectángulos áureos



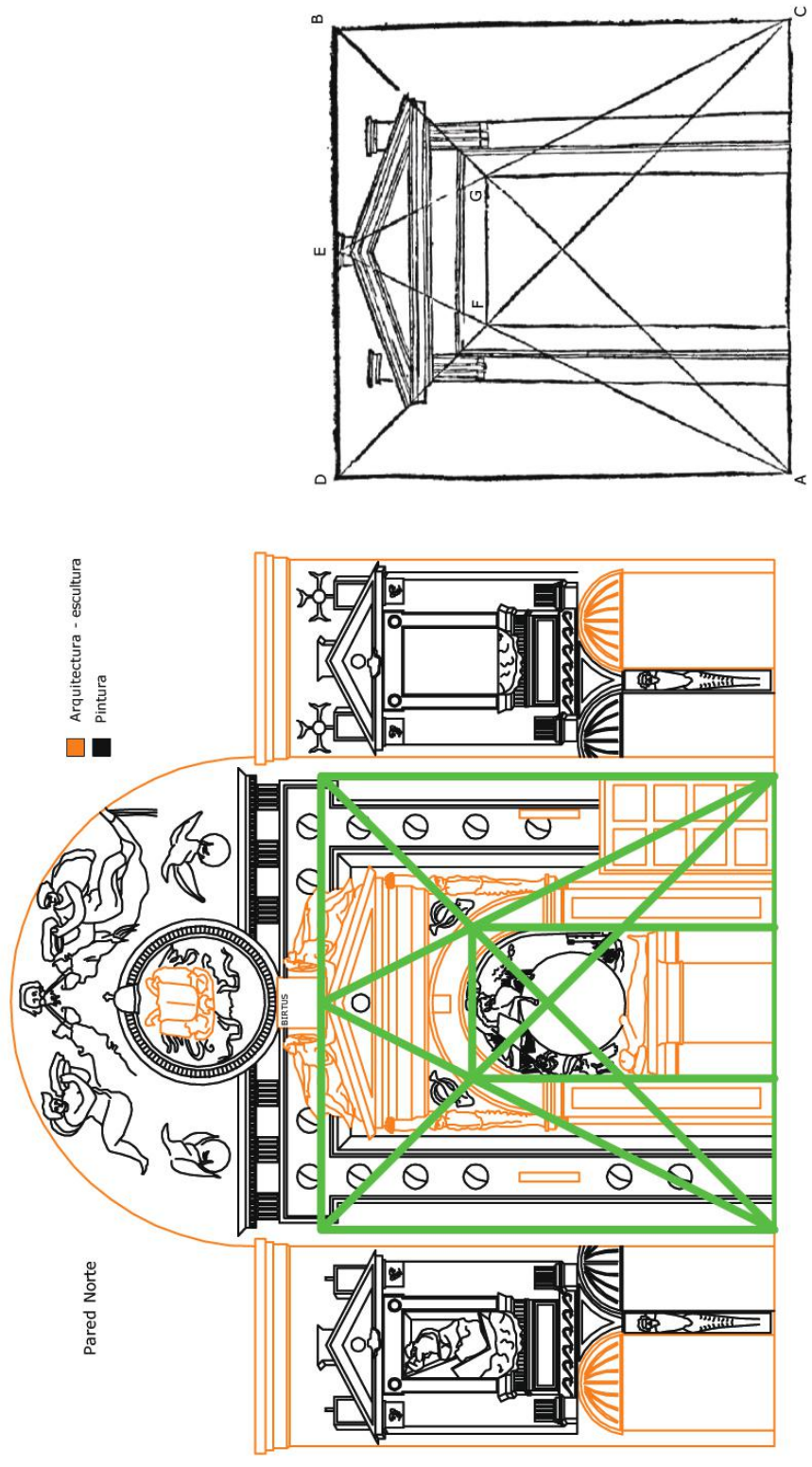
Relaciones aritméticas y matemáticas.  
 proporciones duplas o cuadrúples  
 rectangulos áureos

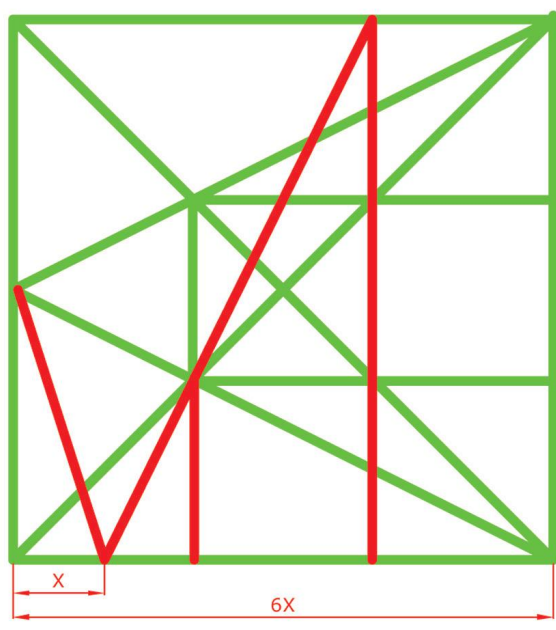
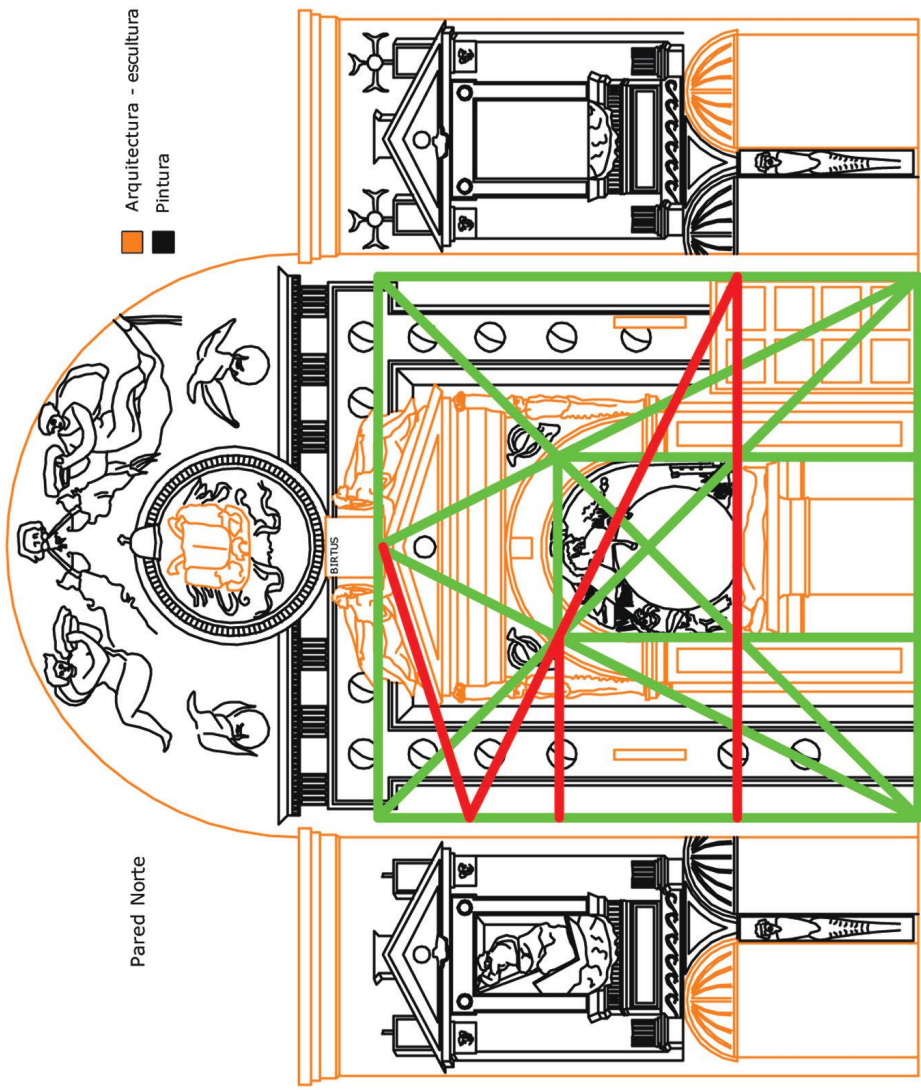


Relaciones aritméticas y matemáticas.  
 proporciones duplas o cuadrúples  
 rectángulos áureos

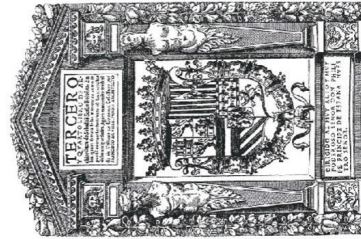
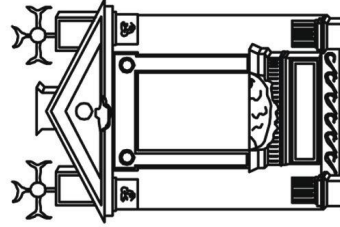


Esquemas geométrico-compositivos basados en Serlio, "construcción de una puerta".

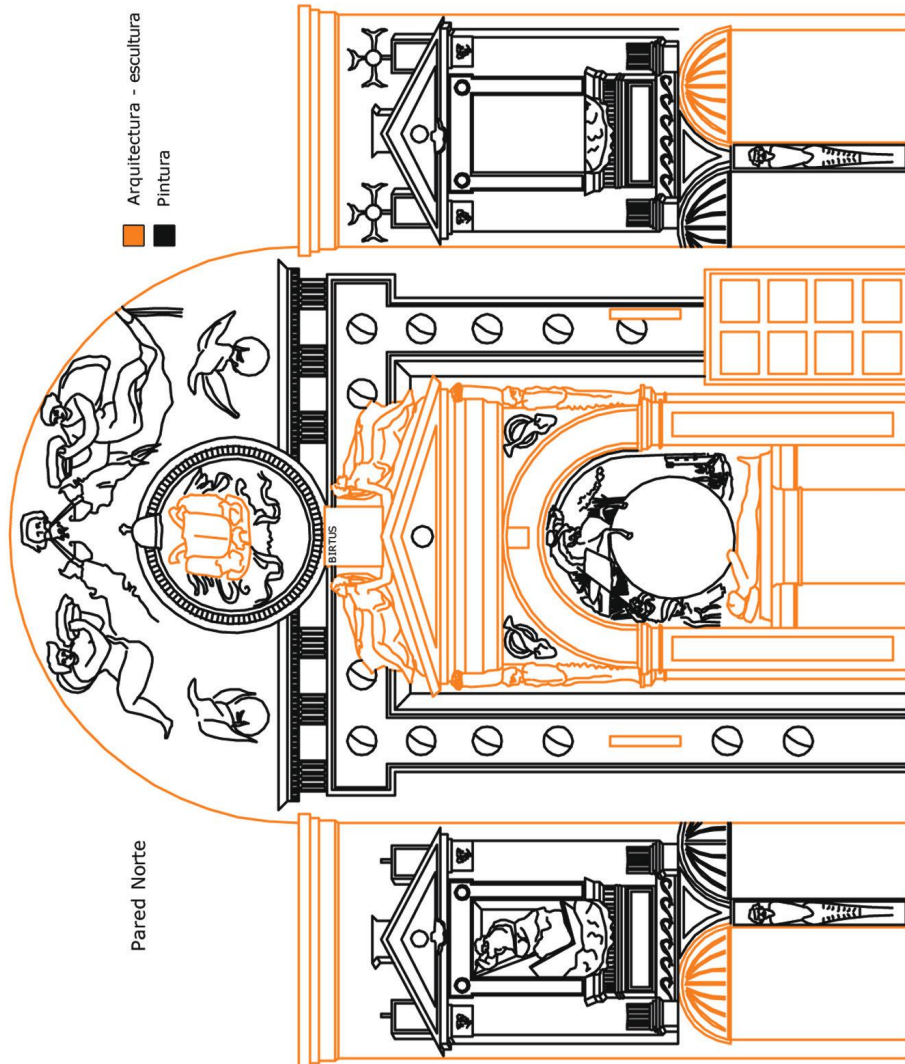




Relaciones formales basadas en representaciones gráficas de Serlio, portada "Tercer y Cuarto libro de Arquitectura".



Arquitectura - escultura  
Pintura



Pared Norte





## **IV. LA ESCULTURA MONUMENTAL Y EL SEPULCRO**



La representación y, por ende, el protagonismo de los elementos plásticos de la capilla de Santa María de Azpeitia es, en comparación con la arquitectura y la pintura, menor en cuanto a espacio ocupado y porcentaje global, si bien lo estratégico de su ubicación, calidad estilística, simbolismo y, sobre todo, función aupán a la escultura a un nivel tan destacado como las otras dos disciplinas citadas. El arcosolio del fundador, como elemento escultórico clave del recinto funerario, justifica y valida por sí solo el papel de la estatuaria, ya que el sentido de capilla mortuoria se fundamenta en la presencia y existencia del mausoleo, realizado *all'antica*. A ello se suman diversos elementos pétreos tales como los medallones con los relieves de los evangelistas en las pechinas, los magníficos tondos labrados en el artesonado de la bóveda del sotocoro o los escudos imperial y de la villa guipuzcoana. Sin olvidar que la dotación de la capilla incluía un retablo que presidía los actos religiosos que se desarrollaban en el recinto funerario, a expresa mención del difunto Nicolás Sáez de Elola. Las características de conjunto de todo ello y de cada elemento con independencia, refuerzan y potencian el lenguaje al Romano que ya se veía contenido en la arquitectura.

Al margen del retablo, es la labor escultórica en piedra la que en última instancia infunde y difunde el carácter clásico y romano a la estancia, máxime a través del monumento funerario del capitán de Pizarro, epicentro del mensaje funerario que encierra el recinto. Entendiéndose la concepción funeraria renacentista como la combinación entre el pasado clásico y el sentido mortuorio cristiano, el monumento funerario se erige como templo simbólico, alegórico y religioso a partes proporcionales<sup>1</sup>. En el ejemplo renacentista guipuzcoano, a su esquema de nicho en arcosolio<sup>2</sup>, heredero del quehacer constructivo medieval del gótico tardío, se suman las pretensiones del individualismo humanista, el afán de la perduración, la memoria del difunto, la perennidad, la

---

<sup>1</sup> MORALES CHACÓN, A., *Escultura funeraria del Renacimiento en Sevilla*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1996. Las composiciones “teatrales”, el léxico funerario y los programas discursivos devienen en creaciones aptas para la “exaltación de la dignidad y la conquista de la gloria humana, sin que ello suponga la supresión de las viejas convicciones del cristianismo”, p. 16.

<sup>2</sup> Véase REDONDO CANTERA, M. J., *El Sepulcro en España...* Uno de los más excelsos grupos sepulcrales renacentistas y manieristas lo conforman los sepulcros murales de pared o de arcosolio, recogidos y descritos minuciosamente, clasificados en función de su geografía. Su procedencia se halla en los *arcosolia* o huecos que se abrían en los muros de las galerías de los cristianos de las catacumbas, p. 107.

virtud, la fama<sup>3</sup> y la gloria<sup>4</sup>. Dichos elementos hallarán en la plástica del retrato, la heráldica y la indumentaria el vehículo de transmisión más adecuado. Idealizados o naturalistas, los retratos vencen el paso del tiempo y detienen su discurrir, la heráldica identifica la nobleza y el linaje del individuo, y la indumentaria se proclama distintivo fundamental para la determinación de la actividad a la que el difunto dedicara una vida en virtud<sup>5</sup>. Así, los sepulcros abrazarán, en un acto cargado de lógica y veraz naturalidad, la idea de la superación de la muerte a través del simbolismo y parafernalia que acompañará el bulto del difunto: la salvación del alma y la consecución de la vida eterna se consolidan como dos de los elementos y fundamentos más cruciales y trascendentales.

En este contexto, ninguna solución se plantea mejor que la creación de sepulcros parietales, murales o de arcosolio, aliñados con excelsos programas de ensalzamiento de la figura del fallecido, sus hazañas caballerescas<sup>6</sup>, la exaltación del *memento mori* y la obligatoriedad de la virtud como filosofía vital. Se trata de conjuntos mortuorios en lo que se conjuga con maestría la idea religiosa y piadosa de la muerte cristiana junto a la carga pagana, materializada en la representación de héroes, sibilas, bestiarios y todo un elenco de imágenes alusivas al ideal de

---

<sup>3</sup> Singular aportación de la pluma de Petrarca, véase CHECA, F., “El caballero y la muerte. Sobre el sentido de la muerte en el Renacimiento”, *Revista de la Universidad Complutense*, nº 4 (1982), p. 242, en referencia a TENENTI, A., *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento: (Francia e Italia)*, Torino, Einaudi, 1977.

MITRE, E., *La muerte vencida: Imágenes e historia en el Occidente Medieval (1200-1348)*, Madrid, Encuentro, 1988, menciona el Triunfo Universal de la Muerte a través de la fama, “aquella que a los hombre salir hace/ del sepulcro de nuevo a la vida” (p. 87), tomado del Triunfo de la Fama de Petrarca. A ese mismo origen petrarquista remite Panofsky (PANOFSKY, E., ob. cit.), como bien apunta Martín Miguel, al decir que “la Fama vence a la Muerte a través del reconocimiento póstumo del individuo por sus méritos no sólo en la vida religiosa sino también en la política, las armas, las letras, el arte, o incluso por la belleza”, p. 305. Véase asimismo MANERO SOROLLA, M. P., “Triunfo de la muerte de Petrarca, traducido por Juan de Coloma”, *Anuario de estudio medievales*, nº 23 (1993), pp. 563-580.

<sup>4</sup> Sobre la “glorificación pagana del pasado”, véase MARTÍN MIGUEL, M<sup>a</sup>. A., ob. cit., p. 305 en referencia a PANOFSKY, E., *Tomb Sculpture., its changing, aspects from Ancient Egypt to Bernini*, London, Phaidon Press, 1964, p. 67.

Al respecto, Checa lo describe el sepulcro como un “monumento a la memoria del difunto, la reflexión en torno al carácter efímero de la vida humana, (el cual) choca con los deseos de perennidad y gloria que comenzaban a ponerse de moda en la España del Renacimiento”. Añade que “el deseo del lujo y la ostentación era una de las características de esta sociedad española de fines del siglo XV y principios del XVI que se volcaba hacia el humanismo como meta de sus aspiraciones culturales”. CHECA, F., *Pintura y escultura...*, pp. 68-69 y 163.

Sobre la gloria referida al punto de vista de la iglesia católica, véase LLEÓ CAÑAL, V., *Nueva Roma...*, p. 96; MORALES CHACÓN, A., ob. cit., p. 17. La bula “Exurge” del Papa León X, de 1520, y el decreto tridentino de “De Iustificacione”, de 1546, se refieren al “culto a la Fama y a la Gloria como garantía de Inmortalidad”, lo que se traduce en la “valoración de las obras terrenales de cara a la salvación postrera, lo que dejará sus huellas en la elaboración artística funeraria”.

Ya desde la obra PANOFSKY, E., ob. cit., se establece que el sepulcro renacentista es una derivación lógica de las tumbas murales góticas o “enfesus”.

<sup>5</sup> Interesante el repaso que sobre retrato y heráldica realiza MARTÍN MIGUEL, M<sup>a</sup>. A., ob. cit., p. 308. CHECA, F., “El caballero y la muerte...”, reconoce el valor de los escudos, las insignias y la heráldica, a lo que añade toda una suerte de tópicos iconográficos (carros triunfales, algunos con forma de nave, trofeos, el simbolismo de los colores asociados a las virtudes), descritos al detalle por los cronistas de los funerales del emperador Carlos V o Fernando el Católico.

<sup>6</sup> LLEÓ CAÑAL, V., “El sepulcro del caballero”, en MARÍAS FRANCO, F. (com.), *Carlos V: Las armas y las letras*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 261-275.

vida “heroica y guerrera”<sup>7</sup>. Nada más acertado que este último binomio para un personaje de la talla de Nicolás Sáez de Elola, victorioso y virtuoso capitán de Pizarro en la conquista del Perú y la batalla de Cajamarca, insigne prohombre de la villa de Azpeitia, alcalde de la misma, y un hombre concienciado, los días previos a la expiración, con los cautivos en tierra de moros y con las necesidades del pueblo llano. En definitiva, un personaje hecho a sí mismo, a imagen y semejanza de los patrones e indicadores del pensamiento renaciente de su época.

### 1. Sepulcro de arcosolio con yacente

La sepultura de Nicolás Sáez de Elola responde a la tipología funeraria más frecuente durante el Renacimiento, la de pared, arcosolio o enterramiento *ad sanctos*<sup>8</sup>. Las esculturas, insertas en el esquema de la magnífica obra arquitectónica que es el arcosolio y que dan carácter parlante a los contenidos sacros y profanos del monumento funerario del capitán de Pizarro, son el bulto yacente, los estatuas de las alegorías de las virtudes, los altorrelieves de las figuras de hermes de los costados y el escudo imperial con el águila bicéfala que en lo alto preside el conjunto, junto al de la villa de Azpeitia, patrona de la capilla.



*Sepulcro de arcosolio. Capilla de Santa María*

<sup>7</sup> MORALES CHACÓN, A., ob. cit., p. 37. En referencia al sepulcro de Pedro Martínez de Ribera, sito en la Sala del Capítulo de la Cartuja de Santa María de las Cuevas, Sevilla, Morales apunta que “si bien los personajes religiosos se erigen en paradigmas de la santidad y calidad humana del difunto a través de la fe, las imágenes mitológicas y alegóricas ensalzan su vida heroica y guerrera”.

<sup>8</sup> Aunque la multiplicación de enterramientos medievales *ad sanctos* en el interior de los espacios sagrados obligó a la distribución de los posibles lugares de enterramiento, estableciéndose como prioritario el uso del solar sacro a personalidades eclesiásticas o a particulares distinguidos por su piedad, en la realidad del siglo XVI la riqueza particular se siguió imponiendo, tal es el caso de Nicolás Sáez de Elola, hombre militar. El orden social establecido en la concesión de sepulturas y su localización ponía de relieve la distinción entre hombres también más allá de la muerte, principio duramente criticado por el humanismo, por lo que diversos concilios denunciaron las prácticas vigentes, en un intento de abolir tales diferencias. Véase el trabajo de REDONDO CANTERA, *El Sepulcro en España...*

Subrayando los conceptos de elogio, alabanza y glorificación a la figura del comitente, destaca y sobresale en el muro septentrional de la capilla de Santa María de Azpeitia el mausoleo en **arcosolio** de Nicolás Sáez de Elola, enmarcado en arco triunfal de medio punto, ““el marco de la fama y honor por excelencia” en la glorificación renacentista del hombre”<sup>9</sup>. La propuesta prístina de Domingo de Rezábal recogía en el condicionado para la ejecución de la capilla, sacristía y ajuar del recinto funerario, las características técnicas más básicas del mismo, dejando por completo de lado su simbología:

*“Enfruenta la entrada de este arco el altar y retablo y en entrando a la mano (tachado) el enterramiento y sepulcro en medio del arco y afixado y metido en la pared. Y no será esto a cargo del maestro que la dicha capilla hiziere más de dexar el sitio para ello ronpida”<sup>10</sup>.*

Posteriormente el concejo ampliaría los requisitos que habían de cumplir el arcosolio y la imagen del comitente, haciendo especial hincapié en el estilo romano del conjunto:

*“Yten se haga en la dicha capilla una sepultura y enterrorio dentro de la pared en entrando a la mano izquierda, todo al Romano segund esta traçado y figurado en la planta y forma que dio y esta firmado del dicho maestre Domingo de Recaval, y el bulto de la persona de Nycolas se aga al propio perfecto y Romano, con piedra de Alava, de la cantera de Salvatierra, puesto de rrodyllas con unas horas en las manos y unas quantas al cuello, y lo demas del bulto de la sepultura sera de piedra de Orio, y que sea puesto sobre una tumba de la dicha piedra de Oryo”<sup>11</sup>.*

Aún tratándose de una descripción tan sencilla y somera, la complejidad de la lectura final aventura una victoria sin precedentes, en la que se aglutinan la victoria militar y la victoria frente a la muerte, siendo expuestas a partes iguales la virtud, la dignidad y la gloria del comitente.

<sup>9</sup> LLEÓ CAÑAL, V., *Nueva Roma...*, p. 107 en relación al texto de S'JACOB, H., *Idealism and realism. A study os sepulchral symbolism*, Leyden, E. J. Brill, 1954, p. 132. Se menciona asimismo en MARTÍN MIGUEL, M<sup>a</sup>. A., ob. cit., p. 333.

<sup>10</sup> GPAH20009\_A\_0750r\_A\_0751v. Propuesta de Domingo de Rezábal. El testamento mencionaba por su parte que se realizara “un/ sepulcro de piedra cortada en la pared della e encima del/ dicho sepulcro un bulto que semeje bien e les pareciese bien a sus/ testamentarios”. AMAzc, *Testamento*, Leg. 25, n<sup>o</sup> 6.

<sup>11</sup> GPAH20009\_A\_0764r\_A\_0765v.

Inspirado el conjunto arquitectónico y escultórico en modelos renacentistas italianos de los siglos XV y XVI, tales como las capillas Pazzi y Medicea, el monumento funerario se articula en forma de sepulcro mural de tipo arcosolio, formado por un arco enrasado prácticamente en la pared y apilastrado, en el que se encaja la cama sepulcral con el yacente<sup>12</sup>, modificando como podemos ver el tipo orante que preveía el condicionado. Consta de dos cuerpos y remate, al igual que las arquitecturas de los laterales, mediante cornisa, frontispicio triangular y tímpano, al uso de los templos clásicos. El primer cuerpo se alza sobre una pequeña moldura baja que arranca directamente del suelo, sin banco, y consta de un pedestal formado por tres cuerpos cajeados



*Sepulcro de arcosolio*

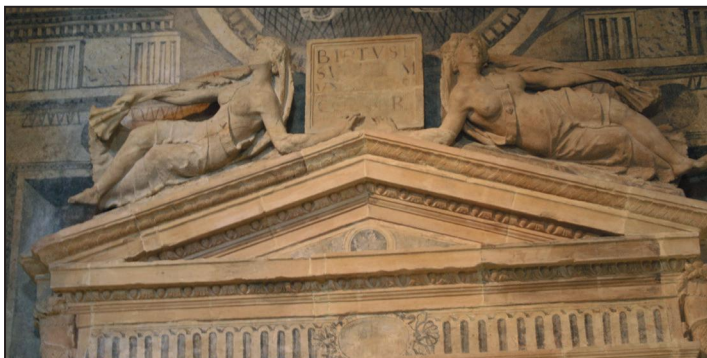
y exentos de decoración. Sobre la cornisa alta asienta el cuerpo central del sepulcro, cuyo lecho se labra ligeramente inclinado hacia el exterior, circunstancia que confiere al efigiado una mayor visibilidad y posibilidad de ostentación. De aspecto similar a los arcos triunfales romanos y de claro regusto albertiano, dos pilastras dobles cajeadas y superpuestas (pilastra y contrapilastra) flanquean el mausoleo, adelantándose en el espacio las más cercanas al conjunto funerario. De dichas pilastras arranca el arco de medio punto con intradós está moldurado por artesones y cuya

<sup>12</sup> Aún siendo un sepulcro en nicho, el frente de la cama no se alinea con la pared principal, sobresaliendo unos cuantos centímetros. Ejemplos de dicha tipología en nicho son los sepulcros de Pedro Martínez de Álava o García de Estella en la iglesia de San Pedro de Vitoria.



rosca se soluciona en base a una molduración de sección rica en elementos curvos y rectos, con ménsula en su clave. Sobre los pilares ligeramente retrasados se yerguen, simétricamente dispuestos, dos soportes antropomorfos, hermes de origen serliano con extremidades foliáceas, de curvatura muy orgánica y con unas pobladas cejas que tienden a la exageración fantasiosa. Sobre estas figuras se cierra horizontalmente el segundo cuerpo, rematado en cornisa de sección escalonada. Una última cenefa pincelada y rematada en arquitrabe, friso y cornisa hace que el mausoleo gane en verticalidad. A ambos lados de la cenefa y a plomo sobre los tenantes antropomorfos se aprecian dos cestillos de flores y frutas. Cierra el conjunto un frontón triangular con tímpano igualmente pincelado.

A imitación de las alegorías fluviales romanas o como las alegorías del paso del tiempo de las Tumbas Mediceas, y asociadas a creaciones manieristas miguelangelescas, dos figuras femeninas recostadas y cubiertas con sendos paños y capas ondulantes se disponen sobre las limas o vertientes del frontón. Como virtudes que son, portan sendas palmas en la mano, van vestidas con túnica larga y con una banda que les atraviesa el pecho descubierto, y sostienen una cartela en la que claramente se puede leer la primera palabra, “Birtus”. La presencia de dichas virtudes en sepulcros renacentistas, portadas y puertas, es frecuente a partir de que en el siglo XIV se mostraran insertas por primera vez en sepulcros italianos<sup>13</sup>. Más adelante, en el Romanismo proliferarán dichas figuras recostadas<sup>14</sup>, coincidiendo su secularización con la de los



*Virtudes del sepulcro*

elogios biográficos, es decir, una vez los sepulcros de personajes ajenos a la vida eclesiástica comienzan a exhibirlas insertas en sus creaciones, se asociarán a la memoria de los logros y realizaciones personales y específicas del difunto.

<sup>13</sup> PANOFSKY, E., ob. cit., p. 74.

<sup>14</sup> MARTÍN MIGUEL, M<sup>a</sup>. A., ob. cit., p. 321. La autora hace alusión a la frecuencia con la que se hallan virtudes recostadas sobre creaciones romanistas, bien sean sepulcros o retablos.

El movimiento forzado que describe el brazo diestro de la virtud sita en el lado izquierdo dista mucho de la naturalidad del gesto que intenta reproducir, si bien, su simétrica tampoco muestra una torsión excesivamente realista. Su pose y actitud recuerdan sobremanera a las victorias y los ángeles alados que portaban el clipeo de los sarcófagos romanos y paleocristianos, así como las figuras de las enjutas de los arcos triunfales romanos.

Sobre todo ello se localiza el espacio para la heráldica, representada en el timbre o escudo con las armas de la corona imperial con el águila bicéfala de fondo, tantas veces repetido en obras de carácter oficial. Muy similar al óculo del muro opuesto, el escudo imperial se rodea de una cenefa circular rematada por la corona imperial. Como ya se ha puesto de manifiesto, la heráldica pretende identificar al individuo, su linaje y su condición dentro del estamento social de la época. Si bien los linajes con blasones hereditarios lucían sobre sus sepulcros los elementos que los identifican como de una u otra familia, aquellos cuyo apellido no descendía de rama o linaje noble, tal es el caso de Sáez de Elola, darán lugar a un tipo de representación genérica que apunta a los servicios prestados por el difunto. Así, el escudo imperial que campea sobre el conjunto escultórico remite a las gestas realizadas por el capitán de Pizarro en la expansión de los territorios conocidos y las nuevas conquistas que dieron forma al imperio de Carlos V, rematándose finalmente en las posesiones de Felipe II.

La estatua **yacente** del efigiado, Nicolás Sáez de Elola, labrada en piedra blanca de Salvatierra y correctamente colocada de forma que la cabeza coincida con los pies del templo y sus pies con el testero de la parroquial, se muestra ricamente decorada. La petición original anotaba que el bulto de Nicolás se hiciera al perfecto romano, de rodillas, con atributos devocionales como eran un libro de horas en las manos y un rosario de cuentas al cuello. El estilo (al romano), la ubicación (entrando a la capilla a mano izquierda) y el material (piedra



*Yacente. Nicolás Sáez de Elola*

de Álava) se corresponden a lo exigido por el concejo, no así la representación penitente del difunto, al que habríamos de imaginarnos cual Rodrigo Mercado de Zuazola en el sepulcro retablo de San Miguel de Oñate. Aún a sabiendas de que en la segunda mitad del XVI los planteamientos y las concepciones contrarreformistas comenzaban a abogar por el tipo orante en actitud confesional<sup>15</sup>, el retrato de Elola se adecua al de un hombre cuya actividad se desarrolla en la primera mitad de la centuria, por lo que su modelo se retrotrae a los de caballeros de la época. Además, la idea de un Nicolás Sáez de Elola hincado de rodillas, con los atributos de devoción citados debió parecer desafortunada y poco apropiada para su currículum militar, por lo que el maestro encargado se decantó, casi con toda probabilidad en connivencia y auspiciado por el concejo, por una imagen más acorde a la trayectoria militar del indiano. Citando palabras de Serlio, era menester:

*“procurar que los hombres y los animales han de ir siempre puestos en el más noble acto o movimiento que puedan ponerse: con tanto que en el se amuestre su vigor. Y para esto miremos a las figuras antiguas, porque a un príncipe le ponían en magestad, a los pontífices en su pontificado, a los capitanes, armados, y assí cada uno en aquel acto más conveniente a su estado”<sup>16</sup>.*

El único cojín sobre el que apoya la cabeza se ornamenta con una vistosa greca que lo recorre en toda su longitud, con motivos geométricos romboidales en los laterales, con orgánicos rameados en las diagonales y borlas en los vértices, en clara alusión a las labores al Romano.

El bulto luce, haciendo gala del rango e importancia que ostentó como capitán de Pizarro en la conquista del Perú, una preciosa armadura con peto decorado con bajorrelieves, espaldar, hombreras que hacen juego con la decoración rameada del cojín, doble collar sobre el busto, manoplas, faldaje, grebas y rodilleras, además de las espuelas, todo ello fiel testimonio de su estatus y de toda una época<sup>17</sup>. El casco o yelmo merece mención aparte. Lejos

---

<sup>15</sup> Ibid., p. 322.

<sup>16</sup> SERLIO, S., (trad. Francisco de Villalpando, arquitecto), *Tercero y Cuarto libro...*, capítulo dedicado a “De las maneras de las Armas de las casas nobles, y de sus genealogías”, lámina LXXVII verso. El texto hace referencia a las armas del difunto y su representación, en clara consonancia con el texto que estamos tratando.

<sup>17</sup> Al respecto, Redondo Cantera dice que la “indumentaria militar no dejaba duda alguna sobre la condición del difunto, sobre

del morrión que típicamente se asocia a los conquistadores de América (casco cónico con cresta y alas) y que se intuye en la pinceladura del frente del nicho, Elola cubre su cabeza con yelmo rematado con cimera que fluye orgánicamente dispuesta a ambos lados de la cabeza del efigiado.



*Yacente. Detalle de yelmo y peto*

Se remata el conjunto con babera, celada y collar, así como una decoración consistente en una flor con centro romboidal (igual a los rombos de los laterales del cojín) en el punto donde se localiza la bisagra de la celada.

El hecho de que la visera o celada esté bajada y por tanto oculte por completo el rostro de Elola, uso infrecuente en la escultura funeraria de los sepulcros españoles del siglo XVI, ahonda en la excepcionalidad del ejemplo guipuzcoano. Todos los casos de yacentes de pasado militar que se hacen representar con el atuendo castrense, sean el conjunto de sepulcros renacentistas vitorianos o los estudiados por Redondo Cantera, oscilan entre los retratos asociados al realismo más absoluto y la dormición y la ensoñación de la muerte. Se documenta un único caso en la figura yacente del caballero con armadura don Álvaro de Deza en Tuy, Galicia, que también oculta su rostro tras el casco<sup>18</sup>, si bien no se aleja de la representación del Miles Christi con espada sobre el pecho y perro a los pies.

Podrían esgrimirse diversas razones para tan peculiar característica. No habiendo en el testamento de Elola constancia escrita de sus deseos para con su sepulcro, podría deberse a una última voluntad expresada oralmente a sus albaceas. También podrían haber sido sus

---

su noble extracción social y de su dedicación al ejercicio de las armas”. REDONDO CANTERA, *El Sepulcro en España...*, p. 249. Martín Miguel lo define como “estamento superior” ya que “la guerra era el ejercicio propio del noble”. MARTÍN MIGUEL, M<sup>a</sup>. A., ob. cit., p. 320.

<sup>18</sup> VILLAVERDE SOLAR, M. D., “La representación de la muerte en Galicia durante el siglo XVI”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, nº 121 (2008), p. 250.

testamentarios y componentes de concejo de la villa quienes se hubieran decantado por ocultar la cara del indiano. La pinceladura de la batalla también lo muestra como jinete sin rostro, aunque en esta ocasión podría deberse a que el pintor desconociera el verdadero aspecto del comitente por los años transcurridos entre su muerte y la ejecución de las pinturas (podría ser el que el escultor también desconociera la apariencia de Elola). Incluso un paso más allá y en la órbita de la significación, podría interpretarse el gesto de la celada bajada como “símbolo de invulnerabilidad y potencia”, además de sugerir la muerte invisible e interpretar la ambición del poder, el de ver todo sin ser visto <sup>19</sup>.

Fuera de cualquier moda de la época y entendiendo que el individualismo y la exaltación de la propia identidad eran vitales para los comitentes del Renacimiento, se entiende, no obstante, que el objeto de estudio del yacente no es un retrato aristocrático sino, sencillamente, una representación cuya finalidad es poner de relieve la importancia de Elola como capitán de Pizarro. Así, el bulto del yacente no prestaría atención al retrato individual y a la fisonomía de Elola, sino que se trabajaría como un retrato de género militar, correspondiente a un hombre de hazañas. Se entendería por tanto que la idea subyacente es más amplia y global.

Asociada a la plástica del yacente cabría destacar la disposición de sus brazos, un rasgo poco común y de todo punto inusual: en vez de juntar ambas manos sobre el pecho sujetando la espada como símbolo de justicia y asimilando la forma de la cruz al modo de la representación del *Miles Christi* o soldado de Dios, el protagonista cruza su brazo derecho sobre el pecho, aferrando, en el hueco junto a su brazo izquierdo inactivo, una espada pétrea. Podrían plantearse varias interpretaciones, la primera, que el bulto represente al Nicolás de Elola de los últimos años, aquel que vivía condicionado por la parálisis de su mitad izquierda, lo que equilibraría la falta de realismo que se achaca al semblante oculto. La segunda, que dada la situación del yacente y la altura que alcanza el lecho sepulcral, apenas se distingue a simple vista el estado del brazo izquierdo, si bien es cierto que la perspectiva desde el coro no dejaría lugar a dudas de la inactividad del mismo.

---

<sup>19</sup> CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A., *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1999, pp. 259-260

Sencillamente, se representa al militar y hombre de acción en el momento de desenvainar y empuñar la espada, aderezado el instante con la altivez y fuerza expresiva del gesto del indiano. De resultas, la imagen del conquistador aleja formal y plásticamente del estándar de *Miles Christi* o yacente con los brazos cruzados sobre el pecho portando la espada y, por consiguiente, del simbolismo propio de la forma de cruz que presenta la citada espada<sup>20</sup>. A través de dicha asociación, la cruz enlazaría asimismo con el tema de la Pasión de Cristo, la Redención, y



Disposición del yacente. Detalle de la espada

la Justicia<sup>21</sup>, si bien estos últimos elementos, presentes en la capilla, habrá que buscarlos en el conjunto de las manifestaciones artísticas de la estancia. Es completa la ausencia de elementos religiosos en el grupo

escultórico del arcosolio y en la pared frontal del paramento norte, concediéndose, como en los casos vitorianos de Diego Martínez de Álava o el sepulcro de Miguel García de Estella, “una mayor importancia a la evocación de la vida terrena”<sup>22</sup>.

El elenco de sepulcros de caballeros con atavío militar del entorno más inmediato se pliegan al estereotipo del citado *Miles Christi*: por un lado, reclinados sobre cojines y con quietud en el semblante ante la idea de la dormición renacentista como signo de espera hacia la vida eterna; por otro, como caballeros de reputada y excelsa gloria y fama. En una cronología cercana hallamos el caso de la lauda sepulcral bronceínea del vizcaíno Pedro Bolívar (iglesia de San Vicente Mártir, Sodupe), “Capitán y Contino de la Casa del Emperador Don Carlos y del Rey Don Felipe, su hijo, Reyes de España e de Inglaterra”, como bien reza su inscripción, y el de Pedro Vélez de Guevara (iglesia de la Inmaculada Concepción de Salinillas de Buradón),

<sup>20</sup> Como curiosidad cabría apuntar que existe constancia tangible de que el difunto fue enterrado con su espada, propia del s. XVI, actualmente en el Taller de Restauración de la Diputación Foral de Guipúzcoa.

<sup>21</sup> MARTÍN MIGUEL, M<sup>a</sup>. A., ob. cit., p. 320.

<sup>22</sup> Ibid., p. 329. En el caso que nos compete, sin lugar a duda, podríamos sustituir la palabra “mayor” por la de “total”.



*Sepulchro de Pedro Vélez de Guevara. Salinillas de Buradón*

ligeramente anterior o igual a 1550. La trayectoria pública de ambos personajes se efigia al modo de caballeros con sendas armaduras, sin bien el primero acusa la pérdida y desaparición de dos ángeles que a los pies portaban yelmo y escudo de armas. Guarda el de Elola, asimismo, semejanzas, debidas a su sobriedad ornamental, tanto con el yacente como con el sepulchro de Cristóbal Martínez de Alegría de 1581 (iglesia colegial de Santa

representado en cama sepulcral con dos tenantes que portan el escudo de armas del difunto.

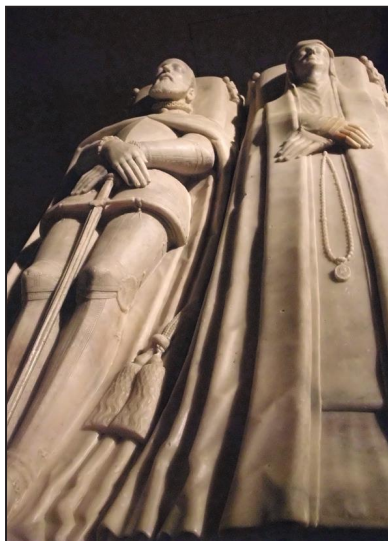
En San Pedro de Vitoria encontramos los ya mencionados sepulcros de Diego Martínez de Álava y García de Estella, ambos de una cronología



*Sepulchro de Diego Martínez de Álava. San Pedro de Vitoria*

María de

Vitoria), si bien en este último caso nos hallamos ante una obra más avanzada de estilo romanista miguelangelesco<sup>23</sup>.



*Sepulchro de Alonso de Idiáquez. Monasterio de San Telmo, San Sebastián*

El caso guipuzcoano de don Alonso de Idiáquez en el convento de San Telmo de San Sebastián, del taller genovés de los Carlone<sup>24</sup> y de finales de la década de los 70, se engalana con las vestiduras propias del cargo de secretario de Carlos V, portando espada y numerosos elementos decorativos como trabillas y correas. Contrariamente a Nicolás de Elola, en el caso del secretario del Emperador, además de su carácter

<sup>23</sup> MARTÍN MIGUEL, M<sup>a</sup>. A., ob. cit., p. 319.

<sup>24</sup> LÓPEZ TORRIJOS, R., "Obras de los Carlone en España", Goya, nº 158 (1980), pp. 80-85.

militar, la expresión de quietud de su rostro y el collarín que lo envuelve hacen hincapié en su consideración como hombre de saber, detalle que se potencia en la utilización de un material noble como el mármol.

Mencionar sucintamente la existencia de los bultos orantes en alabastro de Rodrigo Sáez de Vicuña (iglesia de la Asunción de Vicuña) de 1572 y de Juan Ruiz de Vergara (iglesia de San Pedro de Vitoria) de la década de los 80. Ambos, con vestiduras militares, se pliegan ya a los planteamientos contrarreformistas y al estilo romanista de la segunda mitad del XVI.

Aunque no sea escultórico ni arquitectónico, el fondo pictórico perpetúa y ahonda en la memoria y hazañas de Nicolás de Elola. En esencia, y frente a la piedad, humildad y sentido de la resurrección que sí se intuye en los ejemplos anteriores, la pinceladura frontal del arcosolio remarca su faceta de conquistador del Perú y capitán de Cajamarca. Fue tal la repercusión de sus actos peruanos en su posterior reconocimiento social y el prestigio adquirido, que la idea del sepulcro se amolda a la perfección a la idea del triunfo militar y, como consecuencia, al triunfo personal sobre la muerte y el olvido. Por supuesto y hallándose la composición militar en un registro inferior, la disposición compositiva neoplatónica del mismo todavía remite a lo mundano, si bien según se ascienda hacia las enjutas y las alegorías del remate, lo terrenal dará paso a lo inmaterial y a la concepción de la idea de salvación.

En los derrames del frontón triangular se recuestan dos figuras femeninas, labradas en altorrelieve, con sendas palmas en sus manos. Dispuestas simétricamente, entre ambas sujetan una cartela cuyo comienzo reza “Birtus”, entendiéndose en ello que ambas figuraciones son alegorías del concepto de Virtud en mayúsculas. Dichas **virtudes** muestran su anatomía y voluptuosidades, cubriéndose de cintura para abajo con ondulantes vestiduras y con un velo que cae desde sus cabezas. Recorren sus torsos, desde un hombro al costado opuesto además, sendas bandas o correas profusamente decoradas a base de rameados y motivos geométricos que simulan repujados. Y cruzan ambas figuras la pierna opuesta al brazo que sujeta la cartela, sobre su pierna de apoyo.



La virtud en general (sin atribuciones específicas, no queda sino pensar que ambas mujeres prefiguran la virtud) es una aspiración y una cualidad puramente humana, mediante la cual cada individuo es dueño de su propio destino. La voluntad de Dios en nada repercute en la virtud individual, en su correcta utilización e incluso en la carencia de la misma. Es en el



*Virtud recostada sobre el frontón triangular*

contexto del paso del “Triunfo de la Muerte” medieval al “Triunfo sobre la Muerte” del humanismo, donde la ostentación personal pivotará sobre la ostentación sepulcral y el mensaje de la virtud, victoriosa al igual que el alma y la fama inmortal<sup>25</sup>. Petrarca anotará al respecto de la virtud que de su uso “vienen los hombres a ser inmortales”,

hecho del que se desprenderán la gloria y la fama<sup>26</sup>. Para Maquiavelo, la virtud es requisito imprescindible, necesariamente asociado al poder militar como justificación del mismo<sup>27</sup>. Será, sin embargo, el pensamiento neoplatónico el que mayor hincapié hará en la virtud como forma de superación de la naturaleza humana y el consiguiente paso hacia la semejanza con la divinidad. Según las concepciones neoplatónicas, entiéndase en ello la clasificación de virtudes cívicas e intelectuales que plantea Plotino<sup>28</sup>, la ascensión a la contemplación de Dios sólo se hace posible a través de la virtud del alma humana y su paso por los distintos niveles de purificación. En un sentido figurado, la ocupación de un registro superior por parte de las virtudes remarca ese

<sup>25</sup> LLEÓ CAÑAL, V., *Nueva Roma...*, p. 95. La bibliografía aportada por este autor es esencial para el conocimiento de la visión medieval de la muerte y la superación de dicha visión en el Renacimiento. Se cita además el inicio de dicho proceso de ostentación en las exequias del Duque de Cádiz, acaecidas en 1492. El Cura de Los Palacios dice, al respecto de las banderas apresadas a los moros, que “las pusieron sobre su tumba, donde agora están, sustentando la fama deste buen cavallero la cual non puede morir e es inmortal assi como el ánima”, p. 98. Tales inicios son coincidentes además con la reformulación del *Carpe Diem* horaciano, *Ibid.*, p. 96; MORALES CHACÓN, A., *ob. cit.*, p. 16.

<sup>26</sup> OBREGÓN, A., (Ed. Roxana Recio), *Francisco Petrarca, con los seys triunfos de toscano sacados en castellano, con el comento que sobrellos se hizo*, eHumanista, Santa Bárbara, 2012, p. 233, Recuperado de <http://www.ehumanista.ucsb.edu/projects/Monographs%202/mongraphs/Recio.pdf>.

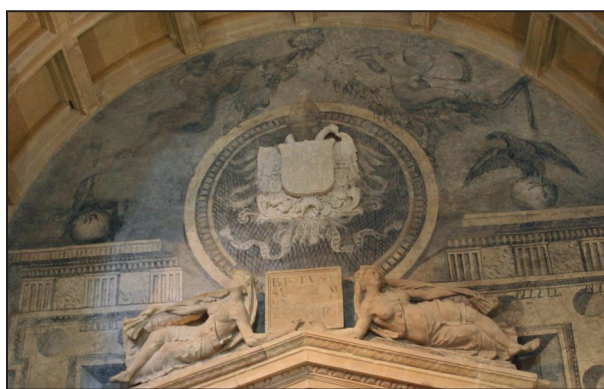
Y añade “cómo la Fama triumphá de la Muerte, pues es el quarto estado de la ánima, el qual es la gloria y la fama que a los hombres se atribuye por el obrar con virtud en las obras”.

<sup>27</sup> MAQUIAVELO, N., *El Príncipe. El arte del poder*, Köln, Evergreen, 2007.

<sup>28</sup> HERNÁNDEZ SANJORGE, G., “Análisis de las Enneadas de Plotino. Tratado Segundo de la Enneada Primera: Acerca de las virtudes”, *A Parte Rei*, nº 17 (2001), pp. 1-9. Existen según Plotino las virtudes cívicas, responsables de limitar los deseos y pasiones mundanas, y las virtudes intelectuales, la prudencia, la templanza, el valor y la justicia, superiores según Platón a las anteriores y purificadoras del alma. “El alma humana no entra en posesión de la virtud hasta tanto logra someterse a sí misma, desligándose de las afecciones provocadas por el cuerpo”, p. 5.

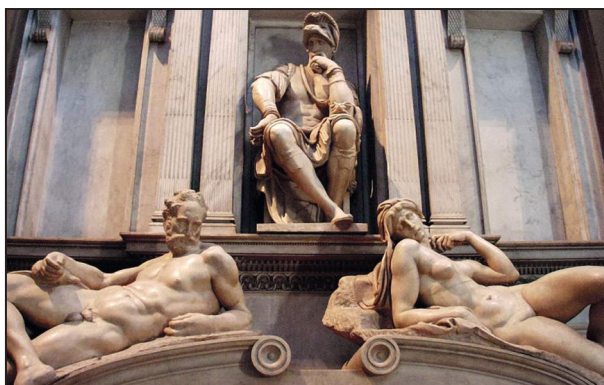
papel de intercesoras entre lo corpóreo y lo celestial, en un rol semejante al que desempeñan los evangelistas de las pechinas.

Como refuerzo al significado de las virtudes se pincelan en un registro inmediatamente superior dos figuras femeninas que portan sendos cestillos y cuya disposición redirige la mirada hacia una imagen central que asemeja un león de cuyas fauces penden guirnaldas. No hay inscripciones que ayuden a la certera lectura de cada una de las alegorías presentes, aunque no erraremos si suponemos que allende la virtud, prefiguran la fama y la gloria, atendiendo al gusto renacentista de perpetuar la memoria del difunto y elevar y potenciar las cualidades del mismo. Largamente estudiadas en la obra de Ripa<sup>29</sup>, tanto la primera como la segunda son claras candidatas a acompañar un potentísimo mensaje de victoria heroico-militar, virtud mediante, del propio Nicolás Sáez de Elola.



*Figuras femeninas con cestillos*

Las virtudes del arcosolio de Elola, recostadas en los faldones del frontón triangular, adoptan la disposición de las alegorías del tiempo de los sepulcros de Lorenzo y Giuliano de Médicis, de Miguel Ángel. Se anticipan a la completa recepción del romanismo o manierismo miguelangelesco que, sin embargo, sí es patente en la imaginería policromada guipuzcoana y en la pinceladura de la propia capilla, que es posterior al sepulcro. El esquema compositivo de las alegorías, además de su monumentalidad, carnosidad, academicismo y corrección formal, se adapta a un vocabulario que redundaba en una primera reinterpretación clásica de las figuras y desnudos miguelangelescos.



*Sepulcro de Lorenzo de Medici. Florencia*

<sup>29</sup> RIPA, C., *Iconología I y II*, Madrid, Akal, 1987. Aunque posterior en el tiempo a las grisallas de Azpeitia, la obra de Ripa influyó notablemente en el arte del siglo XVII.

Realizadas en la década de los 60, las virtudes que nos ocupan son coincidentes con la introducción del Romanismo en las labores escultóricas de Castilla, hecho que se producirá de la mano de Gaspar Becerra, en 1558, y en el retablo mayor de la catedral de Astorga<sup>30</sup>. En los frontones del primer cuerpo del retablo astorgano, terminado en 1562, “proliferan en indolentes y contrapuestas actitudes los muchachos desnudos tumbados a la manera de las tumbas de los Médicis”<sup>31</sup>, en simétrica y ordenada disposición, adaptándose en alternancia a frontones triangulares y curvos, y dando la bienvenida a la estética romanista. Pedro López de Gámiz continúa esta tradición de *ignudi* apoyados en los faldones de los frontones en el retablo colateral de Santa Casilda de Briviesca (1565) considerándose el siguiente jalón el retablo del monasterio de Santa Clara de la misma



Catedral de Astorga. Retablo mayor

población castellana (1566-1571), obra contratada por López de Gámiz, aunque con una importante intervención en su escultura de Juan de Anchieta, entre otros maestros de la talla<sup>32</sup>.

No dista muchos años de nuestro sepulcro el retablo alavés de Lanciego, realizado entre 1567 y 1569, que podría ponerse en relación con modelos compositivos y figurativos de las virtudes del arcosolio del indiano. Realizado por Juan Fernández de Vallejo en la que parece su primera obra en solitario<sup>33</sup>, se multiplican los niños desnudos sobre los frontones curvos del segundo cuerpo y los triangulares del tercero.

<sup>30</sup> FRACCHIA, C., “La herencia italiana de Gaspar Becerra en el retablo mayor de la Catedral de Astorga”, Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte, nº 9-10 (1997-1998), pp. 133-152.

<sup>31</sup> ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., VÉLEZ CHAURRI, J. J., “López de Gámiz y Anchieta comparados. Las claves del romanismo norteño”, Príncipe de Viana, nº 185 (1988), p. 509. La Traza original para el retablo de las Descalzas reales de Madrid por Gaspar Becerra también muestra la presencia de jóvenes desnudos entre el exorno del retablo en los remates del primer y tercer cuerpo, p. 521. Véase asimismo VÉLEZ CHAURRI, J. J., Becerra, Anchieta y la escultura romanista, Madrid, Historia 16, 1992, p. 10.

<sup>32</sup> VASALLO TORANZO, L., “Gámiz, Anchieta y Juni. El pleito por el retablo de Briviesca”, Archivo Español de Arte, nº 328 (2009), pp. 355-366.

<sup>33</sup> BARRÓN GARCÍA, A., “Juan Fernández de Vallejo en Lanciego y Obécuri”, Sancho el Sabio, nº 6 (1996), pp. 339-356.

Con el cambio de década se siguen disponiendo figuras alegóricas recostadas o, simplemente, “chicotes” desnudos sobre los frontones de variadas tipologías, como podemos ver en los primeros conjuntos de retablos miguelangelescos de Juan de Anchieta (San Pedro de Zumaya, 1574 o Santa María de Cáseda, 1576), que se multiplicarán en los ejecutados en la década siguiente, como los de la Asunción de Añorbe, San Miguel de Aoiz, 1584 y Santa María de Tafalla, 1588.

En las inmediaciones geográficas al conjunto guipuzcoano cabría anotar la presencia de figuras femeninas en el mausoleo romanista de Cristóbal Martínez de Alegría, en la iglesia colegial de Santa María de Vitoria (Catedral Vieja), de 1581. Sobre un frontón avolutado y partido que remata en vertical el sepulcro, se labran dos figuras de perfecto manierismo miguelangelesco que, al igual que en el caso de Elola, son prefiguraciones de las alegorías de las Virtudes, ataviadas a la “romana”, en clara connivencia con la virtud del finado<sup>34</sup>. La Templanza, con el freno y la Fortaleza, portando el atributo de la torre, hacen juego con la Justicia, virtud principal, la cual, si bien no corpórea, se manifiesta en la espada de Martínez de Alegría.

En el contexto de las labores pétreas, sin embargo, es más temprana la representación de virtudes recostadas, aunque en este caso concreto, insertas sobre arcos triunfales de fachadas y portadas de capillas o puertas de acceso. A este respecto resulta muy prolífica la producción ubetense de Andrés de Vandelvira así como la de Siloé o Covarrubias, todas ellas obras



*Puerta del Perdón, Granada*

andaluzas. En la puerta del Perdón de Granada realizada hacia 1532 por Diego de Siloé, se dan cita la virtud teologal de la fe, portando un cáliz y acompañada de filacteria, y la de la justicia, con espada en mano y letrero identificativo. Se repiten en el acceso al actual museo

<sup>34</sup> MARTÍN MIGUEL, M<sup>a</sup>. A., ob. cit., p. 321. La autora hace alusión a la frecuencia con la que se hallan virtudes recostadas sobre creaciones romanistas, bien sean sepulcros o retablos, hecho que no sucede en obras de momentos estilísticos anteriores.



*Sacra capilla del Salvador. Portada principal*

con virtudes en las enjutas de sus arcos de ingreso. La fe y la justicia se reclinan en las enjutas, portando una cartela con la definición de ambas virtudes<sup>35</sup>. La portada lateral, por su parte, e incidiendo a partes iguales en temas paganos y religiosos,



*Hospital de las Cinco Llagas*

también recrea las virtudes triunfantes. Otro tanto sucede con las virtudes teologales de la fe, esperanza y caridad del acceso a la iglesia del Hospital de las Cinco Llagas de Sevilla, labradas por Juan Bautista Vazquez “El Viejo” en 1564.

También en el grabado de mediados de centuria hallamos inspiración directa para con la labra del arcosolio guipuzcoano. El lenguaje clasicista de los grabados de Enea Vico de mediados de centuria se hace eco de alegorías dibujadas sobre frontones, en la que habría de ser toda una serie dedicada a los triunfos del Emperador Carlos V (nunca llegaría a realizarse por completo). Auspiciada bajo el mecenazgo del *Duce* Cosme I de Florencia, Vico inició el proyecto con varios retratos de sus mecenas, introduciendo en el retrato de Giovani de Médicis, 1549-1550, la composición del busto enmarcado en óvalo y circundado por sendas figuras y columnas y con alegorías aladas recostadas y portando un escudete correiforme en la parte superior<sup>36</sup>. Tomando como ejemplo el anterior, con el grabado de Carlos V de 1550, se establece definitivamente la imagen del emperador triunfante, que habría de repercutir en la producción artística del

<sup>35</sup> MONTES BARDO, J., ob. cit.; CHUECA GOITIA, F., ob. cit.; RUIZ RAMOS, F. J., ob. cit.

<sup>36</sup> MULCAHY, R., “Enea Vico’s Proposed Triumphs of Charles V”, *Print Quarterly*, nº 19 (2002), pp. 331-340.

siglo XVII. Conservada en la Biblioteca Nacional de Madrid, la estampa representa a Carlos V enmarcado en un óvalo e inserto en un templo clásico de columnas estriadas, frontispicio de metopas y triglifos y remate triangular, sobre el que descansan dos alegorías (una de ellas con torso descubierto y banda sobre el pecho), así como una tercera alegoría del triunfo, apoyada sobre un águila y con una corona de laurel que alza en la mano izquierda. Un año más tarde, en 1551, se realizaría la obra que mayor similitud presenta con el



“El paso del Elba en batalla de Mühlberg en 1547”, E. Vico

conjunto y significado del arcosolio de Elola. *El paso del río Elba o la Batalla de Mühlberg*, articula el desarrollo de la batalla en el óvalo que anteriormente había servido para encuadrar los retratos, y posiciona en un registro superior a “las principales virtudes que propiciaron el éxito en tan trascendente hecho de armas”<sup>37</sup>. Especial atención merece la virtud de la derecha de la composición, con pecho descubierto y correa sobre el hombro, acompañada del delfín, representado asimismo en las enjutas del sepulcro de Azpeitia. En el grabado, además, hay cabida para la idea de la fama eterna unida a la victoria militar, además de un rico repertorio emblemático a los pies del grabado.

El tercer conjunto escultórico lo forman los **hermes** y **canastillos** de los costados del arcosolio, junto a los cuales y por proximidad física se atenderán los delfines pincelados de las enjutas. En significados contrapuestos, la degradación humana patente en los hermes se equilibrará a través de los delfines, animales considerados *psicopompos* en los programas clásicos del viaje de las almas a través del Océano sideral.

En un registro medio, los hermes que, en una descripción previa del arcosolio ya se habían citado como soportes de origen serliano con extremidades foliáceas y de curvatura muy orgánica, se alzan sobre los pilares laterales, simétricamente dispuestos. Su mitad inferior, ligeramente troncocónica, se remata a los lados cual hojas y ramas, lo mismo que sucede en los

<sup>37</sup> GARCÍA ARRANZ, J. J., “Documento histórico y exaltación simbólica en un grabado de Enea Vico: El ejército del emperador Carlos V cruzando el Elba cerca de Mühlberg”, NORBA-ARTE, nº 22-23 (2002-2003), p. 15.

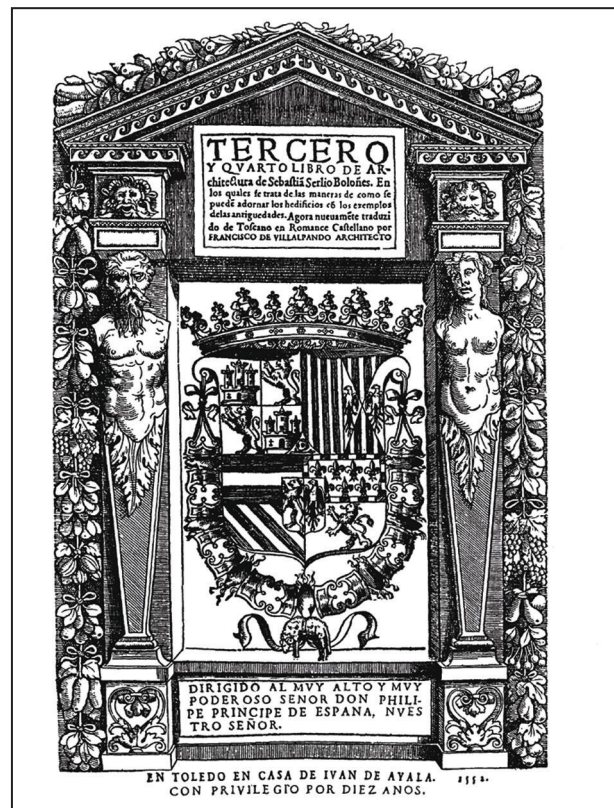


*Hermes del arcosolio*

evidente signo de angustia.

Muestra de los hermes se halla en el vasto catálogo que forman tanto las aproximadamente diez últimas láminas del libro extraordinario de Serlio, como las series de Hans Vredeman de Vries dedicadas a los estípites, en los grabados de Cornelis Bos o en los ensayos antropomorfos de Cornelis Floris de Vrient. No obstante, y aunque imberbes los soportes guipuzcoanos, pueden derivar del estudio de los hermes sustentantes dibujados en la portada de los libros tercero y cuarto de Serlio. Traducido por Villalpando en 1552, bien podría haber

pectorales y ombligo. Atendiendo a la concepción neoplatónica, la cual presenta al cuerpo como cárcel del alma, la plástica evoluciona hacia formas en las que los telamones y hermes, depuestos al nivel de soporte pétreo, soportan el peso del entablamento y simbólicamente, del programa iconográfico<sup>38</sup>. Refuerza esta idea la ausencia de miembros o brazos, la expresión sufriente de los rostros de los hermes de Azpeitia, las cejas excesivamente pobladas y arqueadas en actitud doliente (tendientes a la exageración fantasmagórica), y la grotesca apertura de la boca en

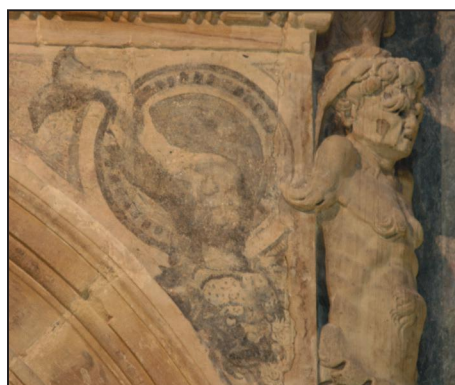


*Portada Tercero y Cuarto libro de Arquitectura, Serlio*

<sup>38</sup> MÜLLER PROFUMO, L., *El ornamento icónico y la arquitectura 1400-1600*, Madrid, Cátedra, 1985, pp. 203-208. Cap. VIII. El soporte “animado”: cariátides, telamones, hermes y términos en la primer mitad del quinientos; SEBASTIAN LÓPEZ, S., “Los soportes antropomorfos y sus variaciones”, *Fragmentos*, nº 8-9 (1986), pp. 64-77.

sido del conocimiento del escultor de la capilla de Azpeitia, quien en un intento por insuflar personalidad propia a su labor de talla, modificara en los detalles la obra del boloñés.

Respecto a los canastillos, Redondo Cantera realiza una revisión sobre el origen y evolución de la representación de flores y plantas asociadas al hecho mortuario. La idea de las ofrendas florales como acto de adoración a las divinidades se extendió a todos los difuntos, los cuales llegaban a participar de los mismos honores que los dioses. El deseo de perduración que ya se reflejaba desde época flavia (las ofrendas se cristalizan en representaciones pétreas), halla muy buena acogida en el pensamiento y lenguaje del Renacimiento<sup>39</sup>. El propio Erasmo consideraba dichas ofrendas como “señal de fortaleza” del caballero cristiano<sup>40</sup>.



Detalle del delfín de las enjutas

Adscritos en la disciplina pictórica, cabría citar los dos delfines que se ubican en las enjutas del arco triunfal del arcosolio. Superpuestos a sendas circunferencias que presentan radios concéntricos en su interior y afrontados respecto al eje de simetría central del arcosolio, los delfines redundan en la idea del viaje del alma, en el caso del pensamiento cristiano, con la Resurrección<sup>41</sup>. Como parte del *thiasos* marino romano, los delfines psicopompos paganos se relacionan con el viaje que inicia el alma a las Islas Afortunadas o de los Bienaventurados en su rol de comitiva marina que acompaña al dios Poseidón. Las almas de los virtuosos descansarían en ellas por toda la eternidad tras la muerte, hecho que extrapolándose al sentido mortuario del sepulcro de Elola, puede ser comparable al descanso eterno, la Resurrección del alma de nuestro conquistador y la contemplación final del Redentor. Por ese motivo se localizan los delfines cercanos pero contrapuestos a los hermes, el estable equilibrio de la degradación de estos últimos y la salvación de la mano de los anteriores.

<sup>39</sup> REDONDO CANTERA, El Sepulcro en España..., p. 218.

<sup>40</sup> MARTÍN MIGUEL, M<sup>a</sup>. A., ob. cit., p. 313, p. 388 (cita 63).

<sup>41</sup> REDONDO CANTERA, El Sepulcro en España..., p. 213. Según la autora, el episodio de Jonás y la ballena hace de nexo de unión entre el sentido clásico y pagano del delfín y su simbología cristiana.



La **heráldica**, el cuarto grupo escultórico al que se hacía referencia, se tratará en subcapítulo aparte.

El arcosolio en general, identificado con el léxico italiano, con un clasicismo muy temperado, sobrio y acorde con lo serliano, redundaba en la idea del caballero cristiano cuya Redención y Resurrección se ven propiciadas por el virtuosismo y la virtud de la plástica que lo acompaña (las imágenes de la Virtud están perfectamente asociadas al léxico renacentista; la virtud y la moral personal de Nicolás de Elola son perfectamente cuestionables y, en cualquier caso, subjetivas). El programa iconográfico en su más mínimo detalle alude a la rectitud, fortaleza y carácter ganador del capitán. Desde la temprana traducción al castellano de *El Enchiridion* de Erasmo o, lo que es lo mismo, el manual del buen caballero cristiano o el *Miles Christi*, en 1526, se formula con gran acierto el ideal de caballero, vencedor sobre vicios y pecados, pasiones mundanas y todo placer asociado con lo perecedero<sup>42</sup>.

La defensa por parte del pensamiento neoplatónico de la idea de la muerte como tránsito hacia el amor y la unión a un dios, el hecho de “participar de él, de la felicidad eterna”<sup>43</sup>, hallará correspondencia en los términos en los que se expresaría la iglesia católica al plantear el amor hacia Cristo y la consecuente salvación eterna. Por supuesto, ese amor hacia el Creador no estaba reñido con la ostentación y la alusión a la conciencia del efigiado, su condición de ser único e irrepetible, particular en todas sus manifestaciones. Así, con Diego de Sagredo y sus *Medidas del Romano* de 1526 se ratifica la munificencia sepulcral erigida a la memoria del difunto, como contrapunto a la vanidad, sacudiendo “mucho a los que se descuidan de la muerte”, a la

---

<sup>42</sup> ERASMO, D., *Enchiridion o Manual del Cavallero Christiano compuesto en latin por Erasmo en la sagrada y buena theologia doctor catolico y famosissimo y por ser tal, hecho del consejo de su Magestad, puesto en esta lengua por mandado del muy Ilustre y Reverendisimo señor don Alonso Manrique*, Jorge Costilla impresor, 1538. A lo largo de 8 capítulos y 22 reglas se desgana la lucha del perfecto caballero cristiano contra el vicio, mostrándose las verdaderas armas de que dispone dicho caballero en la lucha contra el pecado, la vanidad, la ambición, la autoridad y deseo de honor y un sinfín de calificativos. Como bien apunta Checa, en una serie de publicaciones posteriores, como el *Diálogo de Mercurio y Carón* o la *Batalla y triunfo del hombre contra los vicios* de Andrés de la Losa, que redundan en la idea del triunfo del caballero virtuoso sobre la muerte, “pues tras la lucha ha de venir la victoria, el triunfo y la gloria, e igual que el militar alcanza el triunfo en vida, el caballero cristiano lo alcanza tras la muerte”. CHECA, F., “El caballero y la muerte...”, pp. 242-243. En el *Diálogo de Mercurio y Carón* se menciona que daba Jesucristo a entender “ser verdadera nobleza solamente la que con virtud se alcanza y por el contrario, vileza la que de vicios es poseída”, VALDÉS, A. de, *Diálogo de Mercurio y Carón*, Madrid, Espasa Calpe, 1971, p. 17.

<sup>43</sup> WIND, E., *Los misterios paganos del Renacimiento*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, p. 153. El capítulo que versa sobre el “Amor como dios de la muerte” explica de forma concisa y muy detallada esta visión clásica y neoplatónica de la muerte, entendida como dolor y alegría, a través del estudio de las imágenes de Leda y la Noche, ambas de Miguel Ángel, pp. 151-166.



Idea del sepulcro. D. de Sagredo

vez que “provocan a mejorar y corregir su vida”<sup>44</sup>. En dicho texto, la traza dada por Tampeso para el sepulcro del Obispo Juan Rodríguez de Fonseca para la Catedral de Burgos es vehementemente discutida por el pintor León Picardo, en opinión del cual tal sepulcro, resuelto en nicho adosado a la pared e inserto en arco de triunfo coronado por frontón triangular, “bien podría pasar por un retablo”<sup>45</sup>. Se trata de la adopción para uso privado de un componente, el retablo, propiamente eclesial y de la

apropiación de su papel como elemento sujeto al símbolo del altar y su parafernalia religiosa<sup>46</sup>.

La percepción de la perdurabilidad, componente indisociable a la estatuaria y arquitectura funeraria, también había de tener un aliado en el material utilizado para la realización del arcosolio. Se especificaba al respecto que el yacente debería labrarse en piedra dura de las canteras de Salvatierra, mientras que el resto del sepulcro arcosolio debería ser de la piedra franca de Orio, tal y como ya sucedió en el caso del obispo Martín de Zurbano<sup>47</sup>.

<sup>44</sup> SAGREDO, D., ob. cit., fol. 4 r. Véase respecto al presente tema REDONDO CANTERA, M. J., “La escultura funeraria del Renacimiento en el territorio burgalés”, en Rodríguez Pajares, E. J. (dir.), *El arte del Renacimiento en el territorio burgalés*, Burgos, Universidad Popular para la Educación y Cultura de Burgos, 2008, pp. 167-171.

<sup>45</sup> Ibid., fol. 2 v.

<sup>46</sup> LLEÓ CAÑAL, V., *Nueva Roma...*, p. 100; MORALES CHACÓN, A., ob. cit., p. 18. Morales añade que la opción de Sagredo por un monumento sepulcral suntuoso responde a la idea de éste del “adoctrinamiento para todos aquellos que al contemplar tan grandiosas obras funerarias corrijan sus vidas y mantengan un mayor cuidado respecto a la imprevisible muerte”, pp. 18-19.

<sup>47</sup> ARRAZOLA ECHEVERRÍA, M<sup>a</sup>. A., *El Renacimiento...*, Tomo II, pp. 82-84, 406-407. En el caso concreto del sepulcro de Martín de Zurbano incluso llegó a plantearse la utilización de piedra foránea, de Nantes y Argel.

Al igual que para el anterior, la elección de las piedras para la capilla de Nicolás de Elola, la arenisca de Orio<sup>48</sup> y la caliza de Salvatierra, estaba sujeta a la proximidad geográfica de las canteras y al coste económico del transporte. El grueso de la capilla se resolvía en arenisca, material ínfimamente utilizado en monumentos de primer orden, pero de fácil trabajo y menor costo<sup>49</sup>. Aunque Redondo Cantera anota que tras la utilización de la arenisca podría esconderse la consciente elección de un material asociado a la humildad<sup>50</sup>, el hecho de decantarse por la caliza alavesa para el bulto del difunto podría poner en entredicho esta teoría para el caso concreto de Nicolás Sáez de Elola. La mayor blancura de la piedra de Salvatierra, además de una dureza y una garantía de inalterabilidad superior a la anterior, proporcionaba al difunto una representación más acorde y semejante a los mármoles y alabastros de calidades superiores<sup>51</sup>. Por tanto, la elección de la piedra resultaba beneficiosa para el montante total del conjunto sepulcral y se ceñía además al más valer y más ostentar al que se viene haciendo constante referencia.

La proporcionalidad a la que ya hacíamos alusión en el tema de la arquitectura, además de cierta mención respecto al sepulcro, sigue siendo una constante en la división interna del propio conjunto mortuario, el cual resulta estilizado y vertical, en una relación aproximada de 2:1, siendo la medida en altura el doble que en la anchura. Basándonos en la última ilustración recogida en el libro primero de Sebastiano Serlio, se aprecia que el sepulcro mausoleo de Nicolás de Elola sigue las directrices marcadas en las proporciones para la construcción de una puerta (si bien los vértices del frontón no coinciden con los puntos marcados por la ilustración del italiano). Atendiendo al cuadrado en el que se inscribe la arquitectura del sepulcro, vemos que el vano donde se ubica la cama sepulcral del comitente guarda una relación de 1:3 respecto a aquella. Y que la altura del remate del frontispicio guarda una relación de 2:3, una quinta o diapente, respecto al citado cuadrado. Vemos que el propio arcosolio incide en las armonías musicales presentes en la arquitectura, siendo éste un elemento más que redundante en el léxico

---

<sup>48</sup> AGUIRRE SORONDO, A., “Los canteros de Igueldo”, *Revista Internacional de Estudios Vascos*, nº 31 (1986), p. 490.

<sup>49</sup> REDONDO CANTERA, *El Sepulcro en España...*, p. 70.

<sup>50</sup> *Ibid.*

<sup>51</sup> *Ibid.*, pp. 70-71.

clasicista y renacentista del conjunto (véase el gráfico comparativo del capítulo correspondiente a las proporciones y métrica).

No obstante, la disposición del arcosolio, en cuanto a la anchura compete, viene dada por la puerta que se abre a un lateral del conjunto. Para mantener la simetría y la armonía del arcosolio, el hueco que ocupa la puerta se respetó por igual en el lado simétrico del conjunto, de manera que el mismo queda totalmente centrado en la pared sur. Así, una vez determinada la anchura del conjunto, la altura quedaría fijada por la compleja red de proporciones recogidas en los tratados de arquitectura, en el caso que nos compete, el Libro Primero de Serlio.

Un breve repaso por los sepulcros de la geografía vasca pone de relieve la importancia de la valoración del sepulcro que nos atañe, propio del Renacimiento pleno, muchísimo más clásico que el reseñable conjunto de sepulcros vitorianos, tanto del Primer Renacimiento como del Romanismo o manierismo miguelangelesco. A grandes rasgos e iniciando la comparativa dentro del contexto guipuzcoano, el arcosolio de Elola se situaría cronológica y estilísticamente tras el impás que marca el mausoleo de Rodrigo Mercado de Zuazola, primer jalón y modelo excepcional en cuanto a origen y recepción italiana compete. El ejemplo de Elola no es tan internacional, pero se trataría del segundo jalón, ya que no hallamos otro conjunto comparable al de Azpeitia en las cercanías. Como tercer hito cabría señalar los sepulcros romanistas vitorianos, de tal forma que se podrían componer, en un plano estilístico dentro de la arquitectura y estatuaria funeraria vasca, unos jalones de referencia formado por los monumentos de Rodrigo Mercado de Zuazola (1528-1529), Nicolás Sáez de Elola (década de 1560) y Cristóbal Martínez de Alegría (1581-1590).

La fábrica guipuzcoana se ciñe a la ya citada estructura de arcosolio en forma de fachada que Diego de Sagredo publicara en 1526. Se configura estilísticamente entre las corrientes del renacimiento pleno y el Manierismo, a caballo entre los conjuntos articulados mediante arco de triunfo y sepulcro con yacente cerrados a finales del periodo con remates de frontón triangular, y los ejemplos manieristas de frontones curvos y partidos, y virtudes y figuras apoyadas en los faldones de los mismos. El conjunto guipuzcoano no es trentino, se inscribe en una fase anterior,

con cabida para delfines y hermes. Se trata no solo de un monumento único en Guipúzcoa y en el País Vasco, sino que resulta muy notable incluso en el panorama nacional. No es empresa fácil hallar ejemplos similares en la Península.

A grandes rasgos, e iniciando la comparativa dentro del contexto guipuzcoano<sup>52</sup> y vasco, el arcosolio de Elola se situaría cronológica y estilísticamente tras la pionera avanzadilla que marca el retablo-sepulcro de Rodrigo Mercado de Zuazola. El conjunto del inquisidor Zuazola, formado por el mausoleo y el sepulcro, sito en la capilla de la Piedad del templo de San Miguel de Oñate y erigido a efectos mortuorios entre 1526 y 1532 por Pedro de Lizarazu (opositor, recordemos, a las obras de la capilla de Elola), responde al deseo de las grandes familias de la época, los Fonseca o los Mendoza, de asegurarse mediante la actividad edilicia un salvoconducto a la vida y gloria eternas. Por ello, a su mausoleo y sepulcro se le añadía la creación de la Universidad del Sancti Spiritus, heredera formal del Colegio de Santa Cruz de Valladolid.

Dichos mausoleo y sepulcro responden al conocimiento del inquisidor respecto al quehacer edificatorio sepulcral, los materiales empleados y la introducción de los nuevos aires clásicos e italianos que tan bien hubiera asimilado en su viaje a Nápoles. De la unión de una iconografía sacra basada en los pasajes del Nuevo Testamento y un lenguaje profano<sup>53</sup>, surge este retablo-sepulcro en mármol, obra de Diego de Siloé, una de las “águilas” hispanas. Situado

---

<sup>52</sup> En el plano estilístico y comparativo, el clasicismo del conjunto de Azpeitia no halla parangón en creación renacentista alguna de la provincia de Guipúzcoa, no obstante y aunque tímidamente, se deja sentir el influjo del individualismo renacentista. Son varios los casos de particulares que erigen sepulcros-retablo, sepulcros exentos o lápidas, los cuales se contabilizan en número de cinco y en cuatro puntos geográficos distintos. Se trata del sepulcro del obispo de Tuy, Martín de Zurbano, en Azpeitia, el mausoleo de Rodrigo Mercado de Zuazola en Oñate, el sepulcro del inquisidor Martín Sáez de Ibarra en la iglesia de Elgueta, y las esculturas yacentes de don Alonso de Idiáquez y esposa, Gracia Olazabal, en el convento de San Telmo, en San Sebastián. En sepulcro de 1563 de Martín Sáez de Ibarra en Elgueta, se presentan con un león a los pies, y los brazos cruzados a la altura del pecho, portando un rosario. Únicamente comparten con la figura del difunto Elola la disposición yacente del representado. El sepulcro de Martín de Zurbano es ésta una obra exenta de forma prismática rectangular. En ella el difunto se muestra en posición orante con las manos unidas para el rezo, ataviado con su mitra de obispo mientras dos ángeles le sostienen el atril para la lectura. En la base donde se reproducen con maestría las figuras de alegorías, hornacinas y columnillas platerescas. Cuatro leones elevan el sepulcro del suelo.

Los sepulcros de Alonso de Idiáquez y doña Gracia, actualmente guardados en la iglesia de San Telmo, son de origen genovés del taller de los Carlone (véase LÓPEZ TORRIJOS, R., ob. cit.). Las dos figuras, delicadamente talladas en mármol, cruzan las manos sobre el pecho. Al igual que Elola, Alonso de Idiáquez se engalana con las vestiduras propias del cargo de Secretario de Carlos V, portando espada y numerosos elementos decorativos como trabillas y correas. Sin embargo, en el caso del secretario del Emperador, además de su carácter militar, la expresión de quietud de su rostro y el collarín que lo envuelve hacen hincapié en su consideración como hombre de saber, detalle que se potencia en la utilización de un material noble como el mármol.

<sup>53</sup> GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M<sup>a</sup>., *La literatura...*, p. 181. El autor asocia los viajes a Italia del finado, así como la mezcla de lo sacro y profano del conjunto con el pensamiento neoplatónico de finales del XV y siglo XVI. *Ibid.*, p. 174.

el conjunto junto al altar, en el lado del evangelio, desarrolla una decoración plateresca que dificulta hallar concomitancias evidentes y directas con el caso de Nicolás de Elola. No por ello dejamos de percibir ciertas características que dan noticia de una evolución hacia el clasicismo más puro del arcosolio de Nicolás de Elola: baste observar el arco triunfal y las connotaciones victoriosas que se desprenden de la articulación en cuerpos, como los arcos triunfales de los foros romanos. Los tímpanos triangulares, la presencia de hornacinas, las pilastras, las virtudes y las figuras de Adán y Eva de las enjutas, ya son un anticipo de lo que deviene en la vecina Azpeitia. Señalar, finalmente, que la Virgen con el Niño que Siloé realizara en la parte superior de la composición, antecesora de la Virgen con el Niño que labrara en la Portada de la Sacristía Mayor de Granada en 1534, muestra una más que ligera similitud en lo que a corporeidad y postura compete, tanto con la Madona de la Capilla de Elola como con la Caridad pincelada en el mismo receptáculo.

Por efigiar a sendos caballeros con coraza y espada entre las manos sobre el pecho resulta muy oportuna la comparación con los sepulcros de Miguel García de Estella (c. 1540) de la iglesia de San Pedro de Vitoria y, sobretodo, de Pedro Vélez de Guevara, conde de Oñate (1560), en la iglesia parroquial de Salinillas de Buradón.

El sepulcro de Miguel García de Estella, realizado a lo romano en 1550, representa al finado vestido como caballero con armadura, si bien no hay constancia de su dedicación a la vida militar. Guarda notables semejanzas con Elola en cuanto a su disposición (véanse los cojines decorados y la profusión ornamental de la cota de malla), atuendo y el hecho de sujetar la espada de una forma distinta a la prefijada como soldado de Dios. Con una mano en la empuñadura y la otra en el filo, su porte se acerca a la pose de Nicolás de Elola. Además, los rosetones del intradós del nicho y su carácter decorativo, alejado de cualquier manifestación de índole religiosa<sup>54</sup>, lo hacen muy parejo al arcosolio guipuzcoano.

Otro sepulcro de arcosolio con yacente es el de Diego Martínez de Salvatierra, escribano y alcalde vitoriano (1565-1567), en la citada iglesia de San Pedro de Vitoria. Se hace representar bajo arco de triunfo y arquitrabe, siguiendo el esquema de Sagredo. Los ángeles

---

<sup>54</sup> MARTÍN MIGUEL, M<sup>a</sup>. A., ob. cit., p. 329.



*Sepulcro de Diego Martínez de Salviatierra*

pasionarios de las enjutas recuerdan a las virtudes de los faldones del mausoleo de Elola, y el doble entablamento con friso decorado por cabezas de angelotes alados son el paso previo al friso pincelado de motivo estriado que luce el de Azpeitia. La heráldica de que se hace acompañar el caso vitoriano y que ocupa toda la composición superior, pasa a un segundo plano en Azpeitia. Su conjunto mortuorio incluía un retablo de los Reyes Magos, elemento del que también constaba la capilla de Azpeitia.

Parece probada la repercusión que la estructura del arcosolio de Elola tuvo sobre ciertos elementos de la propia parroquia de San Sebastián de Soreasu de Azpeitia. En un intento que podríamos tildar de “crear escuela”, el sepulcro o pseudosepulcro que se muestra en la capilla Guerrenzuri de la parroquia de Azpeitia (última del lado del evangelio antes del coro

y sotocoro) y posterior al arcosolio de Elola, se articula en torno a los mismos elementos que los utilizados en el mausoleo del indiano: arco triunfal sobre pilastras cajeadas, ménsula foliácea en la clave del arco, entablamento recto con friso corrido y nuevo entablamento que sustenta el frontón triangular. A falta de las pilastras dobles sobre las que se yerguen los términos y florones del sepulcro de Elola, todo en esta capilla de Nuestra



*Capilla Guerenzuri*

Señora de la Antigua apunta a una copia del mausoleo del indiano. La cama sepulcral de Pedro de Guerenzuri<sup>55</sup> muestra decoración en forma de líneas o estrías y destacar, sobre todo, el escudo labrado en piedra que ocupa casi la totalidad del frente del arcosolio. Si bien la capilla muestra una hornacina avenerada en su lateral izquierdo, su aspecto actual no deja entrever cómo pudo haber sido a finales del siglo XVI.

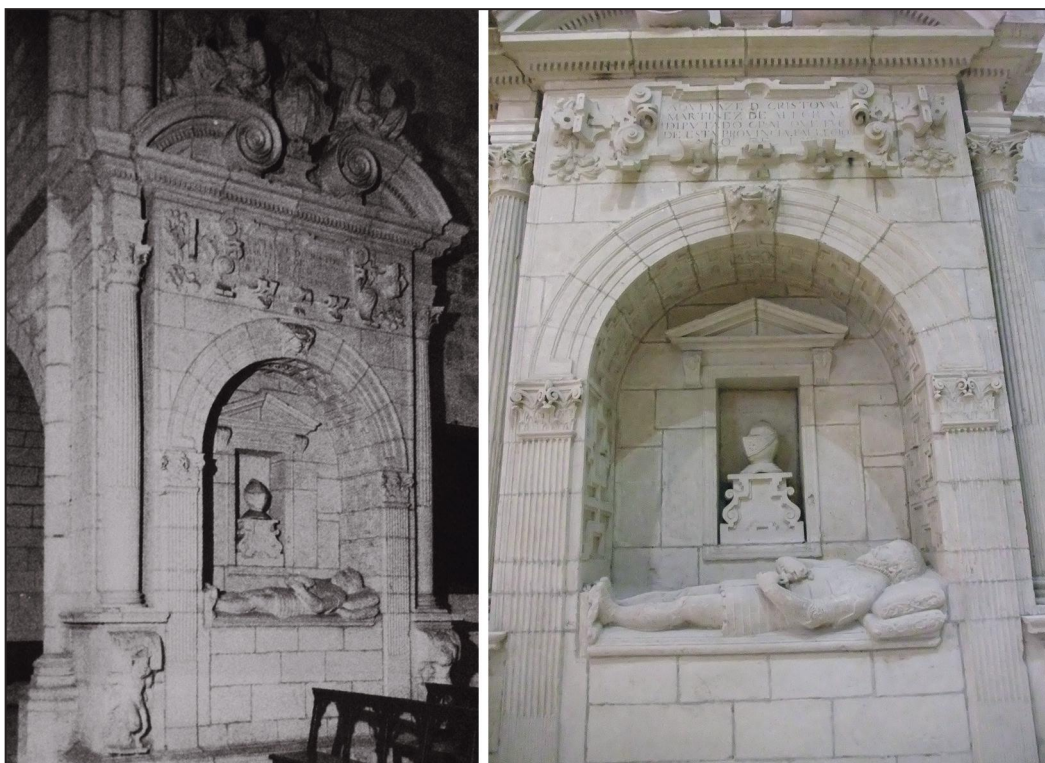
El clasicismo y mesura de la fábrica de Elola, tan puramente romana, anticipa en sus elementos parte del exorno del conjunto de sepulcros romanistas vitorianos: son dichos ejemplos los que aportan mayores similitudes, significado y valoración formal al modelo guipuzcoano.

<sup>55</sup> Sobre esta capilla se ha hecho mención en capítulos anteriores, respecto a la renta de 50 ducados anuales por servicio del capellán y las 25 misas rezadas de cada mes.



Destacan por su romanismo, su sello plenamente italianizante y la disposición de las alegorías de la Fama y las Virtudes en el remate del frontón, el sepulcro de Cristóbal Martínez de Alegría en la iglesia de la iglesia colegial de Santa María de Vitoria (Catedral Vieja) así como el de María Martínez de Orraindi en San Pedro de Vitoria, ambos de Esteban de Velasco, colaborador de Juan de Anchieta y maestro más destacado del taller vitoriano.

Posterior en el tiempo, 1581, y mucho más evolucionado que el del indiano (es un completo programa miguelangelesco), la sobriedad del conjunto de Cristóbal Martínez de Alegría y su “grandilocuencia”, sus “gestos heroicos” y esa “fuerza miguelangelesca”<sup>56</sup> proporcionan al conjunto analogías con respecto a las características que presenta el modelo guipuzcoano. La depuración ornamental trentina refuerza una austeridad tendente a la potenciación del



*Sepulcro de Cristobal Martínez de Alegría*

componente sacro-funerario (sin olvidar que en el paño frontal del arcosolio de Elola y mediante pinceladura se ha representado una escena de lanzas y de victoria militar). Con Cristóbal Martínez de Alegría se sigue el modelo de arcosolio con arco de triunfo que ya apreciamos en

<sup>56</sup> MARTÍN MIGUEL, M<sup>a</sup>. A., ob. cit., p. 318, en referencia a GARCÍA GAINZA, C., La escultura romanista en Navarra. Discípulos y seguidores de Juan de Anchieta, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1986, p. 45.

Azpeitia, con pilastras y columnas estriadas de tercio inferior diferenciado y remate en capitel corintio. La cara frontal de las basas de dichas columnas presentan telamones cuyo gesto remite a su función sustentante, si bien y tal y como se aprecia en la capilla Sixtina, su función es meramente decorativa y, por ende, anticlásica<sup>57</sup>. El remate, en frontón curvo y partido con dos figuras femeninas ataviadas a la romana, resalta la templanza y la fortaleza como virtudes del finado. Entre éstas se dispone el escudo de armas del Diputado y, en un registro ligeramente más elevado, acompaña otro escudo de armas más elaborado, de proporciones mucho mayores y con yelmo en el punto septentrional y lambrequines a los costados<sup>58</sup>. Comparte el de Alegría su atavío militar con el indiano, aunque el prototipo guipuzcoano oculta su rostro. Asimismo comparten concomitancias con la ilustración de arcosolio de Sagredo, y además, el origen alavés de la piedra, exactamente de Salvatierra<sup>59</sup>.

El excepcional caso de la capilla de María Martínez de Orraindi en San Pedro de Vitoria (dedicada en exclusividad a la memoria e identidad femenina de dicha señora), resulta de la conjunción de sepulcro mural en nicho, retablo y sacristía, fábrica pareja en elementos a la capilla de Nicolás de Elola. Cobrado el trabajo de la sacristía y el sepulcro pétreo en 1584 por Esteban de Velasco<sup>60</sup>, presenta frontón curvo partido y apoyado sobre elementos hábilmente conjugados, pilastras, ménsulas, capiteles jónicos y cimacios<sup>61</sup>. Son de especial mención las virtudes de las enjutas; su disposición, al igual que las virtudes del ejemplo de Cristóbal Martínez de Alegría, recuerda sobremanera las del conjunto de Nicolás de Elola. Asimismo, al brazo izquierdo de la virtud de la siniestra, aunque anatómicamente



*Sepulcro de María Martínez de Orraindi*

<sup>57</sup> GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M<sup>a</sup>., La literatura en las artes..., pp. 168.

<sup>58</sup> MARTÍN MIGUEL, M<sup>a</sup>. A., ob. cit., p. 321.

<sup>59</sup> La figura de Cristóbal Martínez de Salvatierra había de labrarse en piedra de Santa Pía, en las cercanías de Salvatierra. MARTÍN MIGUEL, M<sup>a</sup>. A., ob. cit., p. 318.

<sup>60</sup> Ibid., p. 335.

<sup>61</sup> Ibid., p. 336.

bastante mejor labrado que el de Azpeitia, se le intuye una casi imperceptible torpeza, en comparación con su simétrica.

La capilla de los Sarria en la iglesia de San Vicente de Vitoria, actualmente conocida como del Carmen, de finales del siglo XVI, muestra grandes afinidades formales y de ubicación (zona del presbiterio) con la capilla de Elola además de su planta cuadrada rematada con domo hemiesférico sobre pechinas. El sepulcro en arcosolio se conforma en arco de medio punto apoyado y escoltado por pilastras, con otros pilastrones acanalados de mayor tamaño a ambos lados. Descansan sobre cabezas de león, símbolos de la resurrección y la vigilancia, que en el caso de Azpeitia se reproducen cual ménsulas bajo los nervios que forman la cúpula. Se cierra el conjunto con arquitrabe, friso clásico con triglifos y metopas (pinceladas en el caso guipuzcoano), y cornisa. El remate viene dado mediante peanas laterales, al estilo de la ilustración de Sagredo, y timbre heráldico en el centro. Alejadas de la ubicación que Esteban de Velasco les procurara, a ambos lados del frontón, las virtudes de la Justicia y la Fortaleza se representan, una vez más, en las enjutas, con la balanza y el mazo, respectivamente<sup>62</sup>.

Pues bien, en el panorama constructivo nacional tampoco existe ejemplo alguno al que se pueda atribuir una paternidad evidente en cuanto a filiación estilística. Atendiendo al ingente trabajo realizado por Redondo Cantera en el estudio de los sepulcros del siglo XVI, no cabe más que constatar la ausencia de una fábrica idéntica, similar o lejanamente emparentada. Desde las cronologías más tempranas hasta las coetáneas y posteriores, los sepulcros en arcosolio estudiados por la autora presentan ciertos elementos comparativos, como puede ser la estructuración del mausoleo en tres cuerpos: base con cama sepulcral, arco de triunfo escoltando al efigiado y friso corrido y decorado, además de remate variado, ya sea curvo, triangular o en forma de templete clásico.

El sepulcro de Pedro González de Manso, de 1534 aproximadamente, en el monasterio del Salvador de Oña (Burgos), muestra el intradós del arco triunfal casetonado, al igual que el sepulcro de Juan de Arce, en la catedral de Palencia, fechado entre 1534 y 1536, pudiéndosele

---

<sup>62</sup> GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M<sup>a</sup>., “El arte sepulcral como una de las mayores manifestaciones del Renacimiento en la Vitoria del siglo XVI”, Ondare. Cuadernos de artes plásticas y monumentales, nº 6 (1989), p. 148.

considerar dentro del renacimiento pleno. En la fábrica de Jerónimo Descoll, en Barcelona, los dentículos y las ovas pueblan el entablamento del friso corrido, en lo que será el inicio del desarrollo de la molduración del renacimiento pleno.

En la capilla de San Enrique de la Catedral de Burgos, el arcosolio de Juan Fernández de Abaunza se ciñe a los preceptos de arco casetonado con rosca ricamente decorada y moldurada, doble entablamento y friso con secuencia de cabezas de angelotes alados, y templo clásico de cierre triangular. Las reminiscencias del conjunto del Calvario sobre peanas y encima del tímpano, resta clasicismo al conjunto, si bien ciertos detalles, como el trabajo de molduración presente, el tondo en la clave del arco sepulcral y la decoración de las enjutas ya prevén cierta asimilación del lenguaje clasicista.

Muy similar al anterior, de 1546 y 1550, el sepulcro de Juan García de Castro y su esposa María Díez de Carrión, mercaderes, en la iglesia de San Esteban de Burgos, contiene un nicho sepulcral encajado dentro de un arco de triunfo casetonado, con rosca igualmente decorada y moldurada, y segundo cuerpo con templete clásico de tímpano triangular. Comparte con el anterior los relieves en venera de la anunciación, y la escena del Llanto sobre el Cristo muerto de la pared frontal del sepulcro.

La profusión decorativa patente en los casos citados habrá de evolucionar hasta el sepulcro de Cristóbal de Andino y Catalina de Frías, en la iglesia de San Cosme y San Damián (Burgos), que aunque ligeramente anterior, 1543, ya supone todo un paso al frente en lo que a simplificación estilística y decorativa supone. Como rejero, arquitecto, escultor, e introductor del Renacimiento en Castilla, Andino<sup>63</sup> diseña su propio sepulcro, mucho más austero que los ejemplos burgaleses mencionados. Se reduce drásticamente la presencia de todo accesorio decorativo, se potencia el cornisamiento y asoma la proporción, resultando aproximadamente el cuerpo superior una mitad del cuerpo inferior. La disposición es muy similar al de Elola,

---

<sup>63</sup> El propio Sagredo, en su Medidas del Romano alaba el arte y trabajo de Cristóbal de Andino, diciendo que “los buenos oficiales y los que desean que sus obras tengan autoridad y carezcan de represión procura de regirse por las medidas antiguas como hace tu vecino Cristóbal de Andino, por donde sus obras son más venustas y elegantes que ningunas otras que hasta ahora yo haya visto”. SAGREDO, D., ob. cit., capítulo dedicado a “Cómo deben ser las estrías”. Sobre este personaje tan completo, GALLEGU DE MIGUEL, A., “El arte del hierro en la Catedral de Burgos”, Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, nº 57 (1983), pp.211-240.



*Sepulchro de Cristóbal de Andino y Catalina de Frías, Burgos, iglesia de San Cosme y Damián*

se empiezan a vislumbrar los términos y elementos más característicos de su sepulcro: cama sepulcral con la pareja de orantes en el caso burgalés, el yacente en el caso del indiano, el arco triunfal, columnas y pilastras que en Azpeitia dan paso a soportes antropomorfos, friso entre arquitrabes y cornisas de perfil en gradación, y cierre triangular con luneto pincelado en ambos casos. Cabe señalar que la mayor diferencia entre ambos radica en el cuerpo superior del ejemplo castellano, de forma trapezoidal y laterales curvos, que implica una disminución de la anchura del templete superior. Por supuesto, el conjunto del Calvario que cierra el caso de Burgos desaparece en el caso guipuzcoano, en clara tendencia al manierismo latente en la cercana provincia alavesa.

De los sepulcros que Felipe Bigarny realizara para los

Avellaneda en San Jerónimo de Espeja, el uso de pilastras,

el arco (aunque no de medio punto), el desarrollo de las cornisas, la decoración de los laterales con garras y flameros (en Azpeitia deviene en soportes antropomorfos), así como el friso con angelotes portando una cartela (virtudes reclinadas sobre el tímpano en el caso guipuzcoano) serían asimismo el germen de la sintaxis del futuro arcosolio de Nicolás de Elola.



*Sepulchro de los Avellaneda, San Jerónimo de la Espeja*

De 1547 es el sepulcro de Marina Fernández, en la iglesia parroquial de Lopera (Jaén). Se vislumbran en él elementos del sepulcro de Elola, como las virtudes recostadas en el cuerpo superior, el intradós del arco casetonado, las figuras adaptadas a las enjutas y por ende, el pleno desarrollo del entablamento. Aunque todavía es visible el ornato a base de amorcillos y centauros, el exorno evoluciona hacia cierta sencillez decorativa y pureza de líneas. Es claramente apreciable la estructura del sepulcro y sus líneas maestras frente al exceso de



*Sepulcro de Marina Fernández, Lopera, Jaén*

decoración propio de los ejemplos anteriormente citados. Todo ello quizá consolide a dicho conjunto funerario como más que posible modelo y referencia para el guipuzcoano.

Los sepulcros españoles del segundo tercio del siglo XVI no hacen sino redundar en la evolución del léxico al romano hasta la plena adquisición del manierismo miguelangelesco. Son tres los mausoleos más destacables, entre ellos, los de Fernando Valdés y los padres de dicho arzobispo, Juan Fernández Valdés y de Mencía de Valdés en la colegiata de Salas, Asturias (hacia 1584), el sepulcro de Luis Tello en Catedral de Segovia (1590) y el de don Antonio de Sotelo y Cisneros (posterior a 1592). En el caso de los Valdés, la sencillez de sus líneas y la ausencia de decoración son visiblemente cercanas al mausoleo que



*Sepulcro de Fernando Valdés. Salas, Asturias*

nos ocupa, localizándose el conjunto guipuzcoano entre el sepulcro de Marina Fernández de Lopera, Jaén, y estos pertenecientes a la familia Valdés. En la senda de la sobriedad y las líneas depuradas y romanistas, el sepulcro de Luis Tello gana en altura, al igual que las pilastras



*Sepulcro de Luis Tello, Segovia*

estriadas, sobre lo que se apoya un friso corrido con dentículos y frontón triangular con acroteras y un par de figuras portando la enseña familiar. Muy de finales del XVI, en el ejemplo de Antonio de Sotelo y Cisneros en Zamora, de Antonio Falcote<sup>64</sup>, descuellan telamones apoyados en cabezas de león, las enjutas se decoran con escenas de Adán y Eva, y la figura orante se acompaña por los atributos militares, manoplas y celada, que le dieron sonada fama y gloria militar en Indias. Sobre el entablamento descansan dos figuras masculinas desnudas, muy del estilo de las alegorías del tiempo de Miguel Ángel de la Capilla de los Médici<sup>65</sup>. Además, dos virtudes escoltan la figura de San Jerónimo, sobre el cual se yergue el escudo con las insignias del fundador. El intradós casetonado del arco, la ménsula foliácea del mismo, los dentículos y las figuras recostadas, además de las alegorías, frontones partidos y curvos que pueblan las hornacinas bellamente decoradas en bajorrelieve del plano inferior, son rasgos claramente atribuibles al quehacer decorativo del conjunto guipuzcoano. Siendo todos ellos de la década de los 80 y 90, habrá que esperar al romanismo de dichas décadas para encontrar ejemplos claros de la plena asimilación del manierismo pleno y su depuración ornamental.

Junto a todos estos ejemplos de grandilocuencia artística fomentados por particulares, pertenecientes al clero, dignidades civiles y administrativas, e incluso particulares pertenecientes

<sup>64</sup> Sobre este conjunto, véase GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M<sup>a</sup>., MARTÍN VAQUERO, R., “En torno al arte sepulcral del siglo XVI. El sepulcro de Antonio de Sotelo y Cisneros en la iglesia de San Andrés de Zamora”, *NORBA-ARTE*, n<sup>o</sup> 7 (1987), pp. 97-118.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 101. Los autores lo asocian con el manierismo castellano importado por Gaspar Becerra.

al sexo femenino, podemos concluir que el sepulcro de Elola es, en el conjunto de las actuales provincias vascas y en el territorio español, la creación funeraria más evolutiva en cuanto a la pureza de líneas y clasicismo compete para las fechas barajadas, ya que se trata de un conjunto coetáneo y homogéneo de arquitectura, escultura y pintura de mediados del siglo XVI. Como precursora del manierismo de efecto anticlásico que se intuye en las posteriores obras vitorianas de Martínez de Alegría o María Martínez de Orraindi, el arcosolio de Nicolás de Elola propone e introduce elementos propios del lenguaje manierista, como son los telamones, las Virtudes de los faldones, la sensación de verticalidad que produce la elongación de las proporciones del arcosolio y las tensiones que de ello devienen. Con todo, tanto la Capilla de Nicolás de Elola como su conjunto funerario en particular, se presentan como una joya escultórica sin precedentes directos en su geografía más cercana, y como arquetipo del renacimiento pleno en claro desarrollo al manierismo más fantasioso.

## 2. Medallones con evangelistas de las pechinas

Entre la densa documentación que poseemos sobre la construcción de la capilla no abundan los datos sobre su programa escultórico, siendo los más precisos y reiterativos en todos los condicionados y posturas los que se refieren a los evangelistas de las pechinas, con expresiones como las siguientes: “*y en estas quatro pechinas bernán puestos los quatro ebangelistas con(roto)/pidos y labrados al natural (interlineado: y las ensiñas)*”<sup>66</sup>, o “*las quatro pechinas segund se a traçado, siempre que bayan los quatro evangelistas en cada personas labrados y esculpidos al natural con sus insignias y sus petafios y sean de la piedra de Orio*”<sup>67</sup>.

Al igual que en las otras labores de labra diseminadas por la capilla, no hay datos directos del escultor de la piedra, y por tanto, nada se sabe del autor de las mismas. Sin embargo, ese documento que es la propia obra nos señala que se pueden distinguir al menos dos manos en los medallones de las pechinas. Al no especificar los contratos y condicionado de la capilla el nombre del escultor, o si acaso éste debía ser distinto a quien realizara el grueso de la capilla

<sup>66</sup> GPAH20009\_A\_0750r\_A\_0751v. Propuesta de Domingo de Rezábal.

<sup>67</sup> GPAH20009\_A\_0764r\_A\_0765v. Condiciones del concejo.



(así se especifica para el caso concreto del arcosolio), podríamos pensar que al arquitecto-escultor Domingo de Rezábal y Alfaro pudiera atribuírsele alguna paternidad. Aunque poco se sabe de su labor escultórica salvo que realizó el escudo de la villa de Azpeitia (1557), la pila bautismal de la iglesia parroquial de Azpeitia (1558) y la fuente pública de dicha villa (1559), su obstinación al firmar los documentos relativos a la capilla con el añadido de “esqultor” podría hacer viable la teoría de que hubiera tomado parte en la labra de los evangelistas.

Lo cierto es que una obra escultórica pétreo de cronología y características semejantes cabría atribuírsele ya a Pierres Picart, simplemente por cuestión estilística, por los esquemas compositivos y por las expresiones anhelantes que concuerdan con el expresivismo juniano trabajado por el francés, conocedor de la obra de Juan de Juni en su estancia en Valladolid<sup>68</sup>. El taller de Picart disponía, además, de los oficiales necesarios y cualificados, la capacidad, infraestructura y logística para el desempeño de tales funciones. Sumado a todo lo anterior, la monumentalidad de las obras realizadas por el polifacético Pierres Picart en la considerada empresa cumbre del Renacimiento guipuzcoano (Universidad de Oñate), sus retablos documentados en las cercanías en fechas coetáneas, el hecho de trabajar tanto la madera como la piedra (entre otros, el retablo pétreo de Ezkerekotxa y el de San Francisco en la capilla de los Zuazo en Santa María de Salvatierra en la vecina Llanada oriental alavesa, y la posible atribución de las claves de la iglesia conventual de San Telmo de San Sebastián), y el que la erección de la capilla coincidiera con la ubicación de su taller en Oñate, parecen erigirse, entre otras, como razones más que suficientes para hallar concomitancias entre las obras del francés y la fábrica de Azpeitia.

A este respecto y en un plano hipotético, resultaría de todo punto interesante plantear la posibilidad de que tanto Picart como Domingo de Rezábal hubieran sido copartícipes y coautores de una de las fábricas más señeras del Renacimiento en el País Vasco. Ya en el capítulo tercero se hacía mención a una escritura según la cual se documentaba conjuntamente, en fechas muy cercanas al trabajo en piedra de la capilla, a Domingo de Alfaro y Pierres Picart en las labores

---

<sup>68</sup> ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., “Estudio histórico-artístico del retablo de la Universidad de Oñate”, en Echeverría, P. L., Martiarena, X., Retablo de la Capilla de la Universidad de Oñati. Historia y Restauración. Donostia-San Sebastián, Diputación Foral de Gipuzkoa, 2006, pp. 29-40.

de examen y tasación de un retablo lateral de la iglesia de Régil en 1559. Podríamos deducir que ambos artífices hubieran repetido la experiencia de trabajar juntos en Azpeitia, de lo contrario y en cualquier caso, la mano de Picart en la capilla de Santa María es innegable. No se descarta, de paso, que exista algún documento inédito hasta la fecha que pueda arrojar más luz sobre la posible relación entre el cantero guipuzcoano y el entallador picardo, a quienes se documenta obras de escultura y trazas arquitectónicas respectivamente. Como simple apunte anecdótico, el que ambos artífices coincidieran en distintos momentos de su etapa creadora en la labra de sendos escudos de piedra para las murallas de Azpeitia (Alfaro) y San Sebastián (Picart).

Entre los colaboradores documentados del taller de Picart se desglosa toda una serie de artistas de distintas nacionalidades y de pericia suficientemente probada. Entre ellos se contabiliza a Pedro Francisco, entallador flamenco al que se documenta como testigo en torno al retablo que presidía la capilla de Nicolás de Elola<sup>69</sup>. Apoyándonos en la presencia de colaboradores de Picart en las labores asociadas a la fábrica de Azpeitia, no hacemos sino reforzar la teoría de la participación del francés y su taller en la capilla de Santa María. Así pues, es muy factible la intervención de entalladores nórdicos en la labra y ejecución de los medallones de las pechinas.

Los cuatro evangelistas son los fundamentos y depositarios de la verdad revelada, los escritores de los evangelios canónicos, razón por la cual se ubican en los cuatro anclajes de la cubierta de la capilla. Antes de que Trento los sustituya y ocupen su lugar cada vez con más frecuencia los cuatro doctores de la iglesia, defensores de las sagradas escrituras, los evangelistas se dispondrán como la piedra angular que aúna ubicación, función y simbología en las pechinas. Se convierten en soportes con verdadero fundamento simbólico, enlazando la parte terrenal (el cubo de la capilla representaría lo mundano y material) y la celestial (la cúpula sería el cielo). Los sentidos sacro y profano de la geometría y de la iconología caminan unidos en la capilla de la mano de los evangelistas.

---

<sup>69</sup> GPAH\_20009\_A\_0790r. El documento es del 11 de noviembre de 1556.

Un año más tarde en 1557, en pleito pasado en 1557, el testigo Pedro Francisco llamado por Pedro de Troas se declara vecino de Azpeitia y estante en Uharte-Arakil. ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., "Estudio histórico-artístico...", p. 37 en referencia a URSUA IRIGOYEN, I., "Retablos laterales de Allo", Príncipe de Viana, n° 162 (1981), p. 16.

Enfrentados visualmente, San Juan y San Marcos, en los ángulos noroeste y noreste respectivamente, ocupan las posiciones más cercanas al arcosolio de Nicolás Sáez de Elola, mientras que San Lucas (suroeste) y San Mateo (sureste) hacen lo propio en el lienzo opuesto. Están labrados en un solo bloque de arenisca ligeramente cóncavo que se expande a los lados, prolongándose los pliegues de las indumentarias y las alas de los Tetramorfos o enseñas de cada evangelista.

Se trata de altorrelieves que muestran mayor resalto que el de los medallones del sotocoro. Los cuatro evangelistas labrados en las pechinas son obras expresivistas de fines del segundo tercio del siglo XVI, pero muestran ya una tensión y una monumentalidad plástica extraordinarias, latiendo con fuerza en ellas un primer manierismo miguelangelesco. Tremendamente expresivos y de muy buena factura, el relieve en los cuatro casos resulta muy pronunciado y con tendencia al bulto redondo: la labra avanza alejándose de la piedra de la que se forman.

Atendiendo a la participación de diversos artistas en las labores escultóricas de la capilla, se pueden llegar a intuir al menos dos manos o ejecuciones distintas en el conjunto de los cuatro medallones: por un lado, San Juan, el más goticista, y San Marcos, San Lucas y San Mateo por otro, referentes del expresivismo juniano o manierismo del movimiento<sup>70</sup>. Los estudios anatómicos de los evangelistas, característicos de la década de los 60, no muestran todavía la rotundidad y carnosidad del romanismo miguelangelesco. El grupo escultórico se gira, contorsiona y se mueve en equilibrada inestabilidad, las expresiones son anhelantes, los pómulos son marcados con barbas ensortijadas y ondulantes y sus cánones, como en la obra y trayectoria de Picart, son cortos. Existe, por consiguiente y en el caso de los cuatro evangelistas respecto al grueso de la fábrica, una coherencia de estilo con el total de los elementos arquitectónicos y escultóricos.

---

<sup>70</sup> Véase al respecto el capítulo titulado “Cuestión de estilo. Expresivismo y manierismo juniano” en ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., “Estudio histórico-artístico...”, pp. 50-52.

En el País Vasco, Navarra, la Rioja e incluso cabe que en Burgos, el manierismo del movimiento, de las emociones y la expresividad aflora de la mano de los Beaugrant como se indica en BARRIO LOZA, J. A., *Los Beaugrant...*, p.122. En Navarra, “el denominado por Weise “manierismo del movimiento”” aúna el expresivismo de Damián Forment y aportes flamencos de Arnao de Bruselas, Juan de Beaugrant, Juan Liceire y Bernal Forment, entre otros. Véase GARCÍA GAINZA, M. C., “La Escultura renacentista en Navarra y su área de influencia”, *Ondare, Revisión del arte del Renacimiento, Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, nº 17 (1998), p. 60; *Ibid.*, “Eclósión y desarrollo del Renacimiento en Navarra”, *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, nº 3 (2008), p. 197.

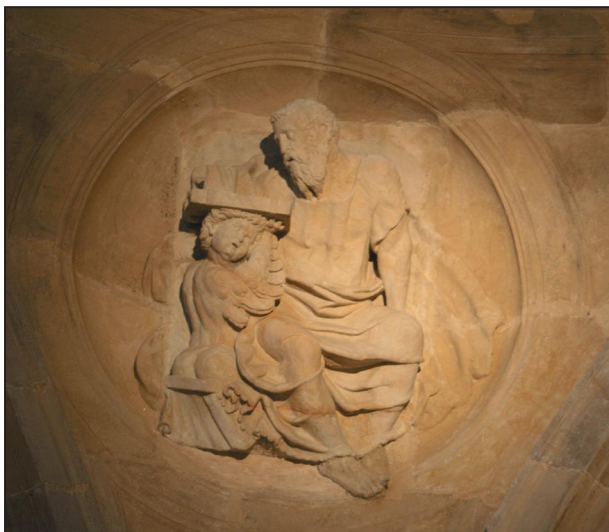
Aunque comparte dichos rasgos estilísticos característicos de la imaginería de la década de los sesenta (describe con el cuerpo una línea serpentina manierista), San Juan evangelista se descuelga ligeramente del resto: denota cierto desarrollo de la musculatura y el deseo de evolución hacia la monumentalidad y la actitud heroica y de aplomo de sus homónimos, si bien sus facciones (ojos más pequeños y hundidos) y



*San Juan*

sus gestos (asombro y estupefacción, parece haberse representado en el momento de la visión en Patmos) son más exagerados. Los pómulos son muy marcados y las desproporciones (un canon excesivamente alargado, el antebrazo derecho se contrae inusualmente según se acerca a la muñeca, el izquierdo se remata con una mano exageradamente grande aunque bastante mejor labrada que la contraria y la pierna izquierda, en un intento de rodear al águila, describe una curvatura manierista imposible para la anatomía y articulaciones humanas) son más evidentes en él.

San Mateo se acompaña del ángel, ubicado a un costado y haciendo las veces de portador y atril para el evangelio. Sentado éste sobre un taburete y con brazos reconvertidos



*San Mateo*

en alas, soporta el peso de la verdad revelada. Es sumamente interesante el escorzo del evangelista ya que, sentado en perpendicular al soporte, trata de avanzar al exterior, sin lograr del todo desprenderse de la supeditación al marco. Es en este sentido, deudor de la composición del modelo rafaelesco del San Lucas de Agostino Veneziano. A falta de ambas manos y el pie izquierdo (al quedar ocultas por otros

elementos, dicho conjunto no ha sido tallado), parece que en el santo prima más la expresividad y el simbolismo del mensaje evangélico que el estudio anatómico y su potencia muscular: los pies se arquean en lo que parecen ciertas dudas a la hora de desarrollar el volumen hacia el bulto redondo y los pliegues de la túnica refieren en el torso un volumen prácticamente inexistente en cuanto a bulto y relieve (parecer mostrar cierto deseo de emulación respecto a la mayor volumetría existente en la pareja formada por Lucas y Marcos). Sus facciones, el trabajo minucioso de los rizos de pelo y barba, su boca entreabierta y las cejas ligeramente arqueadas refieren a obras de Picart de mediados de centuria<sup>71</sup>. Se iniciaría con ciertos ecos del retablo de la capilla de la Universidad (1544 y posteriores), el relieve de San Juan en el desierto de la parroquia de Albéniz (1550), el Calvario de la capilla de los Lazarraga en Zaldueño (1560) o El Santo Entierro de Uharte-Araquil (1557-1559).

De mayor carnadura los otros dos evangelistas, aunque coetáneos en estilo y composición a los anteriores, son los más cercanos a las obras de Picart de la segunda mitad de centuria, década de los 60 y posteriores. Ambos casos evidencian la vehemencia de la obra de Juni, característica

a la que venimos haciendo referencia, con cabellos y barbas enortijados, violentos escorzos y evidentes tensiones: más palpable en el caso de San Lucas, con vestiduras vaporosas aunque de poco

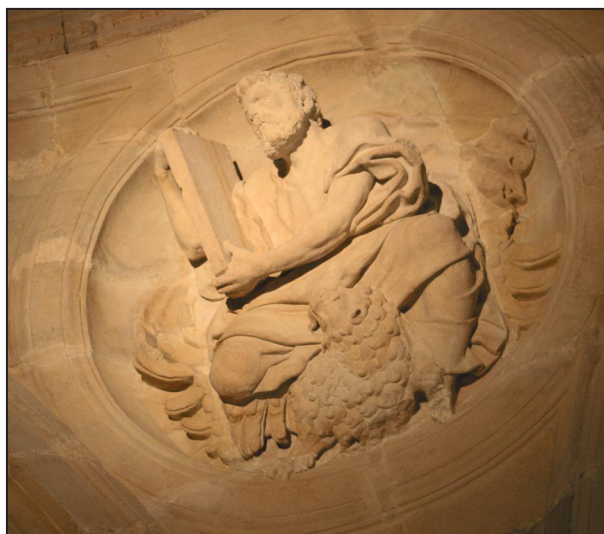


*San Lucas*

relieve, cejas arqueadas y cuerpo en evidente movimiento. Su pie derecho, quizá la parte más lograda en cuanto a labra, se apoya en el marco circular en posición completamente perpendicular a la pared. El buey, entre sus piernas, describe una dirección contraria a la marcada por el santo, en lo que podría ser una derivación y modificación del grabado homónimo de Agostino Veneziano y la influencia de la disposición del San Juan del mismo autor, incluso de la serie de Heinrich Aldegrever.

<sup>71</sup> El repaso a la obra de Pierres Picart se halla en ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., “Estudio histórico-artístico...”.

Es San Marcos el que presenta una labra más depurada y prerromanista. Avanza con fuerza hacia el interior de la capilla, de tal forma que la cabeza y parte del torso son de bulto redondo y, por lo tanto, exentos del soporte. Se representa con barba corta, y con cabello y bigote ensortijados y expresivistas. De potente musculatura, se cubre mediante una túnica vaporosa y ondulante, que se finaliza a los



*San Marcos*

lados, rellenando casi por completo el tondo. El león, situado entre las piernas del evangelista, alza la mirada hacia aquel, redirigiendo entre ambos la visión hacia la tabla o evangelio. El desarrollo de su encarnadura, la fuerza contenida y la serenidad del rostro denotan la presencia de una mano experimentada, no existiendo, al respecto, desproporción alguna en el conjunto del medallón (si acaso, el canon achaparrado de las figuras de Picart).

San Marcos con su clasicismo idealizado y coincidiendo con la transición al Romanismo en tierras navarras de la mano del retablo de la parroquia de San Juan Bautista de Estella, va ganando en volumen y se orienta hacia el Romanismo que Becerra “traxo de Ytalia la manera que aora esta introduzida entre los mas artifices, que es las figuras compuestas de mas carne”<sup>72</sup>. Su mayor sobriedad expresiva, la masa de los paños, su “gigantismo”, así



*San Mateo, Lanciego*

como los pliegues de su vestimenta adquieren una corpulencia y magnitud en correspondencia

<sup>72</sup> ARFE Y VILLAFANE, J., *Varia conmensuración para la escultura y arquitectura*, Sevilla, Imprenta de Andrea Pescioni y Juan de León, 1585. La nota corresponde al Libro segvndo. Titvlo primero de la medida. Y proporcion del cuerpo humano, dividese en cinco capitulos, s. f.

al San Mateo del retablo de Lanciego de Juan Fernández de Vallejo de 1567<sup>73</sup>. Antecede al San Andrés de Vitoria de Lope de Larrea<sup>74</sup> y a su referente directo, el Moisés de Miguel Ángel<sup>75</sup>, que van en consonancia con modelos italianos miguelangelescos ensayados por Picart en Irañeta<sup>76</sup> y los posteriores trabajos realizados por el yerno y colaborador del francés, Lope de Larrea, junto a Anchieta en la iglesia de Santa María de Salvatierra. Sus evangelistas, como bien sucede en la capilla de Elola, son los herederos de las serie de grabados realizadas por Veneziano y sus seguidores para la representación de los mismos.



Grabados de A. Veneziano y evangelistas de Salvatierra

Ligeramente posteriores a los evangelistas de las pechinas de la Capilla Benavente en Medina de Rioseco y por tanto, más expresivistas, los evangelistas de Azpeitia son comparables a los trabajos realizados por la gubia de Andrés de Araoz, quien en el retablo mayor de Genevilla<sup>77</sup> y sobre todo en el posterior retablo de la iglesia de San Andrés de Eibar<sup>78</sup> ensaya unos rostros característicos y la expresividad omnipresente en los trabajos escultóricos de las pechinas de Azpeitia: las barbas de los evangelistas de Eibar, sus ropajes, detalles en manos y pómulos prominentes concuerdan con los evangelistas de la capilla, y por ende, son herederos de la serie de los grabados del ya citado Agostino Veneziano<sup>79</sup> (el San Lucas de Eibar es muy similar

<sup>73</sup> VÉLEZ CHAURRI, J. J., ob. cit., p. 30.

<sup>74</sup> ORDAX, S. A., El escultor Lope de Larrea, Vitoria, Diputación Foral de Álava, Consejo de Cultura, 1976.

<sup>75</sup> El Moisés es utilizado por ejemplo, al igual que Isaías y Ezequiel de la Capilla Sixtina, como modelos de figuras de Tafalla, Ribas de Gil, Zumaya o Vitoria. Véase VÉLEZ CHAURRI, J. J., ob. cit., pp. 15-16.

<sup>76</sup> Véase TARIFA CASTILLA, “Nuevas noticias documentales sobre el entallador renacentista francés Pierres Picart”, Artigrama, n° 27 (2012), pp. 395-423.

<sup>77</sup> ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., “El retablo de San Esteban. Estilo e iconografía”, en Echeverría Goñi, P. L., de Orbe Sivatte, A., Roldán Marrodán, J., Manzanal Nogales, R., *Renacimiento y Humanismo en Navarra. El retablo de Genevilla*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1991, pp. 7-80.

<sup>78</sup> ARRAZOLA ECHEVERRÍA, M<sup>a</sup>. A., *El Renacimiento... Tomo II*, pp. 98-106.

<sup>79</sup> ALVAREZ RUIZ, A. R., MORENTE LUQUE, F., “El grabado en el retablo”, en ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., *Erretaulak/ Retablos*, Bilbao, Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2001, pp. 372-373.



*Evangelistas de la iglesia de san Andrés de Eibar*

al de nuestra capilla). Respecto a Araoz<sup>80</sup> cabría anotar que influyó decisivamente en la obra de Martín de Arbizu<sup>81</sup>, a quien vemos mencionado en el presente trabajo en

relación al examen que de un retablo lateral de Régil realizaron Pierres Picart y Domingo de Alfaro. Con ello, vuelven de nuevo a la palestra los dos nombres claves de la decoración y erección de la capilla, respectivamente.

Igualmente se puede comparar la labra de Azpeitia con los cuatro evangelistas tallados

en las columnas del primer cuerpo del retablo de Elgueta, realizado a petición del inquisidor de Calahorra y la Calzada Martín Sáez de Ibarra (mencionado previamente con relación al arcosolio renacentista erigido en



*Evangelistas del retablo de Elgueta*

la iglesia de Elgueta). La obra iniciada en 1564 por Miguel Llorente<sup>82</sup> desborda manierismo, cánones alargados y estrechamientos de cuerpos, si bien muestran ya una cierta contención clásico-heroica del primer manierismo miguelangelesco. Martín de Sagarzola, viejo conocido en el devenir de la capilla de Elola, y Pedro López de Gámiz, escultor de Miranda de Ebro e

<sup>80</sup> BLÁZQUEZ JIMÉNEZ, A. B., ROMO GUIJARRO, J. A., “Revisión bibliográfica en torno a la obra de Andrés de Araoz: una aproximación al escultor más representativo de la transición del Plateresco al Romanismo en Euskal Herria”, *Ondare, Revisión del arte del Renacimiento, Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, nº 17 (1998), pp. 295-308. Véase asimismo BARRIO LOZA, J. A., *Los Beaugrant...*, pp. 54-59, pp. 107-111.

<sup>81</sup> BLÁZQUEZ JIMÉNEZ, A. B., ROMO GUIJARRO, J. A., ob. cit., p. 299.

<sup>82</sup> ARRAZOLA ECHEVERRÍA, M<sup>a</sup>. A., “Un escultor desconocido...”, pp. 285-298. Ya antes de que se conociera el nombre del autor, Weise (WEISE, G., *Spanische Plastik. Aus sieben Jahrhunderten*, I, p. 254) destacaba y subrayaba “la delicadeza de la talla de la parte inferior (tercio inferior) en donde se representan los cuatro evangelistas”, p. 295.



introducción del Romanismo en el norte a partir del retablo del monasterio de Santa Clara de Briviesca, firmaban en 1566 la tasación de este retablo.

Finalmente, cabría poner en relación el trabajo en piedra de los evangelistas de la capilla de Nicolás de Elola con los retablos pétreos de Picart de Ezkerekotxa y el de San Francisco en la capilla de los Zuazo en Santa María de Salvatierra. El lenguaje de la capilla de Elola, aunque mucho más avanzado y evolucionado, bebe de las fuentes de ambas fábricas. Resueltas mediante labores de talla de casetones, tondos y efigies en enjutas, además de escudos, heráldica y motivos geométricos, son de obligada referencia para la comparativa escultórica e identidad iconográfica.

### **3. Medallones con sibilas del sotocoro**

En el condicionado de Domingo de Rezábal sobre la construcción de la capilla se citan *“los óbalos que abajo dize fuera la puerta de la entrada”*<sup>83</sup> y la *“moldura de los artesones del dicho çinborio como está figurado en las espaldas de la planta, con sus óbalos”*<sup>84</sup>, que describen los tondos del sotocoro, donde vemos representadas a las sibilas Tiburtina y Helespóntica. Al igual que hemos apreciado en el caso de los medallones de los evangelistas, la documentación referente a la capilla de Santa María omite el autor de las labores escultóricas del sotocoro e incluso, en este caso, los nombres de las figuras representadas si bien, por su estilo expresivista y la factura de la labra, debieron salir, al igual que las efigies de las pechinas, del taller del entallador francés Pierres Durand, más conocido como Pierres Picart.

El sotocoro se engalana, en la pared occidental de la capilla junto al acceso a la sacristía y las escaleras de subida al coro, mediante grutescos ornamentales y fantásticos. Con una altura de 3,70 metros, el espacio se cubre mediante una bóveda vaída o rebajada de rampante llano, reticulada con casetones y tondos moldurados con grutescos en las enjutas. Dos de estos medallones, formados mediante discos circulares moldurados e inscritos en los

---

<sup>83</sup> GPAH20009\_A\_0752r\_A\_0752v. Corrección de mano anónima sobre propuesta de Domingo de Rezábal.

<sup>84</sup> GPAH20009\_A\_0750r\_A\_0751v. Propuesta de Domingo de Rezábal.

marcos rectangulares de los casetones, situados en los extremos de la bóveda vaída y labrados en piedra arenisca de Orio, muestran a las citadas sibilas labradas en bajorrelieve, a diferencia de los evangelistas que sobresalen en su casi totalidad de sus marcos. En sus enjutas se disponen simétricamente a ambos lados de un capullo sendos dragones agrutescados.

La sibila Tiburtina, en el lado del evangelio del sotocoro, se muestra con el torso desnudo, capa henchida al viento y ante ella una estrella de cinco rayos rectos y otros tantos llameantes orientados hacia su rostro. Dirige su mirada hacia la puerta de ingreso a la capilla,



*Sibilas Tiburtina y Helespóntica, sotocoro*

orientación que también adopta la estrella. Afrontada a ésta, en el lado del evangelio, se representa a la sibila Helespóntica en la forma de una mujer joven y fuerte, de torso igualmente desnudo, portando una cruz y ataviada únicamente con una capa ondulante anudada a la altura del pecho. Su boca entreabierta de expresión anhelante, los cabellos agitados en dirección al interior de la capilla, hacia donde gira también su cabeza, y la suave ondulación de los plegados denotan una vez más la pertenencia de este medallón y su frontero a una fase avanzada del expresivismo de finales del segundo tercio del siglo XVI (la expresiva boca entreabierta y el ceño ligeramente fruncido de la Tiburtina son similares a los de su pareja). Lleva la cruz, de travesaño vertical corto para su correcta introducción en el marco circular, sobre el hombro y sujetándola con la



Sibilas. *Promptuario de Rouillé*

mano izquierda, en tanto que apoya la diestra sobre el travesaño horizontal. A diferencia de ésta, la Tiburtina no presenta brazos, que se muestran cortados poco después del arranque del hombro. El peinado clásico con mechones rizados y melena recogida con cintas sí es compartido por ambas figuras, si bien la Tiburtina toca su frente con una especie de tocado en forma circular y resaltado con una forma de media luna. Recuerdan los tocados italianos de la serie de sibilas realizadas, entre otros, por Pietro Vanuzzi, Sandro Boticelli o Marcantonio Raimondi, así como sus homónimas del *Promptuario de las medallas de todos los mas insignes* de G. Rouillé (1553)<sup>85</sup>.

Las sibilas, como profetisas del mundo clásico, fueron las encargadas en la Antigüedad de transmitir sus saberes ocultos a través de la lectura de los oráculos, en relación a inspiraciones divinas, equiparadas posteriormente por la religión cristiana con la prefiguración de los sucesos más relevantes en torno a la llegada del Mesías. Desde la publicación en 1481 de *Discordantiae sanctorum doctorum Hieronymi et Augustini; Sibyllarum et prophetarum de Christo vaticinia* de Filippo Barbieri (a partir de esta fecha se establece en número canónico de 12, frente a los 10 de Varrón y de Lactancio<sup>86</sup>) se emparejarán con los profetas, como su prefiguración y contraposición femenina a éstos<sup>87</sup>, y servirán de base a la unión entre la religión pagana y la cristiana. Su carácter profético “se orienta a los dos acontecimientos fundamentales de la cristiandad: la Natividad y el Juicio Final”<sup>88</sup>, aunque, equiparadas en número a los profetas, se acogerán a doce momentos concretos de los pasajes de la vida de Cristo.

<sup>85</sup> ROUILLÉ, G., Primera parte del promptuario de las medallas de todos los mas insignes varones que ha auido desde el principio del mundo, con sus vidas contadas breuemente, En Lion, en casa de Guillermo Rouillio, 1561.

<sup>86</sup> Sobre el origen y desarrollo de los oráculos sibilinos, véase MORALES FOLGUERA, J. M., Las Sibilas en el Arte de la Edad Moderna, Europa Mediterránea y Nueva España, Málaga, Universidad de Málaga. Servicio de Publicaciones, 2007, pp. 27-76.

<sup>87</sup> BELDA NAVARRO, C., “Sibilas virgilianas en el renacimiento español: la sibila de Cumas de el Salvador de Úbeda (Jaén)”, *Imafronte*, nº 1 (1985), p. 8; HERRERA CASADO, A., “La capilla de Luis de Lucena en Guadalajara (revisión y estudio iconográfico)”, *Wad-Al-Hayara*, nº 2 (1975), p. 18.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 6.

A este respecto, el anuncio del Nacimiento de Cristo viene de la mano de la **Sibila Tiburtina**, también conocida como Albunea, la cual profetizó al emperador Augusto la llegada de un niño más importante que él, el futuro Salvador. Ante la propuesta del senado romano de divinizar al emperador Augusto, la sibila le muestra a éste, el mismo día de la Natividad de Cristo, la visión de la Virgen con el Niño dentro un halo resplandeciente, hecho que dio pie a la leyenda del *Ara Coeli* o Altar del Cielo<sup>89</sup>.



*Sibila Tiburtina. Barbieri*

Su iconografía ha resultado casi invariable desde que en el siglo XIII y recogida por Santiago de la Vorágine se forjara la imagen y la leyenda de la sibila Tiburtina y Augusto<sup>90</sup>. Durante la Edad Media predominó la representación de la sibila junto al emperador<sup>91</sup>, elevando su dedo índice hacia el cielo, donde se representa el texto escrito por Barbieri, “*Nascetur Christus in Bethleem et annunciabitur in Nazareth*”<sup>92</sup>. Así, en la inmensa mayoría de los casos en los que la sibila no se hace acompañar de

filacteria, aparecen la Virgen y el Niño sobre una estrella, como símbolo de la renovación religiosa, “*stellato hic in circulo sibyllae tunc oraculo, te vidit, rex in coelo*”<sup>93</sup>.

<sup>89</sup> REAU, L., *Iconografía del arte cristiano. Antiguo Testamento y Nuevo Testamento*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2000, pp. 478-481.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 480; MORALES FOLGUERA, J. M., *ob. cit.*, pp. 36, 123-124.

<sup>91</sup> PASCUCCI, A., *L'iconografia medievale della Sibilla Tiburtina*, Volumen 8 de *Contributi alla conoscenza del patrimonio tiburtino*, Tivoli, Liceo Ginnasio Statale “Amedeo di Savoia”, 2011.

Ejemplos medievales de la sibila Tiburtina los hallamos en Alemania en una miniatura y un grabado de mediados del siglo XV del maestro E. S y en la Crónica de Nuremberg; en la Biblioteca Nacional de Francia se localiza la miniatura Arsenal 593 [ff. 1-42], folio 10, además de los ejemplos de las Très Riches Heures du duc de Berry (folio 22r) y en el conjunto de *Le Mystère des Sibylles* (Biblioteca Nacional de París, ms. français 2362. Véase la imagen en cuestión en THOMAS-BOURGEOIS, C. A., “Le personnage de la Sibylle et la légende de l’Ara Coeli dans une nativité wallonne”, *Revue belge de philologie et d’histoire*, n° 4 (1939), p. 886. En este mismo artículo se muestra una letra capital historiada con la leyenda de la sibila y Augusto perteneciente al *Livre d’Heures du Duc de Berry*); en Italia se contabilizan los casos de Filippo Barbieri de finales del siglo XV o los frescos de Luca Signorelli en la iglesia de San Giovanni Evangelista de Tívoli; España cuenta con las sibilas de los coros tardogóticos de León, Zamora y Astorga.

Existe, eso sí, otro grupo de sibilas Tiburtinas representadas sosteniendo una mano cortada, en alusión a la humillación de Cristo y su abofeteamiento, como son los casos franceses de los grabados de la Biblioteca de Saint-Gall o *Les heures de Louis de Laval* (1480), o los ejemplos españoles del Libro de Carlos V en la Biblioteca Nacional de España, la sibila Tiburtina del libro de la Catedral de Sevilla o la sibila de los coros de León, Zamora y Astorga. Véanse en MORALES FOLGUERA, J. M., *ob. cit.*

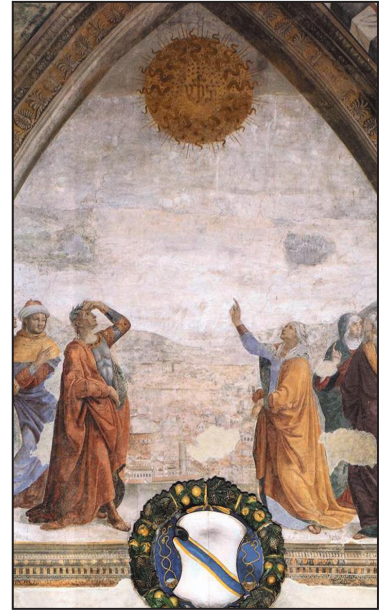
<sup>92</sup> BARBIERI, F., *Discordantiae sanctorum doctorum Hieronymi et Augustini; Sibyllarum et prophetarum de Christo vaticinia*, Johannes Philippus de Lignamine, 1481. Esa misma leyenda se recoge en las medallas de ROUILLÉ, G., *ob. cit.*, p. 160.

<sup>93</sup> PASCUCCI, A., *ob. cit.*, p. 18.



Sibila Tiburtina. Libro de Horas Farnesio

El Renacimiento planteará una evolución natural del tema de la representación de la sibila, apostando por los mismos elementos mencionados, la estrella con la Virgen y el Niño, y la sibila y el Emperador. Los cuadros del alemán Hans von Aachen, el francés Antoine Caron o los italianos Antonio



Ghirlandaio, sibila Tiburtina. Capilla Sassetti, Florencia

da Trento, Giulio Clovio en el libro de Horas Farnesio o de Paris Bordone dan buena cuenta de ello. En los frescos de Ghirlandaio de la Capilla Sassetti de la iglesia de Santa Trinidad de Florencia, el grupo formado por la Virgen y el Niño se sustituye por el anagrama IHS, si bien predomina el sol o la estrella en el firmamento, único atributo del que se acompaña la sibila de Azpeitia.

Aún no siendo muy frecuente la iconografía de la sibila aislada con la estrella, resulta más que probable la asociación entre la profetisa y el nacimiento del Salvador en relación a las ideas platónicas sobre la aparición de una estrella como signo del nacimiento de un Dios. Señala al respecto Porreño a inicios del siglo XVII que,

*“Albumasar, concordando con los astrólogos babilonios y egipcios, que en el tiempo del Emperador Octaviano una doncella hermosa había de parir un hijo, que se llamase Jesús. Y Calcidio sobre el Timeo de Platón, dice que se había de ver una estrella en este tiempo, que significase el nacimiento, y ocaso del día; y que viendo esta Estrella los sabios de los Caldeos habían de buscar a Dios nacido en el mundo”<sup>94</sup>.*

<sup>94</sup> PORREÑO, B., Oráculos de las doce Sibilas, profetisas de Christo, por Domingo de la Yglesia, 1621, p. 45v; Poema Canto IV de RACINE, L., La religión, Imprenta Real, 1786, p. 177; CASTRO CARIDAD, E. M., “Baltasar Porreño y su tratado sobre las doce Sibilas”, en Maestre Maestre, J. M., Charlo Brea, L. Pascual Barea, J. (coord.), Humanismo y pervivencia del mundo clásico: homenaje al profesor Antonio Fontán, Vol. 4, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2002, pp. 1827-1842.

Al respecto, el tríptico del Descendimiento del artista flamenco Vrancke van der Stockt, de mediados del siglo XV, muestra en el panel izquierdo a la sibila Tiburtina con el emperador Augusto mientras en el derecho se representa, tomando el testigo de la profecía de la sibila, una estrella venerada por los Reyes Magos. Se enlaza de forma magistral la idea del astro que se le apareció a Augusto con la que guió a los tres Reyes Magos y, por ende, la tradición clásica con el Nuevo Testamento. Ya en el siglo XVII, y de forma más explícita, el grabado de C. Vignon reproduce a la sibila tiburtina con la estrella de la Natividad<sup>95</sup>, motivo posteriormente copiado por Gilles Rousselet y Abraham



Sibila Tiburtina. G. Rousselet y A. Bosse

Bosse, grabado en el que, además de la estrella protagonista, se aprecia en un plano secundario la escena del Nacimiento. Ambas temáticas, la visión de Augusto y la estrella como símbolo de nacimiento cobran forma en la sibila del sotocoro de Azpeitia bajo un único mensaje de nacimiento y advenimiento.



Sillería del coro de León. Sibilas

<sup>95</sup> REAU, L., ob. cit., p. 484.

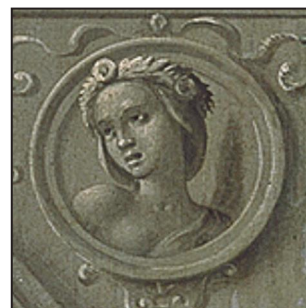
Sin lugar a equívocos respecto a la correcta lectura iconográfica de la sibila Tiburtina, cabría incidir en sus fuentes gráficas y obras afines. Ante todo, no hay que olvidar que los medallones de parejas famosas por su amor del patio de la cercana Universidad de Oñate, pertenecientes al taller de Pierres Picart y pretendido autor de las sibilas que nos tocan, son un antecedente imprescindible: Hebe o Deyanira son, sin lugar a dudas, un modelo a seguir. No obstante, se intuyen más cercanas, formalmente hablando, las sibilas enmarcadas en tondos en la sillería del coro de San Marcos de León de 1543, rodeadas por toda una serie de grutescos y labores decorativas. Realizada en madera de nogal sin policromar, la citada sillería resulta una obra de excelente factura rubricada por la gubia de los artistas franceses Guillén Doncel, Juan de Juni y Juan de Angers<sup>96</sup>. Conocedor como era Picart de las novedades y el expresivismo de Juan de Juni desde 1545<sup>97</sup>, son completamente válidos e idóneos dichos modelos para su obra guipuzcoana. Observamos que a excepción de las vestimentas (en Azpeitia las sibilas se

muestran desnudas) los peinados clásicos y remates decorativos de las frentes, la expresividad de sus rostros y los gestos corporales rotundos están emparejados con las profetisas del sotocoro guipuzcoano. Son asimismo materiales gráficos de primer orden la colección de medallas y medallones del mencionado *Promptuario* francés de Guillaume Rouillé, de 1561 (la primera edición es de 1553). Las sibilas de tocados clásicos, melenas ondulantes al

viento y fisonomías de rostros expresivos con bocas entreabiertas (si bien es cierto que aquí se muestran completamente de perfil) son valedoras de sus homónimas de Azpeitia. A estos medallones se suma la serie de *Mujeres famosas de la Antigüedad* de Antonio Salamanca, en la que se aprecian ya no sólo imágenes de perfil sino de tres cuartos y casi de frente. Finalmente y para redondear el panorama internacional francés, cabría citar las poses de las sibilas de los medallones de Leonard



Herma de Serlio y sibila del sotocoro



Sibila. Correa de Vivar, Presentación de Jesús en el templo

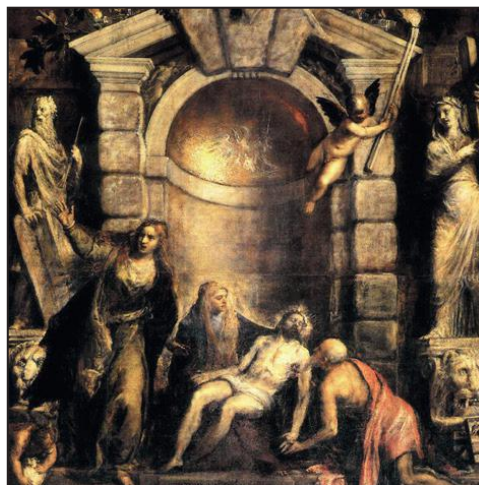
<sup>96</sup> ARIAS MARTÍNEZ, M., *La Sillería del Coro de San Marcos de León. Museo de León: guía breve*, León, Consejería de Cultura y Turismo, 1995; *Ibid.*, “Juan de Juni en el trascoro de la catedral de León. Nuevas propuestas”, *Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, nº 42 (2007), pp. 19-33; ORICHETA GARCÍA, A., *La sillería coral del convento de San Marcos de León*, León, Universidad de León, 1997.

<sup>97</sup> ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., “Estudio histórico-artístico...”, p. 33.

Limousin. El busto de la sibila Tiburtina de Azpeitia, además, podría estar literalmente tomado de la herma femenina que enmarca el frontispicio de los libros tercero y cuarto de la serie de Sebastiano Serlio.

Cabría también anotar, de forma secundaria, la sibila con fondo de venera que decora la fachada monumental de la Universidad de Salamanca. Además, resulta especialmente llamativa la concordancia de nuestras sibilas con los medallones femeninos que pueblan el patio renacentista del palacio Casa de las Torres de Úbeda. Sumar a lo ya listado, la sibila del panel derecho del retablo de la Natividad de Guisando de Juan Correa de Vivar de 1535. Compuesto a modo de tríptico, el óleo del panel derecho, perteneciente a la Presentación de Jesús en el templo se acompaña de una arquitectura de galerías y arco triunfal al fondo, arco en cuya enjuta y rodeada de grutescos se localiza una sibila inserta en un medallón, cuyo tocado circular con piedra también se ajusta a la decoración que luce en su frente la sibila guipuzcoana.

La lectura de la **sibila Helespónica** portando la cruz de la Pasión resulta más sencilla que la anterior, ya que salvo contadas excepciones<sup>98</sup>, siempre se le representa con dicho atributo correspondiente al vaticinio de la Crucifixión, *Vaticinatur de Christi Crucifixione*<sup>99</sup>. En términos similares y tras apuntar su origen troyano, se expresan las sibilas de la Biblioteca del Monasterio de Saint-Gall y las del Manuscrito de Louis de Laval<sup>100</sup>: *Vaticinatur est de futura Christi crucifixione*.



*Piedad. Tiziano*

Si bien el arte italiano ha sido muy excelso en la representación de las profetisas del mundo clásico, no se ha prodigado en sus atributos, aunque en la *Piedad* que Tiziano pintó entre 1573 y 1576 para su capilla funeraria en la iglesia de Santa María dei Frari de Venecia, aparece

<sup>98</sup> Se hace representar la sibila pérsica con cruz en los grabados basados en la serie de Crispyn de Passe. Asimismo, en el libro de la Catedral de Sevilla, si bien la Helespónica porta una cuna, es la sibila Samia la que lleva la cruz. Véase MORALES FOLGUERA, J. M., ob. cit., pp. 340-341.

<sup>99</sup> Ibid., p. 485.

<sup>100</sup> Estudiado por MÂLE, E., *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France*, París, Armand Colin, 1969, 267-272.



a la izquierda de un nicho con Moisés al otro lado, la sibila Helespónica, portando una pesada cruz. Sin embargo, encontramos frecuentemente a esta sibila con la cruz en diversos programas franceses (Leonard Limousin), en obras flamencas (Lucas de Leyden) y en conjuntos españoles



Sibila Helespónica. L. de Leyden

como en el coro de San Marcos de León o en el de la catedral de Astorga. Aunque en la capilla de Luis de Lucena de Guadalajara no porta la cruz, ésta se sustituye por la inscripción *Inciun fel et in siti macecerum dabunt*, en alusión a la Crucifixión<sup>101</sup>.

Al igual que la sibila Tiburtina, la Helespónica bebe en las fuentes de los medallones lígneos del coro de San Marcos de León. Ambas sibilas portan la cruz con las dos manos, al igual que sucede con la homónima del grabado del citado Lucas de Leyden. Contrariamente a sibilas que se acompañan de la cruz como mero elemento distintivo, las aquí mencionadas se ayudan de ambas manos para sujetar el peso de la cruz de la crucifixión. Lo mismo sucede con la Helespónica de los medallones de Leonard Limousin.



Sibila Helespónica. L. Limousin

A modo de curiosidad cabría apuntar la direccionalidad de las miradas de las sibilas del sotocoro. Cada una de ellas dirige su mirada hacia puntos opuestos, al oeste la Tiburtina, al este la Helespónica, siguiendo la máxima de que “las sibilas que anuncian la Pasión vuelven su rostro hacia el Este, mientras que las otras miran al Oeste”<sup>102</sup>. Ciertamente, así sucede en el sotocoro de la capilla de Santa María de Azpeitia.

Tanto la Tiburtina como la Helespónica de Azpeitia se representan de medio cuerpo y, ante todo, sin atavío. Su desnudez y el hecho de que se rodeen por grutescos fantásticos redundan en su carácter pagano, cristianizado en cuanto a atribución y mensaje. Dicha desnudez, poco habitual pero en absoluto excepcional en el caso de las sibilas, incide en la idea renacentista

<sup>101</sup> HERRERA CASADO, A., ob. cit., p. 19.

<sup>102</sup> SEBASTIÁN LÓPEZ, S., Arte y humanismo, Madrid, Cátedra, 1981, p. 266, en referencia al estudio realizado por Wilhelm Voege respecto a las sibilas de la catedral de Ulm.

de la “belleza celestial pura” atribuida a la Venus del *Nacimiento de Venus* de Boticelli<sup>103</sup>, así como en la verdad desnuda, la pureza y la “virtus” neoplatónica (“la ausencia de adornos es un signo de virtud y candor”<sup>104</sup>). La desnudez como la belleza más originaria y desornamentada es estudiada con posterioridad en el diálogo establecido entre el carácter más mundano y profano de la figura ricamente vestida y el carácter sagrado de la figura desnuda del lienzo *El amor sacro y el amor profano* de Tiziano.

No extraña, por tanto, la desornamentación física de las sibilas del sotocoro. Con



Sibilas. Nombre de Jesús (izda.); A. Fantuzzi (centro); F. Ubertini (dcha.)

ligeros detalles anudados en las melenas, la desnudez de los bajorrelieves aporta un carácter de antigüedad a la estancia. Hallan parangón en los ejemplos de sibilas desnudas o semidesnudas grabadas por el maestro del Nombre de Jesús (del s. XVI, actualmente pertenecen a la colección del Metmuseum) , en la estampa de la Sibila de Antonio Fantuzzi de 1537-1545, en la Sibila semidesnuda de paños mojados y transparentes de la tabla de Francesco Ubertini de 1525 (sus antecedentes serian rastreables en las sibilas de ropajes insinuantes de Agostino de Duccio) o en las sibilas Cimeria y Helespóntica de la sacristía de la iglesia de San Salvador de Úbeda.

Al hilo de las sibilas ubetenses mencionadas, no serán éstas las únicas del panorama artístico nacional, pero sí un ejemplo de excelente factura de sibilas esculpidas en piedra e insertas dentro de un programa humanista de extenso y ambicioso calado. Junto a la Sacra Capilla,

<sup>103</sup> WIND, E., ob. cit., p. 142. Venus, como Humanitas, “abarca al Amor y la Caridad, la Dignidad y la magnanimidad, la Liberalidad y la Magnificencia, la Gentileza y la Modestia, el Encanto y el Esplendor”, GOMBRICH, E. H., *Imágenes simbólicas*, Madrid, Alianza Forma, 1983, p. 74

<sup>104</sup> Ibid., p. 146.

las portadas y la reja<sup>105</sup>, las sibilas de la sacristía participan del complejo programa que entraña la fábrica ubetense<sup>106</sup> y, por supuesto y a groso modo, de la idea del arte como transmisor del mensaje de la salvación del alma y la resurrección<sup>107</sup>. Dichas sibilas protagonizan un tema cristiano aunque aderezado con un carácter profano, todo ello, en perfecta sintonía con elementos cuya lectura



*Sibila Cimeria. Sacristía San Salvador de Úbeda*

giraría en torno a ideas neoplatónicas: un registro inferior con cabezas en medallones, aludiendo a las pasiones del alma<sup>108</sup>, el segundo registro que remite a las edades del hombre, el tiempo antiguo antes de Cristo, y aquel en que se vislumbra la venida de Cristo<sup>109</sup> y finalmente, ángeles apocalípticos.

Otros grupos de sibilas hacen su aparición en destacados conjuntos funerarios del Renacimiento hispano como en la capilla de Luis de Lucena, la capilla de Junterón, en el trascoro de la catedral de León, en el claustro del convento de San Marcos, también en León, en la sacristía de las Cabezas de la catedral de Sigüenza, en las pechinas de las bóvedas de la iglesia de la Asunción de Villacarrillo (Jaén) y en las grisallas de la catedral de Tarazona.

Tampoco será el nuestro un caso aislado en la producción artística de la geografía vasca. Promovidas por particulares avezados en las creaciones italianas y programas artísticos asociadas a ellas, el País Vasco cuenta con nada menos que tres ejemplos de sibilas, dos de ellos muy cercanos a Azpeitia. Se trata de las sibilas del retablo de la capilla del obispo Martín de Zurbano (1521), realizado por los maestros franceses Juan de Paris y Antonio Pignel, la

<sup>105</sup> La reja trata sobre el sentido de la vida y la muerte, escenificados en cabezas de leones, un cráneo y un querubín. Al inicio a los balaustres aparecen efigies en un “programa encomiástico de la antigüedad”, rodeados por la Fortuna y la Abundancia. RUIZ RAMOS, F. J., ob. cit., p. 129. Se trataría de las efigies de Augusto y Livia, Julio César y Cleopatra, Trajano y Plotina, y Alejandro Magno y Roxana. Según se asciende a un registro superior, se hallan encerradas en tondos las imágenes de la Justicia y la Caridad, la Fe y la Esperanza, que escoltan la Exaltación de la Santa Cruz. NIETO, V., MORALES, A., CHECA, F., ob. cit., p. 175.

<sup>106</sup> SEBASTIÁN LÓPEZ, S., “Interpretación iconológica...”; RUIZ RAMOS, F. J., ob. cit.; MONTES BARDO, J., “La capilla de El Salvador. Nuevas claves...”, pp. 455-470.

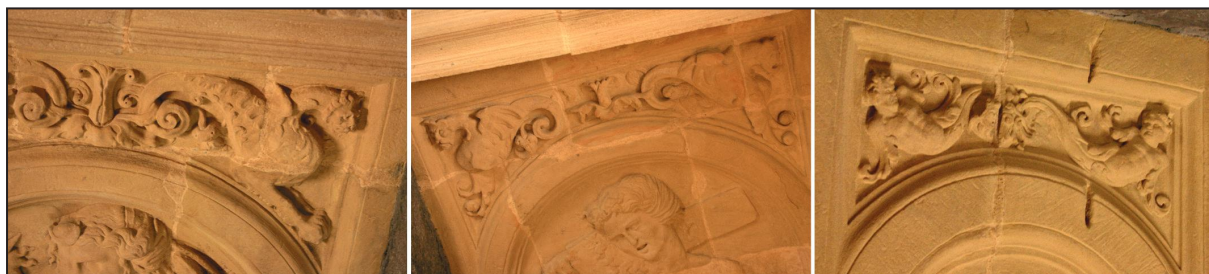
<sup>107</sup> NIETO, V., MORALES, A., CHECA, F., ob. cit., p. 175.

<sup>108</sup> RUIZ RAMOS, F. J., ob. cit., p. 134.

<sup>109</sup> MONTES BARDO, J., “La capilla de El Salvador...”, p. 463; Ibid., *La Sacra Capilla...*, pp. 121-155.

serie de sibilas manieristas de la capilla de Nuestra Señora de los Ángeles del convento de Bidaurreta en la vecina Oñate (segunda mitad del XVI)<sup>110</sup> y las sibilas del monumental sagrario de la parroquia de la Asunción de Opacua, realizado a comienzos del siglo XVII por Lope de Larrea y su taller<sup>111</sup>. Sus atributos y vestimentas contrarreformistas distan de los medallones del sotocoro de Azpeitia, sin embargo, la proximidad de estas series pictóricas y escultóricas en las inmediaciones (anteriores y posteriores en el tiempo), respaldan la existencia de nuestra pareja de sibilas guipuzcoanas.

Inciendo al igual que la desnudez y la temática sibilina en el carácter profano de la entrada a la estancia mortuoria, todo un conjunto de grutescos pertenecientes al manierismo fantástico escoltan los medallones del sotocoro, contrarrestando el espíritu clasicista y contenido de la capilla. En una zona protegida y más oculta a la vista, los dragones que acompañan a la sibila Tiburtina presentan garras de león, mientras que los de la Helespóntica están, al igual



*Dragones (izda.) y figuras antropomorfas (dcha.) del sotocoro*

que la cola, vegetalizados. La zona inferior, por su parte, se decora con unas garras foliáceas simétricas y sendas macollas con semillas en las enjutas a modo de florones. La fantasía de los grutescos se aprecia asimismo en las hibridaciones humanas labradas en las enjutas de los tondos no decorados. Dichos grutescos muestran figuras antropomorfas que parten de tallos vegetales y presentan brazos foliáceos rematados en orgánicas ondulaciones. El tamaño de los dragones y de estos últimos seres metamorfizados es muy reducido, por lo que se acentúan la calidad, gracilidad, movimiento y frescura de los relieves.

<sup>110</sup> CENDOYA ECHANIZ, I., “Una serie pictórica renacentista de Sibilas en el convento de Bidaurreta en Oñate”, *Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País*, nº 49 (1993), pp. 411-427.

<sup>111</sup> Morales dedica un capítulo aparte al tema de las sibilas en el País Vasco. Véase MORALES FOLGUERA, J. M., ob. cit., pp. 313-315.

Sopesando la fantasía creativa de los grutescos y el sentido cristianizado de los mensajes adivinatorios de las sibilas, podemos aseverar que el programa que preanuncian las sibilas Tiburtina con la estrella (Nacimiento de Cristo) y Helespóntica con la cruz (Crucifixión y muerte), es decir, la venida del Mesías para cumplir con su misión de redimir al género humano entregando su vida, da inicio a todo un programa humanista que se desarrolla en el interior de la capilla de Elola. La pareja de medallones, situados junto a la puerta principal de acceso, adquirió su sentido pleno cuando veinte años después se pinceló junto a la subida al coro una grisalla de la Virgen con el Niño, madre del Salvador y Redentor e intercesora de los hombres frente al Juicio final.

#### **4. La heráldica. Escudos imperial y de la villa de Azpeitia**

Se ha mencionado, siquiera someramente, la importancia que la heráldica adquiere en el culto y en el rito de las honras al difunto. Como parte activa en el carácter ornamental de sepulcros y espacios funerarios privados, los escudos difunden en el siglo XVI el carisma del fallecido. Al respecto, es el escudo “señal conviniente, solo para los muy nobles y de real casta. Y por tanto el arquitecto también deve saber la genealogía del que quisiere inventar algunas armas nuevamente para que no las haga falsas”<sup>112</sup>.

Hallados sus antecedentes en los escudos que los antiguos romanos llevaban en andas delante del difunto, y transformados en blasones heráldicos familiares durante los siglos XI y XIII<sup>113</sup>, Checa presume que la utilización que de los mismos se hace en las exequias de Felipe el Hermoso, los príncipes de la Casa Austria o los del aragonés Fernando el Católico, tienen una clara influencia borgoñona<sup>114</sup>, que termina eclosionando en los escudos de los ejemplos de sepulcro renacentista que estudiamos. Según Serlio,

---

<sup>112</sup> SERLIO, S., (trad. Francisco de Villalpando, arquitecto), *Tercero y Cuarto libro...*, capítulo dedicado a “De las maneras de las Armas de las casas nobles, y de sus genealogías”, lámina LXXVII verso.

<sup>113</sup> MARTÍN MIGUEL, M<sup>a</sup>. A., ob. cit., p. 308.

<sup>114</sup> CHECA, F., “El caballero y la muerte...”, pp. 244-245.

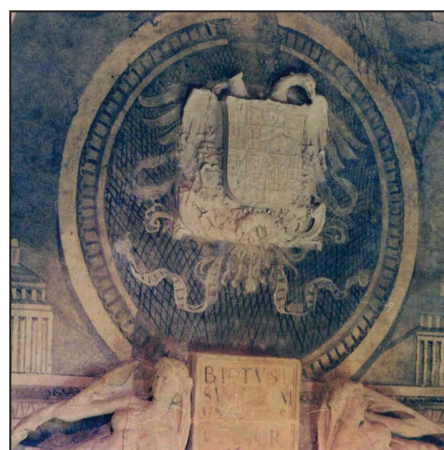
“las armas dan gran ornamento al edificio, y de mas desto son de grande utilidad, porque pruevan y señalan en las partes que están puestas, quién son los señores de los edificios, y perpetúa sus nombres y memorias. Y con esta consideración no herrara en esta parte el arquitecto”<sup>115</sup>.

Presentes desde el condicionado original, al igual que sucedía con las pechinas y la decoración contenida en las mismas, los escudos son asiduamente traídos a colación en los párrafos inherentes a la construcción de la capilla,

*“Yten que el maestro que hubiere de tomar la dicha obra sea obligado de hazer e poner dos escudos grandes de a bara de largo y tres cuartas de ancho en el cual se pongan las armas reales de Castilla y Leon y Granada y junto con ellas las armas del concejo desta villa de Azpeitia debuxadas y cortadas y labradas de maçoneria a la mejor porporcion que se pudieran hazer, conbiene a saber, las de dentro de la dicha capilla, de piedra de Alava, de la cantera de Salvatierra e las de fuera que han de estar sobre la calle en la parte mas vistosa sean de piedra de Orio con el aguila bipartida conforme al uso común con sus columnas”<sup>116</sup>.*

Se añade el que todo tuviera que ser al Romano<sup>117</sup>, teniendo para ello el número de oficiales de calidad y habilidad que en ello parece<sup>118</sup>.

Un total de cuatro escudos y una cartela con la fecha de inicio de las obras de construcción se dan cita en las paredes tanto interiores como exteriores del recinto: el escudo imperial y el de la villa de Azpeitia



Escudo imperial

<sup>115</sup> SERLIO, S., (trad. Francisco de Villalpando, arquitecto), *Tercero y Cuarto libro...*, capítulo dedicado a “De las maneras de las Armas de las casas nobles, y de sus genealogías”, lámina LXXVII verso.

<sup>116</sup> GPAH20009\_A\_0764r\_A\_0765v. Condiciones del concejo.

Contrariamente a lo expuesto en el documento superior, condiciones del concejo, en cuanto a material y procedencia de la piedra atañe, en GPAH20009\_A\_0716r, se anota que las labores de dentro como de fuera con molduras y remates, ventanas y lumbreras, escudos, molduras, que en todos los miembros de fuera y dentro de piedra de Orio.

<sup>117</sup> GPAH20009\_A\_0708v.

<sup>118</sup> GPAH20009\_A\_0715r.

en los muros interiores norte y sur, respectivamente; en el exterior, el escudo de la villa de Azpeitia, un segundo escudo imperial y una cartela con la fecha de “1555”, en una lectura de izquierda a derecha.

En el paramento norte, rematando en alto el mausoleo, se labra el escudo imperial. Como bien apuntaba Serlio, “los lugares más nobles en todos los edificios para poner las armas, son tres, de los que es uno el más alto, puesto en el cielo o techos de los edificios”<sup>119</sup>. Compositivamente muy similar al óculo del muro opuesto, dicho escudo imperial se rodea de una cenefa circular en clara alusión al esquema circular de la pared opuesta, rematando el conjunto heráldico la corona imperial. Las armas de Carlos I añaden a las de Castilla, León, Aragón, Dos Sicilias y Granada, presentes en el escudo anterior, las de Austria (de gules y una faja de plata), Borgoña antiguo (bandado de oro y de azur con bordura de gules), Borgoña moderno (de azur, sembrado de flores de lis de oro y bordura camponada, cantonada de plata y gules), Brabante (de sable y un león de oro, coronado de lo mismo, lenguado y armado de gules), Flandes (de oro y un león de sable, lenguado y armado de gules) y Tirol (partido de plata y un águila de gules, coronada, picada y membrada de oro, cargado el pecho de un creciente trebolado de lo mismo). Al ser coronado Emperador en 1519, timbra el escudo con la corona imperial y acompaña el águila bicéfala del Sacro Imperio Romano-Germánico. A partir de 1520 añade al cuartel correspondiente a Aragón y Sicilia, otro en el que se incorporan las armas de Jerusalén, Nápoles y Navarra. Faltarían las columnas de Hércules con la leyenda “Plus Ultra”,



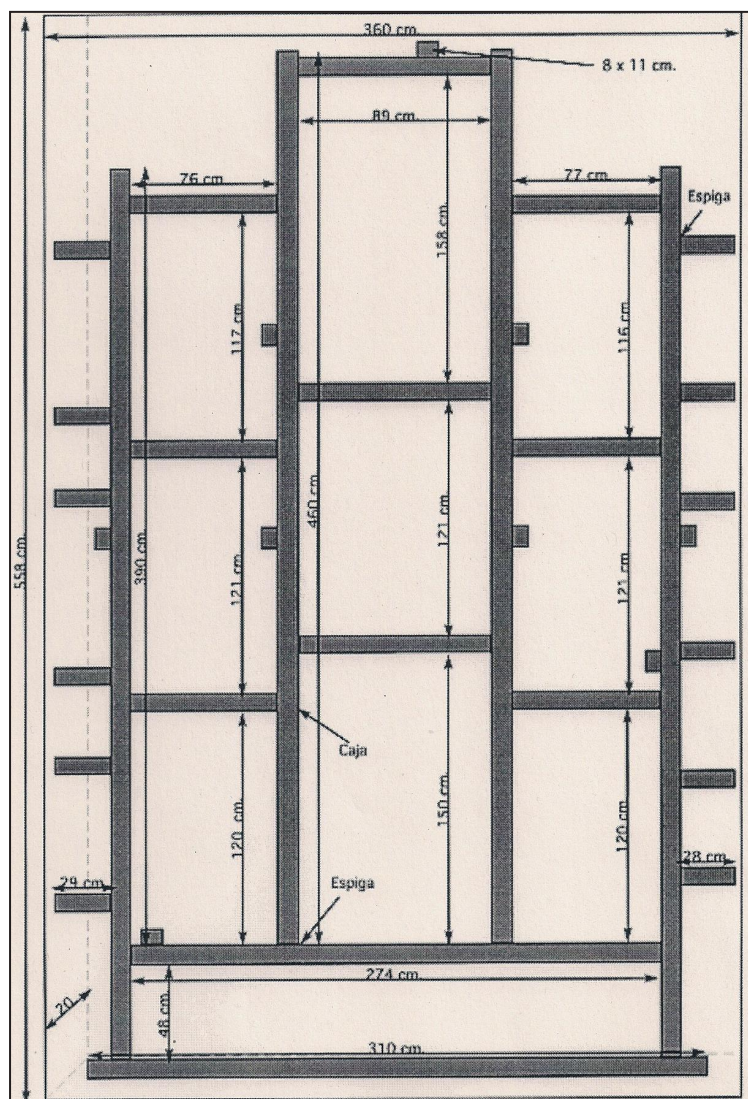
Cartela y escudos exteriores

en representación del Imperio ultramarino. Parece que, rodeando el escudo, se aprecia el collar del Toisón de Oro, la orden del Vellocino.

<sup>119</sup> SERLIO, S., (trad. Francisco de Villalpando, arquitecto), *Tercero y Cuarto libro...*, capítulo dedicado a “De las maneras de las Armas de las casas nobles, y de sus genealogías”, lámina LXXVII verso.

En el muro sur, en el lateral, se halla el escudo de la villa de Azpeitia, no de a una “*bara de largo y tres cuartas de ancho*” como sucede con la heráldica imperial, sino de proporciones mucho más modestas.

Decoran los muros exteriores una cartela rehecha con la fecha de “1555” (las lluvias torrenciales deshicieron la cartela original varios años atrás), el escudo de la villa de Azpeitia con los dos lobos rampantes y la olla entre ambos, y una vez más, el escudo imperial, más sobrio que el del interior de la edificación. Se aprecian en él las armas de Castilla y León, Aragón y Aragón Dos Sicilias, Navarra, Austria, Ducado de Borgoña, Tirol y Flandes, Brabante, Jerusalén y Granada.





## 5. Estudio reconstructivo del retablo de Santa María

Aunque actualmente desaparecido, conviene incidir en la existencia del retablo cuya advocación dio nombre a la capilla de Santa María y que presidía el muro oriental de la misma, como rige la liturgia. La estructura de dicho mueble, delimitada por travesaños, fue descubierta tras la retirada del retablo neoclásico que lo había sustituido, y nos permite deducir que el original renacentista se inscribía dentro de la tipología de retablo-casillero<sup>120</sup> y de planta recta, subordinada al marco arquitectónico. Compuesto por tres calles y tres cuerpos, a lo que se suma un banco de unos 50 cm., sobresalía en sentido ascendente la calle central, aproximadamente una quinta parte más elevada que los laterales<sup>121</sup>, rematándose en un ático desproporcionado con un frontón único en su parte superior. Asimismo, la calle central era, como cabía suponer, más ancha que las adyacentes, si bien compartía con éstas la altura del nicho central, idéntico en medida a los cuatro huecos inferiores de izquierda y derecha.

No existe documento histórico directo que trate sobre la compra del retablo, los artífices del mismo o su estructura y decoración. El dato más antiguo que hace referencia a este retablo lo hallamos a 5 de abril de 1547 coincidiendo con las primeras noticias documentadas sobre la edificación de la futura capilla de Nicolás de Elola, en documento pasado ante Pedro Martínez de Uranga. Además de dar fe sobre la adquisición de dos pequeñas capillas que la iglesia tenía en su interior y parte del cementerio, este escribano anotaría la compra del mueble litúrgico dedicado a la Adoración de Nuestra Señora y de su historia, años más tarde, citándolo en el listado de conquistas matrimoniales recogido en el contrato de transacción otorgado por el regimiento de la villa de Azpeitia como patrón del testamento de Elola<sup>122</sup>.

El testamento, leído a finales de diciembre de 1553 “dentro en la yglesia e parrochia de Señor de San Sabastian de Soreasu dentro en la capilla de Nicolas Sanches de Elola”, menciona en una de sus mandas que dicha capilla está presidida por “el altar de nuestra Señora la virgen

---

<sup>120</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., “Tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento”, Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, nº 30 (1964), p. 5.

Hay que tener presente que los datos relativos al retablo aquí expuestos son consecuencia de la lectura de la estructura que se halló en la pared este de la capilla, ya que se desconoce por completo el aspecto de dicho retablo.

<sup>121</sup> Si las calles laterales alcanzaban una altura de 3,90 metros, el casillero central medía 4,60 metros.

<sup>122</sup> AHPG20009\_A\_0845r . El documento de 24 de diciembre de 1554 da razón de los bienes gananciales.

Sancta Maria”<sup>123</sup>. Rezábal, en su propuesta de traza para la capilla, localiza dicho retablo afrontado a la puerta de acceso desde el interior de la parroquia, “*enfrente la entrada de este arco el altar y retablo*”<sup>124</sup>. Y el concejo puntualiza que habrá de ser

*“a cargo del maestro que tomare la dicha obra (...) los maderamientos (...) ansi de la obra de canteria como de carpinteria así de piedra y madera que huviere de hacer con el altar y sus gradas conforme a la traça e (...) las rejas de fierro y retablo de la dicha capilla con que ha de dar las roturas necessaryas donde se ponga el retablo de Nuestra Señora que esta en el altar viejo con las fuerzas necesarias para poner en la dicha pared y con tomar medida del dicho retablo que está en la dicha capilla”*<sup>125</sup>.

El 17 de diciembre de 1554, en el examen y tasación realizado por Andrés de Leturiondo y Domingo de Olózaga, se mencionan 22.215 maravedís pagados por la realización de una puerta para la sacristía<sup>126</sup> y otra abertura “*para dar vista al altar mayor y rescibir la pared que estava enzima de la dicha avertura (...) y azer el altar y pinçellar las paredes e capillas viejas*”, montante total en el que no entraban “*los suelos y rretablo ny rejamiento*”<sup>127</sup>.

Nada se conoce, no obstante, de la historia de este retablo o siquiera de su autor. En los documentos referentes a la construcción del complejo funerario del indiano se hacía referencia a un Juan de Gante, mazonero, que habría de servir al maestro Domingo de Rezábal para su oficio de mazonería (curiosamente, sólo la armadura de este mueble es lo que ha sobrevivido hasta nuestros días). Sea como fuere el estado del retablo ya mencionado en 1547, parece que había necesidad de labores de mazonería, hecho que redundaría bien en la remodelación estructural del mismo o en la posibilidad de añadir nuevas estructuras con sus correspondientes escenas dedicadas a la vida de la Virgen.

<sup>123</sup> AMAzc, Testamento, Leg. 25, nº 6.

<sup>124</sup> GPAH20009\_A\_0750r\_A\_0751v. Propuesta de Domingo de Rezábal.

<sup>125</sup> GPAH20009\_A\_0764r\_A\_0765v. Condiciones del concejo.

<sup>126</sup> AMAzp, Libros de cuentas. Obras pías. Cuentas de la capellanía de Elola. 771-01-247-16v. Se habla del cantero Martín de Beristain y los seis reales y medio que se le pagan por el trabajo del trastejar y la puerta de la sacristía.

<sup>127</sup> GPAH20009\_A\_0835.

Suscribieron el contrato para esta reforma del retablo el 11 de noviembre de 1556, Andrés de Olabarrieta, pintor del retablo, y Pedro Francisco, entallador, y vecinos ambos de la villa de Azpeitia<sup>128</sup>. En ausencia de otro documento directo, podemos avalar la intervención de este último maestro de la talla en el desaparecido retablo de nuestra capilla. Sabemos que Pedro Francisco fue un imaginero flamenco que en 1557 residía en Azpeitia<sup>129</sup>, ocupándose de obras de su oficio. Junto a otros oficiales extranjeros colaboró con el activo taller de Pierres Picart, en el que también trabajó el imaginero francés Felipe de Borgoña, quien asimismo pudo intervenir en este retablo<sup>130</sup>. Sabemos además que el retablo en enero de 1568 necesitaba de limpieza y ciertos cuidados<sup>131</sup>, y que en septiembre del mismo año se hallará todavía en peores circunstancias, definiéndoselo como un retablo maltratado<sup>132</sup>.

Dentro del ámbito de la sugerencia, podría decirse que fuera el retablo escultórico, pictórico o mixto, la participación de Andrés de Olabarrieta, pintor y dorador, acredita una policromía del Romano y una más que posible presencia de tablas pintadas. Además y atendiendo al momento de su adquisición en 1547, el retablo se inscribiría dentro de las creaciones del segundo tercio del siglo XVI. Debió ser un conjunto del Primer Renacimiento de mediados del siglo XVI con balaustres o, más propiamente, de columnas de tercio de talla en el que se impondría a los elementos estructurales el concepto ornamental con profusión de motivos arqueológicos, grutescos, dragones, medallones, exorno a base de hermes y decoraciones *a candelieri*, acordes al lenguaje de la capilla. Además, un único frontón triangular remataría el ático. Seguramente, el retablo sería la única pieza mixta y no puramente clasicista del conjunto, ya que algunos de los artistas documentados y atribuidos serían de origen nórdico.

Respecto al tema, queda claro que el retablo tenía advocación a la Adoración de Nuestra Señora y de su historia. De temática flamenca, cabría suponer la presencia de algunas escenas escogidas entre el repertorio dedicado a la Virgen, como la concepción mística representada

---

<sup>128</sup> GPAH\_20009\_A\_0790r. Aparejamiento de Domingo de Rezabal. Juan de Gante, mazonero, debe servir al maestre Domingo para su oficio de mazonería. Se le pagarán al mes 17 reales castellanos, habiendo de trabajar todos los días de año. Firman los testigos arriba citados en nombre de Juan de Gante, el cual afirma no saber firmar.

<sup>129</sup> URSUA IRIGOYEN, I., ob. cit., p. 16.

<sup>130</sup> ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., “Estudio histórico-artístico...”, 2006, p. 37.

<sup>131</sup> AMAzp, Libro de actas, 101r-101v

<sup>132</sup> AMAzp, Libro de actas, 90v.

mediante el Abrazo de San Joaquín y Santa Ana ante la puerta dorada, el Nacimiento de la Virgen, la Presentación de María en el templo, los Desposorios con José, la Anunciación, la Visitación a su prima Isabel, la Adoración de los Pastores, la Adoración de los Magos, la Purificación de María, la Huida a Egipto, el Tránsito de la Virgen, la Asunción o la Coronación de María por la Santísima Trinidad. Sí se conoce a ciencia cierta que la talla de los cuatro evangelistas era parte del retablo, ya que el 19 de marzo de 1560,

*“se libraron a Andrés de Olabarrieta, pintor, tres mil e quinientos maravedís por deshacer del retablo de la capilla e por la goarda de tres años del y por el limpiar del y encolar y dorar algunas piezas e adrezar los quatro evangelistas, e tornar a poner el dicho retablo por examen de maestre Domyngo de Rezábal”<sup>133</sup>.*

De mediados del siglo XVI, también cabría presuponerle cierta semejanza, siquiera temática e iconográfica, al retablo que hacia 1533 presidiera la capilla del monasterio de Bidaurreta de Oñate, realizado para Juan López de Lazarraga por Juan Martínez de Olazarán. En el primer cuerpo se observan las historias de la Virgen, la Anunciación, la Visitación, el Nacimiento del niño Jesús y la Adoración de los Reyes Magos. En el cuerpo inmediatamente superior son Adán y Eva los protagonistas (la creación de Eva, el pecado original, la expulsión del paraíso, y Adán y Eva trabajando la tierra), si bien y aunque esta temática es compartida con las grisallas de la sacristía de la capilla de Nicolás de Elola, resulta poco habitual y de todo punto novedosa en la retablística del País Vasco<sup>134</sup>. En la calle central, la Virgen con el Niño, Jesucristo Salvador sosteniendo la bola del mundo en una mano y finalmente y rematando el conjunto, el Calvario (al respecto, incidimos en que el retablo de Azpeitia podría estar asimismo y con un alto grado de probabilidad, rematado por la Lamentación que hoy día preside el lienzo este).

El retablo de la Capilla de Elola, como bien se ha apuntado, podría presentarse bajo la forma de una fábrica escultórica, mixta (bulto redondo y tablas) o con predominio de las tablas

<sup>133</sup> AMAzp, Libros de cuentas. Cuentas de propios y arbitrios. Nicolás de Helola. 766-01-320-2r. 19 de marzo de 1560. En Septiembre de 1560, Martín de Beristáin, cantero unido a ciertas obras y supervisiones de la capilla, coloca los hierros del retablo. AMAzp, Libros de cuentas. Cuentas de propios y arbitrios. Nicolás de Helola. 766-01-320-10r.

<sup>134</sup> LANZAGORTA, M. J., MOLERO, M. A., Los Lazarraga y el convento de Bidaurreta (siglos XVI -XVIII): un linaje en la historia de Oñate, Donostia-San Sebastián, Eusko Ikaskuntza, 1999, p. 65.

pintadas. En el caso de este último, podría presentarse cual tríptico flamenco, con escenas centrales de la Virgen y sus historias, y la prolongación de las mismas en los laterales. Sin embargo, nos decantamos más hacia la idea del mueble mixto, con bulto redondo en la calle central y tablas en los laterales. Sea como fuere y en lo que a decoración compete, es muy plausible la presencia de motivos antropomorfos, zoomorfos e hibridaciones de simetría axial. Sumado a todo esto, es más probable que la adopción del sistema romano de órdenes superpuestos fuera otro añadido más a sus más que notables características respecto al nuevo lenguaje renacentista. Testigo de ello sería la mayor claridad estructural y el mayor sentido de la proporción, es decir, la correspondencia de las partes con respecto al todo. A este respecto cabría mencionar la proporción muy aproximada de 3:2, una quinta, que relaciona las medidas de altura y anchura total del retablo<sup>135</sup>.

Avalando la intervención de Pedro Francisco e incluso una posible participación de Felipe de Borgoña, imagineros de excelsa formación y “maestros del expresivismo”<sup>136</sup>, y atendiendo a la cronología, mediados del XVI, habrían de advertirse en el retablo reminiscencias expresivas flamencas así como ciertos avances hacia la estética del romano. Felipe de Borgoña, mencionado en el primer testamento de Pierres Picart, trabajó en el retablo de la Universidad de Oñate<sup>137</sup>, la sempiterna obra “cumbre” del renacimiento “a la castellana” en País Vasco. Realizaba asimismo en 1556 un retablo con destino a la ermita de San Andrés de Uribarri, actualmente conservado en la ermita de la Ascensión en el barrio de Murgia de Oñate<sup>138</sup>. A Pedro Francisco se le documenta, además de como colaborador habitual del maestro Picart, como testigo a favor de Pedro de Troas en un pleito de 1557 relacionado con los retablos laterales de Santa Catalina y San Jorge de Allo<sup>139</sup>. Su mano delata, tanto en esta obra plateresca de la década de los 50 como en el retablo de la Universidad de Oñate, el estilo expresivista flamenco de algunos de sus relieves<sup>140</sup>.

---

<sup>135</sup> El total de las medidas de la estructura de fijación del retablo renacentista asciende a 5,58 metros de altura por 3,60 de anchura, con 20 cm. de potencia.

<sup>136</sup> ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., “Estudio histórico-artístico...”, p. 37.

<sup>137</sup> Ibid., p. 30.

<sup>138</sup> Ibid., p. 37 en referencia a LIZARRALDE, J.A., ob. cit., p. 96.

<sup>139</sup> URSUA IRIGOYEN, I., ob. cit., p. 16. Pedro Francisco se denomina “natural flamenco entallador y ensamblador vecino de Azpeitia de edad de treinta y seis años poco más o menos...” y dice «que a conocido a los maestros que an labrado el dicho retablo el uno llamado Felipe de Borgoña y el otro Juan Mordan que son muy buenos oficiales... que la obra ba muy buena...».

<sup>140</sup> ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., Estudio histórico-artístico..., p. 38.

## **V. DOTACIÓN Y AJUAR LITÚRGICO DE LA CAPILLA**



En su testamento, fechado el 14 de noviembre de 1553, Nicolás Sáez de Elola dejó fundada una capellanía dotada con 20.000 maravedís anuales. Para la materialización de este beneficio eclesiástico, formado por seis capellanes, y la celebración de misas y aniversarios, mandó construir una capilla por 1.200 ducados, dotándola con diversos ornamentos litúrgicos y un servicio de altar con diferentes piezas de platería. Por desgracia, nada de esto último la llegado a nuestros días.

De la lectura de las últimas voluntades del capitán se desprendían ya los ejes principales referentes al equipamiento de la estancia, cuando se anotaba que “se haga su sacristia e el sitio para el horgano (...) honesto e que sea suficiente para dicha capilla”. La institución estaría integrada por “seys capellanes que sean naturales de la dicha villa e su juridicion, elegidos de buena vida e exemplo pacificos, e quietos de rebueltas e questiones e los cinco dellos sean buenos cantos e el sexto capellan sea horganysta”, y para los oficios se debía hacer “un hornamento decente e qual conbiene para el serbicio de semejante capilla e paresciere a sus testamentarios”. Mediante la venta y fundición de la plata que poseía el difunto se debía hacer “una cruz de plata e una patena o portapaz de plata e todo lo demas del hornamento de plata que convenga para el adorno e servicio de dicha capilla”<sup>1</sup>. Tomados sendos ducados anuales de los 20.000 maravedís estipulados como salario anual de los capellanes, se distribuirían “aquellos en hornamento e sustentación del reparos de la dicha capilla”, guardándose “lo que sobrare de los dichos seys ducados” en una caja cerrada con dos llaves, custodiada por “los dos clerigos mas ancianos que entre ellos ubiere con su libro cuenta e razon e dando cuenta dellos a los dichos patronos de la dicha capilla e capillanya”<sup>2</sup>.

Una vez finalizadas las obras de la capilla de Santa María, los albaceas, alcaldes, regidores y fieles, dieron cumplida cuenta de las tres peticiones, proveyendo al recinto funerario para las misas, aniversarios y otras celebraciones de un **órgano**, y el ajuar eclesiástico consistente en **objetos de plata y bordados litúrgicos**, amén de libros misales y paños varios para el altar, así como del mobiliario específico para la capilla, sacristía y coro. La anotación de todos estos

---

<sup>1</sup> AMAzc, *Testamento*, Leg. 25, nº 6.

<sup>2</sup> Ibid.



elementos da fe de la suntuosidad de la capilla de patronato y de su funcionamiento autónomo dentro de la iglesia parroquial de San Sebastián de Soreasu. No son sino las dotaciones necesarias vinculadas a la existencia de un coro y una sacristía propias, “complementos” raramente incluidos en capillas particulares. Cabría sumar a los elementos citados, tanto la azulejería que ornamentaba la capilla como la reja que daba paso a la misma.

Como curiosidad, y con el afán de redundar en la pompa que rodeaba a la capilla y a los acontecimientos religiosos ligados a la figura de Nicolás de Elola, se debe recuperar un texto sobre las novenas realizadas a 2 de marzo de 1555 por el ánima de nuestro personaje. Como muestra de devoción y con el objetivo de interceder por el alma del difunto, se trajeron clérigos de las vecinas Azcoitia, Cestona, Aizarna, Régil, Bidania y Beizama, en los que se gastaron, además de vino y comida habida en la casa de Nicolás de Elola, un total de 5.349 maravedís, de los que 639 se emplearon en “*menudencias de salsas e cosas necesarias para la comida*”, más de una veintena de aves que costaron 42 reales, dos fanegas de pan de 26 reales y otros 2.398 en carne de vacuno y carnero<sup>3</sup>. Estos gastos realizados en las exequias del indiano son, junto al valioso ajuar litúrgico, fiel reflejo de la ostentación, más de un año después del fenecimiento del indiano.

De vuelta a la dotación litúrgica y ajuar funerario, el coro, sustentado sobre arco carpanel y cerrado con “*rejadura de fierro*”<sup>4</sup> habría de ser el lugar desde el que se realizaran los cánticos por parte de los cinco capellanes canonistas, así como el espacio para el sexto capellán, el organista. Juan Ochoa de Uranga fue comisionado el 12 de enero de 1564 para informarse sobre un **órgano** en “*Vitoria, o Burgos o la parte que le pareciere*”<sup>5</sup>, bien para su compra y acarreo o, en el caso que no le convenciesen los existentes, para mandar hacer uno nuevo; según otro documento fechado el 16 de noviembre de 1566; el órgano adquirido era pequeño, de un ala portátil y altas voces<sup>6</sup>, necesario y suficiente como acompañamiento a los cánticos de los capellanes durante los oficios. El 22 de diciembre de 1567, el órgano proveniente de Sevilla se

---

<sup>3</sup> AMAzp, Libros de cuentas. Obras pías. Cuentas de la capellanía de Elola. 771-01-247-3r.

<sup>4</sup> AMAzp, Libro de actas. 0042-02-101r.

<sup>5</sup> AMAzp, 0042-02-19v.

<sup>6</sup> AMAzp, Libro de actas. 0042-02-64r.

hallaba en el puerto de Zumaya<sup>7</sup>. Desde el momento de su colocación en el coro de la capilla, se observó la necesidad de ciertos arreglos y aderezos<sup>8</sup>, que encargaron los regidores de la villa al organista Juan de Alemania, quien el 27 de noviembre de 1570 prestaba su servicio y buen hacer a los regidores de la capilla<sup>9</sup>. Vistos los informes redactados por el flamenco, referidos al secreto podrido del órgano y los fuelles falsos, a 4 de diciembre de 1570 se decide reponer el órgano y tratar de recuperar la inversión económica realizada en el órgano “*faltoso*” de Sevilla<sup>10</sup>. Si bien a 3 de octubre no se le había procurado remedio alguno al órgano<sup>11</sup>, es de suponer que aún no tañendo un sonido tan depurado como el esperado, el instrumento luciría en los acompañamientos corales de las misas celebradas, estipuladas desde un inicio por el testamento.

Las propias **misas** habrían de competir en cantidad y acompañamiento instrumental con las oficiadas en la propia parroquial, ya que “*todos los dias feriales e de fiesta, en cada uno de ellos perpetuamente*”, se servirían y dirían “*una missa cantada antes de la missa conventual que en dicha parrochia se dize cada dia a hora competente*”, allende de “*otras dos missas rezadas, la una dellas antes de la cantada e la otra en acabando la missa de tercia que en dicha parrochia se dize*”<sup>12</sup>. Además de la concreción del culto diario, Nicolás Sáez de Elola establecía un calendario litúrgico muy ambicioso, en el que se contaban los maitines de Cuaresma y Adviento, en “*voz baxa en manera que oya los que en dicha capilla se allaren*”, las misas cantadas con el himno de “*vexilla regis*” con sus versos y la oración propia del oficio, de entre el “*domynica passionys hasta el jueves de la cena siguiente*”<sup>13</sup> por parte del preste dignamente ataviado. Finalmente y en vísperas de Nuestra Señora se habría de decir la Salve al unísono por los seis capellanes en cada una de las cuatro témporas del año, cumpliendo perpetuamente excepto por enfermedad o impedimento justificado<sup>14</sup>.

Acompañando y sustentando los cánticos y misas diarias, se contaban dos libros misales,

<sup>7</sup> AMAzp, Libro de actas. 0042-02-85v.

<sup>8</sup> AMAzp, Libro de actas. 0042-02-101r.

<sup>9</sup> AMAzp, Libro de actas. 0042-02-157r.

<sup>10</sup> AMAzp, 0042-02-157v.

<sup>11</sup> AMAzp, 0042-02-195v.

<sup>12</sup> AMAzc, *Testamento*, Leg. 25, nº 6.

<sup>13</sup> Ibid.

<sup>14</sup> Al respecto son muchos los documentos del Archivo Municipal de Azpeitia que relatan las quejas y desacuerdos habidos con los capellanes por incumplimiento del contrato establecido respecto a la capellanía de Nicolás Sáez de Elola.

un oficiario y un santoral, a los que en capítulos previos ya se hacía mención. En el contrato establecido el 28 de junio de 1559 con Juan García de Elexgaray, vecino de Mondragón, iluminador y librero<sup>15</sup>, se detallaba la ejecución de los necesarios libros de canto, santoral y dominical. Realizados en pergamino virgen de Flandes, bueno, bien soltado y de buena pauta y regla, se encuadernaron y asentaron con sus guarniciones de latón fino y bellones en las orillas, cubierto el conjunto con buen cuero de becerro y acabado todo en perfección<sup>16</sup>. El 30 de abril de 1560 se daba por finalizado el contrato con el iluminador<sup>17</sup>, entregándose el total de los libros para el coro<sup>18</sup> que habían de complementarse entre ellos para cubrir el espectro del oficio del año, es decir, “el tiempo ferial, el dominical y el propio de los santos”<sup>19</sup>, en su mayoría libros de canto. Habida cuenta del listado de ornamentos de la sacristía realizado en 1568<sup>20</sup>, se apoyaban en un facistol alrededor del cual los capellanes cantores continuarían los rezos y los cánticos.

En el coro se localizaban además, al igual que en la tribuna de los Idiáquez del monasterio de San Telmo de San Sebastián, “*dos escaños de tabla*”<sup>21</sup> que habrían de servir para aposentar a los familiares más directos de Nicolás Sáez de Elola, quizá la esposa y el hermano, y poder acompañar la misas y los oficios desde una posición elevada y sin mezclarse con los fieles localizados en el cuerpo de la capilla y sotocoro.

La sacristía por su parte, dependencia aneja abierta en el lado de la epístola a los pies de la capilla, es de suma importancia para conocer el alcance de la dotación y ajuar de la capilla. En sucesivos listados relativos a la entrega de bienes pertenecientes a la capilla de Elola, así como en visitas realizadas a la capilla, se enumeran la platería, ornamentos y vestimentas halladas en el interior de la sacristía, guardado todo ello en “*caxones bien compuestos*”<sup>22</sup> realizados por el entallador San Juan de Albisu, quien cobraría 8.920 maravedís, según examen realizado por el

---

<sup>15</sup> AMAzp, Libros de cuentas. Obras pías. Cuentas de la capellanía de Elola. Nicolás de Helola. 771-01-247-10v. Septiembre de 1560.

<sup>16</sup> AHPG20036\_A\_0155r\_A\_0155v.

<sup>17</sup> AMAzp, Libro de actas. 0042-01-124r. Se le pagaron a Juan García de Elexgaray 100 ducados por un libro santoral y un dominical para la Capilla de Nicolás de Elola.

<sup>18</sup> AMAzp, Libros de cuentas. Obras pías. Cuentas de la capellanía de Elola. Nicolás de Helola. 771-01-247-10v.

<sup>19</sup> CANTERA MONTENEGRO, M., “Inventario de bienes de iglesias riojanas dependientes de Santa María de Nájera (siglo XVI)”, *Berceo*, nº 150 (2006), p. 239.

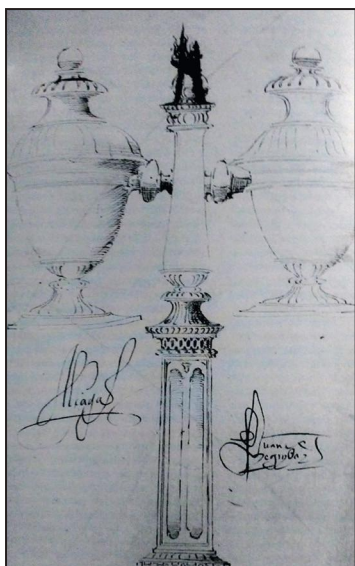
<sup>20</sup> AMAzp, Libro de actas. 0042-02-101r del 29 de septiembre de 1568. En dicho documento se habla de tres oficios.

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> *Ibid.*

polifacético maestro Domingo de Rezábal<sup>23</sup>. En la actualidad no queda resto alguno dentro de la propia capilla de dichas cajoneras. No obstante, no cabe duda de que habría de ser, a tenor de la época y la calidad de todas las artes presentes en la capilla, una magnífica cajonería manierista decorada probablemente a base de encadenados.

La **platería**, excediendo a lo anotado en el testamento (una cruz de plata, una patena o portapaz de plata y el ornamento de plata que convenía para el adorno e servicio de dicha capilla), contaba con exclusivas piezas argénteas y labores de dorado, trabajo que habría de llevar a cabo el platero Juan de Eguibar, tomando la plata habida en posesión de Nicolás de Elola a su muerte así como los dineros del mismo<sup>24</sup>. Elola, particular enriquecido con el oro americano y, como tal, parte perteneciente al segundo grupo de comitentes anotado por Miguéliz<sup>25</sup>, Elola como particular enriquecido con el oro americano había de competir en fastuosidad con las mejores



Trazadecrismera para Azpeitia, 1559. J. de Eguibar

alhajas de plata encargadas por sus coetáneos, Mercado de Zuazola, anteriormente López de Lazarraga o el obispo Zurbano.

Poco o apenas se sabe de este platero, salvo la documentación que lo liga a los trabajos argénteos derivados del testamento de Nicolás Sáez de Elola y una crismera trazada para la iglesia de San Sebastián de Soreasu, en 1559<sup>26</sup>. Atendiendo a los documentos citados en los libros de cuentas de la capellanía de Elola, que sitúan el contrato con el platero Eguibar en enero de 1556, es más que probable que el trabajo en plata para la iglesia parroquial de Azpeitia se produjera a la sombra de su labor para la capilla del indiano. Habiéndose conservado la traza para dicha crismera, Miguéliz cataloga la obra, realizada con forma de ánfora o ampollita, como “plenamente renacentista” y

<sup>23</sup> AMAzp, Libros de cuentas. Obras pías. Cuentas de la capellanía de Elola. Nicolás de Helola. 771-01-247-1v.

<sup>24</sup> AMAzp, Libros de cuentas. Obras pías. Cuentas de la capellanía de Elola. 771-01-247-11r. Documento del 15 de enero de 1556 y 12v y AMAzp, Libros de cuentas. Obras pías. Cuentas de la capellanía de Elola. 771-01-247-12v del 27 de julio de 1557.

<sup>25</sup> MIGUÉLIZ VALCÁRLOS, I., *Zilargintza Gipuzkoan: XV-XVIII, mendeak = El arte de la platería en Gipuzkoa: siglos XV-XVIII, Tomo I*, Donostia-San Sebastián, Diputación Foral de Guipúzcoa, 2008, p. 105.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 173, p. 183. En ambas referencias, el apellido del platero se transcribe como Eguilaz, no obstante, en su firma autógrafa se puede leer sin lugar a equívoco, Juan de Eguibar.

dependiente de modelos burgaleses y vitorianos<sup>27</sup>. Dicho esto, el dato de las alhajas de plata y sus trazas renacentistas redundan una vez más, al igual que ya sucedía en la arquitectura, escultura y pintura, en modelos a la “romana” y a la antigua. El platero Juan de Eguibar, converge en su estilo renacentista con los de los otros maestros hasta ahora analizados como Martín de Sagarzola, Domingo de Rezábal, Pedro de Elosu o Pierres Picart, que concretan las ideas de fray Martín de Azpeitia y del grupo de prohombres del concejo que apostaron por unos modelos completamente secesionistas respecto a creaciones góticas y más cercanos al nuevo lenguaje que se gestaba en la órbita del emperador y sus allegados.

Componían el ajuar de plata de la capilla patronal de Nicolás de Elola la cruz mayor procesional, más otra cruz de altar pequeña con su pie, un incensario, el portapaz señalado en las últimas voluntades, dos candeleros y dos vinajeras. Habremos de imaginar toda esta platería presente en el altar en el momento de los oficios religiosos diarios de la capilla, si bien la cruz mayor de plata pudiera conservarse a buen recaudo, reservada para las misas especiales de Semana Santa y vísperas de Nuestra Señora. Y habida cuenta de la cruz de altar realizada por talleres vallisoletanos bajo auspicio de Rodrigo Mercado de Zuazola, de brazos abalaustrados y por tanto, primer ejemplo de adopción de lenguaje renacentista<sup>28</sup>, bien podría haber sido del conocimiento e inspiración para Juan de Eguibar.

Las piezas citadas hasta el momento son las que se enumeran en los listados de 1559<sup>29</sup>, 1561<sup>30</sup> y 1568<sup>31</sup>, a las que se sumaban, presentes en los tres listados, dos candeleros de azofar largos, y coincidentes exclusivamente en los listados de 1559 y 1561, un portapaz de latón, dos vinajeras de estaño, una campanilla de cobre y un incensario de azofar. Aunque realizados en material menos noble que la plata, arropaban la munificencia del ornato anterior. Coetáneo al listado de 1559, en el libro de cuentas de la capellanía de Elola se mencionan, además, dos incensarios, uno de plata y otro de cobre, otra campanilla grande para la capilla, un

---

<sup>27</sup> Ibid., p. 173, p. 183. Parece que la realización y utilización de dicha variante de crismera se va a limitar en su mayoría a los plateros con vecindad en el arciprestazgo de Leintz-Gatzaga.

<sup>28</sup> MIGUÉLIZ VALCARLOS, I., ob. cit., p. 195.

<sup>29</sup> AMAzp, Libro de actas. 0042-01-115r del 23 de diciembre de 1559.

<sup>30</sup> AMAzp, Libro de actas. 0042-01-145v del 18 de marzo de 1561.

<sup>31</sup> AMAzp, Libro de actas. 0042-02-101r del 29 de septiembre de 1568.

anillo pequeño de oro con una piedra verde de poco valor, un joyecillo de oro, una taza de plata y 59 clavos de oro<sup>32</sup>. No obstante, las piezas fundamentales para la consagración del vino en las misas, los cálices, aparecen en la relación de 1559 y 1568. Destacaban sobre las restantes piezas un cáliz “*muy rico y dorado y el otro por dorar*”<sup>33</sup>, es decir, uno sobredorado y cincelado, y otro cáliz de plata con sus patenas. La presencia de estas lujosas cruces de plata y los cálices presidiendo las misas en honor del difunto dotaban a estas celebraciones de una pompa y boato pocas veces visto en una capilla particular, si bien en el caso concreto del indiano el potencial del oro americano se lo permitía con creces.

Como cabía suponer, los listados relativos a los ternos, **bordados litúrgicos**, sábanas y frontales del altar, necesarios todos ellos para el completo exorno de la capilla de Santa María, en nada desmerecen lo citado en párrafos superiores. Los inventarios de 1559, 1561 y 1568 enumeran tres casullas de paño de colores, negro y morado, y dos dalmáticas<sup>34</sup> de paño morado con sus collares y cordones y borlas de seda. Por la coincidencia del morado en ambas prendas, cabría suponer que se trataba de un juego o terno para el vestuario de capellanes y beneficiados. Si bien hasta la regularización de Concilio de Trento los colores de las vestiduras litúrgicas no estaba claramente asociado a un determinado ceremonia, parece que las negras y moradas, presentes en los listados, fueran más propensas para ritos funerarios<sup>35</sup>.

Bajo las casullas y dalmáticas, los capellanes usarían unas sencillas “*seis camisas con sus cordones*” listadas en 1559 y 1561, que combinarían, dependiendo del año, con tres manípulos y dos estolas (1559), “*seis albas llanas, tres de olanda y tres de lienzo*”<sup>36</sup> (1568). Los ornamentos litúrgicos que completaban el ajuar eran siete casullas de seda y damasco y terciopelo de colores bordados con labores (1568), dos dalmáticas de terciopelo azul con cenefadura de oro y rosas (1568), una capa de terciopelo azul con las mismas rosas y oro (1568) y tres pares de

---

<sup>32</sup> AMAzp, Libros de cuentas. Obras pías. Cuentas de la capellanía de Elola. 771-01-247-17v.

<sup>33</sup> Ibid.

<sup>34</sup> También llamadas “almáticas”, como se las menciona en los documentos relativos al ajuar de la capilla.

<sup>35</sup> CANTERA MONTENEGRO, M., ob. cit., p. 241.

<sup>36</sup> Se entiende por “alba” una “especie de vestuario de lino blanco, que llega hasta los pies, y que se ponen varios ministros del Altar para celebrar la Misa, y algunos otros de los Divinos Oficios”. TERREROS Y PANDO, E., *Diccionario castellano con las voces de ciencia y arte y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana: A-D*, imprenta de la viuda de Ibarra, hijos y Compañía, 1786, p. 57.

corporales<sup>37</sup>(1568), especialmente pensados para la Eucaristía<sup>38</sup>. De entre todo ello destacaban el terno formado por las casullas de damasco y terciopelo, confeccionadas en telas ricas, las dalmáticas de terciopelo azul con cenefadura de oro y rosas, y la capa de terciopelo del mismo color e idénticos bordados y motivos. Los gastos realizados en varias adquisiciones de telas y sedas, así como la procedencia de algunas de ellas, se desglosan en los libros de cuentas de la capellanía de Elola<sup>39</sup>. Por ejemplo, para la confección de una casulla, frontal, estolas y manípulos, se compraron en Pamplona cinco varas de grana de Valencia a 34 reales cada vara, gastándose un total 6.358 maravedís. Con el mismo objetivo se trajeron asimismo de la capital navarra, sede del obispado, cuatro varas de paño negro de Valencia, montando todo ello 3.672 maravedís. Se compraron además ocho onzas de seda dorada, colorada, morada y amarilla para las franjas de las casullas y frontal, a tres reales y medio la onza.

Revisada la vestimenta litúrgica, y sumando a ello la platería, órgano y acompañamiento vocal masculino, podríamos suponer la puesta en escena de misas y aniversarios como un acontecimiento único y extraordinario unido al apellido del conquistador del Perú.

En el año 1568 se especificaba que la “*capilla está bien compuesta y adornada y el altar cubierto debidamente con frontal y sábanas, y su retablo bueno*”<sup>40</sup>, aunque se concretaba que dicho retablo tenía clara necesidad de limpieza, aún contándose entre las pertenencias de la capilla de 1559 y 1561 con una cubierta para el retablo. Por supuesto, el cuerpo de la capilla también poseía su ornato, cuidadosamente guardado en la cajonería de la sacristía. Para presidir las misas, el altar se cubría con la “*sábana e aderezos del altar*”<sup>41</sup>, consistentes los últimos en

---

<sup>37</sup> En el documento AMAzp, 0042-02-101r se citan “tres pares de corporales y una lápida”.

<sup>38</sup> CANTERA MONTENEGRO, M., ob. cit., p. 242.

<sup>39</sup> AMAzp, Libros de cuentas. Obras pías. Cuentas de la capellanía de Elola. 771-01-247-12v. Documento del 27 de julio de 1557.

Se desglosa asimismo el gasto de una campana pequeña que costó 18 reales y otra menor tres reales, un portapaz valorado en diez reales, dos candeleros de azofar de 823 maravedís y un incensario de azofar de 272 maravedís.

AMAZp, Libros de cuentas. Obras pías. Cuentas de la capellanía de Elola. 771-01-247-16r. Cita que se pagó por el lienzo comprado para dos camisas y aderezos para revestir, 40 varas de lienzo, a real la vara, mas el hilo 5 reales, que monta todo 1.530 maravedís. Y por el lienzo de las tres albas para la capilla, que eran 31 varas y 58 maravedís cada vara, monta 1.768 maravedís.

AMAZp, Libros de cuentas. Obras pías. Cuentas de la capellanía de Elola. Nicolás de Helola. 771-01-247-4v. Se habla de que se libraron a Francisco de Zuazuola doce reales por “seis varas de paño que se truxieron de Bilbao para las opas de los monagillos”.

<sup>40</sup> AMAzp, Libro de actas. 0042-02-101r.

<sup>41</sup> AMAzp, Libro de actas. 0042-01-145v.

tres frontales, uno de ellos colorado<sup>42</sup>, un paño (1559), y cuatro frontales, dos de seda y dos de paño (1568).

No había de faltar el aguamanil en la capilla, tanto para el ofertorio como para la Eucaristía, elemento por el que se pagaron en septiembre de 1560 a Juan Martínez de Enparan, alcalde, 17 reales<sup>43</sup>. Suponemos que vendría acompañado por su correspondiente lienzo de paño litúrgico, manutergio o cornijal, para el secado ritual de manos.

Además del órgano, piezas de platería, facistol y bordados litúrgicos, cabría reincidir en la **azulejería** ya mencionada en capítulos anteriores. Si a fines de 1564 se traían de Sevilla azulejos por valor de diez ducados, el 12 de enero de 1568 se hablaba de que la capilla se había comenzado a enladrillar pero que la obra no estaba acabada y que “*el retablo se halla maltratado*”, por lo que se estimaba necesario adoptar ciertas medidas al respecto<sup>44</sup>. Otros recintos funerarios, como la capilla mayor de la iglesia conventual de San Telmo de San Sebastián, convertida en Panteón de los Idiáquez, revestirían también sus zócalos y paredes con azulejos, adquiridos en importantes centros productores como Toledo con motivos renacentistas coetáneos, en este caso de origen escurialense, como cenefas de círculos concéntricos entrelazados y un relleno simulando pudinga de jaspe o mármol de brecha en tonos ocre anaranjados y marrones.

Como colofón resulta necesario mencionar la reja de la capilla, cuyas labores habrían de ser similares a las de la “*capilla del obispo, que sean quales conbenga*”<sup>45</sup>, y que superando sin lugar a dudas aquella, sería al igual que todas las disciplinas artísticas presentes en la capilla, toda una magnífica obra del Renacimiento. Tal y como recogía el condicionado de Domingo de Rezábal, la entrada “*no de fueraparte*”, se haría por una puerta de piedra franca con reja de veinticuatro pies de alto hasta la mocheta o rebajo del arco<sup>46</sup>. Pues bien, aunque parece que se llegaron a pedir dos trazas para la reja al propio maestro cantero de la capilla Domingo de

---

<sup>42</sup> AMAzp, Libro de actas. 0042-01-115r. En AMAzp, Libro de actas. 0042-01-145v se les nombra como “tres ante altares de paño de color”.

<sup>43</sup> AMAzp, Libros de cuentas. Obras pías. Cuentas de la capellanía de Elola. Nicolás de Helola. 771-01-247-10r.

<sup>44</sup> AMAzp, Libro de actas. 0042-02-90v.

<sup>45</sup> AHPG20009\_A\_0753r\_A\_0754r.

<sup>46</sup> AHPG20009\_A\_0750r\_A\_0751v.



Alfaro y Rezabal, por lo que se le pagaron 500 maravedís<sup>47</sup>, no fueron las únicas encomendadas por el regimiento, ya que se pagaron a Esteban de Arriarán los reales invertidos por unas trazas que trajo de Toledo para la reja de la capilla<sup>48</sup>. Parece, no obstante, que recayó sobre Pedro de Ariztegui y su fiador Juan de Aizpuru la obligación de hacer la reja de la capilla<sup>49</sup>.

La suntuosidad de la dotación litúrgica acompaña fielmente los deseos reflejados por el indiano en el testamento, superándolos incluso, hasta tal punto que semejante ajuar “particular” sería mayor, por ejemplo, a la dotación de la iglesia de Zumárraga<sup>50</sup>, y prácticamente equiparable en proporción al de una iglesia parroquial de tamaño medio<sup>51</sup>. Se trataría, por consiguiente, de una magnífica dotación no vista con anterioridad o siquiera conservada en relación a destacados personajes guipuzcoanos como Martín de Zurbano, obispo de Tuy o Rodrigo Mercado de Zuazola<sup>52</sup>. Sería un repertorio suntuario propio de la función litúrgica asociada a una capilla particular, para celebración de funerales, aniversarios, cabos de año y otros oficios.

---

<sup>47</sup> AMAzp, Libros de cuentas. Obras pías. Cuentas de la capellanía de Elola. Nicolás de Helola. 771-01-247-10r. Septiembre de 1560.

<sup>48</sup> AMAzp, Libros de cuentas. Obras pías. Cuentas de la capellanía de Elola. Nicolás de Helola. 771-01-247-16r.

<sup>49</sup> Ibid.

<sup>50</sup> MIGUÉLIZ VALCARLOS, I., ob. cit., p. 175. Anota en el listado de 1531 la existencia de dos copas, cinco cálices con sus patenas, tres ampolletas o crismas y dos cruces, ampliándose el ajuar en 1562 una cruz de altar, un incensario con su naveta, dos cálices y tres portapaces.

Véase el capítulo referido a la platería del Renacimiento en Guipúzcoa, con detalles de inventario de varias iglesias y parroquias, pp. 169-217.

<sup>51</sup> Véanse al respecto los relativamente cercanos ajuares de las iglesias riojanas dependientes de Santa María de Nájera (CANTERA MONTENEGRO, M., ob. cit.), o el de la parroquia de San Juan Bautista de la Catedral de Pamplona (TARIFA CASTILLA, M. J., “La parroquia de San Juan Bautista de la catedral de Pamplona y su ajuar litúrgico”, *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, nº 1 (2006), pp. 375-392).

<sup>52</sup> Dentro del “tesoro” de Mercado de Zuazola se cuenta con un cáliz “cincelado a la romana” y “unas bonitas bandejas”. ARRAZOLA ECHEVERRÍA, M. A., *El Renacimiento...*, Tomo II., p. 363. En las páginas 361-367 se hace referencia a la escasa platería y bordados renacentistas existentes en las iglesias guipuzcoanas. Miguéliz ahonda más en dicho “tesoro”, anotando que legó un portapaz, un cáliz, la cruz del altar, vinajeras, ostiario, naveta, acetre, candelero, báculo y bandejas, de las que se han conservado el portapaz, el cáliz, la cruz y una bandeja. MIGUÉLIZ VALCARLOS, I., ob. cit., pp. 107-108, p. 177.

## **VI. LA EXCEPCIONAL PINTURA MURAL MANIERISTA**



La pintura mural de la capilla de Santa María, excepcional en su conjunto y dentro de la denominada pinceladura norteña, no es sino el recubrimiento final de una obra arquitectónica y escultórica iniciada en 1555. Fue financiada con el oro americano para el encumbramiento personal de Nicolás Sáez de Elola y auspiciada por el conocimiento humanista de un hombre del calado intelectual de fray Martín de Azpeitia. La idea del recubrimiento mural de la capilla de patronato se halla ya presente en el condicionado de la obra de cantería dictado por el alcalde y regidores del concejo de Azpeitia como patronos, albaceas y testamentarios de las últimas voluntades del capitán de Pizarro. Así, el 30 de diciembre de 1554, antes del inicio del trabajo de cantería y como parte esencial del mismo, se observaba la finalización en perfección de un espacio al romano mediante grisallas al fresco, que luego se aplicaron al temple, el procedimiento habitual en el País Vasco y en el resto del norte peninsular.

La perfecta integración de la arquitectura, la escultura y la pintura en esta capilla hace que cada una de estas artes no pueda comprenderse sin el estudio previo de las otras. Por tanto, si bien son reseñables su singularidad y unicidad respecto a recepción de estilo y grabados italianos, el conjunto de la pintura de Azpeitia moderniza una estancia ya de por sí suficientemente señera y excepcional, romana en su arquitectura, expresivista en su escultura y, finalmente, manierista miguelangelesca en su exorno pictórico.

La pintura de Azpetia es, sin lugar a dudas, una obra cumbre dentro del conjunto de la pinceladura norteña, con un excelente y admirable programa iconográfico caballeresco, de virtud y redención. La peculiar unión de temáticas tan dispares como la civil, militar y religiosa confieren al conjunto un valor inusual e insólito, multiplicado frente a la ausencia de fábricas religiosas o capillas de patronato con dichas temáticas. Sumado el conjunto, lo extraordinario de su singularidad se potencia y acrecienta.

## 1. Fray Martín de Azpeitia, mentor del programa

Tras la defunción de Nicolás Sáez de Elola, se halló entre sus pertenencias una carta cruzada con fray Martín de Azpeitia, religioso de la orden de San Benito, “*Abad de Irache, por cuyo parecer e buen consejo el dicho señor Nicolás Sánchez de Elola se dispuso e determinó a hacer la capilla*”, además de instituir “*las capellanías della e el casamiento de las huérfanas e la cathedra*” para lo cual se dejaba “*la renta e todo lo demás que él tenía, de que a esta villa redundaba grand provecho e honra e porque hera cosa justa de hacer*”<sup>1</sup>. Se da por hecho que el juicio del benedictino fue decisivo de cara a la erección y posterior decoración de la capilla funeraria, para ornato y prestigio del pueblo de Azpeitia, máxime atendiendo a las propias palabras del concejo, ya que según su criterio, a fray Martín de Azpeitia se debía “*su paternidad por aver seydo parte principal e cabsa de que las dichas instituciones quedasen como quedaron*”<sup>2</sup>. La elocuencia de esta cita y la formación del prelado benedictino nos permiten atribuirle la elaboración del programa iconográfico que componen las pinturas de la capilla.

Aún cuando el abad benedictino falleció en Salamanca en 1565 y las pinturas que adornan las paredes de la estancia funeraria se fechan casi una década después, en torno a 1573 en una inscripción repetida junto al sepulcro, consideramos más que probable que, además de animar y orientar a Nicolás Sáez de Elola en la construcción de su recinto funerario, dejara expresa notación de la temática sacra y profana que habría de presidir cada uno de los lienzos que componen la capilla.

---

<sup>1</sup> AMAzp, Libros de cuentas. Obras pías. Cuentas de la capellanía de Elola. Nicolás de Helola. 771-01-247-16v.

<sup>2</sup> Ibid. Es significativa la importancia de la figura de fray Martín de Azpeitia, así como el respeto y consideración a a figura del difunto Nicolás de Elola en el cuerpo del texto. A continuación su transcripción completa: “*Yten por que se alla en esta villa el muy magnífico y muy reverendo señor fray Martín de Azpeitia, abad de Irache, por cuyo parecer e buen consejo el dicho señor Nicolás Sánchez de Elola se dispuso e determinó a hacer la capilla que mandó hacer e instituyó las capellanías della e el casamiento de las huérfanas e la cathedra dexando para ello la renta e todo lo demás que él tenía, de que a esta villa redundaba grand provecho e honra e porque hera cosa justa de hacer algund premio a quien avia seydo medio para tan sinaladas obras acordaron los dichos señores de le hacer este premio con alguna cosa de lo que la disposición desta tierra da lugar, lo qual se puso en hobra e se compraron las cosas que parecían por un memorial que queda en poder del presente escribano y todo ello gastó en montó ochenta e ocho reales, los quales mandaron fuesen pagados de la hazienda de la herencia del dicho Nicolás Sáez por la merced y buena obra en los que la dicha hazienda gozan recibieron y reciben y recibieron de su paternidad por aver seydo parte principal e cabsa de que las dichas instituciones quedasen como quedaron demás en su buena venida a esta villa fue a socorrer al ánima del defunto con las mysas e sacrificios que dixo e a comunicar con el regimiento algunas cosas tocantes e cumplideras a la dicha herencia e instituciones*”.

La figura de fray Martín de Azpeitia, a quien se destaca en las crónicas de la orden benedictina por sus numerosos cargos entre 1547 y 1565, no cuenta sin embargo con documentos que arrojen luz sobre un personaje del que Yepes subrayaba su condición de “hombre de conocidas prendas y observancia”<sup>3</sup> y “buen teólogo y monje muy observante”<sup>4</sup>. Su desempeño de los cargos de abad de los monasterios de San Martín Pinario de Santiago de Compostela, San Vicente de Salamanca, Santa María la Real de Irache, así como de procurador del de Santa María la Real de Nájera, definidor general y visitador<sup>5</sup>, son credenciales más que suficientes para apostar en firme por la autoría de fray Martín de Azpeitia. A este ilustre guipuzcoano, vinculado a la reforma benedictina de la Congregación de San Benito de Valladolid y dinamizador artístico de fábricas renacentistas en varios monasterios, es a quien con total probabilidad debemos un programa iconográfico tan excelso, comparable con creaciones coetáneas, novedosas y exclusivas, como lo fueron los programas pictóricos de las capillas de Álvaro de Benavente en Santa María en Medina de Rioseco o de Luis de Lucena en Guadalajara, o los posteriores conjuntos pétreos de Andrés de Vandelvira en Úbeda. No hay que olvidar que coincidiendo con su visita a la villa de Azpeitia, además de *“socorrer al ánima del defunto con las mysas e sacrificios que dixo”*, introdujo sus conocimientos del arte del Renacimiento que ya se habían implantado en el Monasterio de Santa María la Real de Irache. Coincidiendo con la incorporación de dicho monasterio a la congregación benedictina de Valladolid, Irache recuperó parte de su antiguo esplendor y dinamismo, produciéndose en esta época la erección del claustro renacentista y la puerta que lo comunicaba, la puerta Speciosa, vinculadas ambas obras a un gran programa plástico del humanismo y del Renacimiento español.

En el contexto de mediados del siglo XVI, y dada la complejidad de los programas simbólicos desarrollados en iglesias y capillas, era una realidad y un hecho consolidado que recayera en los clérigos, notarios, escribanos, erasmistas o humanistas la tarea de afrontar y

---

<sup>3</sup> ZARAGOZA PASCUAL, E., “Abadologio del Monasterio de Santa...”, p. 174.

<sup>4</sup> ZARAGOZA PASCUAL, E., “Abadologio del Monasterio de San Vicente...”, p. 126.

<sup>5</sup> Tomado el hábito benedictino en San Millán de la Cogolla alrededor de 1530 (ZARAGOZA PASCUAL, E., “Monacologio...”, p. 294), desempeñó los cargos de abad de San Martín Pinario de Santiago de Compostela entre 1547 y 1550 (ZARAGOZA PASCUAL, E., “Abadologio Benedictino...”, p. 118), abad de San Millán en 1556 y de Irache en los trienios de 1557-59 y 1559-62 (IBARRA, J., ob. cit., pp. 210-211), abad de Salamanca en 1565 (ZARAGOZA PASCUAL, E., “Abadologio del Monasterio de San Vicente...”, p. 126) y procurador de Nájera, definidor general entre 1556-59 y 1562-65, y visitador general entre 1562 y 1565 (ZARAGOZA PASCUAL, E., “Abadologio del Monasterio de Santa...”, p. 174).

diseñar los programas iconográficos sacros y profanos (la complejidad de cualquiera de los ejemplos mencionados, así como de cualquier otro programa asociado a un patronato, se escapaba a las posibilidades inventivas del comitente, a excepción de Luis de Lucena, humanista y hombre de ciencia y letras). Eran los clérigos, efectivamente, quienes disponían por un lado de buenas y grandes bibliotecas, monásticas o colegiales, y una excelsa formación religiosa y humanista que los hacía especialmente aptos para tales propuestas.

Por ende, no es casualidad que el caso concreto de la figura de fray Martín de Azpeitia esté asociada a complejos arquitectónicos y programáticos renacentistas como lo fueron los monasterios en los que ejerció y se formó. Consta además en su currículum el haber examinado y guiado las obras del claustro del de Yuso en San Millán de la Cogolla, dando prioridad a la construcción de la panda lindante a la iglesia, “para que se puedan servir del coro alto”, además de la escalera ubicada junto a la puerta que comunicaba con la iglesia<sup>6</sup>. Su formación religiosa, cultural, humanista y artística lo coloca en una posición más que privilegiada para ser ideólogo y mentor moral y espiritual del programa sacro y profano de Azpeitia.

Así, nuestro fray Martín de Azpeitia se equipararía a fray Juan de la Peña, el autor intelectual, como señaló García Chico, del programa de la capilla de los Benavente, dominico del Colegio de San Gregorio de Valladolid y amigo personal del cambista<sup>7</sup>. Trazada la biografía y trayectoria de este último religioso por Soria Heredia, conocemos que podría haber nacido aproximadamente en torno a 1513 en Guadalajara. Habiendo ingresado en la abadía benedictina de Nuestra Señora de Sopetrán<sup>8</sup>, abandonó para profesar el hábito de la Orden de Predicadores el 5 de julio de 1536 en el convento de San Pedro Mártir de Toledo y jurar los estatutos de San Gregorio de Valladolid en 1540<sup>9</sup>. Años más tarde llegó a ser profesor de la Universidad de Salamanca hasta su muerte, acaecida el 28 de enero de 1565<sup>10</sup>.

<sup>6</sup> BARRÓN GARCÍA, A., “Proceso constructivo...”, p. 128.

<sup>7</sup> SILVA MAROTO, M<sup>a</sup> P., “La utilización del grabado por los pintores españoles del siglo XVI”, *Príncipe de Viana. Anejo*, n<sup>o</sup> 12 (1991), p. 131. REDONDO CANTERA, M. J., “Aportaciones al estudio...”, p. 246, en referencia a GARCÍA CHICO, “La capilla de los Benavente en Santa María de Rioseco”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, n<sup>o</sup> 2 (1933-1934), p. 322.

<sup>8</sup> SORIA HEREDIA, F., ob. cit., p. 131.

<sup>9</sup> Ibid., p. 132. Parece que habiendo sido alumno de dicho colegio, “llegó pronto a cumplir funciones de consiliario y luego a ser Regente de Estudios del colegio”, ostentando finalmente el cargo de profesor. Ibid., pp. 132-133.

<sup>10</sup> Ibid., p. 133. Al respecto, en la página 133 el autor cita que “Gonzalo de Arriaga, el antiguo cronista de San Gregorio de Valladolid, afirma que su muerte acaeció en el convento salmantino de San Esteban”.

El programa de la capilla de Luis de Lucena, que se compone como un “camino en el cielo hacia Cristo”<sup>11</sup>, fue ideado por el propio Luis de Lucena, clérigo y doctor en Roma del mismísimo Papa, un personaje de gran talla y relieve intelectual, capaz de estructurar en las bóvedas de su propia capilla un conjunto humanista y, por ende, fascinante.

Si bien resulta siempre difícil rastrear figuras como las de fray Juan de la Peña o del propio Luis de Lucena, mentores de grandes programas renacentistas, queda patente la calidad y formación intelectual de cada uno de ellos, a los que ahora se sumaría nuestro fray Martín de Azpeitia quien, coetáneo a fray Juan de la Peña y fallecidos ambos en Salamanca en 1565, pudo haber coincidido con este último en cualquier momento. Los tres personajes simultanean propuestas complejas de temática religiosa y profana, cuyas imágenes poco expresarían de manera individual, a excepción de hallarse dentro de un conjunto de imágenes, como bien sucede en todos los casos.

## **2. Posible autoría. El pintor Juan de Elejalde**

La documentación contenida en el Archivo de Azpeitia, más concretamente en los Libros de Cuentas y Libros de Actas, menciona los nombres de dos pintores, Juan y Francisco de Elejalde, vecinos de Mondragón<sup>12</sup>. Finalizada en 1586 la portada de la capilla, ejecutada por Martín de Aguirre y Juan de Apoita, se recoge en una partida de las cuentas de 1587 el pago a Francisco Ibáñez de Garagarza por lo que éste había abonado a Juan del Castillo (debe tratarse de Juan del Castillo Negro<sup>13</sup>), por ocuparse del examen de la pintura que hizo Juan de Elejalde, “*pintor que pintó la portada de la capilla*”. En el año 1589 se vuelve a citar nuevamente a Juan de Elejalde, vecino de Mondragón, como pintor de la portada de la capilla de Nicolás Sáez de Elola, al que se deben 43 de los 86 ducados en los que se había acordado la

---

<sup>11</sup> HERRERA CASADO, A., p. 22.

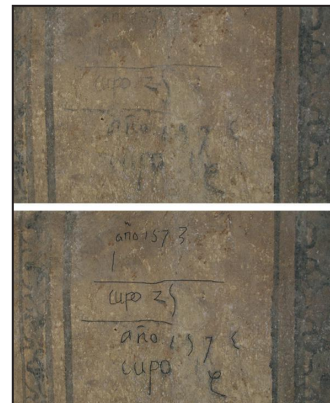
<sup>12</sup> Estos datos documentales han sido exhumados y estudiados por Imanol Elías en el informe que realizó previo a las labores de restauración de la capilla. En la página web de la Diputación Foral de Guipúzcoa [www.gipuzkoakultura.net/patrimonio/mural/cast/azpeitia.htm](http://www.gipuzkoakultura.net/patrimonio/mural/cast/azpeitia.htm), únicamente se alude escuetamente a este pintor y se añade que sería necesario un estudio en profundidad para confirmar o desmentir dicha atribución.

<sup>13</sup> Fue un pintor de San Sebastián que policromó en 1588 la custodia del retablo mayor de la parroquia de San Pedro de Asteasu. ARRAZOLA ECHEVERRÍA, M<sup>a</sup>. A., *El Renacimiento...*, Tomo II, p. 159, 182, 342; ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., VÉLEZ CHAURRI, J. J., “López de Gámiz y Anchieta...”, p. 491.



obra<sup>14</sup>. Consideramos que este destacado maestro del pincel debió realizar pocos años antes las grisallas que decoran las paredes de esta capilla.

Aunque se desconoce la fecha exacta de la realización de estas pinturas, podemos apreciar en el lienzo norte y a la izquierda del arcosolio, tras una inspección detallada, la fecha de 1573. Está trazada con pintura gris y cubierta por una capa de policromía que, al haber perdido su opacidad y capacidad de refracción, ha dejado al descubierto la posible fecha de inicio de las grisallas. Desde el punto de vista estilístico los conjuntos pictóricos realizados por el taller de los Elejalde se inscriben dentro del manierismo



Detalle muro norte. Año 1573

internacional, pudiendo considerar algunas de las grisallas de Azpeitia como una temprana adopción y recreación de modelos romanos miguelangelescos, en el tercer tercio de la centuria. La longevidad de Juan de Elejalde, activo entre 1559 y 1594 aproximadamente, el potencial de su taller de especialistas, una amplia producción en Álava, Guipúzcoa y Vizcaya, su presencia en el exorno pictórico de esta capilla y el estilo de las pinturas le convierten en el principal candidato para su autoría.

En las obras de reforma del retablo de Santa María aparecía en la documentación de 1556 el nombre de Andrés de Olabarrieta, pintor de Azpeitia, junto al del entallador flamenco Pedro Francisco, como responsable del dorado y estofado. Aunque sabemos que este pintor realizó algunas obras de pinceladura de templos, no creemos que tuviera ninguna participación en las grisallas de esta capilla.

Vecinos de la anteiglesia de Garagarza en Mondragón<sup>15</sup>, Juan y Antonio de Elejalde, su hijo, formaron uno de los talleres de pintores y doradores con mayor producción del último tercio del siglo XVI, extendiendo su mercado a tierras de Álava, Guipúzcoa y, en menor

<sup>14</sup> A partir de 1590 se comienza a hablar de un Francisco de Elejalde, pintor, en relación al pago de 16.080 maravedíes por la pintura que hizo en la portada de la capilla. Pudiera ser un familiar de los Elejalde o que más bien exista un error de escritura en lo que respecta al nombre de Francisco.

<sup>15</sup> MARRODÁN, M. A., *Diccionario de pintores vascos*, Madrid, Beramar, 1989, p. 38.

medida, Vizcaya<sup>16</sup>. Especializados en la pintura mural al temple y las grisallas, técnica utilizada en la pintura mural de Azpeitia, modernizaron templos gótico-renacentistas mediante exornos pictóricos que terminaban de conferir el estilo renacentista a muros, bóvedas y claves. El iniciador y responsable de la mayor parte de estos conjuntos fue Juan, concluyendo muchos de ellos su hijo Antonio. Ninguna obra de cerramiento podía darse por finalizada hasta que recibiera el sello pictórico de los Elejalde. Pues bien, dentro de estos mencionados cerramientos pictóricos, se conoce la colaboración mutua del cantero Pedro de Elosu y el taller de los Elejalde, dato curioso si atendemos a la documentación de la capilla de Nicolás de Elola, en la que se menciona la presencia del cantero vitoriano en tareas de examen e inspección de la estancia funeraria.

Si bien los Elejalde realizaron ciertas obras de dorado y estofado, como las del retablo mayor de Alzola<sup>17</sup>, contratado por Antonio en 1586, la Anunciación de Iciar (1587) y, sobre todo, el retablo mayor de Zumaia, contratado por Antonio en 1590 pero realizado en su mayor parte por Juan de Elejalde, son sus obras de pinceladura mural las que dan cumplido sentido y entidad a uno de los mejores y más prolijos talleres de Guipúzcoa y del norte peninsular.

El primer gran encargo pictórico conocido de Juan de Elejalde se fecha en 1561 en la parroquia de San Antolín de Urbina, del que tan solo han llegado a nuestros días las espectaculares pinturas de sus bóvedas. Mediante grisallas al temple se describe una temática cristiana (bóveda de la cabecera con anagramas de Cristo y de la Virgen entre otros) junto a un repertorio profano (bóveda central con planetas prefigurando el nacimiento de Cristo) y motivos decorativos propios del manierismo fantástico (bóveda del coro con grutescos y cartelas). Las pinturas de la bóveda del segundo tramo forman un excepcional conjunto de estudio anatómico de figuras profanas del Manierismo internacional. Dichas figuras, los elementos de agua y tierra, Júpiter o la Justicia Astral se basan en las primeras obras de Rafael

---

<sup>16</sup> Todos los datos aportados en adelante sobre los Elejalde han sido extraídos de ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., “*Contribución del País Vasco...*”, y sobre todo de ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., VÉLEZ CHAURRI, J., “El retablo mayor...”, pp. 248-263, una actualización documental y biográfica respecto al anterior.

<sup>17</sup> Como curiosidad cabría anotar que la relación entre los Elejalde (Juan y Antonio) y Juan del Castillo Negro volvería a producirse tres años más tarde, en 1590, cuando éste último tasaba junto a Juan de Breheville (del taller pictórico de Motrico) el retablo mayor de Alzola en 577 ducados. ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., “*Contribución del País Vasco...*”, p. 91 en referencia a un documento del Archivo Diocesano de Pamplona, A.D. Pamplona. Sojo. C/108, nº 23.

y Miguel Ángel, obras difundidas a través de los artistas de Fontainebleau e importadas a través de las copias de Fantuzzi, entre otros. Como primer encargo de enjundia, el taller de los Elejalde ya tiende a incorporar repertorio internacional en las obras de la pinceladura norteña, hecho que establece las bases de la futurible pinceladura de Azpeitia, ya enmarcada en un estilo más avanzado, un manierismo miguelangelesco con anatomías no tan gráciles, y mucho más fuertes y desarrolladas.

En 1560 lo encontramos en Elorrio seguramente en la pintura de la parroquia de la Purísima Concepción y en 1566 realiza el dorado de las claves de las bóvedas. Es el autor de las pinturas murales de numerosas iglesias alavesas como la de Nuestra Señora de Añúa, apareciendo en los elementos de una de las bóvedas profetas del Antiguo Testamento, evangelistas, apóstoles y vírgenes, así como Adán y Eva en las claves, entre otras imágenes. Entre 1569 y 1571 se fechan las pinturas que transforman en un recinto renacentista la iglesia parroquial de Artaza de Foronda. Entre 1571 y 1572 se pintan las bóvedas y cimborrio de la parroquia de San Martín de Urretxu (Guipúzcoa), habiéndose conservado únicamente los cuatro Padres de la iglesia latina de las pechinas. Hacia 1580 intervino Juan de Elejalde en las pinturas de la capilla mayor y el crucero de la parroquia alavesa de Ziriano. En 1583 se documenta el examen de la pinceladura de Santa Marina de Bergara, en 1589 se trabaja en Elgoibar y en 1590 se realizan las pinturas de la iglesia de Betolaza. En 1592 Antonio de Elejalde daba constancia de sus trabajos<sup>18</sup> de pintura de la parroquia alavesa de Miñano Menor.

Son innegables, en cualquier caso, tanto la calidad de la obra como la maestría de la mano ejecutora, su conocimiento del dibujo, la perspectiva y la anatomía. Los pintores de Azpeitia, Juan y Antonio de Elejalde, ya desde las iniciales obras de Urbina, demostraron ser artistas avezados en la pinceladura y acabado en perfección de grandes superficies, con las exigencias que semejante fábrica conllevaba. No debe extrañar por tanto que en la década de los 70, momento en el que se fechan las pinturas de Azpeitia, el taller comandado por Juan de Elejalde fuera el responsable del exorno pictórico global del cuerpo de la capilla, sotocoro, coro y sacristía.

---

<sup>18</sup> Por supuesto, en la biografía de los Elejalde existen más obras y trabajos de pincel, si bien se han obviado los relativos a retablos y ajuar escultórico, para resaltar la extensa trayectoria de trabajos en pintura mural.

### 3. Las grisallas. Estudio de la técnica

Como es habitual en todos los conjuntos pictóricos murales que conocemos en el norte de la Península, las pinturas de la capilla de Sáez de Elola fueron realizadas en seco sobre mortero de cal. Los análisis de laboratorio nos dicen que en concreto el procedimiento empleado aquí es temple a la cola, en tanto que desde el punto de vista cromático nos hallamos ante grisallas, es decir, pinturas con gradaciones de grises que pretenden la imitación de la arquitectura y el relieve escultórico<sup>19</sup>. Se trata de una técnica dibujística característica del arte renacentista que tiene un cierto carácter arqueológico evocador de la Antigüedad.

Los datos que nos suministran los pliegos referentes a la traza, condiciones o modificaciones del concejo se ciñen exclusivamente, como es habitual, a referencias técnicas de materiales y ejecución, sin la menor alusión al programa iconográfico e iconológico de la capilla. En una de las cláusulas se estipula que se

*“haya de pintar y pincelar y lucir todo el cuerpo de dicha capilla de dentro y fuera, y lo de dentro que lucido en todos los campos serán de muy buen dibujo con todos los perfiles de punta de cuchillo sobre negro fino, de blanco fino, y todo esto se ha de hacer al fresco luego en la dicha opción se presente sin intervalo alguno con que sea de cal viva y manufactura de cera y resina y leche de higuera y cola y otras mixturas necesarias para el dicho betún y labor”<sup>20</sup>.*

Resulta innegable que la opción del concejo, como testamentarios y albaceas de las últimas voluntades del indiano, pasaba por edificar la capilla y dotarla del exorno escultórico y pictórico necesario para que luciera en toda su perfección y se hallara, por ende, a la altura de las mejores capillas de patronato realizadas hasta la fecha en Castilla. Pues bien, las referencias técnicas que se extraen del condicionado apuntan claramente a la realización de

---

<sup>19</sup> Interesantísimo el repaso que realiza Torres Carceller sobre la técnica de la Grisalla, su volumetría y los juegos lumínicos. TORRES CARCELLER, A., “Forma y Color: La Grisalla en la Pintura; Aproximación a un Procedimiento Inadvertido”, *BRAC: Barcelona, Research, Art Creation*, nº 2 (2015), pp. 179-200.

<sup>20</sup> GPAH20009\_A\_0764r\_A\_0765v. Condiciones del concejo.

grisallas, “*sobre negro fino, de blanco fino*”, así como a la técnica del fresco, todo ello sin dilación respecto a las obras de cantería y labra. Si bien el concejo se ciñó a la propuesta de realización de grisallas “al romano” o “a la antigua”, no sucedió lo mismo con el fresco, ya que los estudios de materiales y análisis químicos llevados a cabo dentro de los trabajos previos de restauración arrojaron datos contrarios<sup>21</sup>. La base de estas grisallas, estudiadas con cromatografía, espectroscopia, microscopía óptica de barrido y microscopía óptica con luz incidente y transmitida, está constituida por negro a base de carbón vegetal y carbonato cálcico sobre mortero de cal: en base al negro carbón y al blanco albayalde se consiguen el juego de tonalidades blancas, grises y negras.

Como pinturas al temple seco que son con aglutinante oleoso, técnica muy diferente a la utilizada en las pinturas al fresco que se basan en la mixtura de pigmento y agua, permiten un acabado más minucioso, o si se quiere, más pausado, ya que no requiere trabajar la pared mientras el enlucido se halla todavía húmedo. Será una técnica que permita, a posteriori, retoques, perfilados y modelados.

Del informe técnico previo a la conservación y restauración también se extrae que en el momento de su concepción, todos y cada uno de los muros de la capilla iban revestidos con grisallas. La cúpula de arenisca fue proyectada para lucir a piedra vista, salvo las juntas donde se aprecian morteros teñidos de gris. Otro tanto sucede con el tambor, de cara vista, y con una inscripción en forma de banda anular negra que lo circunvala y cuyos caracteres se conservan fragmentariamente, lo que impide su lectura. Los arcos y las pechinas, igual que la cúpula, fueron concebidos para lucir a piedra vista con juntas de mortero grises. Lo mismo cabe para los relieves con sibilas del bajo coro, de piedra arenisca en blanco, el frontón triangular del sepulcro y sus telamones. Finalmente, los escudos, la balaustrada del coro y la escultura yacente, serían de piedra caliza vista. Ésta última, realizada en piedra blanca de Salvatierra, presenta un cromatismo sin mácula o veta, acorde con el carácter del bulto del yacente.

---

<sup>21</sup> Los datos que aquí se exponen, están tomados del informe de la “Capilla de la Soledad o de D. Nicolás Sáez de Elola. Estudio de las superficies policromadas” que la empresa Petra hizo como paso previo a los trabajos de restauración. Para más información, se puede consultar el estudio de Artelán que se encuentra en el Taller de Restauración de la Diputación Foral de Gipuzkoa, PARDO, D., QUINTANA, P., CHILLIDA, J., ob. cit. La parte correspondiente a los estudios de materiales y análisis químicos fueron realizados por la citada empresa en colaboración con Arte-Lab (Madrid).

Atendiendo a la técnica pictórica, no ha de sorprender que en lugar de la propuesta de pinturas al fresco nos hallemos ante pinturas al temple, ya que una de las características que confieren a la pintura mural del País Vasco y Navarra el rasgo y calificativo de genuina es justamente la característica de su realización al temple, y muy raramente al fresco<sup>22</sup>. Además, el rigor y el valor de las aportaciones historicistas también se hacen presentes en la documentación histórica de la capilla, haciéndose eco de una terminología en uso en pleno siglo XVI como es la *pinceladura*, nombre utilizado en la documentación del siglo XVI para los trabajos de pintura mural, y más específicamente, la grisalla al temple<sup>23</sup>. En el examen y tasación que de las obras realizaran Andrés de Leturiondo y Domingo de Olozaga, anotaban los gastos y cuantías por “*azer el altar y pinçellar las paredes e capillas viejas de la manera que al presente eran*”<sup>24</sup>, entre otras numerosas anotaciones técnicas y arquitectónicas. Efectivamente, la pinceladura es la “contribución más original e importante de los talleres del País Vasco, y más concretamente, de Vitoria”<sup>25</sup>, hecho que da origen a la denominada “pinceladura norteña”.

#### **4. Estilo manierista miguelangelesco**

El análisis estilístico de las grisallas evidencia, sin lugar a dudas, que nos encontramos ante un excepcional conjunto manierista miguelangelesco, tanto por su temprana cronología, anterior a 1573, como por la exaltación anatómica de las figuras, las composiciones y los prototipos plenamente romanos que nos remiten a la obra madura del genial maestro florentino. Esta potencia se ve acentuada por el efectista uso de luces y sombras de la escala cromática del gris.

Las grisallas de Azpeitia suponen el acabado arquitectónico, la dotación ornamental y la concesión de un carácter parlante, mediante un elaborado programa, a la fábrica de la capilla, iniciada en torno a 1555. Finalizado su cerramiento con la cúpula romana y los

---

<sup>22</sup> ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., “*Contribución del País Vasco...*”, p. 74

<sup>23</sup> ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., “*Obras de arte...*”, pp. 264-266.

<sup>24</sup> GPAH20009\_A\_0835r. Examen e tasación de las obras de la capilla de Nicolás de Elola, realizado por Andrés de Leturiondo y Domingo de Olozaga.

<sup>25</sup> ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., “*Contribución del País Vasco...*”, p. 90. Se trata de una especialidad más dentro de la complicada cadena gremial como pueden ser las de pintor de pincel, dorador o pintor de sarga.

relieves monumentales del primer manierismo expresivista, la pintura cierra aquí todo un ciclo, revistiendo y modernizando todas las aportaciones renacentistas anteriores. Es la pintura la que homogeneiza la estancia mortuoria, confiere coherencia a la misma y engalana los lienzos continuando lo labrado en piedra, buscando juegos de simetría y perspectivas, combinaciones volumétricas visuales y sensación de profundidad.

Habría que analizar de forma diferenciada la pinceladura de la arquitectura fingida y la pintura de figuras y personajes sacros y profanos. La primera, lineal y científica, evidencia aportaciones serlianas a base de columnas cortadas y frisos con grecas avolutadas. Propias del manierismo fantástico, diversas ilusiones ópticas a modo de trampantojos se adueñan de una arquitectura pintada con elementos de enlace como paños colgantes y guirnaldas y otras referencias ornamentales como las cabezas de león, que se multiplican en dicha arquitectura. La perspectiva cónica, no siempre bien resuelta, trata de abrirse camino entre lo lineal y el juego de volúmenes. En el lienzo norte y tomando de referente el arcosolio funerario, las ventanas pinceladas de los paños laterales rompen con las proporciones asociadas al sepulcro y, por lo tanto, con la propuesta de puerta de Serlio, esbozando vanos en forma de templos clásicos con proporciones más achatadas y arbitrarias.

Respecto a las figuras humanas representadas en la capilla y “compuestas de más carne”<sup>26</sup>, son completamente miguelangelescas y muestran un trazo firme y seguro con un tratamiento anatómico exaltado que recuerda el gigantismo de los personajes de la Sixtina, así como ciertas reminiscencias trentinas y escurialenses. Los rostros están trabajados con sumo detalle y delicadeza. La Virgen con el niño (la voluptuosidad de este último es muy acentuada), la sibila (presenta una anatomía desmesurada y un escorzo vertiginoso) y las imágenes del paño sur (los ángeles trompeteros y las figuras humanas de la parte inferior) reviven el manierismo y la “terribilitá” del último tercio del siglo XVI, desarrollado plenamente en la obra del Miguel Ángel romano. Las figuras de Adán, Eva, la Trinidad e incluso la imagen del ángel de la expulsión de la sacristía se trabajan con volúmenes muy elaborados, resultando gráciles y ligeras en movimiento y corporeidad.

---

<sup>26</sup> ARFE Y VILLAFANE, J., ob. cit., Libro segvndo. Titvlo primero de la medida. Y proporcion del cuerpo humano, dividese en cinco capitulos, s. f.

Nos hallamos ante un conjunto pictórico excepcional, debido principalmente a tres factores: su inmejorable estado de conservación tras su descubrimiento, restauración y reintegración, sus fuentes gráficas y doctrinales, y su filiación miguelangelesca dentro de la escasa representación de la manera romanista en la pintura del norte de la Península. Además se trata del único caso completo de pinceladura norteña que ha llegado hasta nuestros días.

Las grisallas, preservadas de las crecientes intervenciones de sacar la piedra y picar los enlucidos de épocas anteriores, presentan un **estado de conservación** envidiable, si bien gran parte del mérito se debe a la negativa de Francisco de Larrañaga de picar en 1898 las paredes del templo cuando procedió a su repinte neogótico. Así, el conjunto pictórico actual es la suma de un porcentaje elevado de pinceladura original remanente, más las reintegraciones llevadas a cabo como consecuencia de los trabajos de conservación y restauración. Siguiendo el concepto de la mínima integración y del respeto por el original, evitando cualquier tipo de falso estético e histórico, las lagunas detectadas en la superficie pincelada fueron reintegradas con un color similar a las grisallas circundantes, sin rehacer aspectos desconocidos para los restauradores y tratando de dar coherencia a las zonas de pérdida para la correcta lectura de todas las imágenes. A este respecto ha sido muy importante el esfuerzo realizado durante su restauración, ya que todo el proceso de recuperación ha facilitado un certero acercamiento a la iconografía e iconología del conjunto.

Gracias al fabuloso estado de conservación y a una restauración respetuosa, se ha podido identificar una buena parte de las **fuentes gráficas** empleadas como modelos por el pintor y la aportación de estas pinturas de Azpeitia al conjunto de la pinceladura norteña. El grabado, fuente de inspiración de numerosos artistas, se convirtió en el siglo XVI en un sistema de reproducción rápido, barato, de múltiples copias, y sobre todo, de fácil movilidad de las mismas. Al abrigo de las relaciones políticas y comerciales entre España y Flandes, las primeras décadas del siglo XVI fueron un constante ir y venir de obras de arte flamencas, así como de artistas nórdicos, al abrigo del mecenazgo español. A partir del segundo tercio del siglo XVI, comienzan a importarse en grandes cantidades los grabados de la obra de Rafael y Miguel Ángel y otros maestros que desarrollaron su trabajo en Italia, que convivirán con



los flamencos, así como las influencias manieristas que derivan de los grabados de la escuela de Fontainebleau. Así, el uso del grabado se estableció como un método fidedigno para el conocimiento de las obras que se creaban fuera de las fronteras peninsulares, además de posibilitar la asimilación y reproducción de dichos modelos y composiciones.

Desfilan por las paredes de la capilla de Nicolás de Elola grabados manieristas europeos de origen diverso, entre los que se cuentan varios alemanes de Hans Holbein el Joven, similitudes compositivas con madonas de Rafael, un grabado de Marcantonio Raimondi, ilustraciones de Botticelli para los textos de Dante y, sobre todo, la utilización de una serie de obras de Miguel Ángel. Así, la Caridad de Azpeitia es la suma de la composición de la obra escultórica del tondo Taddei junto a la Caridad que forma el trío de las virtudes teologales pintadas por Rafael. Por otro lado, un dibujo de Miguel Ángel, tardíamente interpretado como “El sueño de la Vida humana”, fue copiado literalmente en uno de los muros de la capilla, a excepción de ligeras variaciones debidas al pincel de Juan de Elejalde. Todo este elenco de grabados, perfectamente renacentistas y manieristas, abarca un abanico de composiciones, temáticas y autores que se articulan mediante la idea de la virtud caballeresca y la superación del juicio y la muerte mediante la redención y resurrección<sup>27</sup>.

Los grabados mencionados, de orígenes e incluso centurias y estilos dispares (el caso de la ilustración de Botticelli), se italianizan y quedan influidos en su conjunto por la *maniera* y la *terribilitá* de Miguel Ángel. La elección medida de cada uno de los grabados se ciñe tanto al modelo gráfico y compositivo como, principalmente, al sentido doctrinal de los mismos, de tal forma que se respetan las composiciones, no así el estilo “que se transforma para adecuarlo al nuevo gusto imperante”<sup>28</sup>, en el caso de Azpeitia, la grandilocuencia del artista florentino. Además, en el gran puzzle simbólico que se representa en el cuerpo y sacristía de la capilla de Azpeitia, los grabados y dibujos de procedencias múltiples se imbrican de forma extraordinaria

---

<sup>27</sup> Resulta muy interesante un artículo sobre la influencia de Rafael y Miguel Ángel en la Catedral de Pamplona. ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., “Presencia de Rafael, Miguel Ángel y otros maestros renacentistas en la catedral de Pamplona a través del grabado y de la copia, *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, nº 1 (2006), pp. 167-188. Ibid., “El manierismo rafaesco en las tablas del retablo de Echano, hoy en Sarriguren”, *Príncipe de Viana*, nº 255 (2012), pp. 27-49.

<sup>28</sup> SILVA MAROTO, M<sup>a</sup> P., ob. cit., p. 318.

con las representaciones adyacentes, gracias a la mente clarividente del mentor de nuestra capilla.

La tercera característica que redundaba en la excepcionalidad de las pinturas de Azpeitia en la pinceladura norteña es, justamente, **la existencia de un conjunto miguelangelesco completo**, el de Azpeitia, en la escasa producción de pintura mural romanista en la franja norte de la Península. Esta “casi inexistencia” de composiciones basadas en la obra del florentino, contrasta con el desarrollo de la escultura romanista en el País Vasco, que constituye uno de los capítulos más sobresalientes de nuestro Renacimiento. La figura más prominente del Romanismo hispano fue Juan de Anchieta, cuya obra responde a los cánones miguelangelescos y a los nuevos dictados doctrinales emanados del concilio de Trento. Tras su estela sobresalieron tres escultores, su discípulo Ambrosio de Bengoechea, Lope de Larrea y Ercilla o Jerónimo de Larrea y Goizueta.

El picado sistemático de los muros de muchos de nuestros templos, bastante generalizado a partir de la década de los sesenta del siglo pasado, no nos debe hacer olvidar que paredes, bóvedas, frisos, coros, sacristías, sobre todo los paños del altar recibían invariablemente exornos pictóricos adecuados a su ubicación dentro del conjunto religioso.

Así, la existencia de talleres especializados en pinceladura, consolidados por los territorios vascos y su periferia, dan buena cuenta de la ingente demanda relativa al revestimiento y adorno de espacios góticos religiosos. Pues bien, aunque pudiera parecer lógico que de la suma de dichos talleres y de la práctica ornamental pictórica de los templos pudiera devenir la formación de escuelas asociadas a un estilo (miguelangelesco en el caso que nos compete), ciertos aspectos que afectan a este arte la diferencian de otras especialidades pictóricas. Son estos su tradicionalismo y carácter artesanal, su condición de obra efímera y su constante renovación al dictado de las modas. Entendida en muchos casos la pintura mural como respuesta a precarias situaciones económicas, la mayoría de los retablos fingidos pincelados se crearon con la idea de ser sustituidos a posteriori por retablos lígneos.

Si bien el de Azpeitia en absoluto es un caso aislado dentro de la nada desdeñable producción pictórica al temple de la geografía vasco-navarra (a futuro podrían añadirsele nuevos casos de pinceladura oculta tras repintes y retablos), sí es cierto que el conjunto en general, por el alcance de su significado, el volumen de superficie cubierta, y la copia sistemática de modelos miguelangelescos, es una rara avis, una empresa muy poco común. Por tanto y aunque desgraciadamente no ha llegado hasta nuestras fechas toda la contribución pictórica original del siglo XVI de la zona holohúmeda de la cornisa cantábrica y navarra<sup>29</sup>, únicamente se puede relacionar la pintura mural de Azpeitia con el estilo grandilocuente de Miguel Ángel, visible en algunas historias de los retablos fingidos como los alaveses de Gardélegui<sup>30</sup> y Ollávarre<sup>31</sup>.

Las pinturas de la Oración del Huerto y la Flagelación del retablo fingido de Gardélegui, realizadas entre 1578 y 1581 por el pintor Juan de Bustillo y Antonio de Velasco respectivamente, son claros ejemplos de la recepción y transformación a la *maniera* del florentino de grabados italianos y alemanes del primer tercio de centuria. Para la Flagelación se desarrolla una composición en la que se suman los grabados de Giovanni Antonio Brescia para la figura central de Cristo y los de Jacob Cornelisz Van Oostsanen y Alberto Dürero para los sayones, basándose el rostro de la derecha en un retrato del duque de Sajonia realizado por el mismo grabador alemán. El tratamiento corporal de todos ellos delata el consciente uso de las fuertes anatomías miguelangelescas, propias de un pincel habituado y cercano a la obra romanista que se desarrollaba en paralelo en las fábricas de madera. Asimismo, la Oración del

---

<sup>29</sup> Véanse al respecto ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., “*Contribución del País Vasco...*”; Ibid., “Obras de arte...”; Ibid., “Las artes figurativas de la época moderna en la Llanada oriental. El taller de Salvatierra y la pinceladura del siglo XVI” en Pastor Díaz De Garayo, E. (coord.), *La Llanada oriental a través de la historia: claves desde el presente para comprender nuestro pasado*, Vitoria, Diputación Foral de Álava, 2003, pp. 98-110; Ibid., *Pinturas murales. Iglesia parroquial de San Román. Arellano. Tríptico. Estella*, Centro de Estudios de Tierra Estella, 1995; ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., GALLEGOS SANCHA, A., ob. cit.; ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., VÉLEZ CHAURRI, J., “El retablo mayor...”; ZORROZUA SANTISTEBAN, J., ob. cit.; BARRIO LOZA, J., URKULLU, M. T., *Santa María de Lemoniz, La pintura mural religiosa en Bizkaia I*, Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, 1993; URKULLU, M. T., LACARRA DUCAY, M. C., ob. cit.; FERNANDEZ GRACIA, R.: *La iglesia de San Andrés de Ibarangelu III*, Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, 1989 (2ª edición revisada); PANERA CUEVAS, F. J., ob. cit.

<sup>30</sup> ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., “Obras de arte...”, pp. 266-269.

<sup>31</sup> La documentación relativa a las pinturas de Ollávarre está tomada de ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. y VÉLEZ CHAURRI, J.J., “Las artes del Renacimiento”, en Tabar Anitua, F. (coord.), *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria. T. X. Los valles occidentales entre el Zadorra, el Ayuda y el Inglares. La villa de La Puebla de Arganzón*, Vitoria, Fundación Caja Vital Kutxa, 2011, pp. 109-110; Ibid., “Ollávarre. Parroquia de San Esteban”, en Tabar Anitua, F. (coord.), *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria. T. X. Los valles occidentales entre el Zadorra, el Ayuda y el Inglares. La villa de La Puebla de Arganzón*, Vitoria, Fundación Caja Vital Kutxa, 2011, pp. 432-433.

Huerto, que copia y adapta la conocida estampa homónima de Cornelis Cort<sup>32</sup>, muestra cánones más bajos y fornidos que el grabado original.

Las pinturas de Ollávarre, ejecutadas en torno a 1570, se componen en base al lenguaje del manierismo fantástico internacional, mezclando temática sacra y profana en las bóvedas del crucero y presbiterio. A los despieces arquitectónicos se unen una serie de ordenanzas de grutescos, máscaras o caballos, además de las imágenes de seis apóstoles y ocho santas en medallones, adivinándose tras el retablo mayor la que parece ser una Lapidación de San Esteban. Estas grisallas, atribuidas a Pedro de Gámiz con la posible colaboración de Francisco de Acuña, reproducen sobre todo en los personajes de la escena de la Lapidación “bellos estudios anatómicos y expresiones de estirpe miguelangelesca”<sup>33</sup>. Asimismo, en el retablo mayor de esta parroquia, realizado en torno a 1600, vemos una tabla con otra escena de la Lapidación que copia un grabado de Cornelis Cort, basado a su vez en un original de Marcello Venusti, seguidor de Miguel Ángel<sup>34</sup>.

Aunque propias del Manierismo fantástico, cabría citar las pinturas de la parroquia de San Antolín de Urbina, realizadas por Juan de Elejalde a partir de 1561<sup>35</sup>. Reinterpretando modelos de las primeras décadas del XVI de Rafael y Miguel Ángel, las bóvedas del segundo tramo representan un grupo de dioses-planetas, cuyas anatomías bien desarrolladas, si bien delicadas, anteceden el gigantismo de las pinturas anteriormente mencionadas.

Asimismo y en un plano diferente, debemos citar la repercusión de los modelos miguelangelescos asimilados en las pinturas del italiano micer Pietro Morone<sup>36</sup>, en definitiva, el responsable de “una primera recepción del arte miguelangelesco”<sup>37</sup>. Desde 1548 ya se aprecia

---

<sup>32</sup> Esta estampa también se reproduce en una tabla del sagrario de Ilundáin, obra de Pedro de Alzo y Oscáriz de 1586. ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. “*Pintura*”, pp. 318-319.

<sup>33</sup> ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., VÉLEZ CHAURRI, J. J., “Ollávarre...”, p. 433.

<sup>34</sup> Ibid., “Las artes del Renacimiento”, p. 109.

<sup>35</sup> Ibid., “El retablo mayor...”

<sup>36</sup> La constatación biográfica y artística del artista italiano se puede rastrear en MORTE GARCÍA, C., “*Pietro Morone y las nuevas formas artísticas en Aragón*”, en Redondo Cantera, M. J. (coord.), *El modelo italiano en las plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*, Valladolid, 2004, pp. 315-340.

<sup>37</sup> ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., “*Pintura*”, p. 278, p. 359. Léase al respecto CRIADO MAINAR, J., “La introducción de las formas miguelangelescas en la escultura aragonesa”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 78-79 (1999), pp. 301-346. La distribución del retablo de la capilla Zaporta ya evidencia la filiación a composiciones miguelangelescas y la mano de Juan de Anchieta asegura la introducción de la “energía de Miguel Ángel”, de “carácter rotundo y heróico”, p. 313. MORTE GARCÍA, C, ob. cit.

en España su pujanza<sup>38</sup>. Documentada su estancia en Guadalajara, Zaragoza<sup>39</sup> y obispado de Tarazona, realizará obras tempranas introductoras del arte miguelangelesco en Aragón e incluso en la Ribera de Navarra<sup>40</sup>, donde su arte influirá entre 1548 y 1576<sup>41</sup>. Es de obligada mención la utilización sistemática que Morone hará, en la obra pictórica de Paracuellos de Jiloca, de las copias “italianizadas” de Durero, de artistas de la escuela de Fontainebleau, de Agostino Veneziano, de Parmigianino, de Raimondi, de Volterra o del mismo Miguel Ángel, a quien reinterpreta su Juicio Final<sup>42</sup>. En similares términos trabajará, entre otros, en las puertas del retablo mayor de la iglesia parroquial de San Miguel de Ibdes, obra contratada en 1555 y finalizada en 1557, fecha anterior a la capilla guipuzcoana. *La creación de Eva* ya apunta hacia la utilización de la obra pictórica de Miguel Ángel<sup>43</sup>, “cuyas formas y modelos masculinos” serán una constante en su obra<sup>44</sup>. Si bien su obra es muy excelsa, hallamos en un espacio geográfico relativamente más cercano las pinturas al óleo en la caja de escalera del palacio del Marqués de San Adrián de Tudela, de 1569, con diosas y mujeres famosas de la Antigüedad, reflejo del estilo manierista miguelangelesco<sup>45</sup>.

Finalmente y aunque alejadas del epígrafe de manierismo miguelangelesco, cabría mencionar las pinturas del palacio de Oriz (Navarra) de la familia de los Cruzat, ya que en sus muros se dan cita, al igual que en Azpeitia, temas religiosos, profanos y bélicos. Vinculadas las pinturas de este palacio al repertorio pictórico del de Alba de Tormes del Duque de Alba, las

---

<sup>38</sup> De la misma manera se encuentra documentado en Valladolid otro artista italiano, Beneditto Rabuyate, del que hay constancia de su paso por Sevilla. Al igual que Morone, es conocedor del trabajo de Rafael y Miguel Ángel, y un artista que trabaja el fresco en las decoraciones murales. REDONDO CANTERA, M. J., “Beneditto Rabuyate (1527-1592). Un pintor florentino en Valladolid”, en Redondo Cantera, M. J. (coord.), *El modelo italiano en las plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*, Valladolid, 2004, pp. 341-376.

Echeverría además menciona a Tomás Peliguet, italiano venido a España por las mismas fechas que Morone. ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., “Pintura”.

<sup>39</sup> Son de mencionar las pinturas de la capilla Zaporta de la seo de Zaragoza. Aunque posteriores a las de Azpeitia, ejecutadas para 1576, constituyen a través de la recepción de modelos rafaelescos del “mejor conjunto de pintura parietal del Renacimiento aragonés”. CRIADO MAINAR, J., “Las pinturas de la capilla Zaporta de la seo de Zaragoza (Pietro Morone, 1576). Un conjunto excepcional que puede desaparecer”, *Artigrama*, nº 13 (1998), p. 378.

<sup>40</sup> ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. “Pintura”, p. 331.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 359

<sup>42</sup> MORTE GARCÍA, C, ob. cit., pp. 318-319.

<sup>43</sup> *Ibid.*, pp. 325-329. Véase asimismo *Ibid.* “Pietro Morone”, en MORTE GARCÍA, C. (Com.), *Aragón y la pintura del Renacimiento*, Zaragoza, Museo e Instituto “Camón Aznar”, 1990, pp. 143-151.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>45</sup> GARCÍA GAINZA, M. C. “Algunas novedades sobre las “Mujeres Ilustres” del palacio del Marqués de San Adrián (Los Magallón y los Soria, dos linajes en el Renacimiento navarro)”, *Príncipe de Viana*, nº 256 (2012). Son dichas mujeres y diosas dependientes “del lenguaje romano creado en Roma en torno a Pablo III, siguiendo los modelos de Miguel Ángel, Rafael, Daniele Volterra y especialmente Perino del Vaga”, p. 559.

de Oriz se erigen como precedente de la potenciación del carácter individual, de las hazañas personales del comitente, así como de la exaltación victoriosa de la batalla que preside el arcosolio de Elola. Posiblemente realizadas entre 1550 y 1570 por Juan de Goñi, se adornaban con decoración a renacentista, recreando tanto escenas del Antiguo Testamento<sup>46</sup> como de la Guerra de Sajonia, a través de seis grandes composiciones separadas por pilastras pinceladas<sup>47</sup>. Más que por su calidad de trazo, dichos murales son reseñables por tratarse de todo un testimonio fiel de la práctica castrense del XVI (cañones, arcabuces y lanzas), así como de los modelos y atuendos militares.

## **5. La relevancia de las fuentes gráficas italianas y nórdicas. Miguel Ángel, Rafael y Hans Holbein el Joven**

Tras la restauración a la que fue sometida la capilla de la Soledad (antigua de Santa María) entre 2002 y 2006, quedaron al descubierto diversas grisallas que cubrían la totalidad de los lienzos del recinto funerario. Aunque hemos detectado el uso como fuentes de inspiración de un buen número de dibujos y grabados del siglo XVI, tanto italianos como alemanes y flamencos, los predominantes y los que justifican la filiación manierista de estas pinturas son los modelos del alto Renacimiento, preferentemente de Rafael y Miguel Ángel.

Pero si bien el estilo predominante de las pinturas parietales de la capilla de Azpeitia es el manierismo miguelangelesco, también se dan cita en sus muros diversas réplicas de armónicos modelos de Rafael, su círculo y otros maestros manieristas italianos. Junto a estos hemos comprobado el empleo de otros grabados del Renacimiento nórdico, extraídos en su mayor parte de Biblias, realizados por Hans Holbein el Joven, destacado maestro del taller de Augsburgo, en los que el realismo y el detallismo de tradición gótica, es decir, los componentes tradicionales, se imponen a los rasgos renacentistas.

---

<sup>46</sup> El Paraíso Terrenal, el Pecado original, expulsión del Paraíso, Adán trabajando la tierra o la muerte de Abel a manos de Caín, entre otros.

<sup>47</sup> Se trata del “Socorro de Ingolstad”, la “Vista de los dos campamentos”, “El ejército imperial busca contacto con el luterano”, “El paso del Elba en Mühlberg”, “La persecución del ejército de la Liga” y “La rendición del Duque de Sajonia”.

En el siguiente capítulo, que se centra en el análisis del programa iconográfico y los temas por muros, nos ocuparemos de los modelos concretos, pero nos ha parecido conveniente realizar antes esta reflexión de conjunto, ya que la capilla despliega todo un lenguaje del mejor Renacimiento nórdico e italiano, tanto a través de copias literales, interpretaciones y modificaciones, o actualizaciones de obras originales.

Además de transmitir el pensamiento cristiano de la muerte y la esperanza de la resurrección basada en una vida de rectitud, así como el sentido humanista de la perduración y un vívido relato caballeresco y de virtud, las grisallas de la capilla de Santa María son las perfectas embajadoras de los modelos y fuentes gráficas de mediados del siglo XVI. La pintura de Azpeitia es el vehículo multiplicador de recursos del Renacimiento y, como tal, fiel reflejo de la adopción de grabados de orígenes dispares y de estilos renacentistas: el renacimiento nórdico más realista y detallista de Hans Holbein el joven, el estilo más refinado de Rafael y las creaciones del círculo rafaelesco de Marcantonio Raimondi o la grandilocuencia de las figuras miguelangelescas.

En contraste con la pintura arquitectónica, más propia del renacimiento pleno y de las propuestas anticlásicas del boloñés Serlio, la traslación a la pintura de imaginería de composiciones y modelos del manierismo romano de Rafael o Giulio Romano, del manierismo miguelangelesco del gran genio florentino y del realismo y detalle del manierismo nórdico subraya el carácter internacional de la capilla de patronato de Nicolás Sáez de Elola. El programa, concebido seguramente por el que fuera abad de Irache fray Martín de Azpeitia, y la mano de Juan de Elejalde, sin duda uno de los mejores especialistas en pintura mural del País Vasco, nos ha legado un conjunto de temas religiosos y mundanos que inundan el cuerpo de la capilla. En ellos se plasman, como en pocas empresas artísticas del siglo XVI en estas tierras, las obras de grandes maestros del renacimiento clásico, así como el Manierismo más ampuloso y las composiciones con figuras “de más carne” de Miguel Ángel. En definitiva, las grisallas guipuzcoanas, fechadas en los primeros años de la década de los 70 del siglo XVI, serán el mejor modo de expresión del quehacer de los maestros renacentistas nórdicos e italianos de los primeros dos tercios del siglo XVI.

Cuando en el título de este capítulo sexto se hace mención al estilo manierista miguelangelesco, éste quedaría completamente justificado por la presencia de todo un paquete de grabados y dibujos del insigne autor de la Capilla Sixtina. Sean copias sistemáticas, renovaciones formales o pequeños préstamos focalizados en detalles aislados, la deuda respecto a la vasta obra del florentino y sus discípulos y seguidores es evidente. Algunas de las composiciones han sido escogidas por el mensaje latente en la propia obra, en tanto que otras no son sino la excusa para ensayar fórmulas manieristas en las que el estudio de la volumetría de las anatomías humanas sirve de trampolín a una temática adecuada al mensaje cristiano de la muerte. Comparten protagonismo con las anteriores las xilografías de Hans Holbein el Joven, asimismo y en un elevadísimo porcentaje, en forma de copias literales, además de la familia de grabados rafaelescos o de su círculo de seguidores.

Atendiendo a la vasta creación de Miguel Ángel y al desfase existente entre los diferentes dibujos del florentino que han servido de inspiración para las pinturas de Azpeitia, no nos puede sorprender que entre las imágenes de la capilla guipuzcoana se lleguen a mostrar estilos ligeramente evolutivos, esto es, apreciamos un elenco de grisallas entre las que se desarrolla tanto el clasicismo más contenido como el manierismo más exagerado y abrupto, plasmado en figuras dramáticas y pasionales, escorzos violentos y anatomías helicoidales, contraposiciones y convulsiones propias de la pasión del genio florentino.

Claramente se imponen aquí los modelos de Miguel Ángel, un Rafael influido por la manera enérgica del anterior y otros seguidores de estas fórmulas. Cabría comenzar por la parte inferior rectangular del lienzo sur, basada en *Il Sogno* de Miguel Ángel, dibujo creado en 1533, y que se traslada cual copia sistemática del original del florentino, con ligeras variantes debidas, muy probablemente, a la mano del Juan de Elejalde. Atendiendo a la diferencia de aproximadamente unas cuatro décadas que existe entre el dibujo y la grisalla guipuzcoana, debemos resaltar en ésta incluso una mayor predisposición que en el diseño original hacia el estudio anatómico, el escorzo y los giros de tronco, tan evidentes en la obra manierista de la bóveda de la Capilla Sixtina, cuya influencia se deja sentir no sólo en este lienzo. Quizá también debido a la técnica de la grisalla empleada en Azpeitia, donde se potencia el juego de luces y sombras, la tensión



muscular es patente en la mayoría de los personajes que circunvalan a la imagen principal, el alma humana, de quien cabría destacar su exhaustivo análisis morfológico. Si bien El Sueño de Miguel Ángel es un referente en el que basar el estudio anatómico del resto de los personajes, la suavidad con que se trata el cuerpo humano en el trabajo de 1533 nada tiene que ver con la disección muscular predominante en Azpeitia. Las contorsiones de las figuras del Juicio Final y su actitud grandilocuente, son influencias que se dejan sentir en cada centímetro cuadrado de pared con pinturas inspiradas en modelos miguelangelescos.

Asimismo, el lateral izquierdo de la pared norte, con la sibila Eritrea sentada sobre la esfera terrestre denota la monumentalidad anatómica de las creaciones miguelangelescas, si bien sus modelos gráficos más cercanos son la propia Sibila Libia de la Capilla Sixtina, con su desbordamiento anatómico y la visión de la espalda de la misma, o un dibujo preparatorio del mismo Miguel Ángel, titulado “estudio para la vista posterior de una figura desnuda sentada”, de hacia 1560. Los brazos de la figura desnuda de este boceto coinciden con la posición de los de la sibila, a lo que habría que añadir la influencia del torso del Belvedere, pieza clave junto a algunas figuras de la Batalla de Cascina y las anatomías del Juicio Final, para interpretar la voluptuosidad de la imagen que nos ocupa. A esto cabría sumársele la incidencia de la Sibila de espaldas que creara Giulio Romano, mucho más contenida y clásica que la de Azpeitia. Posterior a nuestra pintura alegórica es la Sibila de Philippe Galle, si bien ésta podría entenderse como de una fase más avanzada y tendente a la estilización anatómica.

También creemos ver la creación de Miguel Ángel en la Madona con el Niño del sotocoro, si bien algunas Vírgenes rafaelescas como la Madona Sixtina pudieron influir asimismo en la guipuzcoana. Ambas figuras, Madre e Hijo de la capilla de Elola se pueden inscribir en un rectángulo, definido por la capa que cae sobre los hombros de la Virgen y el Niño, lo que nos sitúa ante una de las figuras manieristas más rotundas que inundan la capilla. Basada en obras escultóricas o pictóricas del florentino (existen varios bocetos a tiza negra con madonas sujetando al niño), lo cierto es que las mayores afinidades las hallamos en las obras de Miguel Ángel, propagadas en estas tierras sobre todo a través de la escultura romanista de Juan de Anchieta y sus seguidores.

La alegoría de la caridad es también deudora de composiciones miguelangelescas, si bien en este caso y, por tratarse de un mosaico de varias obras, la monumentalidad de la virtud no es tan perceptible como en las imágenes anteriores. Partiendo de las virtudes realizadas por un Rafael claramente influido por la creación de Miguel Ángel, la caridad de un seguidor de Marcantonio Raimondi, perteneciente al círculo rafaelesco y, por supuesto, de modelos miguelangelescos como el tondo Taddei o el boceto a tiza negra del “Estudio para una Madona de pie con el Niño” de 1560, la caridad guipuzcoana aúna la dulzura de Rafael con cierta práctica volumétrica focalizada en la anatomía de los niños que acompañan a la figura alegórica. Parece intuirse claramente la preocupación de Juan de Elejalde por introducir el análisis anatómico, si bien en este caso no es tan evidente como en la sibila o en el lienzo del Sueño de la Vida Humana.

Finalmente, el grupo miguelangelesco quedaría cerrado con el gesto característico de la mano del Ángel de la Expulsión de la sacristía. Aunque el grueso de la imagen es deudor de las xilografías de Hans Holbein el Joven, la influencia del genio florentino se deja sentir en la mano del ángel, idéntica a la de Adán, en la escena de la Creación del primer hombre de la bóveda de la Sixtina. En comparación con el resto del cuerpo del ángel del Paraíso, la mano supone la inserción de un estudio anatómico independiente.

Del Rafael más clásico y refinado al Rafael miguelangelesco, sus obras y las de Marcantonio Raimondi sirven de modelo a varias composiciones de la capilla, entre ellas la caridad y la madona, ya mencionadas en relación al de Urbino, además de la virtud de la Templanza del sotocoro. Resulta ésta una copia de la alegoría de la Prudencia de Raimondi, en un evidente juego de intercambio de papeles entre las virtudes y sus atributos. El clasicismo de su atuendo, tocado y perfil denotan una delicadeza propia del Renacimiento pleno, al que se suma un aguamanil de Enea Vico, igualmente representante de dicho clasicismo.

Siguiendo con la mención a Enea Vico, cabría atribuirle a este grabador manierista italiano los modelos de las virtudes pintadas sobre el registro superior del lienzo norte, derivadas de la influencia ejercida por la batalla de Mühlberg en la escena de la batalla de Cajamarca. Podemos adscribir ambas composiciones en el clasicismo rafaelesco que mencionábamos en

el párrafo anterior. Las virtudes, además, muestran ciertas similitudes formales con la serie de Diosas y Ninfas de Cornelis Cort, grabador holandés del Manierismo afincado en Italia, donde estampó obras de destacados maestros como Tiziano y Rafael. Ambas virtudes, al igual que los modelos dependientes de obras rafaelescas, de los romanos de Giulio Romano o Raimondi, de los de Vico o Cort, se caracterizan por un lenguaje más clásico y contenido, menos exaltado y manierista. Dicho lenguaje evidencia la dependencia del lienzo norte, el arcosolio con la victoria militar, respecto a obras relativas a la corte de Calos V y a sus victorias militares, auspiciadas por la virtud áulica. El caballo, tan protagonista del lienzo norte, llevaría el sello de las creaciones ecuestres de Jan van der Straet, Stradanus, artista flamenco manierista.

El lateral derecho del lienzo sur, en el que se representa al Elola militar y conquistador, muestra afinidad con el geógrafo Gethardus Mercator de Goltzius, de 1574. En este caso concreto, la imagen de Elola no responde tanto a estilismos prefijados sino a la transmisión del mensaje de la vida y obra del conquistador, la grandeza de sus directrices vitales. Siendo esto así, este lateral se ciñe a una representación más realista que simbólica.

El otro gran conjunto de grabados que inspiran algunas escenas y figuras de la capilla son varias xilografías de Hans Holbein el Joven, entresacadas de Biblias. Partiendo de algunas creaciones de este artista e impresor alemán se pintaron la *Visión de Ezequiel* del lienzo sur, situada sobre el Sueño de Miguel Ángel, el *Castigo de Adán y Eva*, el *Ángel de la Expulsión* y el conjunto de la *Trinidad*, es decir, parte del lienzo sur y toda la sacristía de la capilla del fundador. Todos los grabados mencionados, editados en una versión española en Lyon en 1543, pertenecieron a las ilustraciones del Antiguo Testamento, si bien hay que matizar que en el caso del Ángel de la Expulsión, no existe modelo idéntico sino varios ángeles que prestan sus movimientos o poses para el Ángel de Azpeitia.

Si bien se ha documentado una primera versión alemana del Castigo de Adán y Eva de 1525, las quintillas que acompañan a los citados grabados los sitúan en la edición de 1543, de donde fueron copiados literalmente en los muros de Azpeitia. Recogiendo todo su sentido doctrinal, complementado en el caso del Sueño el pesaje del alma rodeada por los vicios capitales, las xilografías de Holbein se ponen al día con el lenguaje de las grisallas de

1573 para armonizarlas con el nuevo lenguaje miguelangelesco de la alegoría. Conservando por completo el mensaje católico del juicio particular a los israelitas, el castigo como consecuencia del Pecado Original o la Trinidad como personaje unitario, la obra de Holbein gana en peso y corporeidad. La figura de la Trinidad duplica su volumen, y aunque apenas queda un testigo de lo que fue la pinceladura de esta pared, el espacio que ocupa la figura de la derecha, la más visible, es más que suficiente para dar testimonio de la monumentalidad del conjunto formado por el Padre y el Hijo. Otro tanto sucede con el Padre Eterno de la Visión de Ezequiel, que en origen muestra un rostro más demacrado y alargado, que se rellena en Azpeitia, dándole un aspecto más rejuvenecido y robusto. Finalmente, el *Castigo de Adán y Eva*, quizá el más respetuoso con el original, aprovecha el estudio anatómico de la figura masculina para potenciar su examen, pronunciando con una cuidada gama de grises el análisis anatómico de las piernas y brazos de un esforzado Adán.

Partiendo de un lenguaje claramente renacentista, las paredes deudoras de los diseños del alemán toman el testigo de las figuras miguelangelescas y denotan cierto lenguaje más evolutivo al esquemático de las xilografías prístinas. Aunque, eso sí, no llegan a la monumentalidad de la Madona o los escorzos de la Sibila o las figuras del Sueño de la Vida Humana, no cabe duda de que el manierismo miguelangelesco impregna en mayor o menor medida la obra de Juan de Elejalde, independientemente de los modelos escogidos por los patronos en el diseño del programa iconográfico.

Finalmente, también hay cabida para el Boticelli del primer Renacimiento o protorenacimiento, con su sinfonía lineal. El elemento más discordante y “curvo” de la capilla es la grisalla de la hornacina del lateral derecho del muro este. Con una composición helicoidal, los personajes desnudos que portan extraños báculos desfilan en sentido ascendente y descendente cual figuras de los rufianes, seductores y aduladores del octavo círculo del Canto XVIII del Infierno de Dante, ilustrado por el pincel de Boticelli. Basado en dicha composición, el tamaño reducido de cada una de las figuras apenas deja espacio para entrever el estilismo de las mismas, si bien son un claro ejemplo de estudios anatómicos, ligeramente estilizados y de potente musculatura.

Resumido el origen de los grabados fuente de inspiración de la capilla, el principal Miguel Ángel, además de Rafael, Marcantonio Raimondi, Enea Vico, Stradanus, Giulio Romano y Boticelli, además de similitudes formales halladas en grabados contemporáneos o posteriores a las grisallas, de Philippe Galle o Goltzius, únicamente cabe incidir en que a las copias sistemáticas e idénticas de los muros sur y paramentos de la sacristía, se les añaden las actualizaciones estilísticas de los grabados de Holbein, junto a la delicadeza de las obras rafaelescas imbuidas por el florentino. La mayoría de todas ellas están influenciadas por la ampulosidad del Juicio Final de la Capilla Sixtina, obra cumbre del conjunto pictórico de Miguel Ángel. La diferencia de fechas existente entre los años de creación de los modelos gráficos más antiguos, sean las obras de Boticelli, el Tondo Taddei o el conjunto rafaelesco, el siguiente conjunto de las obras de Holbein, Miguel Ángel, Vico, Raimondi, Romano y, finalmente, las obras más manieristas, Stradanus y el Miguel Ángel más maduro, hacen que la entrada del manierismo miguelangelesco sea una realidad en los muros de la capilla, que no puede resumirse sino en un singular programa caballeresco, de virtud y redención, de estilo manierista y, por ende, miguelangelesco.

## **VII. UN SINGULAR PROGRAMA ICONOGRÁFICO CABALLERESCO, DE VIRTUD Y REDENCIÓN**



Indistintamente al orden en que se sitúen los adjetivos referentes al programa iconográfico de la capilla de Nicolás Sáez de Elola, es decir, caballeresco, de virtud y redención, quizá sea la virtud del comitente la más subrayada y evidenciada en el programa arquitectónico, escultórico y, sobre todo, pictórico que se plantea. Y es que, aunque el presente capítulo esté dedicado en exclusividad al programa pictórico, no hay que pasar por alto que el programa doctrinal general radica en la equilibrada conjunción de la pintura y los elementos escultóricos y arquitectónicos, previamente estudiados.

Que la virtud es la constante del mensaje de los pudientes renacentistas es algo que se respira en la capilla de Nicolás Sáez de Elola. No hay que pasar por alto que en las inmediaciones de Azpeitia y en el territorio guipuzcoano se habían erigido edificios renacentistas precursores de la idea de la ostentación personal unida a la fiebre edilicia, como lo fueron la Universidad de Oñate de Rodrigo Mercado de Zuazola (Consejero Real, obispo de Mallorca y de Ávila e Inquisidor de Castilla), y el convento de San Telmo en San Sebastián de Alonso de Idiáquez (Secretario de Estado del emperador Calos V). En ambos casos, al igual que sucede en Azpeitia, el continente arquitectónico y el contenido escultórico y pictórico redundan en la virtud moral y terrenal de los finados como salvoconducto a la vida celestial.

Lo caballeresco, rasgo distintivo y privativo de la empresa de Nicolás de Elola, se evidencia en la inclusión en la pintura mural de pasajes de la vida particular del indiano relacionados con su etapa de capitán de Pizarro y conquistador del Perú. La escena bélica que preside la pared del arcosolio sacraliza un espacio en origen mortuorio. Más típica de espacios palaciales y civiles, la escena de lanzas de la pared norte equipara el peso de lo mundano con lo religioso de la estancia.

La redención, por supuesto, se materializa en el conjunto de pinturas que versan sobre la vida presente, el juicio que sigue a la muerte y la resurrección y la vida en la contemplación de Dios. No obstante, es principalmente en el lienzo sur, afrontado a la batalla del arcosolio, donde en mayor medida se concentra el mensaje redentor. En una composición claramente separada por el óculo central, y en un sentido ascensional, los vicios arremolinados alrededor



de la figura humana se diluyen al son de las trompetas del juicio particular y universal. Y las virtudes que circulan por el resto de los paños dan cobertura a esta idea.

Además de transmitir el pensamiento cristiano de la muerte y la esperanza de la resurrección basada en una vida de rectitud, así como el sentido humanista de la perduración y un vívido relato caballeresco y de virtud, las grisallas son, en el caso concreto de la capilla de Santa María, perfectas embajadoras de los modelos y fuentes gráficas de mediados del siglo XVI. La pintura de Azpeitia es el vehículo multiplicador de recursos del Renacimiento y, como tal, fiel reflejo de la adopción de grabados de orígenes dispares y de estilos renacentistas: el renacimiento nórdico más realista y detallista de Hans Holbein el joven, el estilo más refinado de Rafael y las creaciones del círculo rafaelesco de Marcantonio Raimondi o la grandilocuencia de las figuras miguelangelescas. Atendiendo a uno u otro origen y dependiendo de si se trata de copias exactas, en las que no cabría duda sobre el estilo del artista representado, o modificaciones de grabados originales, las grisallas serán el mejor modo de expresión del quehacer de los maestros renacentistas nórdicos e italianos de los primeros dos tercios del siglo XVI.

Cabría incidir, por lo excepcional de su presencia, en el paquete de grabados o dibujos del genial Miguel Ángel, sean reproducciones casi idénticas o modificaciones compositivas de los originales, que dan lugar al tan patente manierismo miguelangelesco y que comparten protagonismo a su vez con xilografías de Hans Holbein el Joven, en este caso copias literales a un elevadísimo porcentaje, así como la familia de grabados rafaelescos o del círculo de seguidores del mismo, a cuyo análisis hemos dedicado el último apartado del capítulo anterior.

### **1. Sentido doctrinal general**

El contenido programático de la pintura de la capilla de Nicolás de Elola gira alrededor de la exaltación personal y en el concepto del individualismo del comitente. Como era de suponer en el contexto del ideario renacentista, se abogó por un monumento que, aunando simbolismo clásico, alegórico y, por supuesto, cristiano, más la inclusión de triunfantes pasajes biográficos,

respondiera a “los deseos de perennidad y gloria”<sup>1</sup> vigentes en el pensamiento europeo del siglo XVI. Así expresado, la exaltación cobraría sentido mediante la idea de la fama personal, por lo que cabría plantearse si existe mayor gloria que la victoria militar y mayor dignidad que la victoria sobre la muerte. Más de un personaje histórico o de un particular afortunado dio respuesta a semejante pensamiento a través de una imagen prefijada (muchas veces relacionada con la imagen áulica), y un monumento funerario póstumo. Así, Nicolás de Elola, un hombre agraciado con el oro americano, se ciñe al patrón de quienes escogieron ser retratados en la cima de su poder, siendo la gloria y la fama junto a la virtud, sus consejeras más cercanas.

Los sustantivos de gloria y fama o dignidad se desarrollan en base a una cuidadosa selección de grabados y, sobre todo, a la virtud omnipresente en los tres grandiosos lienzos que componen el cuerpo de la capilla del indiano. Siendo la suya una vida de éxito militar, y aunque pueda resultar extraño a priori, la presencia de pinturas relativas a sus campañas militares se imbrica a la perfección dentro de un recinto mortuorio en un conjunto presidido por la victoria sobre la muerte.

Accediendo a la capilla desde el interior de la parroquia, el primer estadio es el sotocoro, un arco carpanel de rampante llano en cuyo intradós se apuestan en sendos tondos las sibilas Tiburtina y Helespóntica. Como anfitrionas de la capilla prefiguran la llegada de Cristo y su Crucifixión, abriendo y cerrando el ciclo con el nacimiento y muerte del Salvador. La presencia de la Virgen con el Niño demuestra el cumplimiento de los oráculos de estas profetisas del mundo antiguo. La Templanza, como virtud cardinal y virtud personal necesaria, hace honor a la moderación, quietud y equilibrio, mientras la Virgen, amparo de los visitantes, muestra al Redentor que la Sibila de Tibur ya vaticinó al emperador Augusto.

La contraposición entre las virtudes y los vicios se materializa en los paños norte, este y sur, si bien la lectura más certera pasaría por visualizar los paños de la capilla en el orden siguiente: norte, sur y este, es decir, correspondiendo la cabecera de la capilla con el muro este, un giro circular de derecha a izquierda, en orden de importancia, respecto a la propia edificación. En el muro norte, en la pared frontal del arcosolio y en un registro superior

---

<sup>1</sup> CHECA, F., *Pintura y escultura...*, p. 163.

se entremezclan el concepto de la virtud general con la virtud caballeresca. Las lanzas y el portaestandarte anuncian un fotograma de la vida de Nicolás de Elola, la crónica plástica de uno de los más renombrados capítulos de la conquista del Perú. Aunque con un carácter mundano más propio de un conjunto palacial, la batalla de Cajamarca ocupa un lugar preeminente dentro de la organización y del programa pictórico de la capilla. La victoria militar viene claramente auspiciada por la virtud heroica y triunfal del contendiente victorioso, aderezado todo ello en un contexto alegórico justificado mediante las virtudes, duplicadas en este paño, dos pétreas y otras dos pinceladas justo a plomo sobre estas últimas. Las pictóricas, allende la virtud, prefigurarían la gloria y la fama, el reconocimiento a una vida de grandes hazañas, un binomio presente en las capillas renacentistas. A ambos lados, la pintura recrea una arquitectura en forma de ventana, ubicándose en el paño lateral izquierdo una fornida mujer de espaldas, otra sibila del mundo antiguo que no hace sino redundar en el carácter profano de la estancia.

Equilibrando el mensaje más mundano de la pared norte, el muro opuesto se resuelve cual compendio del ideario religioso del juicio tras la muerte. El paño sur es quizá el más espectacular por ser el único que está totalmente pincelado y, además, por la enorme calidad de sus pinturas. Dividido en dos partes, la superior nos habla de la Visión de Ezequiel y el Sueño de la Vida Humana en la inferior. El mensaje, leído de abajo hacia arriba, se inicia en el conjunto de los pecados capitales, la gula, la pereza, la envidia, la avaricia, la ira y lujuria (faltaría la soberbia) que circundan al alma humana. El recorrido ascendente pasa por las trompetas que vaticinan un juicio representado de la mano de la Visión de Ezequiel quien, cautivo entre los babilonios, recibió de Dios la llamada de profetizar la destrucción de Israel a causa de la idolatría de sus ciudadanos. Es, en resumen, una lectura referente al sendero de la rectitud, la necesidad de una vida en virtud para la superación del juicio final y la participación de la vida eterna.

En los paños laterales, a la izquierda (a excepción de que se haga expresa mención a ello, la disposición izquierda o derecha alude al punto de vista del espectador situado frente a los muros de la capilla), el escudo de la villa de Azpeitia, y a la derecha, Nicolás Sáez de Elola, capitán con traje militar, esfera y compás, aludiendo a su aportación al descubrimiento

de nuevas tierras americanas y, por ende, su evangelización (junto a la figura de Elola aparece un crucifijo). Es, junto a la escena de la Batalla de Cajamarca, una aportación personal de los acontecimientos vividos en primera persona por el indiano.

El lienzo este, a falta del retablo original con las historias de Santa María, habría de hacer de nexo de unión entre el muro norte y sur. El primero, narrando la victoria ante el inca Atahualpa y el segundo, ahondando en la obligatoriedad de la vida en virtud, necesitan de la Virgen madre, intercesora del hombre en la hora del juicio. Si bien no se ha conservado el retablo, podemos hacernos una idea del papel de mediación de cada una de las escenas relativas a los pasajes de la vida de María. En el registro más septentrional y aunque la superficie pictórica no ha llegado en el estado de conservación más deseable, se intuye la cruz de la Pasión (a la que ya aludía la sibila helespóntica) siendo portada por unos angelotes de los que algunos sólo conservan visibles brazos o alas.

Sus paños laterales, contrapuestos, también ahondan en mensajes contrarios, por un lado y a la derecha, vemos figuras en espiral inspiradas en la Divina Comedia de Dante, es decir, los castigados al pasaje del infierno, en cualquiera de sus estadios. La caridad del paño lateral izquierdo equilibra la composición de las figuras en espiral, recordando el peso de la virtud en el camino de la Resurrección. Es la caridad quien infunde el amor a Dios, la que permite el acercamiento a la divinidad y remontarse tan alto como la hacen las figuras de las virtudes y la gloria, es decir, la resurrección del cuerpo y el alma (el cuerpo mortal, asociado a la batalla de Cajamarca, y el alma inmortal, asociada al lienzo del Sueño de la Vida Humana).

La sacristía propone asimismo un programa iconográfico parecido al de la capilla. Consta de cuatro paños, dos de los cuales están bastante deteriorados aunque legibles (el paño de la cartela y el paño de la Trinidad). Los muros norte y sur tratan, como en el cuerpo de la capilla, de los pecados y los castigos que de ellos devienen. El ángel de espada flamígera que Dios Padre puso escoltando la puerta al Paraíso Terrenal da paso, en el lienzo este, a Adán y Eva condenados a una vida de trabajo como consecuencia a su desobediencia. La muerte en forma de esqueleto los acompaña sonriente, ya que no sólo disfruta de su sufrimiento, sino que será su acompañante y su sombra hasta el día en que el reloj de arena marque el fin. El tema de Adán y

Eva pone de relieve el origen del pecado o el mal en el mundo, la caída del hombre y, por tanto, la pérdida de la inmortalidad, de la contemplación de Dios. El tema del Pecado Original y el inicio de la vida mortal justifican la presencia de las imágenes alusivas al juicio, enlazado con la Visión de Ezequiel de la pared sur. Así, la sacristía también participa del tema vicio-pecado-juicio que se respira en la capilla. Finalmente, la presencia de la Trinidad, aludiría a que, tras la resurrección, las tres personas de Dios se manifestarían al hombre virtuoso.

Desde el momento en que un personaje adinerado decide construirse una capilla exenta rematada en cúpula, toda al romano y con pintura miguelangelesca, el concepto que transmite el conjunto enlaza las ideas de la muerte con la de la virtud del donante y la perduración de un apellido y una memoria. El total de la fábrica es el fiel resumen de la ambición individualista del Renacimiento, y las pinturas redundan en ello. La temática pictórica de Azpeitia, basada en la lucha entre el bien y el mal, entre la virtud y los pecados a los que se contraponen, potencia el poder, la gloria y la fama de un hombre de su tiempo, un Nicolás de Elola imbuido por el sentimiento humanista de unicidad y singularidad.

## **2. Las pinturas del muro norte**

Además de albergar el arcosolio de Nicolás Sáez de Elola, pieza clave del recinto funerario y que da cumplido sentido al programa pictórico, el lienzo norte es a su vez un resumen gráfico y visual del capítulo más relevante de la vida del capitán de Pizarro, justamente, su participación en la batalla de Cajamarca y el apresamiento del inca Atahualpa, fuente de sus riquezas y origen último de la capilla de patronato de Azpeitia. Insertas dentro de un recinto religioso, las grisallas del muro norte recrean de forma nítida y contundente la vida y el cariz militar del indiano, dando pie a la lectura de la victoria religiosa, moral y militar, aliñada mediante un más que palpable cariz de virtuosismo.

## 2.1 La Victoria de Cajamarca

Inciendo en el carácter bélico y el tono castrense de la representación del conjunto del arcosolio con yacente ataviado como militar con espada, la grisalla de la pared frontera del arcosolio representa una escena de victoria, con un jinete sobre su montura, frente a un fondo de lanzas y con una ciudad en la parte derecha. Dicha composición es, sin lugar a dudas, el elemento más “discordante” de todo el conjunto funerario, dado su tono marcial y no religioso, si tenemos en cuenta el lugar que la cobija, una capilla funeraria y de patronato, y más concretamente, la pared del mausoleo de Nicolás Sáez de Elola, hombre de acción y militar curtido en la conquista del Perú, que tuvo la enorme “fortuna” de participar en la batalla de Cajamarca y sus acontecimientos posteriores. Tales acontecimientos bien valían ser representados en la pared principal de la estancia como testigo de los sucesos vitales más remarcables del indiano.

Enmarcado en un arco triunfal, Nicolás de Elola se hace representar sobre su cabalgadura, el brazo izquierdo en alto empuñando la espada (en la efigie yacente sería la diestra la que la empuñaría y la izquierda estaría inmóvil), el rostro oculto por el morrión que parece romper el arco pintado bajo el arco de piedra del arcosolio y pisando con su montura una gran esfera. Al fondo, un enrejillado de lanzas y una solitaria alabarda, con un portaestandarte barbado en un plano adelantado, de potente musculatura, y una imagen o sombra en un plano inferior que asemeja una *tabula ansata* que quizá en origen portara mensaje. Una enigmática ciudad ocupa el espacio a la diestra de la composición, con una torre rectangular de tamaño ligeramente desmesurado sobre la que se aprecian dos objetos rodeados de un halo de humo.



La victoria de Cajamarca en la pared norte

### 2.1.1. Origen

Como bien se apuntaba en la biografía de Nicolás de Elola, el 15 de noviembre de 1532, el grueso de las fuerzas de los españoles<sup>2</sup> se hallaban en las inmediaciones de Cajamarca, en total, 62 hombres de a caballo y 106 de a pie. Era de todos conocido que el inca Atahualpa se encontraba en las cercanías a la espera de un encuentro con Francisco Pizarro, hecho que se hizo efectivo al día siguiente, 16 de noviembre. El inca y sus nobles dirigieron sus pasos hacia la plaza de Cajamarca, donde los hombres de a caballo de Pizarro se hallaban apostados y ocultos en diversos edificios, mientras que la infantería de a pie vigilaba las entradas a la plaza<sup>3</sup>. La primera toma de contacto entre Atahualpa y el español fray Vicente de Valverde fue premonitoria de lo que se avecinaría pocos minutos después. Tras ofrecérsele la Biblia a Atahualpa y la práctica del acto del requerimiento<sup>4</sup>, el soberano del Perú, no habiendo entendido ni lo primero ni lo segundo, arrojó las sagradas escrituras al suelo, tras lo que se dio la señal de ataque. Los capitanes o jinetes de a caballo de Pizarro, entre los que se encontraba Nicolás de Azpeitia, salieron al galope atacando con lanzas, alabardas, espadas y armas de fuego. La inferioridad numérica de los españoles se vio suplida por el pavor que suscitaron los cascos de los caballos, animales desconocidos para los peruanos que, presos del horror, se dispersaron y salieron huyendo, siendo cientos los indígenas que perecieron aquella tarde por asfixia y por el aplastamiento producido por los caballos<sup>5</sup>.

---

<sup>2</sup> La forma más correcta de denominar a los conquistadores americanos, atendiendo a la terminología utilizada por los propios cronistas, es de “gente”, “hombres”, “españoles”, “cristianos”, “hombres de a pie” y “hombres de a caballo”. LOCKHART, J., *Los de Cajamarca...*, Tomo I, p. 32.

<sup>3</sup> Este dato, con ínfimas diferencias y con diferentes grados de intensidad se recoge en las memorias y crónicas de los diversos cronistas de indias. Véanse las crónicas de CIEZA DE LEÓN, P., (Ed. de Carmelo Sáenz de Santa María), *Descubrimiento y conquista del Perú*, Crónicas de América 17, Madrid, Historia 16, 1986; XEREZ, F., ob. cit.; y los estudiosos posteriores, tales como LÓPEZ DE GOMARA, *Historia General de las Indias y vida de Hernán Cortés*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1979; LOCKHART, *Los de Cajamarca...*, Tomo I y II.

XEREZ, F., ob. cit., detalla la disposición de los hombres, repartidos en tres capitanías, escondidos del alcance de la vista de los indígenas. Una descripción similar se recoge en ISPIZUA, S., ob. cit., p. 225. Según el autor, Pizarro se había reservado a 20 de sus mejores soldados junto a él para la captura del inca.

<sup>4</sup> El acto del requerimiento consistía en la petición del sometimiento voluntario del imperio andino al imperio español.

<sup>5</sup> “Como los indios vieron el tropel de los caballos, huyeron muchos de aquellos que en la plaza estaban; y fue tanta la furia con que huyeron, que rompieron un lienzo de la cerca de la plaza, y muchos cayeron unos sobre otros. Los de caballo salieron por encima dellos hiriendo y matando, y siguieron el alcance”. XEREZ, F., ob. cit., p. 112. Para hacernos una idea aproximada de lo desproporcionado de las bajas de uno y otro bando, citar que Xerez habla de la muerte de los treinta mil hombres presentes en la plaza, más dos mil que quedaron tendidos en el campo.

La escena de la batalla histórica de Cajamarca se representa en toda su viveza y realismo a través de la victoria de Azpeitia, ciñéndose con total fidelidad narrativa y plástica al relato que los cronistas de Indias hicieron en relación a la toma de Cajamarca por los cristianos. Conocida la narración de lo sucedido en la plaza de Cajamarca, tres son los puntos clave que disipan cualquier duda sobre la temática de la pintura guipuzcoana: el portaestandarte, los dos elementos humeantes del ángulo superior derecho y la ciudad del ángulo homónimo inferior.

La señal del estandarte habría de ser el detonante para el comienzo de la contienda. Los cronistas españoles divergen en detalles nimios, pero todos presentan como rasgo común la señal de dicho estandarte. Siguiendo un orden cronológico, Pedro Cieza de León narra que cuando Pizarro “alzó una toalla señal para mover contra los indios, soltó Candía los tiros”<sup>6</sup>. Francisco López de Xerez afirma que el Gobernador “se armó un sayo de armas de algodón”<sup>7</sup>. Francisco López de Gómara recoge que Pizarro “mandó sacar el pendón y jugar la artillería, pensando que los indios arremeterían. Como la seña se hizo, corrieron los de caballo a toda furia”<sup>8</sup>. Posteriormente



Detalle del estandarte

William H. Prescott se hace eco del detalle con las siguientes palabras: “Pizarro vio que había llegado la hora. Agitó una bandera en el aire, que era la señal convenida: partió el fatal tiro de la fortaleza, y entonces

salieron el capitán y sus oficiales a la plaza”<sup>9</sup>. José Antonio del Busto Duthurburu señala que

6 CIEZA DE LEÓN, P., (Ed. de Carmelo Sáenz de Santa María), *Descubrimiento y conquista...*, p. 157.

7 XEREZ, F., ob. cit., p. 112.

8 LÓPEZ DE GOMARA, F., *Historia General de las Indias y vida...*, p. 172. En la página 170 se adelanta el dato de que para la captura del inca “ninguno hablase ni saliese a los de Atabaliba hasta oír un tiro o ver el estandarte”.

9 PRESSCOTT, W., *Historia de la Conquista del Perú con observaciones preliminares sobre la civilización de los incas*, Madrid, Gaspar y Roig, 1851, p. 103. La descripción de este autor está basada en Pedro Pizarro, Xerez, Oviedo y Zárate.



“alguien agitó la toalla blanca para que la viera Candía”<sup>10</sup>. Finalmente, James Lockhart añade que a la visión del estandarte ondeando se descargó la artillería sobre el séquito de Atahualpa, siendo el alférez de Pizarro quien habría de enarbolar el estandarte, a lo que seguiría el rugido de las trompetas<sup>11</sup>.

Los citados elementos u objetos humeantes del margen superior derecho de la pintura de Azpeitia, competen a la figura del mencionado Pedro de Candía. Los relatos del momento de la batalla son muy concretos al respecto, aunque aquí también existe alguna que otra variante narrativa. Si bien la señal de ataque convenida comenzaba con la visión del estandarte, a este hecho habrían de seguirle los tiros producidos por Pedro de Candía<sup>12</sup>, dando comienzo a la lucha entre cristianos e indios. Cieza de León relata que ante la inminente llegada del inca a la plaza de Cajamarca, Pizarro ordenó que se pusieran “unos tirillos en lugar alto que estaba diputado para ver los juegos o hacer los sacrificios, y que Pedro de Candía los soltase cuando se hiciera cierta seña”<sup>13</sup>. Xerez por su parte dice que Pizarro “mandó al capitán de la artillería que tuviese los tiros asentados hacia el campo de los enemigos, y cuando fuese tiempo les pusiese fuego”<sup>14</sup>, saliendo todos los cristianos a la voz de *Santiago!*, a lo que Oviedo añade que “soltaron los 2 tiros de pólvora, è tocaron las trompetas”<sup>15</sup>. Gómara, a la estela de los anteriores, relata que “puso Francisco Pizarro una escuadra de arcabuceros en una torrecilla de ídolos que señoreaba el patio”<sup>16</sup>. Hemming, parafraseando a Mena,



Detalle de los tiros

<sup>10</sup> DEL BUSTO DUTHURBURU, J. A., *Francisco Pizarro. El Marqués Gobernador*, Madrid, Artes Gráficas Marisal, 1966, p. 127.

<sup>11</sup> LOCKHART, J., *Los de Cajamarca...*, Tomo I, pp. 23-24.

<sup>12</sup> De origen cretense, Pedro de Candía era el “único de los 168 que puede ser fácilmente descrito como soldado profesional”. Había servido como artillero en Italia y formó parte de la guardia real española. *Ibid.*, p. 35. Véase la biografía de Candía en *Ibid.*, pp. 142-145.

<sup>13</sup> CIEZA DE LEÓN, P., *Descubrimiento y conquista...*, p. 155.

<sup>14</sup> XEREZ, F., *ob. cit.*, p. 109.

<sup>15</sup> FERNÁNDEZ DE OVIEDO Y VALDÉS, G., *Historia General y Natural de las Indias, islas y tierra-firme del mar océano*, Madrid, Imprenta de la Real Academia de la Historia, 1855, p. 173.

<sup>16</sup> LÓPEZ DE GOMARA, F., *Historia General de las Indias y vida...*, p. 170.

relata que Pizarro “apostó a Pedro de Candía, capitán por Su Majestad, con ocho o nueve escopeteros y cuatro tiros de artillería”<sup>17</sup>. Y continúa en páginas posteriores con la siguiente narración: “hicieron señas al artillero que soltase los tiros, y así soltó los dos de ellos, que no pudo soltar más”<sup>18</sup>. Prescott dice que Candía y unos cuantos soldados y la artillería, “comprendiéndose bajo este imponente nombre dos pequeños falconetes, se estableció en la fortaleza”<sup>19</sup>. Y Lockhart relata que, siendo Candía capitán real de la artillería, “estuvo a cargo de algunas piezas de artillería pequeñas y unos cuantos arcabuceros, unos siete u ocho a lo más. Con ellos produjo los truenos de Cajamarca”<sup>20</sup>. Se denominen trueno o tiro, varios autores los contabilizan en número de dos, la misma cantidad que se hizo representar en Azpeitia.

El tercer y último punto que confirma la representación de la batalla de Cajamarca se basa en la descripción que realizaron los cronistas de Indias sobre dicha ciudad. Reclama poderosamente la atención la desmesurada torre del primer plano con la curiosa escalera exterior de caracol. Dicha ciudad, europeizada en su tratamiento, podría haberse tratado de Sevilla, puerto de llegada y por tanto centro neurálgico de todos los indios que regresaron colmados de oro<sup>21</sup>. Podría haberse tratado igualmente de la propia Azpeitia<sup>22</sup> o cualquier otra ciudad española, europea e incluso americana de mediados del siglo XVI. Sin embargo, por todo lo expuesto anteriormente, podemos asegurar que la ciudad representada es Cajamarca. Nótese que en la descripción de la ciudad de Cajamarca realizada por numerosos cronistas, además de referenciar la grandeza de la misma, se hace especial hincapié en la presencia de una torre con escalera de caracol, idéntica a la pintada en Azpeitia. Guardando una coherencia cronológica, Xerez cita sobre la plaza de Cajamarca que “es mayor que ninguna de España, toda cercada con

---

<sup>17</sup> HEMMING, J., *La conquista de los Incas*, México, Fondo de Cultura económica, 1982, p. 32, en referencia a las palabras de Cristóbal de Mena, cronista del Perú.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>19</sup> PRESSCOTT, W., *ob. cit.*, p. 101.

<sup>20</sup> LOCKHART, J., *Los de Cajamarca...*, Tomo I, p. 143.

<sup>21</sup> Al respecto, Cieza de León dice que “estas cosas no dejo yo de pensar que es así, cuando me acuerdo de las piezas tan ricas que se vieron en Sevilla llevadas de Caxamalca, adonde se juntó el tesoro que Atahualpa prometió a los españoles, sacado lo más del Cuzco”. CIEZA DE LEÓN, P., *Crónicas del Perú. El Señorío de los incas*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2005, p. 244. Y Gomara relata que “envió Pizarro el quinto y relación de todo al emperador con Fernando Pizarro, su hermano; con el cual se vinieron a España muchos soldados ricos de veinte, treinta, cuarenta mil ducados; en fin, trajeron casi todo aquel oro de Atabaliba, e hinchieron la contratación de Sevilla de dinero, y todo el mundo de fama y deseo. LÓPEZ DE GOMARA, F., *Historia General de las Indias y vida...*, p. 177.

<sup>22</sup> En el momento en el que se pincelan las grisallas de Azpeitia, existían en el centro urbano unas cuantas casas torre o casas palaciegas, así como la propia iglesia de San Sebastián de Soreasu, con su gran torre.

dos puertas, que salen a las calles del pueblo”. Y sigue: “por la delantera de esta plaza, a la parte del campo, está incorporada en la plaza una fortaleza de piedra con una escalera de cantería”. Cita una segunda fortaleza, “asentada en un peñol, la mayor parte de él tajado. Esa es mayor que la otra, cercada de tres cercas, hecha subida con caracol”<sup>23</sup>. Fernández de Oviedo relata idéntica disposición de la fortaleza con su escalera exterior de caracol<sup>24</sup>. Prescott narra que “otra fortaleza había además en el terreno elevado que dominaba a la ciudad, de piedra también, y rodeada por tres murallas circulares, o más bien una sola muralla que la rodeaba en forma de espiral”<sup>25</sup>. Hemming por su parte relata, aunque sin detallar la presencia de la escalera exterior, que “en mitad de la plaza, aparentemente hacia la parte superior, había una estructura más sólida, de piedra, que los españoles consideraron “una fuerza” o



*Detalle de la ciudad de Cajamarca*

fortaleza” desde la cual se realizaron los disparos antes citados<sup>26</sup>. Del Busto Duthurburu añade que Cajamarca “en su cúspide tenía una pequeña fortaleza de tres cercas a la que se llegaba por una escalera de caracol”<sup>27</sup>. Finalmente, Ispizua relata que “por la parte del campo y adosada a la plaza, había una fortaleza, de piedra, con escalera de cantería para subir por ella”<sup>28</sup>. Después de leer las descripciones de estos testigos presenciales y de quienes recogieron los testimonios de los primeros, parece probado el origen descriptivo de la ciudad.

Conviene resaltar la excepcionalidad de esta pintura de Azpeitia, ya que es uno de los escasos ejemplos de pintura mural que representa un hecho histórico, una batalla, en un

<sup>23</sup> XEREZ, F., ob. cit., pp. 103-104. Fernández de Oviedo relata idéntica disposición de la fortaleza con su escalera exterior de caracol.

<sup>24</sup> FERNÁNDEZ DE OVIEDO, G., ob. cit., p. 168.

<sup>25</sup> PRESSCOTT, W., ob. cit., p. 98.

<sup>26</sup> HEMMING, J., ob. cit., p. 32.

<sup>27</sup> DEL BUSTO DUTHURBURU, J. A., ob. cit., pp. 110-111.

<sup>28</sup> ISPIZUA, S., ob. cit., p. 220.

contexto funerario. Al respecto y aunque no se haya podido localizar un modelo formal idéntico con la suma de elementos presentes en el arcosolio de Azpeitia, lo cierto es que cada uno de los componentes es analizable por separado, dado su evidente simbolismo.

Aún respondiendo a un pasaje biográfico hartamente conocido por los más allegados a Elola, el significado de las pinturas iría un poco más lejos. En este sentido, cabría subrayar la preponderancia del jinete sobre su montura, representado en vista frontal, pisando una enorme esfera que sobresale sobre el resto de la composición, de ahí que posiblemente en el libretto sobre la composición gráfica de las grisallas se recogiera su superioridad espacial. El caballo en corveta con los remos levantados, más propio de la representación del buen gobernante de época barroca (el retrato ecuestre) o propio de los libros de caballerías o crónicas de guerra<sup>29</sup>, ya aparece inmortalizado en los numerosos estudios de caballos de Leonardo da Vinci, en especial en los bocetos de pluma y tinta para los retratos ecuestres de Francesco Sforza de Milán de 1488-89 y el posterior estudio para el monumento a Trivulzio de 1508-11. Asimismo esta representación ecuestre se hace más frecuente en dibujos de Tiziano y pinturas de Tintoretto. En la Italia de inicios del siglo XVI el caballo era considerado “como bien de honor y de guerra”<sup>30</sup>, aunando el mundo de la corte y las armas, “símbolo de la confluencia entre el modelo caballeresco y el cortesano”<sup>31</sup>. Fe de ello darían los hermosos ejemplares ecuestres de finales de la década de los 20 de la *Sala dei Cavalli* del Palacio del Te de Mantua, realizados por Giulio Romano por petición de Federico II Gonzaga. Sobre altos pedestales de mármol simulado, los corceles preferidos de Gonzaga alcanzan tales magnitudes, acentuándose “su



Monumento Trivulzio. L. da Vinci

<sup>29</sup> La tipificación del jinete representado en corveta con las únicas armas de la espada o la lanza, aludía al soldado y caballero, “dos mundos complementarios pero opuestos”. CARRILLO, J., PEREDA, F., *El caballero: identidad e imagen en la España imperial* en Marías Franco, F. (com.), *Carlos V: Las armas y las letras*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, p. 189.

<sup>30</sup> HERNANDO SÁNCHEZ, C. J., “La gloria del caballo. Saber ecuestre y cultura caballeresca en el Reino de Nápoles durante el siglo XVI”, en Martínez Millán, J. (dir.), *Felipe II (1527-1598): Europa y la monarquía católica*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1998, p. 278.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 279. En Nápoles, “Las cualidades del animal y la destreza del caballero eran parte indisoluble de la imagen de la ciudad”, p. 282. Y añade que “incluso un representante tan característico del primer humanismo florentino como Leone Battista Alberti compuso un tratado *De equo animante* para la corte estense de Ferrara, donde el caballo se estudia como ser social, complemento indispensable del hombre y objeto de sus atenciones”, p. 283.

grandeza hasta alcanzar dimensiones monumentales, equiparables a la gran escultura ecuestre del Renacimiento asociada a la glorificación del modelo militar del capitán”<sup>32</sup>. No obstante y tratándose de monturas sin jinetes, completamente desornamentadas, habrán de considerarse “auténticos retratos individualizados que, más allá del valor simbólico prolíficamente asignado al caballo en la época, asumen un valor biográfico neto”<sup>33</sup>.

Es en ese punto biográfico en el que coinciden de pleno los caballos mantuanos con la montura de Azpeitia. No siendo visible el rostro del jinete de la pintura guipuzcoana, el caballo en sí mismo condensa tanto el valor social, Elola como partícipe del panorama más destacado de la Azpeitia de mediados de siglo, como el valor militar de su jinete. El caballo junto a su jinete sin faz se convierte en el rostro del poder, en la mismísima imagen del príncipe o soberano.

Cabría añadir a la historia y presencia del caballo que, históricamente, resultó ser el animal y, más generalmente, el elemento diferenciador del continente europeo. Como tal, cabría reseñar que la victoria de Cajamarca se fundamentó en la supremacía logística de los cristianos, pertrechados además de con armas de fuego con caballos, animales desconocidos para los habitantes del Perú que, si bien llegaron a ser considerados en primera instancia animales fabulosos, suscitaron un pánico mortal entre el séquito de Atahualpa.

Tomando como referencia el óleo de Tiziano de 1548 que representa a Carlos V en la batalla de Mühlberg, éste se hace representar inspirado en la estatua ecuestre del emperador romano Marco Aurelio, sobre el caballo con las patas delanteras alzadas como alegoría del sometimiento de los enemigos, en el caso de Nicolás de Elola, sojuzgando la esfera terrestre y el paganismo de los indios peruanos. Los significados del cuadro son clarificadores. El portar la lanza tenía una doble lectura. En primer lugar, la lanza era el arma de los valientes matadores de dragones (de herejes) como San Jorge (dibujo preparatorio de Rafael, por ejemplo) y el arcángel San Miguel, convirtiéndose en el arma del caballero



*Carlos V en Mühlberg. Tiziano*

<sup>32</sup> Ibid., p. 283.

<sup>33</sup> Ibid.

cristiano descrito por Erasmo de Rotterdam en el *Miles Christianus*. En segundo lugar, para los



*Dibujo preparatorio para San Jorge y el dragón. Rafael*

ligeramente posteriores, cabría citar la serie dedicada a los Doce Césares, entre los que se cuenta a Julio César con el caballo en corveta, que guarda cierta afinidad formal con el caballo que nos atañe, al igual que sus esbozos sobre caballos y perros, sus cacerías (*La caza del zorro* o *La caza del León* de 1585, “*Sic venatoris lenti Leo terga fatigaten*” la que la figura de la diestra, empuñando la lanza, oculta su faz tras el tocado de la cabeza), así como la serie dedicada a los Medici, en la que Giovanni de Medici vence a un oponente en un duelo. Tomando el testigo de



*La caza del zorro. J. van der Straet (Stradanus)*

romanos en la antigüedad la lanza era el símbolo esencial, la encarnación misma del poder supremo. Con la lanza en la mano los emperadores romanos hacían su entrada triunfal en la ciudad, por lo que estas escenas fueron retratadas con frecuencia en el arte romano. Tintoretto también representará este modelo de retrato ecuestre.

De los grabados manieristas de Jan van der Straet, Stradanus, tanto coetáneos como

ligeramente posteriores, cabría citar la serie dedicada a los Doce Césares, entre los que se cuenta a Julio César con el caballo en corveta, que guarda cierta afinidad formal con el caballo que nos atañe, al igual que sus esbozos sobre caballos y perros, sus cacerías (*La caza del zorro* o *La caza del León* de 1585, “*Sic venatoris lenti Leo terga fatigaten*” la que la figura de la diestra, empuñando la lanza, oculta su faz tras el tocado de la cabeza), así como la serie dedicada a los Medici, en la que Giovanni de Medici vence a un oponente en un duelo. Tomando el testigo de Stradanus, Antonio Tempesta muestra otro interesante abanico de jinetes y monturas, entre los que se cuenta la batalla acaecida entre Alejandro Magno y Darío, los bocetos de caballos o la batalla entre Cristianos y Turcos, en la que el giro de cabeza del protagonista central muestra gran parte del casco del jinete, que concuerda con la ocultación del rostro del de Azpeitia por su propio morrión<sup>34</sup>. No cabe que duda de que son los grabados sobre batallas, además de los escasos retratos ecuestres renacentistas, los modelos gráficos más cercanos en los que se basaría el jinete de Azpetia.

<sup>34</sup> Aunque mucho más temprana, dibujada la sinopia titulada Torneo-Batalla del Palacio Ducal de Mantua, realizada por Pisanello entre 1440 y 1450 muestra al jinete ocultando su rostro y con ademán de torso similar al de Elola, eso sí, volteado respecto a aquel. Podría considerarse un referente posible aunque lejano.



*Batalla entre cristianos y turcos. A. Tempesta*

### **2.1.2. Azpeitia en la esfera de las victorias imperiales**

El hecho de haber participado en la batalla de Cajamarca y en la captura del soberano Atahualpa, que a la postre desencadenaría la caída del imperio inca tal y como se había concebido hasta la fecha, hacía de Nicolás de Elola partícipe de un gran acontecimiento bélico y, como tal, de un hito de la historia de la corona española, además de copartícipe en la empresa de la conquista de América. Dueño y señor de una fortuna sin precedentes, Elola fue acumulando distinciones y méritos, recogidos por los cronistas de Indias. Para su plasmación pictórica en la capilla funeraria de Azpeitia, los ejecutores testamentarios del indiano dirigieron su mirada a la representación de algunas victorias militares significativas de las tropas imperiales, e incluso a la propia plástica imperial. Por ello, creemos que las grisallas históricas guipuzcoanas deben ser analizadas en el contexto de otras pinturas de caballete, murales y grabados que exaltan los triunfos de Carlos V como paladín de la cristiandad, a la vez que van configurando una nueva imagen del poder imperial.

Tras la coronación como emperador del joven Carlos V en Bolonia, su aparato propagandístico se va a ocupar de la creación de una nueva imagen que, siguiendo el paradigma clásico<sup>35</sup>, se va a identificar con un héroe virtuoso y triunfador como Hércules. Dichos

---

<sup>35</sup> El clasicismo viene dado como rasgo determinante que supone declararse descendiente de la grandeza del extinto imperio romano.

convencionalismos se repetirán, en adelante, con asiduidad y se irán reforzando a medida que se vaya incidiendo, a lo largo de las distintas representaciones bélicas, en la plástica imperial como garante de la estabilidad política. Así, la logística imperial centrará gran parte de sus esfuerzos en potenciar la imagen imperial a través de la representación lineal de los sucesos bélicos más significativos, situando dichas creaciones en un aura de simbolismo y alegoría<sup>36</sup>. Con la representación de la batalla de Pavía de 1525 arranca una tipología formal que trasmite “referencias heroicas, políticas, imperiales y jurídicas”<sup>37</sup>, que se impondrán en las distintas cortes europeas<sup>38</sup>. La batalla de Túnez de 1535, añadirá a lo anteriormente expuesto la asimilación del emperador como “figura romana”<sup>39</sup>, tal y como se le efigiará en el Palacio de Granada<sup>40</sup>.

Tras Pavía y Túnez, llega el turno de la ya mencionada batalla de Mühlberg. Acaecida en 1547, la contienda será la crónica del levantamiento de los príncipes protestantes de la liga de Smalkalda, quienes fueron vencidos a orillas del río Elba. Dicho levantamiento de dicha facción supuso un golpe difícil de digerir para la corona española y el emperador, quien, en adelante y para subrayar su hegemonía, se haría representar como el “héroe guerrero que participa de manera directa en los acontecimientos bélicos”<sup>41</sup>. Más que el famoso lienzo de Tiziano con el retrato ecuestre Carlos V, nos interesa en relación con las grisallas del arcosolio de Nicolás Sáez de Elola un curioso grabado de Enea Vico, cuya composición recoge los elementos más característicos de la grisalla de Cajamarca: el grueso de la batalla, la ciudad peruana y las virtudes que caracterizaron al “héroe guerrero que participa de manera directa en los acontecimientos bélicos”<sup>42</sup>.

---

<sup>36</sup> CHECA, F., *Carlos V. La imagen del poder...* “La realidad del gobierno de Carlos V tuvo que ceñirse a una práctica guerrera cuyos enemigos no fueron sólo los infieles mahometanos, sino también los herejes centroeuropeos, la monarquía francesa e incluso el mismo Papa. Fuerzas tan potentes no podían ser contenidas con ideales caballerescos, ni con torneos singulares, como el propio Carlos pretendió en algún momento, sino con la realidad de una práctica bélica que pronto se vio reflejada en estampas, cuadros y tapices”, p. 226.

<sup>37</sup> CHECA, F., *Carlos V y la imagen del héroe...*, p. 85.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 86. Tras la campaña tunecina, Carlos V inicia un viaje por Italia en el que afianzará sus intereses políticos, y su figura heroica y clásica, presentándose a sus súbditos como “renovador de la antigua grandeza romana y como nuevo Escipión”, p. 94.

<sup>40</sup> Acompañado por alegorías de la Victoria, la Fama y la Abundancia, los ocho frescos de Carlos V lo presentarán como “héroe militar que basa su triunfo en la práctica de las virtudes”, “prudencia del príncipe” mediante. *Ibid.*, p. 113-114; CHECA, F., *Carlos V y la imagen del poder...*, p. 228.

<sup>41</sup> CHECA, F., *Carlos V y la imagen del poder...*, p. 257.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 257.



Es en esta obra de Vico en la que de una forma más explícita se aúna la narración del suceso bélico con la alegoría de la virtud<sup>43</sup>. Partiendo de la descripción aportada por don Luis de Ávila y Zúñiga<sup>44</sup>, Vico recrea la batalla del Mühlberg en torno al río Elba. Los contingentes del Emperador, iniciadores de la guerra moderna<sup>45</sup>, armados con arcabuces, se sitúan en la parte derecha de la composición, quedando reservada la parte izquierda para los protestantes y la representación de la ciudad, de la que sobresale su gran torre poligonal. Esta victoria de las tropas imperiales no se entendería, como en los casos anteriores, sin la presencia de elementos alegóricos y emblemáticos, dispuestos tanto en la composición de la batalla, como principalmente en los bordes exteriores de la misma. Las personificaciones a ambos lados del marco oval, representan la virtud imperial en general si bien, y afinando un poco, las del interior del marco aluden a “la difusión y fama eterna de la victoria militar”<sup>46</sup>, mientras que las dos mujeres del plano superior se refieren a “las principales virtudes que propiciaron el éxito en tan trascendente hecho de armas”<sup>47</sup>. Queda patente que la composición de este grabado no sólo tiene la intencionalidad de representar un hecho o una batalla concreta, superando con creces la simplicidad de una narración lineal. La presencia de las virtudes nos recuerda que victorias como ésta, frente a la liga protestante, conducen a la fama y la gloria perennes. Obsérvese que el caso de las dos figuras femeninas recostadas sobre el marco oval recuerdan sobremanera las dos figuras igualmente reclinadas que en el caso de Azpeitia portan la cartela que alude a la virtud del indiano.



*El ejército del emperador Carlos V cruzando el Elba cerca de Mühlberg. E. Vico*

<sup>43</sup> Sobre el estudio del grabado de Enea Vico, véase GARCÍA ARRANZ, J. J., ob. cit., pp. 5-27.

<sup>44</sup> ROSELL, C., *Historiadores de sucesos particulares*, Madrid, M. Ribadeneira, 1858. El tomo I recoge la crónica de Ávila y Zúñiga sobre el *Comentario de la guerra de Alemania*, pp. 410-449. La batalla de Mühlberg se localiza en las pp. 439-444.

<sup>45</sup> MARÍAS, F., PEREDA, F., ob. cit., p. 23. En época de Carlos V surge la guerra moderna basada en la “creciente importancia de la infantería, por una parte, y la introducción del arma de fuego portátil”, en alusión al arcabuz.

<sup>46</sup> GARCÍA ARRANZ, J. J., ob. cit., p. 15.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 15.

“Si bien se pueden contar con los dedos de una mano los ejemplos de representaciones bélicas que se produjeron dentro de nuestras fronteras” y contrariamente a la tendencia europea de la imagen bélica como “instrumento fundamental a la hora de configurar las actitudes frente a la guerra de nuevos estamentos de la sociedad”<sup>48</sup>, la hasta ahora desconocida batalla de Cajamarca del arcosolio de Azpeitia vendría a sumarse a los ejemplos de los relieves del Palacio de Carlos V de Granada, los frescos del Peinador de la Reina del mismo, y las pinturas murales del castillo de Alba de Tormes y el Palacio de Oriz. El duque de Alba, Fernando Álvarez de Toledo y Pimentel, promovió la decoración de las estancias del Torreón del Homenaje del citado castillo



*Batalla de Mühlberg. Alba de Tormes*

de Alba de Tormes (Salamanca) con pinturas referentes a la batalla de Mühlberg y la Guerra de Sajonia. En un claro alegato de propaganda personal, se magnifica la figura del Gran Duque y se realza “su verdadera contribución al feliz término de la guerra en Alemania”<sup>49</sup>.

El emperador Carlos V apenas hace acto de presencia en primer término, lugar reservado para la figura del Duque. En este caso, al igual que en las pinturas procedentes del palacio de Oriz (Navarra), aún tratándose de contexto básicamente castrense, a los lienzos de la guerra se les



*Batalla de Mühlberg. Alba de Tormes*

<sup>48</sup> MARÍAS, F., PEREDA, F., ob. cit., pp. 24-25.

<sup>49</sup> MARTÍNEZ DE IRUJO Y ARTÁZCOZ, D. L., *La batalla de Mühlberg en las pinturas murales de Alba de Tormes*, discurso leído en el acto de su recepción pública el 18 de marzo de 1962, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1962, p. 43.

une un riquísimo repertorio renacentista formado por virtudes, victorias, cíclopes y alegorías, muy del gusto del buen hacer del siglo XVI. La composición vuelve a incidir en la presencia de los elementos ya traídos a colación: los protagonistas sobre su montura, lanzas al fondo, y una ciudad como testigo mudo del suceso. Especial atención merecen los caballos blanco y marrón en corveta con sus respectivos jinetes en el momento de la acometida. Similar composición se repite en Azpeitia, si bien en nuestro caso el caballo se superpone a la esfera del nuevo mundo a conquistar.

En la estela de las anteriores se sitúan las grisallas del palacio de Oriz, hoy en el Museo de Navarra en Pamplona, que fueron realizadas a petición de la familia Cruzat, señores del mencionado palacio<sup>50</sup>, recreando la batalla de Mühlberg en la que participó un descendiente de dicho linaje<sup>51</sup>. Al igual que Carlos V, los Cruzat también estimaban oportuno hacerse representar en la batalla como héroes, situación idéntica a la de Nicolás de Elola en Azpeitia. En disonancia a esta última, sin embargo, cabría referir que el continente de ambas pinturas es distinto, las grisallas navarras se concibieron para un palacio, frente al recinto funerario escogido por el de Elola. No obstante, la combinación de temática religiosa y militar, coincide en ambos casos, ya que las grisallas de guerra de Oriz se hicieron acompañar de pasajes del Antiguo Testamento y frisos con danzas de niños desnudos, tondos de figuras míticas y bucráneos, equilibrando la temática militar con la alegórica y religiosa a partes iguales<sup>52</sup>. Justamente, entre las pinturas de Oriz hay varias de la Historia de los Primeros Padres del Génesis,



*Batalla del Duque de Alba. Pinturas del palacio de Oriz*

<sup>50</sup> Véase SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Las pinturas de Oriz y la guerra de Sajonia*, Pamplona, Instituto Príncipe de Viana, 1944, p. 63.

<sup>51</sup> Actualmente se hallan en el Museo de Navarra, Pamplona.

<sup>52</sup> La temática militar se localiza en el salón de la segunda crujía, mientras que las representaciones religiosas y alegóricas se localizan principalmente en el vestíbulo alto y en las salas de la primera crujía de la Casa o Palacio de Oriz. SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., ob. cit.

una de las cuales representa a Adán y Eva sujetos a la muerte y al trabajo, casi idéntica a la de Azpeitia. Si bien se ahondará en ella en capítulos posteriores, no podemos pasar por alto que quizá esta escena esté más estrechamente relacionada simbólica y gráficamente con la grisalla de Azpeitia que la propia escena de la batalla, que sin lugar a dudas comparte carga simbólica y propagandística de los respectivos finados.

La Guerra de Sajonia o, lo que es lo mismo, el desastre de la liga protestante y la victoria del emperador Habsburgo se hacen representar en un total de seis grandes composiciones separadas por pilastras pinceladas. Se trata de grandes murales de época, esto es, la fidelidad de los hechos y la fidelidad de los modelos y atuendos militares del momento convierten a estas grisallas en espejo de la práctica militar del siglo XVI. Los personajes más ilustres que participaron en la contienda desfilan por sus muros, identificados por sendas iniciales, tal es el caso del Emperador, el Conde de Buren, Lanzgrave, Sertle o el mismísimo Duque de Alba. La potencialidad bélica de ambos contingentes también se muestra

en las pinturas; cañones, arcabuces y lanzas se entremezclan entre el nutrido ejército de ambas facciones. Cada lienzo representa la narración de los hechos correspondientes al epígrafe que la acompaña, pero la composición de todas ellas alcanza un nivel elevado de similitudes. Todos los murales muestran el desfile militar, añadiendo algunos de ellos detalles como el campamento militar, las barcas del paso del río Elba o las diversas ciudades que fueron testigo de las escaramuzas, Mühlberg o Torgau. A este respecto, reseñaremos que las pinturas de Azpeitia muestran esos mismos elementos que se hallan presentes en las pinturas de Oriz, la refriega militar en primer término, un gran ejército con un telón de lanzas, y la ciudad asediada o en la que se suceden los acontecimientos, como parte integrante de la composición.



*Paso del Elba. Pinturas del palacio de Oriz*

en las pinturas; cañones, arcabuces y lanzas se entremezclan entre el nutrido ejército de ambas facciones. Cada lienzo representa la narración de los hechos correspondientes al epígrafe que la acompaña, pero la composición de todas ellas alcanza un nivel elevado de similitudes. Todos los murales muestran el desfile militar, añadiendo algunos de ellos detalles como el campamento militar, las barcas del paso del río Elba o las diversas ciudades que fueron testigo de las escaramuzas, Mühlberg o Torgau. A este respecto, reseñaremos que las pinturas de Azpeitia muestran esos mismos elementos que se hallan presentes en las pinturas de Oriz, la refriega militar en primer término, un gran ejército con un telón de lanzas, y la ciudad asediada o en la que se suceden los acontecimientos, como parte integrante de la composición.

Si bien los tres ejemplos citados son el claro antecedente compositivo, y en el caso de las caballerías y fondos de lanzas son modelos gráficos de la grisalla de la victoria de Azpeitia,

las motivaciones que impulsaron a la creación de cada una de ellas difieren mínimamente. El grabado de Vico es el más simbólico y alegórico de los ejemplos expuestos; cierto es que las infraestructuras áulicas disponían de mayores recursos artísticos para una exaltación personal condensada en una menor cantidad de imágenes. Por su parte, las pinturas de Alba de Tormes se ocupan principalmente de la exaltación del duque de Alba y la captura de los príncipes rebeldes, “olvidando” en cierta manera la presencia imperial. Las pinturas de Oriz, finalmente, insisten en la narración objetiva del encuentro bélico, en detrimento de la “referencia religiosa y mítica”<sup>53</sup>. Para el caso de Azpeitia la existencia de la pintura se basa en la mera exaltación de la trayectoria personal.

Existen además, como fuente de estudio del origen gráfico de la batalla de Cajamarca de Azpeitia, las obras indigenistas de quienes fueron testigos de lo acaecido y recogieron in situ las impresiones y descripciones de los enfrentamientos. Sirve, en concreto, la obra de Francisco López de Gómara, *Historia General de las Indias*<sup>54</sup>. Tras una primera impresión en Zaragoza en 1552, fueron varias las ediciones que en años siguientes se realizaron de dicha obra, tal fue su éxito de acogida entre el público español. Tal éxito se fundamenta en que fueron las primeras crónicas americanas acompañadas por imágenes, ya que nunca antes estos textos habían sido ilustrados. Aprovechando la impresión que en el taller zaragozano del alemán Jorge Cocci se realizara en 1520 de *Las quatorze décadas de Tito Livio*, la *Historia General de las Indias* de Gómara reutilizó las imágenes que en origen eran expresa referencia a los acontecimientos más notables de la vida de algunos ilustres y virtuosos romanos<sup>55</sup>. Dichas imágenes, de origen alemán, funcionan como testimonio de una época, de tal forma que las armaduras y, sobre todo, las ciudades medievales representadas, son completamente europeas. Se entiende así que la Cajamarca del lienzo norte de Azpeitia, adaptada a la narración oral que Elola realizara de ella, es el resultado de la europeización gráfica de la propia ciudad peruana. En relación con este croquis urbano debemos poner los grabados que ilustran varios de los capítulos de la crónica

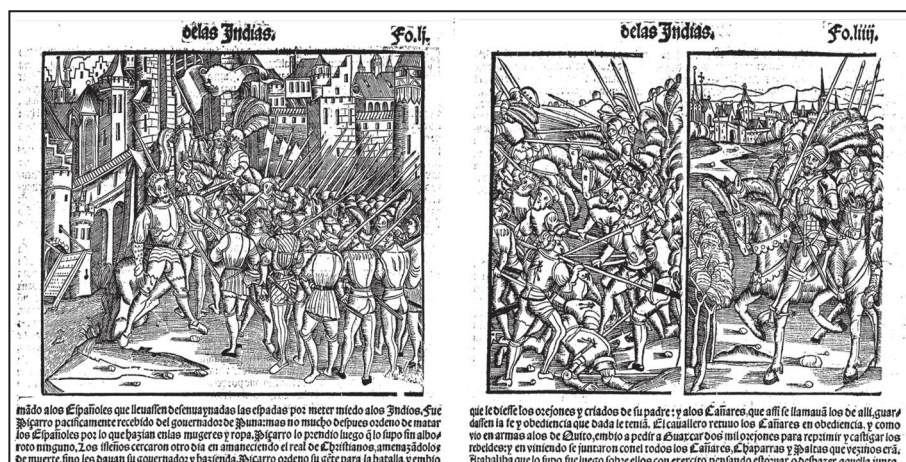
---

<sup>53</sup> CHECA, F., *Carlos V y la imagen del poder...*, p. 266.

<sup>54</sup> LÓPEZ DE GOMARA, F., *La historia general de las Indias y Nuevo Mundo, con mas la conquista del Peru y de Mexico, agora nuevamente añadida y emendada por el mismo autor, con una tabla muy cumplida de los capitulos y muchas figuras que en otras impresiones no lleva*, Zaragoza, en casa de Miguel de Zapila, 1555.

<sup>55</sup> SEBASTIÁN, S., *Iconografía del Indio americano. Siglos XVI-XVII*, Madrid, Ediciones Tuero, 1992, pp. 52-56.

de Gomara<sup>56</sup>, de los que podría provenir tanto la composición más elemental de la grisalla de Azpeitia (batalla con ciudad de fondo) además del enrejillado de lanzas, también presente en Azpeitia.



Historia general de las indias. F. López de Gómara

Aunque podría considerarse que la esfera es parte de la “arquitectura fingida”, ya que se inserta en marcos y hornacinas simuladas, su significado se imbrica de forma magistral con el mensaje de la pintura figurativa, particularmente en la pared norte. Es, por tanto, de obligada mención la presencia gráfica y simbólica de dicha figura geométrica en las principales paredes, ya sea en el marco que ciñe el mausoleo y en el registro superior del propio muro norte como apoyo de sendas águilas, ya escolte el pasaje del muro este, acompañe a un Nicolás Sáez de Elola militar y portador de compás, o se imagine de forma solitaria junto a la hornacina del lateral del muro sur, entre otras. Pues bien, el círculo o la esfera resulta la plasmación gráfica de una realidad histórica latente en la capilla, estrechamente ligada a la idea imperial y de unidad de los territorios americanos y peninsulares de la monarquía hispánica. Trascendiendo la idea de las meras figuras geométricas, las esferas pasarán a comportarse como orbes, partes fundamentales del dominio

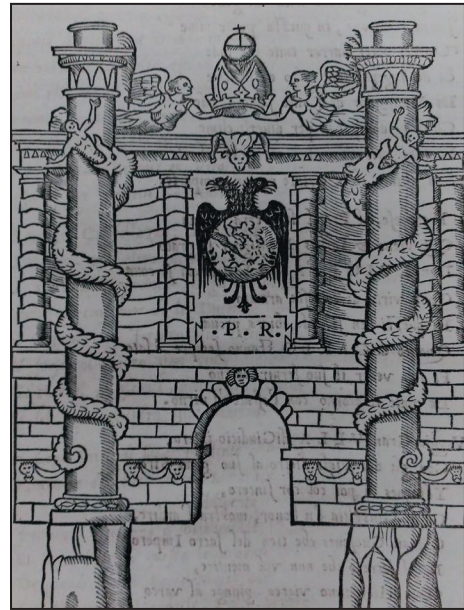
<sup>56</sup> LÓPEZ DE GOMARA, F., *La historia general de las Indias y Nuevo Mundo...* Véanse los capítulos CXI. “De la guerra que Francisco Pizarro hizo en la isla Puna, y algo del sitio y costumbres della” (Equivale a dos grabados de las *Décadas* de Tito Livio, *Década* III, libros IV y V. SEBASTIÁN, S., *Iconografía del Indio...*, p. 64)

Capítulo CXXIII. “De la toma del Cuzco ciudad riquísima, y muy señalada” (Equivale al grabado referente al asalto de Fulvio a la ciudad de Samea, en la Cefalonia, *Década* IV, libro VIII, capítulo 9. SEBASTIÁN, S., *Iconografía del Indio...*, p. 64)

Capítulo CXXX. “De un mal encuentro que recibieron los nuestros de la retaguardia de Quizquiz, y de cómo Alvarado entrega su armada y recibe cien mil pesos de oro” (Equivale a un grabado de la *Década* III, libro VIII. SEBASTIÁN, S., *Iconografía del Indio...*, p. 64)

Capítulo CXXXV. “De cómo tomó por fuerza el Cuzco a los Pizarros, y comienzan las guerras civiles entre ellos” (Equivale a un grabado de la *Década* IV; libro VII, capítulo VII, donde se muestra a Seleuco y a su padre Antioco sitiando la ciudad de Pérgamo. SEBASTIÁN, S., *Iconografía del Indio...*, p. 65).

geopolítico y planetario de la corona española dentro del imperio de Carlos V y su hijo Felipe II, véase la traza del arco triunfal para la entrada imperial en Milán, iniciándose dicha transformación con la modificación de la divisa carolina del *Plus Oultre* y la inclusión en ella de un orbe<sup>57</sup>, como bien se puede apreciar en los relieves del Palacio de Carlos V en Granada. Dada la participación de Nicolás Sáez de Elola en la forja del imperio ultramarino y en reconocimiento a su persona, el reflejo de las esferas “se pretende universal e integrador de reinos pluricontinentales” como “una



Arco triunfal entrada en Milán

paradoja de unidad y pluralidad, pero al mismo tiempo un orbe simbólico y católico”, sazonado de simbolismos “fundamentalmente de virtudes morales, pero también topográficos”<sup>58</sup>. La cita de que en el imperio filipino no se ponía el sol, dado que cuando se ocultaba por el oeste ya



Palacio Carlos V de Granada. Divisa Plus Ultra

había vuelto a salir por el este, aludiendo a la herencia territorial hispánica<sup>59</sup>, se hace gráfica y corpórea en las 13 esferas que circundan el arcosolio, inscritas en un marco simulado. El hemisferio este soleado y el hemisferio oeste sombrío, descritos a través de una línea curva, dan elocuente testimonio de la realidad del imperio y de las hazañas logradas por los conquistadores de Indias. Es así que la

insistencia gráfica en torno a la esfera ahonda en el concepto universal e imperial de las gestas de Nicolás Sáez de Elola y de cuantos particulares y anónimos ayudaron en la época de los descubrimientos. Además de la conquista de América como fuente de riqueza, la esfera aludiría

<sup>57</sup> RODRÍGUEZ MOYA, I., “Dos son uno. Los orbes en el discurso iconográfico de la unión entre España y América (1808-1821)”, *Semata, Ciencias Sociais e Humanidades*, n° 24 (2012), p. 273.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 275.

<sup>59</sup> El arranque del trabajo de Ferdinandy describe perfectamente, al hilo de “la frase de un ingenioso portugués: en los dominios del rey Felipe, el sol no se ponía nunca”, el recorrido solar por los territorios de dicho monarca en 1580. FERDINANDY, M., *Felipe II: esplendor y ocaso del poderío español*, Barcelona, Edhasa, 1988, pp. 17-18.



*Esferas y orbes de la pared norte*

a la idea de la riqueza dual, al conocimiento que devino de la conquista del nuevo continente y su plasmación gráfica en los continentes (el contorno definitivo del hasta entonces limitado *Orbis Terrae*) y la opulencia económica. Ripa asociaría posteriormente la imagen de la esfera con diversas definiciones, fueran la eternidad, la claridad, la divinidad o la humildad<sup>60</sup>.

Así pues, en la pared frontal del arcosolio tras la figura de nuestro yacente no se representa únicamente la victoria en la que tuvo el mayor protagonismo el capitán de Pizarro, sino que en las grisallas, la virtud heroica y alegórica se entremezclan con el pasaje puramente histórico. Si bien el triunfo es la parte esencial del mensaje, el hecho histórico de la batalla es una realidad palmaria, el simbolismo renacentista de la victoria militar auspiciada por la virtud del comitente es un hecho tangible, al igual que en los ejemplos en los que se inspira la grisalla guipuzcoana. Así, haciendo juego con el sepulcro y efigie de Sáez de Elola, la escena militar de Azpeitia y, por ende, la capilla que la alberga, son un claro ejemplo de las aspiraciones particulares e individualistas de un hombre famoso del siglo XVI.

### **2.1.3. La virtud en el neoplatonismo. Otros elementos alegóricos y emblemáticos**

La exaltación de las victorias individuales e imperiales, así como las virtudes que propiciaron las mismas, fueron tema recurrente en la representación de dibujos, grabados, tapices y pinturas renacentistas. En un momento en el que la emblemática y la simbología se consolidan como vehículos de transmisión y exaltación de sucesos trascendentes y como proclamas en las que la virtud se postula como principio básico para nobles y hombres de bien<sup>61</sup>,

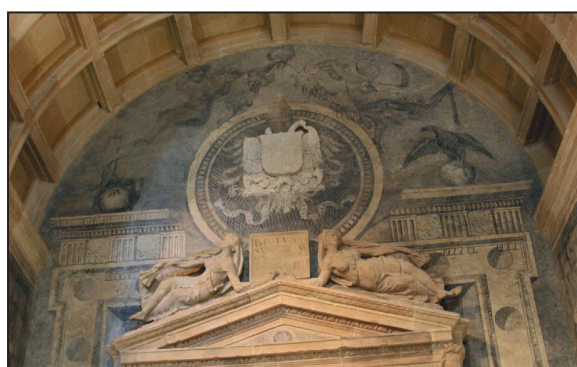
<sup>60</sup> RIPA, C., ob. cit., *Tomo I y II*.

<sup>61</sup> Al respecto es imprescindible la mención de la obra de Maquiavelo, en la que la virtud asociada al poder militar se muestra como un requisito necesario e imprescindible. MAQUIAVELO, N., ob. cit.



la pintura de Azpeitia constituye uno de los capítulos pictóricos más elocuentes del País Vasco. Los testamentarios de Elola proponen un exquisito programa pictórico en el que se aúnan temas religiosos como la redención y resurrección, con escenas de claro regusto castrense, entre las que se incluye el momento de la victoria militar. La batalla está representada en toda su crudeza, por lo que en el arco triunfal del arcosolio no hay cabida para las alegorías ni los simbolismos. Es en los registros superiores donde, siguiendo la progresión de los programas neoplatónicos, se sitúan dos figuras femeninas esculpidas, otras dos mujeres con guirnaldas pintadas y el escudo imperial.

Atendiendo a una disposición neoplatónica por niveles, el registro inmediatamente superior a la victoria está ocupado por dos mujeres recostadas sobre el frontispicio con sendas palmas en sus manos y cubiertas con ondulantes vestiduras que dejan al descubierto parte



*Virtudes escultóricas y pictóricas de la pared norte*

de su anatomía. Dispuestas simétricamente, entre ambas sujetan una cartela en la que se lee “Birtus”, por lo que se entiende que ambas figuraciones son alegorías de la virtud, del concepto de Virtud en mayúscula. Como refuerzo de su significado se pincelan las figuras superiores portadoras de sendos cestillos de frutas. El centro superior lo ocupa lo que parece ser una cabeza de león de cuyas fauces penden dos guirnaldas, que caen a los pies de las virtudes. Su desnudez es rasgo distintivo del renacimiento humanista, de la belleza y la pureza desornamentada, de la propia Virtud sin paños ni vestiduras.

de su anatomía. Dispuestas simétricamente, entre ambas sujetan una cartela en la que se lee “Birtus”, por lo que se entiende que ambas figuraciones son alegorías de la virtud, del concepto de Virtud en mayúscula. Como refuerzo de su significado se pincelan las figuras superiores portadoras de sendos

No hay inscripciones que ayuden a la certera lectura de cada una de las alegorías presentes, aunque no erraremos si suponemos que allende la virtud, prefigurarán la fama y la gloria, atendiendo al gusto renacentista de perpetuar la memoria del difunto y elevar y potenciar las cualidades del mismo. Largamente estudiadas en la obra de Ripa<sup>62</sup>, tanto la primera como la segunda son claras candidatas a acompañar un potentísimo mensaje de victoria heroico-militar

<sup>62</sup> RIPA, C., ob. cit., *Tomo I y II*. Aunque posterior en el tiempo a las grisallas de Azpeitia, la obra de Ripa recoge toda una tradición alegórica anterior e influyó notablemente en el arte del siglo XVII.

y victoria de la virtud. Guardan cierta similitud formal con grabados extraídos de la serie de Diosas y Ninfas campestres de Cornelis Cort de 1564. Si bien el escorzo de Pomona y su capa al aire harían de ella, formalmente hablando, la más cercana a las alegorías de Azpeitia,



*Pomona y Napea. C. Cort*

el pecho descubierto de éstas últimas sería más cercano a algunas de las otras Diosas y Ninfas, tal es el caso de Ceres, Dafne, Flora, Náyade, y sobre todo, Napea.

Además, no podemos pasar por alto las virtudes del grabado de Enea Vico, apoyadas sobre el óvalo que

enmarca la escena de la batalla de Mühlberg, así como aquellas que quedan insertas dentro la misma. Son igualmente válidas, tanto por significado como por sus modelos gráficos con los pechos descubiertos y capas ondulantes, especialmente la que ocupa la parte derecha de la composición superior, que se representa acompañada del delfín, presente en óvalos pincelados en las enjutas del arcosolio de Elola. Tanto la alegoría de la virtud como el propio delfín posibilitan la vida eterna y la resurrección, siendo considerados estos mamíferos marinos como animales psicopompos o conductores de las almas de los difuntos a través del Océano sideral.

La emblemática también tiene cabida en el lienzo de Azpeitia. En un intento de formalizar y sentar las bases del Renacimiento, que volvía la vista hacia las fuentes clásicas queriendo normalizar la adopción de las mismas, se recuperan jeroglíficos y otros signos perdidos, reconvirtiéndolos en nuevos lenguajes plásticos y didácticos. En 1517 aparece traducida al latín la obra



*Virtudes del grabado de E. Vico*

Hieroglyphica de Horapollo<sup>63</sup>. Y el broche final en lo que a emblemática compete lo da el *Emblematum Liber* de Alciato<sup>64</sup>, nacido como soporte intelectual para el pensamiento humanista.

En menor medida que la narración objetiva y la alegoría, la emblemática, tan claramente identificable en los programas de Alba de Tormes<sup>65</sup>, la Batalla de Mühlberg de Vico<sup>66</sup>, las grisallas del palacio de Oriz<sup>67</sup>, también está presente en la pintura de Azpeitia. En relación a la virtud, Alciato propone el emblema XIV, *Consilio et virtute chimaeram superari hoc est, fortiores et deceptores*<sup>68</sup>, que trata sobre la victoria del virtuoso caballero Belerofonte sobre la Quimera. Montado sobre Pegaso, en este caso en posición rampante como en Azpeitia, y blandiendo su lanza, el protagonista vence al monstruo divino en un ensayo didáctico y moralista en el que, si bien el caballero representa “la sabiduría y el buen consejo, la quimera es la suma de una variedad de muchos vicios y una fuerza de muchas cosas”<sup>69</sup>. Asimismo y para la celada que cubre el rostro de Nicolás Sáez de Elola en su arcosolio, podríamos citar el emblema CLXXVII<sup>70</sup>, cuya imagen muestra un yelmo de celada bajada rodeado de abejas, y cuyo lema dice La Paz engendrada por la Guerra. Con el título *Ultorem Ulciscitur Ultor*, de la obra *Devises Heroïques*<sup>71</sup>, se aprecia un segundo emblema con yelmo de visera bajada, y una lanza en la parte trasera de la composición.

Las águilas del registro superior de la fábrica de Azpeitia, así como las esferas sobre las que éstas se sostienen, son asimismo portadoras de mensajes emblemáticos, tal es el caso del emblema XXXIII de Alciato, titulado “*Las divisas de los fuertes*”<sup>72</sup>, del “*Ardua deturbans*,

<sup>63</sup> GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M<sup>a</sup> (edit.), *Los Hieroglyphica de Horapolo*, Madrid, Akal, 1991.

<sup>64</sup> ALCIATO, A., *Emblemas*, (Ed. S. Sebastián), Madrid, Akal, 1993.

<sup>65</sup> El conjunto pictórico aúna imágenes bélicas con figuras alusivas a las Virtudes, Prudencia, Fortaleza, Justicia entre otras. MARTÍNEZ DE IRUJO Y ARTÁZCOZ, D. L., ob. cit., 1962.

<sup>66</sup> A las figuras alegóricas de la Fama y la Victoria se suman, entre otras, las representaciones de un ciervo, cuya cabeza está siendo picoteada por un águila, y una grulla, que sustenta un guijarro.

<sup>67</sup> Las pinturas de Oriz, como los ejemplos anteriores, resultan de la conjunción de las pinturas de motivo militar con escenas del Antiguo Testamento y temas alegóricos. SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., ob. cit., 1944.

<sup>68</sup> ALCIATO, A., ob. cit., 1993, p. 45.

<sup>69</sup> TERVARENT, G. de, *Atributos y símbolos en el arte profano. Diccionario de un lenguaje perdido*, Barcelona, Ediciones Del Serbal, 2002, p. 45.

<sup>70</sup> ALCIATO, A., ob. cit., 1993, p. 219.

<sup>71</sup> PARADIN, C., *Devises Heroïques*, Lion, Jean de Tournes and Guillaume Gazeau, 1557, p. 65. El lema de la edición de 1551 decía “*Nescia mens hominum fati*”, “*la mente no conoce el destino del hombre*”.

<sup>72</sup> ALCIATO, A., ob. cit., 1993, p. 67.

*vis animosa quatit*”, en el que se aprecia un águila con alas extendidas sobre un cráneo<sup>73</sup>, o el emblema XXXII de La Perrière en el que el águila con sus alas desplegadas contiene a un enjambre de moscas<sup>74</sup>. En el arte cristiano, el águila se considera como símbolo de la virtud, de la elevación del espíritu y el alma y como estandarte del imperio romano<sup>75</sup>. Como tal, el simbolismo clásico del águila se materializa en tumbas como la florentina de Leonardo Bruni, de mediados del siglo XV<sup>76</sup>. Y en relación a la lucha contra la serpiente (el mal), el águila representa el bien<sup>77</sup>. La esfera, por su parte, puede considerarse atributo de la ocasión, la fortuna y la opinión<sup>78</sup>, símbolo del poder y del universo, de la universalidad y la totalidad. Así, si el águila alude a la virtud y la esfera a la fortuna, se obtiene un panegírico laudatorio de la figura de Nicolás Sáez de Elola, su virtud y su moral. Como curiosidad, apuntar que también para el mencionado delfín existe un emblema, que reza que “el Príncipe debe buscar provecho para sus súbditos”, si bien en momentos de tempestad el delfín socorre a los navegantes, otro tanto cabría esperar del buen príncipe<sup>79</sup>.

---

<sup>73</sup> “*La fuerza supera grandes cosas*”, PARADIN, C., ob. cit., p. 87; GARCÍA ARRANZ, J. J., ob. cit., p. 21.

<sup>74</sup> LA PERRÈRE, G., *Le theatre des bons engines*, París, Denis Janot, 1544.

<sup>75</sup> TERVARENT, G. de, ob. cit., pp. 28-33. Se cita que el pensamiento del siglo XVI hay ocasiones en que la virtud y la fortuna vienen asociadas, siendo la virtud representada mediante el águila o con el ave como atributo. Para ello alude al libro Hércules de Panosky en el que se recoge una lámina de Crispin van de Broeck en la que se ve al héroe y sobre él la virtud (llevada por un águila) y la Fortuna (sobre su rueda) abrazándose.

<sup>76</sup> PANOFKY, E., ob. cit., pp. 67-96.

<sup>77</sup> WITTKOWER, R., *La alegoría y la migración de los símbolos*, Madrid, Siruela, 2006, pp. 23-68. “A la vista de la tradicional naturaleza solar de los gobernantes, es muy natural que la victoria del águila sobre la serpiente siguiera desempeñando un papel importante en la simbolización de la victoria. El símbolo se transfiere aquí a la esfera política y se aplica, como en la antigüedad, al gobernante divino”, p. 67.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 233.

<sup>79</sup> ALCIATO, A., *Los emblemas de Alciato traducidos in rimas españolas* (Traducción española de los emblemas por Bernardino Daza), Lyons, Guillaume Rouillé, 1549, p. 42.

#### 2.1.4. La victoria militar y la victoria frente a la muerte

El mensaje individual del lienzo norte y en especial el de la pared frontera del arcosolio atiende a la resolución victoriosa de la batalla, reproducido en la contienda de Cajamarca, el episodio personal más notorio dentro de las andanzas americanas de Nicolás Sáez de Elola. La idea de la victoria militar se solapa con la figura del yacente y con la del propio monumento funerario, uniéndose en perfecta sintonía ambas victorias, la militar y la victoria sobre la muerte.



Delfín. Emblemas Alciato (izda), grabado de E. Vico (centro) y enjuta del arcosolio (dcha)

Como bien se exponía, el triunfo sobre la muerte del humanismo<sup>80</sup> tomaba el testigo al triunfo de la muerte medieval<sup>81</sup>, mediante la ostentación sepulcral y el mensaje de la virtud, esta última como salvoconducto para la resurrección del alma y la consecución de la fama inmortal y, por ende, ambas victoriosas. Iniciada toda esta exhibición en 1492 en las exequias del duque de Cádiz, en cuyo ataúd se colocaron las banderas apresadas a los moros, “sustentando la fama deste buen cavallero la cual non puede morir e es inmortal assi como el ánima”<sup>82</sup>, dicho proceso

<sup>80</sup> La muerte del Renacimiento se asocia a la dormición, en contraposición a la concepción macabra del gótico y del posterior barroco. En alusión a las palabras de San Jerónimo, la muerte no es sino la espera y el tránsito hacia la resurrección de la carne y el cuerpo, esto último y para el pensamiento neoplatónico, el reflejo del alma (GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M<sup>a</sup>., “El arte sepulcral...”, p. 128, en referencia a la obra de Plotino, *Eneadas* I, 5.: “Entre los cristianos la muerte no es la muerte, sino una dormición y se le llama sueño”, Epístola XXIX. Dicho texto se recoge en Ibid. “El arte sepulcral...”, p. 128 y GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M<sup>a</sup>., MARTÍN VAQUERO, R., ob. cit., p. 104.

<sup>81</sup> Sobre la consideración de la muerte en la Edad Media, véanse entre otros, HUIZINGA, J., *El otoño de la Edad Media*, Madrid, Alianza, 1967, capítulo XI; ARIES, Ph., *Historia de la muerte en Occidente*, Barcelona, El Acantilado, 2000; MITRE, E., “El sentido medieval de la muerte. Reflexiones desde el prisma del siglo XX”, *Anuario de Estudios Medievales*, n<sup>o</sup> 16 (1986), pp. 621-630; MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., “En torno al tema de la muerte en el arte español”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, n<sup>o</sup> 38 (1972), pp. 267-285.

<sup>82</sup> LLEÓ CAÑAL, V., *Nueva Roma...*, p. 98. Tales inicios son coincidentes además con la reformulación del *Carpe Diem* horaciano, ibid., *Nueva Roma...*, p. 96; MORALES CHACÓN, A., ob. cit., p. 16.

conocería gran desarrollo, destacando el boato de las entradas triunfales del emperador en las distintas ciudades de la geografía española.

La efigie del difunto y la representación de sus méritos en vida conocerán las cotas más altas en la representación de la muerte en época renacentista: el tema del caballero y la muerte se convierte en opción de primer orden. La temprana traducción e introducción de las ideas que Erasmo formulará del ideal de caballero, vencedor sobre los vicios y pasiones mundanas perecederas<sup>83</sup>, y estas ideas calarán hondo en la erección de capillas de patronato y sepulcros confeccionados a la honra y memoria del difunto. Publicaciones posteriores como el *Diálogo de Mercurio y Carón* o la *Batalla y triunfo del hombre contra los vicios* de Andrés de la Losa, ahondarán en la idea del triunfo del caballero virtuoso sobre la muerte, “pues tras la lucha ha de venir la victoria, el triunfo y la gloria, e igual que el militar alcanza el triunfo en vida, el caballero cristiano lo alcanza tras la muerte”<sup>84</sup>.

Las pinturas guipuzcoanas, de motivo militar e insertas en un arco triunfal, se conciben en un contexto funerario en el que la victoria militar se fusiona, al igual que en las obras citadas, con la victoria sobre la muerte. No existiría victoria sin virtud, ni virtud sin caballero. Así, en el caso del indiano la gloria deviene de la victoria militar y la fama de la victoria sobre la muerte. La virtud heroica del caballero Nicolás Sáez de Elola se materializa en la victoria de Cajamarca, y es precisamente esa misma virtud, en su vertiente más humanista, la que motiva y justifica la construcción y decoración de una estancia funeraria acorde a los preceptos renacentistas.

---

<sup>83</sup> ERASMO, D., ob. cit. A lo largo de 8 capítulos y 22 reglas se desgana la lucha del perfecto caballero cristiano contra el vicio, mostrándose las verdaderas armas de que dispone dicho caballero en la lucha contra el pecado, la vanidad, la ambición, la autoridad y deseo de honor y un sinfín de calificativos.

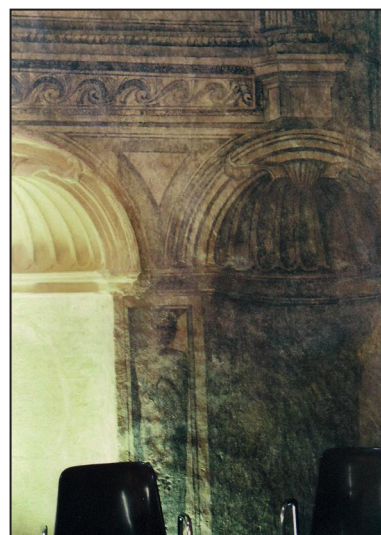
<sup>84</sup> CHECA, F., “El caballero y la muerte...”, pp. 242-243. Citando a Valdés, Checa menciona en el *Diálogo de Mercurio y Carón* que daba Jesucristo a entender “ser verdadera nobleza solamente la que con virtud se alcanza y por el contrario, vileza la que de vicios es poseída”. Citado de VALDÉS, A. de, ob. cit., p. 17.

Sobre la obra de Losa de 1580, Checa apunta que en ella se explica “la vida y la muerte del caballero cristiano, sirviéndose del modelo formal que le suministra la novela de caballerías. La lucha espiritual se equipara a la del caballero, si bien el tono que adquiere es ya de crítica moralizante a ese tipo de novelas”, CHECA, F., “El caballero y la muerte...”, p. 242.

## 2.2 Paños laterales. Marcos y ornatos. La sibila Eritrea

Las dos paredes laterales siguen idéntico esquema compositivo, si bien la del lado izquierdo destaca por mostrar una imagen femenina de espaldas, mientras la derecha presenta una abertura que conecta con un receptáculo del que se puede acceder a la parte exterior de la cúpula. La decoración pictórica de los laterales imita fachadas de templos clásicos y nos recuerda, una vez más, a la idea que del sepulcro proponía Sagredo en sus Medidas del Romano más las aportaciones serlianas de columnas partidas y acroteras en el ático. Ambas paredes lucen una hornacina labrada en piedra hacia la parte más cercana al eje central de la capilla y, a su lado, se repite otra hornacina pincelada e incompleta, condicionada por la falta de espacio. Entre ambas hornacinas, la escultórica y la pictórica se aprecian sendos hermes con torso humano y parte inferior troncopiramidal, elementos sustentantes antropomorfos manieristas asociados con la idea neoplatónica del cuerpo como cuerpo del alma.

Sobre las hornacinas, se ve un friso con grecas avolutadas y escoltadas a ambos lados por unas pilastras de las que sólo queda la parte superior. De aquí parten dos columnas acanaladas que, como si de ruinas se tratara, están cortadas por encima de la basa. El lugar que correspondería a los capiteles de estas columnas está ocupado por dos leones. La representación de este animal, de larga trayectoria en Roma como elemento decorativo y de carácter funerario en la decoración de los monumentos y sarcófagos romanos, evoca asimismo la Antigüedad. La efigie de leones ha estado vinculada a su condición de seres guardianes, en especial en los sepulcros.



*Hornacinas y hermes*

El conjunto se remata, como en el sepulcro, por un entablamento compuesto de arquitrabe, friso y cornisa. El frontón es igualmente triangular y decorado con un óculo o esfera central. En el caso de las paredes laterales, de éste óculo cae una especie de paño ribeteado. Se rematan los áticos con peanas, como bien se aprecia en las tumbas de los notables alaveses.

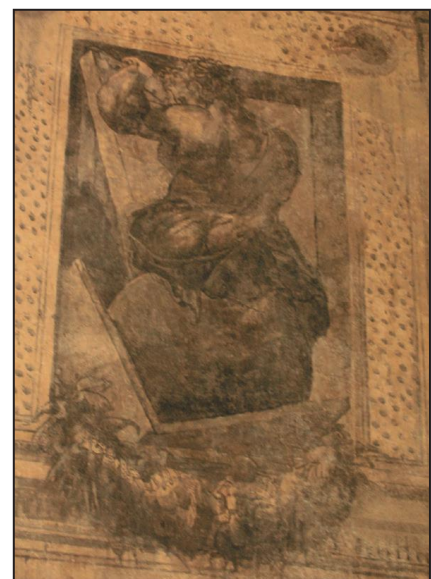


*Arquitectura fingida. Paredes laterales del paño norte*

Parece que los frentes de estas peanas están decorados, pero falta la suficiente nitidez como para poder discernir de qué se trata.

La parte central del templete está ocupada por una base cuadrangular con sus respectivos elementos de remate. Sobre éstos, una enmarcación al estilo de las que vemos en los paños principales, en forma geométrica. En los ángulos, dos esferas de las que salen garras, en la pared lateral izquierda, y telas, a la derecha. Rematando este conjunto arquitectónico y decorativo se sitúa la sibila central. En el paramento izquierdo, la monumental silueta de una mujer sentada sobre una esfera, de espaldas y girada sobre su tronco remite a una sibila del mundo clásico. Sujeta en alto con el brazo izquierdo una tablilla. La esfera en la que se asienta parece surgir de una especie de libro abierto, que se apoya sobre una corona de guirnaldas y flores. El forzado escorzo y la potente anatomía remiten, sin lugar a dudas y por primera vez en este repaso de la pintura, a la grandilocuencia de genio florentino, a la manera de Miguel Ángel.

Sentada sobre una esfera o globo terráqueo, pudiera tratarse de la sibila Eritrea, por analogía al mensaje de Ezequiel y como pareja complementaria del mismo. Recordemos que en la bóveda de la Capilla Sixtina ambas representaciones están en paños contiguos. Originaria de Troya, ya en el siglo XII estaba considerada la profetisa del Juicio Final, *Vaticinatur de Christi Annuntiatione*<sup>85</sup>, al igual que Ezequiel profetizara el juicio particular a los israelíes. Se la ha representado portando el “lirio de la Anunciación (...)” y también aparece de pie sobre un globo, con una espada desenvainada en la mano. En Laon presenta



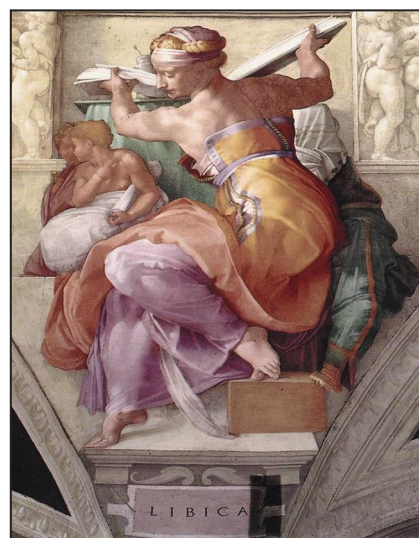
*Sibila Eritrea*

<sup>85</sup> REAU, L., ob. cit., p. 485.



dos tablas en las que están inscritas sus profecías”<sup>86</sup>. La sibila Eritrea se configura como el punto medio entre la sibila Tiburtina y la Helespónica, ambas escupidas en el sotocoro. Si la Tiburtina prevé el nacimiento del Salvador y la Helespónica su crucifixión, la Eritrea vaticina el juicio de Cristo a la humanidad. Su profecía, por tanto, señala el camino correcto a seguir, una vida de virtud y rectitud, alejada de pecados y vicios. La sibila pareciera estar escribiendo algo, como signo de perdurabilidad de la memoria en los tiempos venideros.

Aún pudiendo reconocer el mensaje de la sibila Eritrea en la capilla de Azpeitia, la composición, escorzos similares y monumentalidad de la mitad superior de ésta recuerda de soslayo los dibujos preparatorios de Miguel Ángel para la sibila Libia del techo de la Capilla Sixtina<sup>87</sup>. Ambas giran sobre su tronco y portan un libro abierto, atributo por ende de todas las sibilas. En el caso de la sibila de Miguel Ángel, la filacteria que vemos a los pies de la profetisa es el único indicio que define su lugar de origen y su profecía, hecho que no sucede en Azpeitia, donde las tres sibilas representadas se han de identificar por sus atributos y significado dentro del sentido global de la capilla.



*Sibila Libia. Capilla Sixtina. Miguel Ángel*

Asimismo y sin abandonar el trabajo gráfico de Miguel Ángel, su boceto del “estudio para la vista posterior de una figura desnuda sentada”, de hacia 1560 conservada en la Albertina de Viena, alza los brazos en la misma posición, siendo fiel representación del tronco de la sibila guipuzcoana. Otro dibujo igual de interesante se encuentra en propiedad del Museo del Prado. Se trata de una sibila atribuida al artista Giulio Romano<sup>88</sup>. No se especifica de cuál de las sibilas se trata, ya que es un dibujo preparatorio sin finalizar. Pero cabe destacar que el escorzo y giro,

<sup>86</sup> Ibid., p. 485

<sup>87</sup> No nos debe de extrañar que la sibila Libia fuera uno de los modelos utilizados para realizar la sibila Eritrea de Azpeitia, ya que esta misma composición fue repetida por diversos grabadores italianos seguidores de los modelos de Miguel Ángel. Una de esas copias se la debemos a Adamo Scultori, localizada en la Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial. Es una copia de bastante menor calidad que el original, pero el hecho de encontrarse en los fondos de estampas españoles hace suponer que el modelo de sibila Libia pudiera ser conocido en España mediante grabados.

<sup>88</sup> TURNER, N., *Dibujos italianos del siglo XVI. Museo del Prado*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2004.



*Boceto de figura desnuda. Miguel Ángel*

aunque volteado, es parecido al de Azpeitia.

Todas las sibilas citadas, junto a otras como la Frigia grabada por Philippe Galle, tan similar a la de G. Romano, coinciden con la de Azpeitia en su afortunado



*Sibila. G. Romano*

escorzo. Pese a no estar identificadas en muchos casos por filacteria alguna, su rebuscada composición las hace propicias para su copia sistemática y variaciones al gusto del pintor. Respecto a la torsión de la mitad inferior de la sibila, así como los planos musculares de su espalda, podemos decir que la sibila guipuzcoana bebería en última instancia de las fuentes del Torso de Belvedere, escorzo que se aprecia asimismo en dos de las figuras de la Batalla de Cascina, igualmente de Miguel Ángel, así como en algunas figuras de espaldas, y torsionadas, del Juicio Final.



*Detalle del Juicio Final. Miguel Ángel*

### **3. Las pinturas del muro sur. La virtud del comitente**

El paño más espectacular de la capilla es el orientado al sur, no solo por ser el único que está íntegramente pintado y sin ningún tipo de decoración escultórica, sino también por la enorme calidad de sus pinturas. Relacionada íntegramente con la virtud del comitente, la composición inferior de la pared es una copia prácticamente idéntica del famoso dibujo del Sueño de la Vida Humana, realizado por Miguel Ángel. La composición de las grisallas se divide en dos registros, adaptándose armoniosamente a la arquitectura, de manera que la parte superior con la Visión de Ezequiel queda enmarcada por el arco de medio punto y su óculo central, mientras que la parte inferior con “Il Sogno” miguelangelesco viene inserta en el paramento recto, el cual desciende desde la línea de imposta. Todo ello además se delimita por

un marco geométrico pintado que encuadra la totalidad de la escena inferior. Como nexo de unión de ambas partes, dos ángeles trompeteros, simétricamente dispuestos, rompen con esa división espacial y con la rigidez del marco inferior, dotando a la escena de mayor dinamismo. Desafortunadamente, la composición inferior muestra una amplia laguna debida al nicho que se abrió en dicho muro a finales del XIX para la contención de la imagen de la flagelación de Cristo, si bien el resto del grupo compositivo ha permitido la identificación del tema y su significado.

### 3.1 La Visión de Ezequiel y el Sueño de la Vida Humana

A la izquierda de la composición superior se aprecia la representación de los cuatro Tetramorfos entre nubes. De aquí arranca un arco que enlaza en la parte opuesta con dos ruedas entrelazadas entre sí, igualmente rodeadas por nubes. En el punto álgido central se localiza Dios Padre, envuelto por un resplandor y rigiendo el mundo con cetro en la mano izquierda y esfera en la derecha. De las nubes que nos sitúan en el cielo se descuelgan los mencionados ángeles con trompetas.

La composición superior trata de la Visión de Ezequiel<sup>89</sup>, profeta mayor que vivió cautivo en Babilonia. En el quinto año de su cautiverio por aquellas tierras (594-593), Dios lo eligió para que durante veintidós años exhortase e incitase a penitencia a los judíos, quienes llevaban una vida acomodada aún



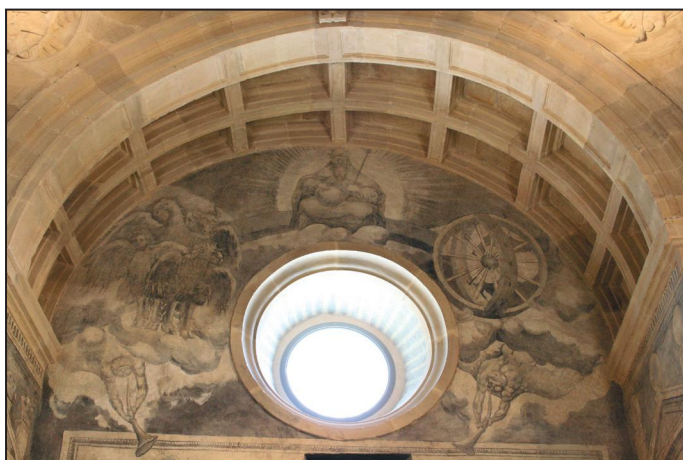
*Pared sur*

siendo cautivos, dedicándose a la agricultura y el comercio. Habiendo abandonado el culto divino, muchos de ellos cayeron en la idolatría y vicios de los vencedores babilonios.

<sup>89</sup> SAGRADA BIBLIA, Buenos Aires, W. M. Jackson, 1958. Ezequiel I, 1, 4, 5, 510, 11, 15, 16, 26-28.

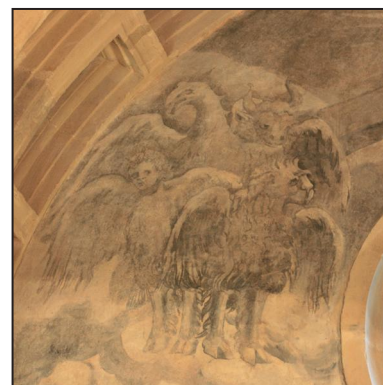
Así bien, tal y como Ezequiel relata en su visión, entre una ebullición de nubes, torbellinos de viento y fuego, se aparece la imagen del Padre Eterno en majestad. Sentado sobre su trono en forma de arco iris, una especie de resplandor que fluye de la mandorla mística que lo enmarca. Con su mano derecha sujeta una esfera como creador del mundo y en la izquierda blande un cetro, ambos elementos, siendo ambos los símbolos de su poder. Se le representa con los rasgos de un venerable anciano, con barba y pelo largos, y con tiara de tres coronas en la

cabeza, aludiendo a la Trinidad. Viste túnica y una capa con broche que cae por sus hombros. El Tetramorfos difiere, por la complejidad de la visión y la necesidad de simplificación gráfica de la misma, de la descripción que de él hace Ezequiel. Si bien en la visión cada uno de los animales tenía cuatro cabezas, siendo cada



*Pared sur. Visión de Ezequiel*

una de ellas de hombre, águila, buey y león<sup>90</sup> la pintura de Azpeitia representa a cada animal con una sola cara. Esta simplificación de la visión del tetramorfos de la visión del Antiguo Testamento, desembocará en el Apocalipsis de San Juan del Nuevo Testamento<sup>91</sup> y ya a partir de la interpretación de San Ireneo, los cuatro animales pasarán a asimilarse con las representaciones de los cuatro evangelistas del Nuevo Testamento.



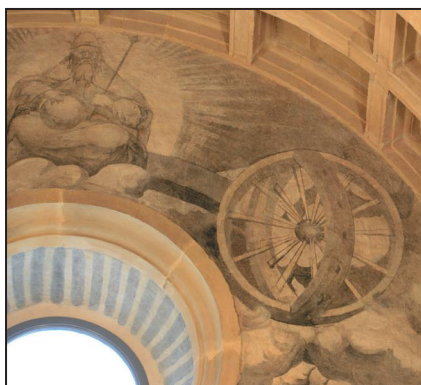
*Detalle del Tetramorfos*

A la derecha de la composición se sitúan las dos ruedas entrelazadas. Según recoge la descripción de las mismas, “asimismo las ruedas tenían tal circunferencia y altura, que causaba espanto el verlas; y toda la circunferencia de todas las cuatro estaba llena de ojos por todas

<sup>90</sup> Ezequiel I, 6

<sup>91</sup> Apocalipsis IV, 7

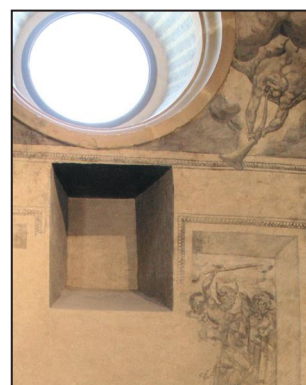
partes”<sup>92</sup>. Es de mencionar que en las grisallas de Azpeitia, los ojos de la circunferencia se hacen representar cual huecos o hendiduras. Y añade, “y a estas ruedas oí yo que les dio el nombre de volubles o “ligeras”<sup>93</sup>, que pudieran hacer alusión al mensaje de la universalidad de la presencia divina, es decir, la capacidad de omnipresencia de Cristo<sup>94</sup>. Reau propone que la doble rueda de Ezequiel es el símbolo de los dos Testamentos y de su relación indisoluble<sup>95</sup>, planteamiento



Detalle del Padre Eterno y la doble rueda

completamente certero si consideramos que esta visión de Ezequiel es la antesala de la posterior visión de San Juan, y que ambas contienen el mismo mensaje. No cabe duda de que el sentido global de la visión del profeta mayor Ezequiel es la idea general del juicio, sin llegar a tener el alcance del Juicio universal o final. Se trata de una imagen doctrinal como forma de inculcar valores de obediencia y rectitud en los hombres.

Justo debajo del óculo circular se sitúa una oquedad cuadrangular la cual, visto que la grisalla se adapta pictóricamente a ella, es completamente original. Dicha oquedad respondería al cajón donde habrían de guardarse las escrituras de la capilla: “*Yten que en parte decente dentro del cuerpo de la dicha capilla, sin azer ocupacion se haga una rotura fuerte donde este un gran caxón para en guarda de las escrituras de la dicha capilla*”<sup>96</sup>. La parte inferior del muro sur se halla desvirtuada respecto a la obra del siglo XVI. Atendiendo a la remodelación sufrida por la capilla de Elola en 1898, José Manuel de Larrar abrió un nicho en la zona que nos compete para contener en él la figura de la Flagelación de Cristo. Siendo esto así, las labores de restauración no han podido, por no incurrir en falsos estéticos, sino reintegrar la laguna con el mismo color de la grisalla, obviando la imagen que dicho espacio pudiera haber albergado.



Detalle de la oquedad

<sup>92</sup> Ezequiel, I, 18

<sup>93</sup> Ezequiel, X, 13

<sup>94</sup> ESTEBAN LORENTE, J. F., *Tratado de iconografía*, Madrid, Istmo, 1992, p. 511-512.

<sup>95</sup> REAU, L., ob. cit., p. 431.

<sup>96</sup> GPAH20009\_A\_0764r\_A\_0765v. Condiciones del concejo.

La composición se articula alrededor de una alegoría del Sueño, figura central de la que únicamente se conservan las piernas, apoyándose la derecha en una especie de caja rectangular, en tanto que la izquierda se estira hasta el suelo. El frente de esta caja, que parece hueca, simula una perspectiva y se tapa en parte con un paño, sobre el que se aprecia la mitad de una esfera. A los lados, grupos de personas desarrollan diferentes actividades, ordenados, y separados por arquitecturas dibujadas o nubes que delimitan conjuntos de figuras.

Agrupados en conjuntos medianamente homogéneos formados por dos o cuatro personajes masculinos, cada uno de ellos presenta actitudes que parecen aludir a los pecados capitales, algunos de tipo sexual, como bien sucede en la capilla Sixtina, en la que varias parejas



*Pared sur. El sueño de la vida humana*

del mismo sexo se entregan a los abrazos y besos mutuos. Sus gestos son claramente representativos del grupo al que pertenecen, ya que si bien todos se amontonan alrededor de la figura central, se distingue con meridiana claridad la separación conceptual de cada uno de ellos. Se les suma un completo elenco de atributos específicos acompañan a los mencionados varones, ya sea un odre, una escalera, elementos fálicos como penes o la inquietante presencia de la lanza que porta un demonio que tira con fuerza de una capa que le es ajena.

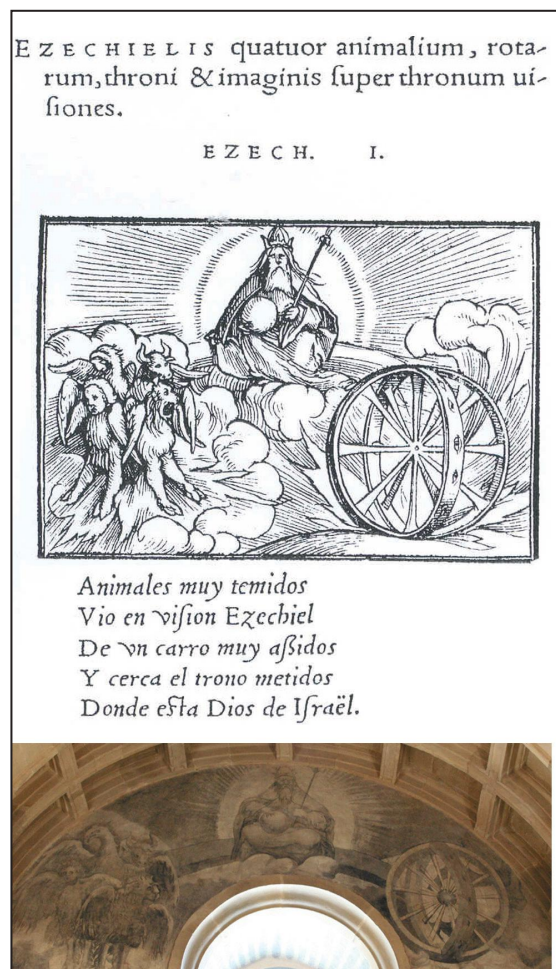
### **3.1.1. Fuentes gráficas**

Nuestra indagación en la búsqueda de los dibujos y grabados utilizados por Juan de Elejalde para realizar las grisallas de la capilla del capitán de Pizarro nos ha permitido identificar los que se copian en cada una de las escenas que engalanan el muro meridional. Como respuesta a la llegada de grabados flamencos e italianos<sup>97</sup>, la Capilla de la Soledad se hace eco de tales

<sup>97</sup> SILVA MAROTO, M<sup>a</sup> P., ob. cit. La autora recoge que en el último tercio del siglo XVI, pintores y mercaderes italianos residentes en España distribuyeron en Barcelona un lote de 3500 grabados procedentes de Roma. Y en Sevilla, los inventarios existentes dan prueba de que los grabados que llegaban a su puerto se quedaban por tierras andaluzas, pp. 316-317.

influencias: la Visión de Ezequiel se basa en una xilografía homónima de Hans Holbein el Joven, dentro del denominado renacimiento nórdico, mientras la parte inferior se basa en un dibujo de Miguel Ángel, plenamente adscrito a la volumétrica del manierismo miguelangelesco.

La xilografía que ideó Hans Holbein el Joven para la ilustración de la Visión de Ezequiel fue editada en Lyon en 1543, en versión castellana, en un libro titulado “Retratos o tablas de las historias del Testamento Viejo, hechas y dibuxadas por un primo y sutil artífice...”<sup>98</sup>. El grabado, viene acompañado por un texto en latín en la parte superior y una quintilla castellana en la inferior. La primera dice así: “Ezechielis quatuor animalium, rota/rum, throni & imaginis super thronum vi/sionis”. La parte inferior dice esto otro: “Animales muy temidos/ vio en vision Ezechie/ de un carro muy asidos/ y de cerca el trono metidos/ donde esta Dios de Israel”, traducción realizada por Miguel Serveto. Fue concebido, junto a un variado número de grabados, como parte de una serie



Visión de Ezequiel. Hans Holbein el Joven (arriba) y Visión de Ezequiel, capilla (abajo)

Atendiendo a estudios de Echeverría, los modelos pictóricos de que se sirvieron para pinclar los muros de las diversas edificaciones del País Vasco, provenían de grabados nórdicos e italianos, con un predominio evidente de los alemanes en la primera fase del Renacimiento y una introducción gradual de estampas rafaelescas desde mediados del siglo XVI. ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., “Contribución del País Vasco...”. Para la exposición de esta teoría apunta a la referencia bibliográfica de MATEO GÓMEZ, I., *Panorama de la pintura europea del Renacimiento e influencia del grabado alemán en España*, en VV.AA., *Grabados alemanes de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, Electa España, 1997, p. 78; CARRETE PARRONDO, J., “El grabado vasco-navarro en el Renacimiento”, *Ondare, Revisión del arte del Renacimiento, Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, nº 17 (1998), pp. 107-112; SAENZ PASCUAL, R., “La influencia del grabado en la pintura manierista: el ejemplo de las tablas de Añes (Álava)”, *Revisión del arte del Renacimiento, Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, nº 17 (1998), pp. 447-452; CASTAÑER, X., *Pinturas y pintores flamencos, holandeses y alemanes en el Museo de Bellas Artes de Bilbao*, Bilbao, Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa, 1995, p. 10. En esta misma dirección apunta el estudio de las relaciones artísticas y comerciales entre Bilbao, Flandes y Holanda en el siglo XVI.

<sup>98</sup> VV.AA., *Hans Holbein. Imágenes del Antiguo Testamento*, Palma de Mallorca, Ediciones UIB y José J. de Olañeta, Illes Balears, 2001. El título completo de la obra reza “Retratos o tablas de las historias del Testamento Viejo, hechas y dibuxadas por un primo y sutil artífice. Igualmente con una muy breve y clara exposicion y declaracion de cada una dellas en Latin, con las quotas de los lugares de la Sagrada Scritura de donde se tomaron, y la mesma en lengua Castellana, para que todos gozen dellas”

de ilustraciones del Antiguo Testamento, como bien se apuntará en el apartado correspondiente al lienzo dedicado a Adán y Eva de la sacristía. Como se puede comprobar, el grabado de Holbein se reproduce con exactitud y fidelidad, ningún elemento se ha modificado con respecto al original<sup>99</sup>.

El dibujo de Miguel Ángel en que se basa la parte inferior se titula *Il Sogno*, realizado en tiza negra hacia 1533 y concebido en origen como regalo personal para Tomasso Cavalieri y Vittoria Colonna<sup>100</sup>. Sería exactamente en el siglo XVII cuando se estableciera la interpretación simbólica del dibujo, que sigue siendo la más aceptada a día de hoy por los especialistas<sup>101</sup>. Corresponde a Hieronymus Tetius dicha lectura, quien, habiendo visto el dibujo en el Palacio Barberirni<sup>102</sup>, supuso que la obra trataba del sueño de la vida humana, entendido dicho sueño como un viaje a la inconsciencia, a lo irracional, al mundo no regido por la mente. Es exactamente en ese viaje en el que comienzan a desfilar los vicios y pecados que emergen en el momento del sueño, cuando la mente se ha liberado de la rectitud moral de la conciencia. En líneas generales, *Il Sogno* representaría una alegoría moral, un discurso didáctico que pretendería enseñar los diversos caminos que los hombres pueden tomar, el de una vida de compromiso moral, o el camino del pecado, del vicio y del disfrute exacerbado de los sentidos. Así, Tetius interpretó la figura central del hombre como el alma humana y la figura alada con trompeta como el ángel responsable de despertar el alma humana, apartarla de la senda del vicio y encaminarla hacia la verdad y la virtud. En palabras de Preiss, “la fama despierta a un joven, sumido en sueños pecaminosos, que

---

<sup>99</sup> Si bien existe una traducción al español de la obra de Holbein de manos de Miguel Servet o Villanueva de 1540, con los mismos grabados aunque con versos diferentes, entendemos que la edición utilizada es la de 1543, ya que las quintillas inferiores utilizadas en dicha traducción han sido las utilizadas en diversas representaciones de las grisallas de Azpeitia. Véase al respecto Echeverría, F. J. (2002). El resumen español de Amberes, “Ymagines”, realizado por Hans Holbein, el Joven y Miguel Servet en 1540, *Centro de Estudios Merindad de Tudela*, Tudela, pp. 135-152.

<sup>100</sup> DE VECCHI, P. L., *Michelangelo Pittore*, Milan, Jaca Book, 1984; PREISS, P., *Miguel Ángel. Dibujos*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1982; RUVOLDT, M., “Michelangelo’s dream”, *Art Bulletin*, nº 85 (2003), pp. 86-113; WINNER, M., “Michelangelo’s *Il Sogno* as an Example of an Artist’s Visual Reflection in His Drawings”, in Hugh Smyth, C. (Ed.), *Michelangelo Drawings*, Washington, National Gallery of Art, 1992, pp. 227-242.

<sup>101</sup> Aún así, en la actualidad está muy extendida la lectura de que el dibujo encierra un mensaje que el propio Miguel Ángel quiso plasmar para el receptor del regalo, ya que según parece el genio florentino sentía un amor platónico hacia Cavalieri. Son favorables a esta teoría entre otros, DE VECCHI, P. L., ob. cit; PREISS, P., Ob.cit; WINNER, M., ob. cit., p. 228. Sus creencias neoplatónicas aborrecían y rechazaban de alguna manera ese sentimiento, de forma que Miguel Ángel se castigaba y atormentaba a sí mismo representando al joven de la parte central rodeado de vicios, tal y como él concebía su situación personal. Para corroborar esta teoría, los autores se basan en la correspondencia privada entre Miguel Ángel y Cavalieri, y en el hecho de que éste último hubiera recibido más dibujos, todos ellos de una temática similar, como fueron *La Caída de Faetón* y *El Castigo de Ticio*.

<sup>102</sup> RUVOLDT, M., ob. cit, p. 228





*Il Sogno, Miguel Ángel (izda). El Sueño, capilla (dcha)*

en el dibujo aparece rodeado de seis de los siete pecados capitales (falta la soberbia), mientras la gloria pone en fuga los malos pensamientos (máscaras) del mundo (globo)<sup>103</sup>.

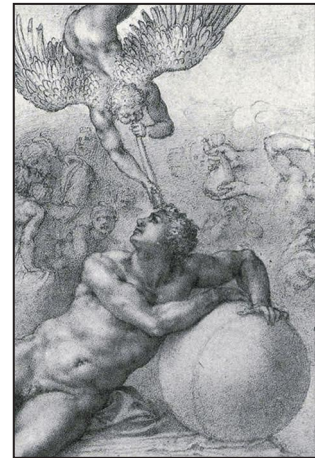
La descripción objetiva de la imagen muestra dos figuras predominantes, rodeadas de un halo de dibujos o esbozos secundarios, que forman una nebulosa circular en torno a la persona del joven desnudo. Éste se halla sentado en una caja rectangular, mirando hacia arriba, reclinado sobre una esfera, dejando entrever la inestabilidad de la misma. Su pierna izquierda se estira hasta tocar el suelo, mientras que la derecha se recoge y se posa en el rectángulo del que cuelga una tela. En el interior del rectángulo se amontonan unas cuantas máscaras, barbudas e imberbes. El joven, que se gira sobre su tronco, parece centrar su atención en la llamada de la trompeta de la figura alada que desciende desde lo alto<sup>104</sup>. Con este instrumento apuntado a la frente del joven, el ángel, es decir, la virtud, infla sus carrillos despertando al joven protagonista

<sup>103</sup> PREISS, P., ob. cit, p. 45.

<sup>104</sup> Es innegable que la parte superior de la composición la ocupa una figura alada. Winner defiende como cierta la teoría de que el hecho de que la figura portadora de la trompeta lleve alas significa que se trata de un espíritu. Parece que Tetius definió por primera vez la figura como ángel, aunque el apelativo de genio también sería válido. El hecho de decantarse por el primero o por el segundo quedaría en función de una interpretación dentro de un contexto cristiano para el ángel y un contexto más humanista y clásico para la palabra genio. WINNER, M., ob. cit., p. 230

de su letargo, al igual que a su alma, para hacer desaparecer todos los pecados de las entrañas del sueño. Entre ambas figuras establecen el eje vertical y la división de la composición en elementos a derecha e izquierda.

A los lados del joven se amontonan figuras ligeramente esbozadas. Es muy interesante el hecho de las dos alegorías centrales estén trabajadas con mayor grado de definición y, además, de mayor



*Detalle de Il Sogno*

tamaño, destacando sobre



*Detalle de Il Sogno*

gala la virtud y el alma humana. Si bien en Miguel Ángel, el halo de figuras que rodean la escena central está dibujado a modo de boceto (no son ni permanentes ni eternos), en Azpeitia la definición de todas las figuras es igual, ganando las imágenes en corporeidad y consistencia.

todas las restantes. La circunferencia abocetada a partir de rostros, cuerpos entrelazados y elementos varios, se mantienen a cierta distancia del eje principal gracias a que éstos no muestran igual juego de luces y sombras, carecen de esa grandeza volumétrica de la que hacen

Salvo ligeras variantes, los grupos de personajes citados en párrafos anteriores están tomados literalmente de los conjuntos de pecados dibujados por Miguel Ángel. En la parte inferior izquierda se localiza la gula. En el original de Miguel Ángel, son tres las figuras que componen este grupo. La inferior, se agacha mientras sujeta una especie de parrilla donde cocina la comida. La segunda figura, en el centro, espera ansiosamente la hora de comer, apoyando la barbilla en la mano. Por último, la figura superior, bebe con ímpetu de una bota. Este primer grupo del dibujo de Miguel Ángel se corresponde con los dos primeros descritos en el caso de la capilla de la Soledad. La grisalla de Azpeitia ha reproducido de manera



*Detalle de la gula*

muy similar el personaje que sostiene el odre y la figura masculina que apoya el brazo en la mesa. Existen más modificaciones en el caso de Azpeitia, ya que aquí se representaron más figuras que las correspondientes al vicio de la gula de *Il Sogno*.

El segundo grupo de imágenes de *Il Sogno* alude a la lujuria. Es, con diferencia, el que mayor espacio ocupa en comparación al resto de los pecados. Está formado por dos grupos de



*Detalle de la lujuria*

parejas captados en el momento de besarse. En la situada más a la izquierda, la mujer se encuentra tumbada o reclinada, mientras que el hombre la sujeta con los brazos por el cuello. Asimismo, la rodilla del varón se encamina a la parte púbica de la mujer. En este grupo, es el hombre el que hace ademán de besar a la mujer, mientras que ella muestra un gesto de rechazo y gira la cabeza a un lado. El segundo grupo alusivo a la lascivia lo forman dos figuras que suponemos hombre y mujer, besándose con consentimiento mutuo. En Azpeitia, la representación de la lujuria está más simplificada en cuanto a número de figuras, aunque es más rotunda en su expresión, ya que únicamente se ejemplifica mediante dos hombres que se besan. El origen de tal composición cabría hallarlo en otra obra de Miguel Ángel, el Juicio Final, reproducido en

copias a pluma o grabadas en cobre, o bien la copia en óleo sobre madera de Marcello Venusti<sup>105</sup>, en la que junto al grupo central formado por Cristo juez con María, se aprecian entre los justos escogidos por Dios tres parejas, todas ellas formadas por integrantes del mismo sexo, abrazadas y besándose, en lo que habría de ser toda una declaración de homosexualidad.



*Detalle del Juicio Final*

Merece especial mención la pareja más a la siniestra, cuyos brazos se entrelazan de manera muy parecida al abrazo lujurioso del caso de Azpeitia. Es de subrayar la presencia en ambas ilustraciones, grabado y grisalla, de elementos fálicos. En el dibujo de Miguel Ángel aparecen hasta tres falos bien identificados, mientras que en el caso de las pinturas de Azpeitia, vemos con claridad al menos uno. Es un elemento visual más que sirve para enfatizar el carácter lujurioso de la escena, ya de por sí suficientemente remarcada.

El siguiente pecado en el dibujo del florentino es la avaricia. Es el pecado más sutilmente representado, ya que apenas ocupa espacio y son pocos los elementos dibujados para tal fin. La avaricia son dos manos que surgen de entre la nada y sujetan una saca con dinero. En la capilla de Azpeitia, aunque no queda suficientemente claro si este pecado está o

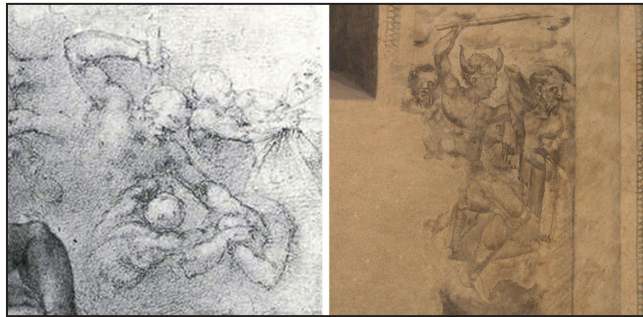


*Detalle de la avaricia. Il Sogno*

no representado por la oquedad que hizo que se perdiera parte de la cinceladura, la avaricia pudiera localizarse en la imagen inferior derecha, en el personaje que sujeta lo que podría ser un ábaco o una escalera, de peldaños muy cercanos entre sí. La opción más certera sería la representación del ábaco como instrumento de contabilidad y por tanto su cercanía al mensaje de la avaricia. Sin embargo, no podemos pasar por alto que al igual que sucedía con la pareja de la lujuria, también en los frescos del Juicio Final de Roma se aprecia en el grupo central a San Lorenzo con la parrilla (la que asemeja a una escalera), con Santa Ana justo detrás, portando una escalera, a los pies de la Virgen María, así como la propia escalera como parte de los elementos de la Pasión o Arma Christi.

<sup>105</sup> ZOLLNER, F., THOENES, C., *Miguel Ángel: vida y obra*, Köln, Taschen, 2010, pp. 246-249.

En la obra del genio florentino la ira y la envidia comparten, al igual que vemos en Azpeitia, el ángulo superior derecho de la composición. La ira está claramente ilustrada mediante la figura del hombre que levanta su brazo con furia, para descargar el golpe sobre su víctima, a la que sujeta de la cabeza. Éste hace gesto



*Detalle de la ira y la envidia*



*Detalle del Juicio Final (izda) y el ábaco o escalera, capilla (dcha)*

que querer defenderse llevándose los brazos a la cabeza, mientras que una tercera figura intenta separar al agresor y zanjar la disputa. En el caso de las grisallas de Elola, la ira se ha representado en forma de demonio cornudo. La envidia está junto a la ira. Se ve muy esbozada

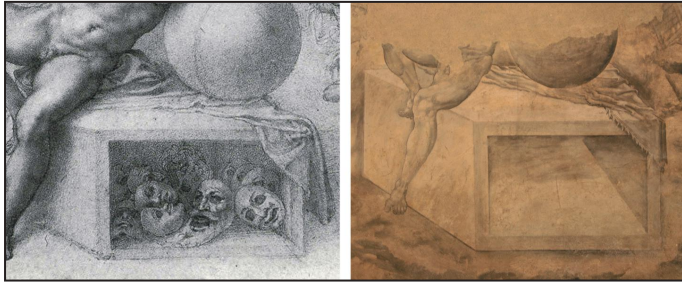
y con menos definición que su vecina de espacio, aunque idéntica a *Il Sogno*. Se trata de un hombre que tira de una capa, queriéndosela arrebatar al dueño de la misma.

La pereza, que ocupa el espacio simétrico y opuesto a la gula, se compone a base de en una figura agachada, medio



*Detalle de la pereza y boceto de figuras, Miguel Ángel (dcha)*

adormilada, con otra que se despereza y lleva el brazo derecho hacia la nuca. En el caso de Azpeitia la simplificación del número de personajes es significativa, además del añadido del personaje que representa la avaricia y que porta el ábaco. En este caso concreto, el boceto de figuras de Miguel Ángel de 1511 de pluma y carboncillo muestra una figura en torsión similar a la de Azpeitia.



Detalle de la caja

La parte hueca del rectángulo sobre el que se sienta la figura humana de *Il Sogno* está llena en primer término de máscaras, en contraposición a la pintura de Azpeitia, que ha optado por suprimirlas. Parece que significaban los malos pensamientos o vicios<sup>106</sup>, lo que es lo mismo, la fachada o elemento externo que al incorporarlo a nuestros rostros, nos desvirtúa, nos hace ser otros. Pueden ser concebidas como atributos del sueño, tal y como se recoge en la figura de la Noche de la capilla de los Medici en Florencia. Es obvio que las grisallas de Azpeitia no muestran máscaras, quizá debido a que en su ausencia el mensaje de la prefiguración del vicio y los pecados, y la alegoría de la virtud, es igualmente válido.

Para rematar la comparación de *Il Sogno* con la pintura de la capilla de la Soledad, restaría abordar el tema del ángel alado. Ante todo, recalcar la situación física del ángel o genio en el dibujo de Miguel Ángel, a plomo con el joven protagonista al que dirige su instrumento<sup>107</sup>, de tal forma que “la trompeta penetra el círculo nebuloso de los pecados capitales, mientras que su cuerpo, visto de espaldas, se mantiene en la zona celestial, más clara que la nebulosa



Detalle de los ángeles trompeteros. Miguel Ángel (izda), capilla (dcha)

<sup>106</sup> “Las diferentes máscaras que el hombre utiliza para esconder su verdadero ser no son otra cosa que sus vicios, que deforman la verdadera imagen y semejanza del hombre con respecto a la verdad divina. La belleza desnuda del joven es la desenmascarada imagen de Dios”. WINNER, M., ob. cit., p. 233.

<sup>107</sup> Ibid. Panofsky entendió la trompeta como la fama que “despierta la mente de los virtuosos, los despierta y despabila del adormecimiento o sueño ligero de la pereza y ociosidad, y hace que se mantengan despiertas en permanente vigilia”.

de vicios”<sup>108</sup>. Algo similar se aprecia en las pinturas de Azpeitia. Los ángeles, duplicados en nuestro caso y colocados de forma simétrica respecto al óculo central, se introducen en la escena de la Visión de Ezequiel para, desde allí, exhortar a las almas en peligro de pecado. Sin embargo, y para no perder el hilo del dibujo progenitor, la trompeta rompe con el marco fingido que encuadra la composición inferior, para disolver el conjunto de



Ángeles trompeteros. Capilla Sixtina

vicios y pecados. Queda así aceptada la idea de que los ángeles trompeteros de Azpeitia se deben al ángel o genio alado de *Il Sogno*, y que, por ende, recuerdan una vez más por modelos y composiciones formales, a los ángeles trompeteros del Juicio Final de la Capilla Sixtina romana. Al igual que estos últimos, sus trompetas dibujan un marcado sentido descendente. Los ángeles, como mensajeros de la llegada del Juicio, son el nexo de unión imprescindible entre la idea de la vida carnal y pecaminosa y el día del enjuiciamiento del alma. Convierten, a la postre, el juicio particular de los israelitas de la visión del profeta en otro de características más universales.

Finalmente y como curiosidad, nos parece oportuno añadir sucintamente el simbolismo neoplatónico encerrado en el dibujo del florentino, atendiendo a un soneto que Miguel Ángel dirigiera al receptor del dibujo Tommaso Cavalieri, “para retornar a donde viene / la forma inmortal baja a la cárcel terrenal / viene como un ángel de piedad / que salva a todo intelecto y honra al mundo”<sup>109</sup>. Efectivamente, el ángel alado desciende al mundo terrenal a salvar al hombre desnudo que, al no esconderse tras ninguna máscara y al girarse en contra de ellas, mantiene su hermosura y semejanza de Dios.

Si bien hasta la fecha se conocían un total de once copias del dibujo original de Miguel Ángel, podemos confirmar que la fábrica de Azpeitia reproduce la duodécima interpretación y ostenta el honor de ser la primera copia en soporte mural. Por supuesto, ninguna de las

<sup>108</sup> Ibid., p. 229

<sup>109</sup> Ibid., p. 238

reproducciones analizadas son totalmente fieles al dibujo primigenio. La primera de ellas, de 1537 y perteneciente a Battista Franco, se halla inserta dentro de las batallas de Montemurlo, donde se reconocen fácilmente las figuras del joven de *Il Sogno* y una segunda obra de Miguel Ángel, el Ganímedes. En 1540, Marcelo Venusti, realiza una obra igualmente titulada *Il Sogno*, copia fiel del original que básicamente modifica las figuras pertenecientes al grupo de la lujuria. Se sustituye la pareja de hombre-mujer, por una única figura femenina, réplica de la Aurora de la tumba de los Médici, en San Lorenzo de Florencia. Las partes púdicas del joven de la imagen central se tapan con la ayuda del paño que hasta el momento únicamente hacía de cama a la esfera, evitando el contacto entre el elemento esférico y el rectangular.



*Il Sogno. M. Venusti*

El grabado de Nicolás Beatrizet<sup>110</sup> es seguramente la reproducción más importante de la

alegoría del Sueño de Miguel Ángel. Realizado hacia 1545, existe una copia del mismo en el Instituto Nazionale per la Grafica de Roma<sup>111</sup>, en el British Museum y otra en la Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial que González de Zárate recoge bajo el título “Sueño de la vida humana”<sup>112</sup>. Los dos últimos difieren en que la versión inglesa lleva grabadas las letras “MICHAEL ANGELUS IN. VEN.”, a las que se suman las escorialenses “Ant. Sal. Exc.”. Si bien son copias idénticas del original, al igual que sucede en la pintura guipuzcoana, el halo de figuras



*Sueño de la vida humana. N. Beatrizet (El Escorial)*

<sup>110</sup> Nicolás Beatrizet, artista de origen francés, trabajó entre 1540 y 1562 en Roma. Comenzó siguiendo el estilo de Marcantonio Raimondi, aunque pronto abandonaría estas tendencias para realizar copias de trabajos de Miguel Ángel. Entre éstas se encuentran además los citados Castigo de Ticio y la Caída de Faetón. Divulgó, por tanto, dibujos y pinturas de la época, lo que lo convierte en transmisor de las corrientes artísticas y las tendencias renacentistas italianas. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M<sup>a</sup>., *Real colección de estampas de San Lorenzo de El Escorial*, Madrid, Instituto Municipal de Estudios Iconográficos EPHIALTE, 1992-1996, Vol. I, pp. 113-114.

<sup>111</sup> Instituto Nazionale per la Grafica de Roma, stampa FC71126, volume 44H22. Este grabado difiere de los demás en la posición de las figuras, ya que no tratándose de la matriz, la obra en su conjunto, resulta una imagen volteada de las hasta ahora mencionadas.

<sup>112</sup> GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M<sup>a</sup>., *Real colección...*, Vol. I, p. 128.



circundantes se trabaja con la misma intensidad que las dos principales, cobrando todos los personajes similar importancia. Si con Miguel Ángel se les suponía meros sueños, dada la volatilidad y la incorporeidad de los mismos, aquí se hacen sólidos, corpóreos.



*Il Sogno. A. Allori*

Años más tarde, entre 1579 y 1580, Alessandro Allori pinta *Il Sogno*, sustituyéndose la Aurora de Venusti por la pareja de “Venus y Cupido”, también de Miguel Ángel, que asimismo fue interpretada por Pontormo, con las máscaras incluidas<sup>113</sup>. Battistini recoge una réplica casi idéntica en el capítulo dedicado al Sueño. Titulada como El Sueño, en el apartado de la autoría simplemente se señala que se trata de un artista del siglo XVI<sup>114</sup>.

De regreso a la capilla de Elola, queremos incidir en que unas copias tan fidedignas no hacen sino redundar en la importancia de la recepción de estilos, composiciones y significados a través de la importación de los grabados. En ambos casos la elección consciente de los grabados respondería claramente al mensaje de la imagen retratada, cuya paternidad consideramos que se debe al mentor e inductor moral de la capilla fray Martín de Azpeitia. No obstante, el grabado de la Visión de Ezequiel de Hans Holbein el Joven e *Il Sogno* de Miguel Ángel son, además, una aportación fundamental sobre la difusión de los grabados y la lectura iconográfica en las pinturas murales en toda la Península. Constituyen a la vez uno de los mejores exponentes de la asimilación de grabados nórdicos e italianos en Guipúzcoa, y de la enorme influencia y repercusión que éstos tuvieron en la temática y la iconografía de la época. El primero, flamenco, y el segundo, italiano, son muestra del equilibrio de dos corrientes artísticas, dos formas de interpretar el arte que confluye en armonía en la capilla de



*Il Sogno. Artista siglo XVI*

<sup>113</sup> RUVOLDT, M., ob. cit. p.97

<sup>114</sup> BATTISTINI, M., *Símbolos y alegorías*, Barcelona, Electa, 2003, pp. 232-235.

Azpeitia. Como tal, la parte superior de Holbein se muestra mucho más esquemática, detallista y, realista, mientras que contrariamente, la parte inferior, la miguelangelesca, muestra unos escorzos, torsiones y exaltación anatómica típicas de la monumentalidad propugnada por el florentino.

Aún tratándose de dos fuentes gráficas bien diferenciadas, cada cual con su significado, comparten tanto el espacio físico como, en última instancia, la transmisión de un sólo mensaje. Si bien cada obra por separado ha sido fundamento de copias sucesivas, en Azpeitia ambas creaciones han modificado ligeramente sus mensajes (y en el caso de *Il Sogno*, su composición, en cuando a la figura del ángel), posibilitando una lectura conjunta y, en consecuencia, un mensaje unificado. Si la Visión de Ezequiel expresa el juicio y las consecuencias que sobrevendrán a la humanidad por la idolatría y el paganismo, *Il Sogno* nos permite contemplar un mosaico de vicios y pecados que rodean alma humana, necesitada de virtud para afrontar el juicio propuesto justo encima.

Parece probado, por tanto, que la unión de ambos grabados refuerza la idea de la virtud expresada en el lienzo de la Batalla de Cajamarca, y entendida como el sendero a una vida de rectitud y la consecución de la resurrección del alma<sup>115</sup>. Ni es una unión fortuita ni siquiera una ubicación fortuita. La correcta elección y colocación de los grabados y dibujos utilizados en Azpeitia son el vehículo perfecto para la transmisión del mensaje de encumbramiento personal y, sobre todo, el camino verdadero hacia la inmortalidad: la indiscutible necesidad de una vida en

---

<sup>115</sup> Existe, no obstante, alguna interpretación más subjetiva del mensaje del dibujo del Sueño de la Vida Humana. Ruvoldt propone la obra “como ejercicio de meditación de significado ilimitado que nos lleva a volver una y otra vez a la contemplación de la misma (...) un programa más complejo que alude a la melancolía, sueños, amor, deseo y creación”, RUVOLDT, M., ob. cit., p. 86. Esta asimilación de *Il Sogno* con la melancolía parte de la premisa de la consideración que del temperamento melancólico se tenía. Las personas “aquejadas” por la enfermedad o el humor melancólico, mostraban caracteres indisolublemente unidos a los actos más viles y pecaminosos. Se las consideraba gente avara y tacaña, enriquecida incluso por medios deshonestos, lo que era “síntoma de avaritiosa melancolía”, KLIBANSKY, R., PANOFISKY, E., SAXL, F., *Saturno y la melancolía*, Madrid, Alianza Forma, 1991, pp. 279-280. Eran asimismo personas de humor muy voluble y cambiante, alternando picos de desgana, apatía y depresiones, con momentos eufóricos y pletóricos. Se les consideraba callados, tristes, lujuriosos, inestables, irascibles, envidiosos, propensos a la gula, y perezosos entre otras “cualidades”, es decir, todo aquello que Miguel Ángel enumeró y dibujó en *Il Sogno*: gula, lujuria, ira, envidia, avaricia y pereza. La avaricia y las riquezas del melancólico ya fueron retratadas por Miguel Ángel en la figura de Lorenzo de Médicis, en la Capilla Medicea, en la que con un brazo alude el gesto pensativo y con el otro, medio oculto, sujeta unas monedas. Como colofón, se pensaba que los melancólicos eran personas que despreciaban el sexo opuesto, lo que fundamenta las relaciones homosexuales y la presencia de las figuras que se besan, sin quedar claro si se trata de personas de un mismo sexo. El hecho de que la soberbia no esté representada en el dibujo de Miguel Ángel tendría su explicación en que la soberbia era el único de los pecados de que no sufrían los melancólicos. Miguel Ángel sostenía que “su tendencia antisocial derivaba de su virtuosa devoción hacia su arte, no hacia la soberbia”, RUVOLDT, M., ob. cit., p. 86. De tal forma que se sentía más cercano a la audacia, reservada a poetas y artistas, y tendente a la personalidad melancólica.

virtud. Enfrentado a la Batalla de Cajamarca, el lienzo sur simplifica de forma clara y concisa la necesidad de la virtud humanista para la consecución de la resurrección cristiana. La muerte, segura para todos, se convierte para Nicolás de Elola en el primer paso hacia el despertar a una vida de perfección. El capitán guipuzcoano representa, en esencia, al adalid del virtuosismo, la caballerosidad y la universalidad llevada al extremo.

### 3.2 Paños laterales: el capitán Nicolás Sáez de Elola como conquistador y Evangelizador. Escudo de la villa de Azpeitia

Ciertamente ensombrecidos por lo imponente del conjunto de la pared principal, los laterales se muestran más escuetos en grisallas y mensajes. Se observa a la diestra la imagen de un hombre vestido a la usanza del siglo XVI. La mano derecha se apoya en una especie de repisa, mientras que en su mano izquierda sujeta un compás, cuyas piernas abiertas abarcan una esfera. Girada su cabeza hacia la izquierda, fija la mirada en un crucifijo que se sitúa justo debajo de un grupo de nubes. En el registro inferior, la citada repisa, cuya semejanza con una mesa de altar es más que evidente, muestra en su frontispicio una leyenda que versa: “Principio ni Fin; Principio a Deo Fin; Artífice de la Arm(...)”.



*Nicolás Sáez de Elola*

Podríamos definir la lectura iconográfica de esta imagen como la representación pictórica del donante, Nicolás Sáez de Elola. A sabiendas de que fue capitán en Cajamarca a las órdenes de Pizarro, comprobamos su condición de militar en la indumentaria, en la leyenda de la parte inferior y en la efigie yacente del sepulcro. Entre estas dos imágenes no falta ningún detalle relevante en la representación del finado. Así, los elementos más significativos de su densa biografía quedan plasmados de forma contrapuesta a su figura yacente. El compás y la esfera o globo terráqueo harían referencia a su estatus de militar y conquistador, a lo que ayudaría la disposición del

cuerpo y el gesto de su rostro, de cierta altivez y arrogancia. La forma de sujetar el compás podría llegar a entenderse como una muestra de su valía como capitán y sus logros en la batalla, el merecimiento de honores por su servicio en la conquista de un nuevo continente y por consiguiente, el engrandecimiento de la corona española. Elola se muestra como artífice de grandes conquistas, tanto en nombre propio, como en el de la corona y la evangelización de herejes, hecho por el que se justifica la presencia del Crucifijo. Podríamos presuponer que la imagen encierra un acto de humildad y devoción, el momento en el que Elola muestra sus posesiones, sus hazañas y las expone al crucificado para hacer donación de ellas.

La expresión “Principio ni Fin” haría referencia a la eternidad, la Eternidad como Dios, arquitecto del Universo y medidor de la tierra, el Principio y el Fin, como bien se cita en la propia leyenda. En la Edad Media y gracias a ser representada la arquitectura como hija de la geometría<sup>116</sup>, entra en una vorágine representativa, en la que Dios Arquitecto comienza a despuntarse como imagen más persuasiva, tomando prestados la primera los atributos de la segunda. Ya desde el siglo XIII aparecen las primeras representaciones de Dios Arquitecto, imágenes sobradamente conocidas en las ilustraciones de las Biblias<sup>117</sup>. El compás será por excelencia el atributo del Creador, con el que se llega a “trazar el círculo de la cosmogénesis”, compás del que “se adueñarán los hombres”, convirtiéndose en el instrumento señalador de las medidas del mundo que posibilitará adquirir “un conocimiento que se aproxime al que tiene el Creador”<sup>118</sup>.

En este contexto del capitán Elola asimilado a las primeras manifestaciones de Dios Creador, las nubes representarían a Dios Padre, quien que desde lo alto enviaría a su Hijo,

---

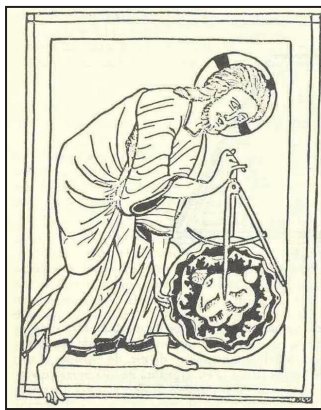
<sup>116</sup> En la Edad Media, las artes liberales comprendían la gramática, dialéctica, retórica, aritmética, geometría, astronomía y música. La arquitectura quedaba por tanto al margen de cualquier aproximación a las artes más encumbradas. Al igual que sucedía con el grabador que tiene a bien representarse con compás, defendiendo que las artes plásticas y mecánicas en su fundamento bebían de las liberales y que sin éstas carecían de sentido, la arquitectura tendrá que demostrar otro tanto de lo mismo.

<sup>117</sup> Esteban Lorente hace una valoración de la evolución de la arquitectura y su representación artística. Como él lo denomina, en los primeros tiempos, “la Arquitectura era patrimonio de Dios y por ello transferida a su representante terrestre, el monarca” y sigue diciendo que “santos, obispos o nobles donantes se presentan como constructores, patronos o fundadores de obras arquitectónicas o entes espirituales que llevan aparejadas obras de arquitectura”. ESTEBAN LORENTE, E., *Tratado...*, p. 16

<sup>118</sup> CHAMPEAUX, G., SEBASTIEN STERKX, D., *Introducción a los símbolos*, Madrid, Encuentro, 1992, pp. 133-135. Además, esta idea de Cristo cosmocrator, está ligada a la visión de los grandes profetas, como Ezequiel e Isaías, o como la visión de San Juan en la isla de Patmos. Todos ellos relatan y describen a Dios como fuerza única que decide sobre los hombres, que crea y destruye.

muerto en la cruz, para redención del hombre y todos sus pecados. El hecho de que podamos ver a Jesucristo en la cruz, como receptor de la penitencia y las oraciones de Elola, hace pensar que el conjunto podría representar una imagen votiva, en la que tanto el Padre Eterno como su hijo desempeñan un importante papel en la consecución de los objetivos de Elola, quien devuelve el favor ofreciendo sus posesiones. El significado del crucifijo, por tanto, se atendería al objetivo fijado a las conquistas, símbolo de la titularidad religiosa de la empresa de los conquistadores quienes, movidos por el fervor de la palabra divina, su afán por introducirla en tierras paganas, y las consabidas motivaciones económicas, parten hacia tierras inhóspitas encomendados a la suerte y a la oportuna participación divina.

El compás, atributo este último de la prudencia, justicia, templanza o virtud<sup>119</sup>, se hace acompañar de una esfera. Dicha esfera, alusión a la universalidad y entendida como la forma más perfecta, sin esquinas ni ángulos, elementos salientes ni entrantes, no es en absoluto



*Dios arquitecto creando el mundo. Biblia francesa. S. XIII*

ajena al anterior mensaje de conquista y posesión. Al igual que las esferas que rodean el arcosolio, el círculo con el compás aludiría a la universalidad de la empresa de la conquista americana y europea por ende. A ello se podrían sumar, de forma secundaria, otras interpretaciones simbólicas respecto al círculo o globo terráqueo, también asemejado al poder, el mundo, la justicia, geografía, geometría, gramática, el arte y la filosofía, principalmente<sup>120</sup>. La representación conjunta del compás y la esfera recuerda asimismo

a la representación del Dios Arquitecto, a la astrología o la melancolía, las cuales se hicieron representar acompañadas de ambos atributos, relacionándose esta última con Saturno, dios ligado a la geometría<sup>121</sup> que, siglos más tarde, se transpone hasta derivar en la imagen del Dios Arquitecto.

<sup>119</sup> Tervarent, G. de., O. Cit., pp. 171-175. Además de los ya expuestos, otros atributos del compás serían el trabajo y la constancia, la verdad, la geometría, la astronomía, la arquitectura, la geografía, Saturno, la melancolía, el gusto por las artes y la liberalidad.

Para Cirlot el compás también aúna los atributos de equidad, el poder de medición, el límite y finalmente, dada su semejanza con la letra A, el principio de todas las cosas. Cirlot, J. E., *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 1997, p. 147.

<sup>120</sup> Tervarent, G. de., ob. cit, p. p. 273-276

<sup>121</sup> Ibid., p. 174; Klíbanksky, R., Panofsky, E. & Saxl, F., ob. cit, pp. 315-325.

Dejando de lado los significados más variados que se pudieran desprender de la lectura de cada elemento por separado y en conjunto, las similitudes formales de la grisalla que representa a Elola con esfera y compás son más cercanas al grupo de navegantes o descubridores retratados con los símbolos de sus hallazgos. Tal es el caso del grabado de Goltzius de 1574 que ilustra a Gerardo Mercator, geógrafo, matemático y cartógrafo flamenco, universalmente conocido por su sistema de proyección cartográfica cilíndrica con la que se consiguió una casi perfecta representación plana de la Tierra, además de acuñar el término de Atlas.

Si bien ambas representaciones estarían volteadas o en espejo la una con la otra, observamos que la disposición que el brazo que sujeta el compás (mucho mayor en tamaño el de Elola) se eleva en ambos casos, descendiendo el contrario hasta apoyarse en el marco fingido en el caso de Azpeitia, sujetando la esfera en el caso de Mercator. Los atuendos, por supuesto, difieren en ambos casos, ya que corresponde al indiano el traje militar y al flamenco el de cartógrafo. Sin embargo, es clara la similitud existente en el acabado de barbas y bigotes de ambos personajes, aunque las barbas de Mercator son de mayor longitud.



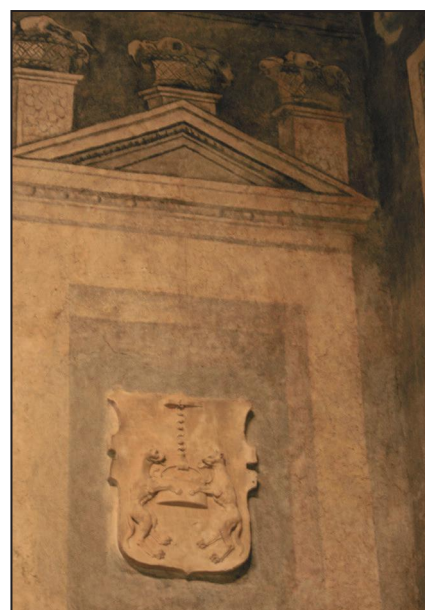
Nicolás Sáez de Elola y Gerardo Mercator, de Goltzius

Aunque pudiera parecer extravagante la comparación de un militar con un cartógrafo, lo cierto es que el alcance del legado de ambos debió de parecerle similar al ideólogo del programa. Si Elola como capitán del Perú no hubiera ayudado a la conquista de nuevas tierras

americanas, Mercator nunca habría podido llegar a dar forma a su conocidísimo mapa del mundo. Y en un intento de mitigar el mensaje conquistador de la empresa de Nicolás de Elola, el crucifijo se presentaría como “excusa” oficial de un plan evangelizador.

Si bien posteriores en el tiempo, también suponen un buen repertorio gráfico cercano a la grisalla de Azpeitia una serie de grabados de Boissard dedicados a grandes navegantes ingleses. El grabado en cuestión que representa al capitán Thomas Cavendish, a partir del 1585, midiendo los dos hemisferios y trazando la ruta de sus conquistas de navegante y corsario. Al igual que en la pintura de Elola, en la parte superior izquierda vemos unas nubes de las que se asoma la *Dextera Dei*, la mano de Dios ofreciendo un collar al navegante. El grabado de Pedro Pret de 1599, en referencia al militar y navegante Vargas Machuca, tiene además el valor añadido de la cartela inferior y su leyenda, “A la espada y al compás. Más y más y más y más”. Según se recoge en la descripción que se hace del grabado, éste pertenece a un tratado titulado “Milicia y descripción de las Indias, de Vargas Machuca”<sup>122</sup>. En él, el autor expresa que “*para entender y ampliar las monarchias han sido necesarios los descubrimientos y conquistas*”, es decir, el compás y la espada. En ambas ilustraciones se pone de manifiesto que la elección del compás no es al azar, sino que al igual que Elola, es un punto muy significativo, alrededor del cual gira el mensaje de las imágenes.

En la pared opuesta a la analizada hasta el momento, se muestra el ya citado escudo de armas de la villa de Azpeitia, Arma Iraurgui Azpeitiae, de pequeñas dimensiones y enmarcado, al igual que la figura de Elola, en una arquitectura fingida, un recuadro que simula perspectiva y que a su vez se remata con cornisa, friso, arquitrabe y frontón triangular. Sobre esta cubierta, en el caso de Elola vemos tres peanas sobre las que descansan tres esferas, y en el caso del escudo de armas, tres peanas rematadas con cestos de frutas y flores. Para rematar las



Escudo de Azpeitia

<sup>122</sup> VV. AA., *Los Austrias. Grabados de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Biblioteca Nacional, 1993, pp. 154-155.

paredes laterales, únicamente cabe decir que debajo de la figura de Elola, a la izquierda de la hornacina, aparece, de nuevo, una esfera pincelada. Un sino más del cariz universal de su empresa conquistadora.

#### **4. Las pinturas del muro este**

El lienzo este es el que actualmente más desvirtuado se encuentra con respecto a su diseño original. La pintura se mantiene intacta aunque su deteriorado estado de conservación no permite distinguir con claridad algunas de las figuras que se intuyen parcialmente, así como otras posibles representaciones que pudieran haber existido. El retablo original dedicado a Nuestra Señora que Nicolás Sáez de Elola adquiriera, hoy desaparecido, ha sido sustituido por las tallas de Cristo Crucificado, la Virgen María y San Juan, las cuales y tratándose de una capilla que hace las veces de lugar de culto, presiden la pared este de la estancia funeraria.

##### **4.1 La Pasión**

Encuadrando el retablo del XVI se pintó un marco geométrico a imitación de un marmolizado del gusto de los marcos que vemos en las paredes norte y sur. A diferencia de estas últimas, la enmarcación de la pared este no parte directamente del suelo, sino que la composición imita una especie de bancada sobre la que se apoya el ribeteado. Se compone de una serie de tres marcos, equidistantes y cada cual más pequeño y contenido en el anterior.

En los ángulos superiores, esta moldura simulada muestra dos esferas o circunferencias (la esfera de la derecha tiene en su interior una estrella), con sendas circunferencias menores concéntricas. Siguiendo la estela de los orbes o las esferas presentes en la pared norte, las que circundan el arcosolio, la que pisa el jinete de la Batalla de Cajamarca, la esfera con compás del lateral del lienzo sur (más las pinceladas en la misma pared en registros inferiores) no hacen sino pronunciarse a favor de la universalidad del mensaje de la capilla, el mensaje de la virtud y rectitud moral, la senda hacia la Resurrección, eje principal del presente lienzo.



En la parte superior de la pared, debajo del arco casetonado, la primera impresión visual del conjunto remite a la presencia de la cruz de la Pasión y una gran esfera en primer término, muy similar a sus homónimas y con el mismo ideal de universalidad. Se percibe con total claridad la presencia de hasta cuatro figuras de angelotes alados, dos de los cuales se ubican bajo el travesaño corto de la cruz, en la parte derecha de la composición, y los otros dos, de los



*Detalle de la Pasión*

que apenas se esbozan sendos brazos, se localizarían en el punto más septentrional de la cruz y bajo el travesaño corto de la misma, pero en el lado izquierdo esta vez. Incluso creemos advertir la presencia de un quinto muy difuminado de la parte izquierda. A los lados del conjunto de la pinceladura superior se localizan dos abultamientos lobulados cual acroterios.

Por supuesto y dado el estado en que se han conservado las pinturas, existe una parte a la que cabría atribuirle cierta semejanza formal con grabados o dibujos de la época, y toda una parte izquierda que al hallarse prácticamente perdida apenas podría conjeturársele parecido formal alguno. De cualquier forma, y vista la disposición de la cruz, en posición oblicua describiendo una inclinación aproximada respecto a la vertical de unos 30° hacia a izquierda, y continuando la estela marcada por los lienzos previamente estudiados, podríamos hallar ciertos paralelismos, una vez más, con el Juicio Final que Miguel Ángel pintara para la Capilla Sixtina.



*La Pasión. Capilla Sixtina*

En la senda de la utilización de grabados miguelangelescos para el exorno de la capilla, y por ende, de la recepción del manierismo más ampuloso, cabría fijar la mirada en los lunetos superiores de dicho juicio Final. En ellos se representan los ángeles pasionarios con las *Arma Christi*, la Pasión y Resurrección del Redentor, el Cristo juez entronizado en el centro de tan magistral obra. A la diestra, ángeles de edad adulta y sin alas, este último rasgo propio del ámbito neoplatónico y humanista, sujetan la cruz de Cristo, mientras que el grupo de la diestra soporta el peso de la columna de la Flagelación. A diferencia de los de Roma, los ángeles pasionarios de Azpeitia se adornan con alas, más propias de la reforma trentina y, por ende, del momento en el que fueron pinceladas.

La cruz de la Pasión de Azpeitia está soportada por un total de cuatro angelotes de rostros ovalados y pelo ensortijado (tal es el caso de los dos ángeles que se llegan a distinguir con cierta claridad), cuyos brazos sujetan tanto el travesaño principal como el corto pasando sus brazos por delante de éstos. Similar situación se da en el luneto de la cruz de la capilla vaticana, en la que un personaje completamente de espaldas, dos más en violento escorzo y un último ángel de túnica turquesa levantan el peso principal de la cruz, avanzando brazos y piernas por delante de los travesaños. Y aunque apenas perceptible, se pueden vislumbrar las potentes anatomías de los ángeles guipuzcoanos que, sin llegar a la exageración muscular que lucen las figuras miguelangelescas, sí hacen gala de una imponente fortaleza física.

Cabría añadir al conjunto la posible existencia de la corona de espinas justo en el hueco que hay entre el travesaño largo de la cruz y la clave central del arco de medio punto que cierra el lienzo. Se llega a distinguir un elemento circular, que habida cuenta los atributos que aparecen en los lunetos de la estancia vaticana, habría de tener también su espacio en la fábrica guipuzcoana. Por tanto, tal vez se incluían entre las grisallas la caña con la esponja o la escalera, que se plasman también en la capilla romana.

Es justamente el lienzo oriental el que da cumplido sentido a los mensajes encerrados en las paredes norte y sur, la batalla de Cajamarca y el Juicio que ha de sobrevenir tras la muerte. Como ya se ha podido comprobar, tanto la pared del arcosolio, con el jinete victorioso de la Batalla de Cajamarca y de la captura del Inca Atahualpa, como la sur, el Sueño de la Vida

Humana y la Visión de Ezequiel remiten a la necesidad de la vida virtuosa, ya que en ambas paredes, será la virtud del comitente la llave tanto del éxito militar como de la superación de vicios y pecados para la preparación a la vida tras la muerte. Pues bien, entendido el diálogo establecido entre el muro norte y sur relativo a la virtud personal, la Pasión de la pared este se interpretaría como el paso previo a la Resurrección del Alma y de la Carne, tema harto preocupante en el devenir de la idea de la muerte cristiana.

#### **4.2 Paños laterales: la virtud de la Caridad y el Infierno de la Divina Comedia**

Apoyando la esperanza cristiana en la resurrección, la virtud de la caridad y el desfile de personas desnudas en espiral se retratan a izquierda y derecha, en el orden mencionado. La caridad se representaría en la alegoría de la mujer, representada únicamente con su rostro y la mano izquierda, y rodeada de un conjunto de seis niños, dos de ellos en brazos de la virtud y los otros cuatro en un registro inferior, esperando a poder encaramarse al regazo de la misma.

La grisalla de pared lateral derecha, inserta dentro de una hornacina y de lectura más compleja que su opuesta, sigue un esquema compositivo helicoidal (único conjunto en la capilla que rompe con la unidad de líneas horizontales y verticales que rigen el esquema general), con figuras emparejadas en procesión tanto en sentido ascendente como descendente. La mayoría de las figuras portan báculos, palos con bolas estrelladas y demás artilugios. Se mueven, además, tanto con vestiduras como semidesnudas. A ambos lados, arquitecturas fingidas, ideadas mediante peanas con hornacinas con esculturas simulando volumen y profundidad, y fustes acanalados de columnas con sus respectivas basas.

La alegoría de la Caridad sigue la iconografía de la caridad romana, es decir, una mujer acompañada por niños<sup>123</sup>, ya sea uno o incluso tres chiquillos, en cuyo caso tendría como significado el triple poder de esta virtud ya que sin ella “nada importan la fe y la esperanza”<sup>124</sup>. Aquí llama la atención la presencia de numerosos niños, además de la composición formal

---

<sup>123</sup> La Caridad también puede ser representada también con un corazón ardiente en la diestra, por el profundo amor que dicha virtud nos infunde hacia la persona de Dios.

<sup>124</sup> RIPA, C., ob. cit. Vol. I, p. 162



*La Caridad*

de los dos que se encuentran en el regazo de la virtud. Mientras el niño de la izquierda parece querer bajarse de su regazo, el de la derecha estira el brazo izquierdo hasta acariciar el rostro de su madre, a la que besa en la mejilla. Del grupo de cuatro niños de la parte inferior, dos se muestran de espaldas, uno de ellos en actitud de alcanzar con el brazo a la virtud, mientras los otros dos miran de frente.

Pues bien, en esta ocasión también los modelos gráficos en los que se basa la grisalla de Azpeitia orbitan alrededor de la obra de Miguel Ángel, también de Rafael, en el caso concreto del primero, el grupo perteneciente al Tondo Taddei, La Virgen con el niño Jesús y San Juanito, de 1504. De los tres componentes de dicho grupo escultórico, el rostro ladeado de la Virgen coincidiría con el de la Virtud, mientras que el niño Jesús, que describe la diagonal de la obra del



*Tondo Taddei. Miguel Ángel*

florentino en claro amago de bajarse de las piernas de su madre (o quizá de escapar del signo de la Pasión que encarna el ave que acompaña a San Juan Bautista<sup>125</sup>), sería prácticamente idéntico al chiquillo que se evade del regazo de la Virtud, y que parece asimismo el germen de las diagonales descritas por el ángel inferior del Triunfo de Galatea, de Rafael entre 1510 y 1511 o por el niño Jesús de la Virgen Bridgewater del mismo autor, de 1511. Asimismo, la pequeña tabla de la caridad de Rafael muestra evidentes similitudes con el grupo de la caridad de Azpeitia.

El rostro serio, pelo corto y ensortijado y la fuerte anatomía denotarían la similitud entre el Tondo Taddei y la virtud de la capilla de Elola, la cual vuelve a apostar, y ya van una

<sup>125</sup> ZÖLLNER, F., THOENES, C., PÖPPER, T., *Miguel Ángel, 1475-1564: obra completa*, Köln, Taschen, 2008, p. 415.

media docena de modelos, por la ingente obra del genio florentino, y sobre todo, por el estilo ampuloso, directo y, en algunos casos, provocador del mismo. Recuerda, por evidente similitud, al grupo de la Sagrada Familia de Diego de Siloé conservado en el Museo de Valladolid.



*Detalle de la Caridad. Niño*



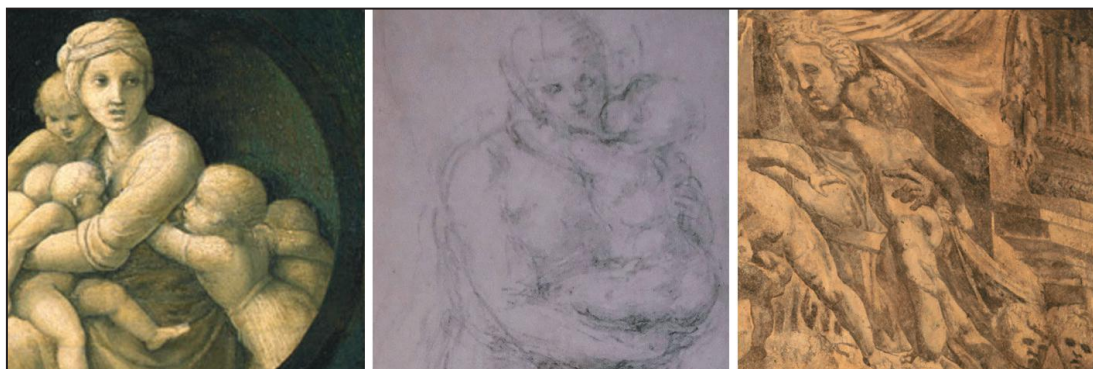
*Sagrada familia. D. Siloé*

Respecto al niño que besa a la virtud en la mejilla, su gesto es muy cercano a las Vírgenes y Madonas de gestos cariñosos de las obras de Rafael y el propio Miguel Ángel. Así, el niño que acaricia a la virtud resulta muy cercano al que reclama la atención de la Caridad del grupo de las tres Virtudes Teologales realizadas por Rafael, si bien en este último caso, estaríamos planteando la obra pictórica del Rafael influenciado por la obra de Miguel Ángel. En el caso de la obra del de Urbino, el niño de la derecha mostraría la misma disposición formal y anatómica que el de Azpeitia, con el brazo izquierdo elevado en claro gesto de alcanzar a la virtud, y el cuerpo extendido, con la pierna derecha ligeramente avanzado respecto a la otra. Esto se aprecia con mayor claridad en el grabado dedicado a la Caridad, obra de un continuador de Marcantonio Raimondi, el gran difusor de la obra rafaelesca. Si bien volteado respecto al de Azpeitia, el chiquillo de la izquierda de la composición sumaría como coincidencia extra la mano que en su espalda hace descansar la virtud. En ningún de los dos casos, ya sea Rafael, ya sea el continuador de Raimondi, el niño besa la mejilla de la Caridad, no obstante, la elevación posicional del niño de Azpeitia solucionaría el pequeño desfase habido entre las citadas obras y la guipuzcoana.



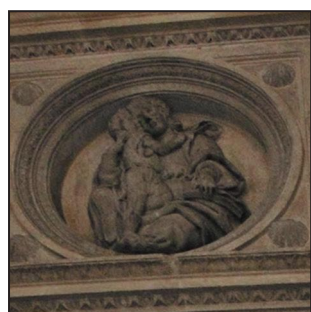
*La Caridad. Continuator de M. Raimondi*

Así las cosas, en el ámbito de la obra de Miguel Ángel también hallamos un dibujo muy interesante, el *Estudio para una madona de pie con niño*, realizado en tiza negra en 1560 y conservado en el Museo Británico de Londres, que sienta las bases de la composición gráfica



*Detalle de la Caridad. Rafael (izda), Miguel Ángel (centro), capilla (dcha)*

del niño que besa a la Caridad. Si bien la disposición de las piernas de los niños de Azpeitia y el estudio de Miguel Ángel varían en que el primero se halla completamente de pie y el segundo, firmemente sujeto por la Virgen, la mitad superior del torso y la posición del brazo, cuello



*Caridad. Portada de la sacristía mayor. Granada*

estirado y movimiento del beso coinciden de pleno en ambas obras. Y a la vera de estas últimas, en evidente gesto de besar el rostro de la Caridad se representa el conjunto del tondo de la Portada de la sacristía mayor de la catedral de Granada, deudor de Rafael, Raimondi y Miguel Ángel, por tanto, trasmisor del italianismo que nos ocupa.

Dado el origen de los grabados, no cabe duda de que el estilo latente en la pintura de Azpeitia es completamente italiano, manierista y miguelangelesco, bien tomado directamente de la vasta obra del florentino como a través de su influencia, que se hizo notar en el coetáneo Rafael, y por supuesto, en los seguidores de ambos genios. Es palmaria, por tanto, la traslación al corazón del País Vasco del estilo y los esquemas del mejor Renacimiento italiano.

Respecto al significado y la inclusión de la virtud de la Caridad, habida cuenta de que la misma es una de las tres virtudes teologales, habría de considerársela atributo imprescindible para la magnanimidad y condescendencia, algo que el testamento de Nicolás Sáez de Elola

propugnaba por escrito, en el pensamiento póstumo hacia los desvalidos de la villa así como para los cautivos en tierras de moros. La caridad supone el amor incondicional a Dios, el camino por el que todo buen cristiano alcanza la doctrina de Dios<sup>126</sup>. Contrapuesta a la Avaricia, la Caridad es requisito exigido a príncipes y nobles, germen del humanismo que inundaba las ideas del Renacimiento. Por tanto, no podía sino ser parte del lienzo oriental, el frontal del altar, el de la Resurrección y la vida eterna en el seno del Dios Padre, allí donde confluyen los mensajes complementarios de los muros norte y sur.

Frente a la Caridad se representa quizá la que pueda llegar a considerarse la escena de lectura más compleja, ya que los modelos formales que coincidirían con dicha grisalla no serían sino conjeturables hasta cierto punto. En claro sentido procesional, parejas de personajes desnudos discurren de forma ascendente y descendente, portando lo que parecen báculos, algunos completamente desnudos, otros semidesnudos. Si bien quizá este añadido de báculos, palos y bastones estrellados sea lo que más duda siembra respecto a los modelos originales que pudieron haber inspirado la composición, el mensaje global de la capilla y su ubicación frente a la alegoría de la Caridad hacen que apostemos por las



*Composición lateral derecha*

ilustraciones que Sandro Boticelli realizara para la Divina Comedia de Dante Alighieri<sup>127</sup>. El esquema compositivo y formal que describen las figuras del Infierno, Canto XVIII, donde se plasman los rufianes, seductores y aduladores en el octavo círculo, encajan a la perfección en cuanto a movimiento y agrupación de personajes con los plasmados en la hornacina del lienzo lateral de la pared este, así como su sentido literario. Eso sí, para los modelos humanos en lugar de los personajes desnudos de Boticelli, el pintor de Azpeitia Juan de Elejalde, arropado por

<sup>126</sup> “Cualquiera que me ama, observará mi doctrina, y mi Padre le amará, y vendremos a él, y haremos mansión dentro de él. Pero el que no me ama, no practica mi doctrina”. Evangelio según San Juan, Capítulo XIV, 23-24

<sup>127</sup> Los dibujos se pueden consultar en BOTTICELLI, S., *The drawings by Sandro Botticelli for Dante's 'Divine Comedy': after the originals in the Berlin museums and the Vatican*, (introductory text by Kenneth Clark; commentaries compiled and written by George Robinson), London, Thames and Hudson, 1976.

las directrices de fray Martín de Azpeitia, pudiera haber retratado la desnudez y parafernalia de los indios del Perú que tan bien llegara a conocer en primera persona Nicolás Sáez de Elola<sup>128</sup>. Lo exótico de los cayados y bastones que acompañan a los personajes en absoluto debe ser muy lejano a la realidad imaginada por un guipuzcoano no familiarizado con imágenes relativas a la historia americana.



*Inferno. Canto XVIII. S. Botticelli*

La Divina Comedia es un poema alegórico estructurado en tres grupos de 33 cánticos



*Inferno de Dante. S. Botticelli (izda.) e imagen de la pintura de Azpeitia volteada (dcha.)*

que subraya el simbolismo del número tres a lo largo del poema, en clara alusión a la Trinidad y el sentido unitario. Cada grupo de cánticos se refiere al Infierno (confirmado por 9

anillos), Purgatorio (montaña de 7 cornisas equiparables a los 7 pecados capitales, presentes en la propia capilla) y Paraíso (como el Infierno, otros 9 anillos) que el propio autor visita de manos de diversos guías. Virgilio lo acompaña por el Infierno, cuya composición en forma de embudo representan el hueco abierto bajo la ciudad de Jerusalén como consecuencia de la caída

<sup>128</sup> “Los hombres andan desnudos y descalzos y no traen sino unos maures angostos, con que se cubren las partes vergonzosas, asidos con un cordel, que traen atado por la cintura. Préciense de tener los cabellos muy largos; las armas con que pelean son dardos y lanzas largas, de la palma negra que arriba dije; tiraderas, hondas y unos bastones largos, como espadas de a dos manos, a quien llaman macanas. Las mujeres andan vestidas de la cintura abajo con mantas de algodón muy pintadas y galanas”. Esta es la descripción que Cieza de León realiza, por ejemplo, de las gentes de Antiocha. CIEZA DE LEÓN, P., *La crónica del Perú con tres mapas*, Madrid, Calpe, 1922, Capítulo XII, “De las costumbres destos indios y de las armas que usan y de las ceremonias que tienen, y quién fué el fundador de la ciudad de Antiocha”, p. 38.



de Lucifer<sup>129</sup>. Esta forma anular o de espiral, tan repetida en las ilustraciones del poema, es la base de la grisalla de Azpeitia, en la que los lujuriosos, condenados a vagar por el infierno en un continuo remolino de viento a causa de sus pecados, son azuzados por demonios cornudos que atormentan su discurrir, con rostros de dolor y sufrimiento, en parejas o tríos, avanzando en un mismo sentido y sujetos a su propia condena. Esta idea del pecado, castigando indistintamente la posición social y relevancia del difunto, se imbricaría de forma magistral en el sentido doctrinal general de la estancia mortuoria del indiano. Si los paños norte y sur ya dialogaban sobre la visión general de la Virtud moral y heroica como soporte vital para la Resurrección, enfrentada a un abanico de Pecados Capitales a los que únicamente dicha virtud podrá hacer frente en el día del Juicio Final, la espiral de la lujuria del lateral del paño este redundaba en dicha idea, oponiéndosele la Caridad y el Amor a Dios. De este modo, el canto al infierno del florentino Dante se presenta como la pieza de puzle más idónea para ocupar la ubicación contraria a la mencionada virtud, justo a la diestra del lienzo dedicado a la Pasión y Resurrección de Cristo. Siendo esto así, esta parte de la capilla responde fielmente a la reproducción del mensaje simbólico y de la composición formal del dibujo al que copia, no tanto a la afinidad estilística del manierismo latente en el resto de las creaciones.

## 5. Grisallas del sotocoro: Madona con el niño y Virtud

El sotocoro, como puerta de acceso a la capilla y, por tanto, primera toma de contacto visual y espacial con la misma, hace las veces de anfitriona un espacio renacentista único, en el que no podía faltar la presencia de la Virgen intercesora y la virtud de la Templanza, necesaria como signo de moderación y equilibrio.

Encarado el sotocoro desde el interior de la capilla, en el lado del evangelio, junto a las escaleras que dan paso al coro, se localiza la Virgen con el Niño cual matrona fuerte de inmensa corporeidad anatómica, amplio volumen y evidente fuerza expresiva, por lo que cabría calificarla de *Madona*, además de miguelangelesca y de tipo romanista. De visión obligada,

---

<sup>129</sup> ALIGHIERI, D., *Divina comedia*, (introducción, traducción en verso y notas de Angel Crespo), Barcelona, Planeta, 1986, pp. XX-XXII; ALIGHIERI, D., *Divina comedia, Vol. I, Infierno*, (ilustrada por Miquel Barceló; traducción y notas de Angel Crespo), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2003.



*Madona con el niño. Sotocoro*

la Virgen se representa de pie y sosteniendo el peso del Niño con el brazo derecho, mientras que en el izquierdo descansa el pie del mismo lado del niño Jesús. El escorzo y giro de tronco de Jesús hacia su izquierda hace que el brazo izquierdo del niño quede oculto a la vez que el derecho descansa sobre el hombro derecho de la virgen. Vestida con una túnica larga y pesada que forma ondulantes vuelos, un velo o paño cae desde su cabeza cubriendo en parte su hombro izquierdo y la cabeza de su hijo, cual sudario que prefiguraría a Cristo. Éste, en evidente falta de diálogo con su progenitora, gira la cabeza hacia la derecha, mientras la Virgen lo mira con delicadeza, cierto miedo y resignada compasión. En el fondo, un halo de nubes enmarca la cabeza de la Virgen, sumiendo a ésta en una especie de misticismo y divinidad, insertándose el conjunto en una hornacina pincelada y compuesta a base de superposiciones de marcos lisos y decorados con grecas.

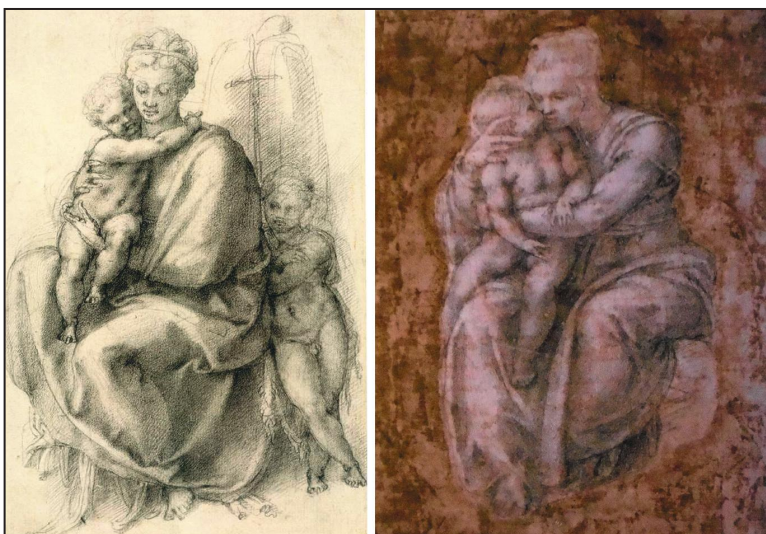
Si bien comparte espacio físico con las sibilas Tiburtina y Helespóntica del sotocoro, los años que separan a ambas creaciones denotan la superación del manierismo del movimiento o expresivista de las últimas, cuyas bocas anhelantes dan paso al gesto serio y pensativo de la Virgen (otro tanto cabría decir de la Templanza, que complementa al mensaje del bajo coro). o Como bien se apuntaba, se trata de una Virgen o Madona muy del gusto miguelangelesco, ampulosa y musculada, al igual que el Niño, quien luce una musculatura exaltada impropia de su edad y contiene la “terribilitá” que el genio florentino confería a sus creaciones.

Así, es en Miguel Ángel y en el Rafael más imbuido del espíritu miguelangelesco en quien hay que buscar similitudes formales para establecer la composición de la Madona guipuzcoana. La Virgen Sixtina de Rafael, su Madona con el Niño o la Madona del Gran Duque, todas ellas obras pictóricas, confirman la posición del niño Jesús en los brazos de la Virgen, de pie, ambos con gestos serios y ligeramente distantes, si bien el afecto entre ambas figuras es patente en las obras mencionadas.



*Virgen Sixtina. Rafael*

Al tratarse de una imagen de mayor corporeidad, cabría bucear entre los ejemplos escultóricos de Miguel Ángel y dirigir la mirada al conjunto sedente de la Virgen con el Niño,



*Estudios para Madonas con Niño. Miguel Ángel*

cuyo giro troncal recuerda sobremanera al de Azpeitia, así como bocetos a lápiz y tiza negra del genio florentino. El giro del rostro del niño de Azpeitia recuerda en especial al del conjunto preparatorio de la Madona con Niño y San Juan. Continuando con la escultura de Miguel Ángel, la

Virgen con el Niño, más conocida como Virgen de Brujas, aunque sedente y con el niño de pie en el suelo en una composición completamente novedosa, presenta la seriedad, monumentalidad y robustez de la Madona de la capilla de Elola.

Completamente deudoras de las Madonas de Miguel Ángel, las talla romanistas de Juan de Anchieta completan el elenco de las Vírgenes de pie con el Niño en brazos en actitud individual y con falta de afectividad y comunicación. Dichos tipos, derivados de dibujos miguelangelescos y madonas rafaelescas influidas por el anterior, prosperan y evolucionan con fuerte arraigo en la escultura, si bien la virgen manierista de Azpeitia, resultaría un caso más aislado. La robustez de la Madona de la iglesia de Aoiz en Navarra, de 1576, es el ejemplo perfecto para el conjunto de Azpeitia. Aunque en esta última el paño de la Virgen envuelve y protege al niño Jesús, tanto la de Aoiz como la guipuzcoana muestran el mismo porte, una anatomía rotunda y una fortaleza física



*Madona de J. Anchieta. Aoiz*

típica del manierismo miguelangelesco.

Otro tanto cabría anotar de la Virgen de las Candelas o Virgen de la Salve conservada en la Iglesia de Santiago, en Valladolid, de hacia 1570, quizá menos corpulenta, vigorosa y hercúlea que las anteriores. Y aunque de 1588 y por tanto posterior, cabría recuperar el conjunto de la Virgen con el Niño y San Juanito de la iglesia navarra de Obanos, con el mismo peinado clásico, rostro serio y pensativo que las ya citadas.



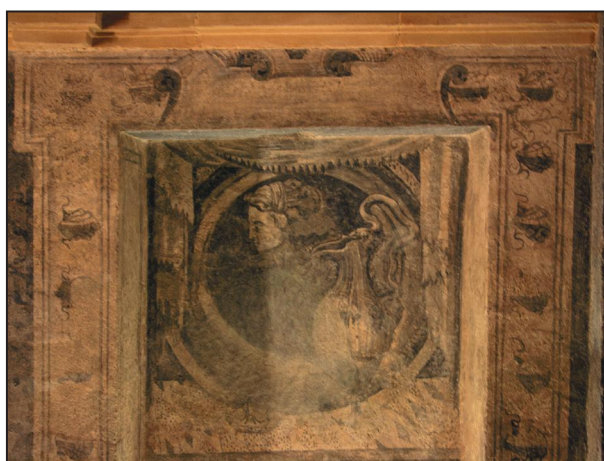
*Virgen con niño y San Juanito. Obanos. J. Anchieta*

El significado de la Madona con el Niño es idéntico en todas las manifestaciones atribuidas a la Virgen. En la hora del juicio Final, la Virgen es la intercesora de los hombres ante Dios, quien favorecerá a justos y señalará a los pecadores. Es además aquella que ofrece a su hijo en sacrificio para el perdón de los pecados del hombre y es, por ello, que la angustia y el dolor quedan reflejados en su rostro, además de una más que probada diferenciación de

rango entre madre e hijo, separados por un paño que envuelve al último, apenas en contacto físico directo con su progenitora. Es esta nuestra redentora, la nueva Eva que, contrapuesta a la primera mujer, enmienda el pecado original del Génesis (reflejado con maestría en los paños de la sacristía) mediante la figura de su hijo.

Siguiendo a Reau, no se encuentra en ninguna de las tipologías de Virgen que recoge, la descripción exacta de la del bajo coro de Azpeitia. Guardaría ciertas similitudes con las Vírgenes estudiadas en el subcapítulo “El niño acariciando la barbilla de su madre”<sup>130</sup>, en el que el autor trata la expresión grave y preocupada de María, conocedora del futuro que depara a su hijo. A este grupo se añadiría, en un análisis iconográfico, las denominadas Vírgenes protectoras<sup>131</sup>. Representadas sentadas o de pie, siempre de frente, protegen bien mediante su brazo bien mediante la capa a los orantes frente a enfermedades, vicios o pecados. El niño, que se gira hacia el espectador, entabla un diálogo con él, creándose una unión entre pintura y observador, de forma que está cubierto y a salvo del mundo por el paño de la Virgen, y se convierte en cada uno de nosotros. Además y para dar mayor solemnidad a la representación, dichas vírgenes protectoras podían llegar a representarse de un tamaño y escala desmesurado para poder acoger y socorrer en su excelsa misericordia a todos los fieles. A la Virgen de Azpeitia, además de su léxico monumental no puede negársele su tamaño físico de escala casi natural.

Por su parte, remetida en una hornacina rectangular retranqueada en la pared de la epístola y afrontada a la Virgen, la virtud de la Templanza es representada cual mujer joven de perfil, tocada a la manera clásica y con un jarrón o aguamanil en primer término cuya asa es una serpiente<sup>132</sup>



*Templanza. Sotocoro*

<sup>130</sup> REAU, L., ob. cit., p. 107

<sup>131</sup> Ibid., p. 124

<sup>132</sup> Si bien y siguiendo los estudios de Tervarent el aguamanil es tanto atributo de la Templanza como de la Prudencia (ésta utiliza el agua para hacer florecer las plantas, que crecen constante aunque imperceptiblemente, con prudencia y paciencia), nos inclinamos por entender que la representación pertenece a la Templanza, una de las cuatro Virtudes cardinales, ya que en los grabados que se han estudiado como fuentes iconográficas, dicha virtud se imagina con una jarra o aguamanil. TERVARENT, G. de., ob. cit., p. 27.



*La prudencia. M. Raimondi*

(el estado de conservación de la mitad inferior izquierda, así como su reintegración cromática, no dejan apreciar con absoluta claridad lo que debió ser un segundo aguamanil, que se intuye por ciertas sombras grisáceas que asemejan las del otro aguamanil). La composición viene enmarcada en un medallón, flanqueada por cortinajes que caen a los lados y que cuelgan asimismo en la parte superior, con un marco exterior lleno de conchas decorativas, y un remate en forma de cartela.

Pues bien, es el grabador rafaelesco Marcantonio Raimondi quien nos ofrece una estampa idéntica del rostro de perfil de la templanza, aunque en la capilla de Santa María se ha jugado con representar a la Templanza basándose en la virtud de la Prudencia del boloñés. El tocado con cintas, pelo ondulante, perfil clásico y mirada penetrante de ambas representaciones, grabado y grisalla, no dejan lugar a dudas de la dependencia de la segunda respecto de la primera. No obstante, en Azpeitia se optó por la representación del rostro y cuello



*Detalle de la prudencia de M. Raimondi (izda) y la templanza (dcha)*

de la alegoría, si bien Raimondi había imaginado la Prudencia con el brazo derecho en alto, pecho derecho al descubierto y el resto del cuerpo cubierto por “paños mojados” que claramente dejaban al descubierto las formas anatómicas de la Virtud.

Respecto a los modelos gráficos en que se inspira el jarrón que identifica a la virtud, hay que destacar, como ya se ha puntualizado, que si bien sólo se discierne un aguamanil, se intuye el arranque de un segundo cuenco, lo que completaría el conjunto de la Templanza, siempre acompañada por dos recipientes de líquidos. Lo exótico del asa en forma de serpiente, bien pudiera ser un detalle decorativo, tal vez inspirándose en la serie de grabados que Enea

Vico dedicó a los vasos antiguos, entre ellos, un simple jarrón con ornamentación de asa en forma de serpiente. El conjunto es, sencillamente, un estudio de grutescos ornamentales. Por supuesto, aunque quizá anecdótico, cabría atribuírsele a la serpiente el simbolismo del pecado, cuna del vicio, aquella que hizo que Eva desoyera el mandato divino y diera cabida en el mundo a la muerte. A este respecto, podría entenderse que estuviera contrapuesta a la imagen de la Madona.



*Serie de vasos antiguos. E. Vico*

Aun a riesgo de ser reiterativos, subrayar la incidencia de la inclusión del mejor renacimiento italiano en la capilla de Santa María, de manos del ya mencionado paquete miguelangelesco, al que se suman artistas de la talla de los grabadores Marcantonio Raimondi y Enea Vico, al que ya se hacía mención en la comparativa dedicada al respecto de la Batalla de Mühlberg y la Victoria de Cajamarca.

La inclusión de la Templanza aquí es estratégica, dado que, enfrentada a la Virgen, dolorosa en su papel de madre del Redentor, subraya la mesura de ésta, como pieza clave en el discurrir del tiempo desde el nacimiento hasta la muerte y resurrección. Así, todas las acepciones de esta virtud cardinal están relacionadas con la moderación y equilibrio, papel que desempeña la Caridad en el paño oriental. Atendiendo, por ejemplo, al emblema XVI de Alciato sobre la Templanza, “Que hay que vivir sobriamente y no creer a la ligera”, anota que se trata de una “gran virtud a la que se considera semillero de otras”<sup>133</sup>. Posteriormente Ripa, de finales del XVI y comienzos del XVII, recoge que la Templanza es “una especie de equilibrada moderación, guiada y determinada por un certero raciocinio, en todo cuanto respecta a los placeres o displaceres del cuerpo, según lo percibimos a través de los sentidos”<sup>134</sup>. Según el autor, la virtud se debe representar con una hoja de palma en la mano, como “premio que en el Cielo reciben los que dominan las pasiones”<sup>135</sup> o como portadora de dos vasos, cuyo contenido

<sup>133</sup> SEBASTIÁN, S., *Alciato. Emblemas*, Madrid, Akal, 1993, p. 47

<sup>134</sup> RIPA, C., ob. cit. Vol. II, p. 353

<sup>135</sup> Ibid., p. 353.

vierte de uno a otro, hasta conseguir que el contenido de ambos quede equilibrado, atemperado, que sería nuestro caso.

Como curiosidad cabría apuntar que dada la ubicación de la hornacina con la Templanza enfrente al acceso a la sacristía, los aguamaniles de la Virtud fueran un guiño al agua y al aguamanil como pieza indispensable en el ajuar de las sacristías, como bien apuntaba el punto séptimo de los dictados de Borromeo, de 1577<sup>136</sup>. Dicho esto, apuntamos la posibilidad de que dicha hornacina pudo albergar una pequeña pila para el agua.

La Virgen y el Niño, y la virtud de la Prudencia, realizadas con posterioridad a las Sibilas labradas del sotocoro, son el suplemento “cristianizado” de las anteriores.. La desnudez pagana de las Sibilas, si bien sus oráculos son relativos a la venida de Cristo y su crucifixión, se complementa con las figuras de la Madre del Redentor y una de las Virtudes cardinales, necesarias tanto dentro de un contexto funerario como de uno humanista. Su presencia da cumplido sentido a la noción doctrinal general de la capilla, máxime en su ubicación en el acceso desde la iglesia parroquial de la iglesia de San Sebastián de Soreasu, como antecesoras de un proyecto y planteamiento pictórico global que redundaba en el pecado y la virtud como modo de superación del mismo para, tras el Juicio Final, lograr la consecución de la Vida Eterna.

## **6. Las grisallas de la sacristía**

Contrariamente a las sacristías de los templos medievales, inexistentes o de escasas dimensiones, en el Renacimiento comienzan a ser concebidas como parte importante del templo y su liturgia<sup>137</sup>. La que nos ocupa presenta una ventana al exterior de forma rectangular abocinada, en su parte sur. En la cara opuesta, alberga el acceso a la capilla, y una segunda puerta que supuestamente alberga el espacio reservado para la indumentaria sacra, vasos y

---

<sup>136</sup> FERNÁNDEZ GRACIA, R., ob. cit., en referencia al texto sobre las sacristías de San Carlos Borromeo, *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*, p. 357.

<sup>137</sup> FERNÁNDEZ GRACIA, R., ob. cit., p. 349-382; MORALES MARTÍNEZ, A. J., “Sacristías del Renacimiento...”, pp. 265-280.



demás elementos pertenecientes a la liturgia y anotados en el capítulo correspondiente a la dotación litúrgica.

La sacristía, dependencia aneja a la capilla y elemento diferenciador donde los haya de las habituales capillas de patronato<sup>138</sup> es la única dependencia de este conjunto funerario que no participa de su lenguaje renacentista y manierista, ya que su bóveda de terceletes denota la influencia gótica. Las grisallas que decoran sus paredes del Ángel exterminador y las Consecuencias del Pecado de los Primeros Padres son completamente deudoras del arte del renacimiento nórdico. Así, el realismo y detallismo de las xilografías de Hans Holbein el Joven exornan los cuatro lienzos de



*Bóveda de la sacristía*

la sacristía, en una lectura continuada que da inicio en la pared norte, continúa en el muro este, y finaliza en el suroeste, que se contabilizaría como uno solo. Finalmente, un cielo estrellado, realizado asimismo en grisalla, decora los plementos de la bóveda de la sacristía.

### 6.1. El ángel exterminador

En el muro norte, descendiendo en sentido diagonal de entre una ebullición de nubes, y adaptándose perfectamente al espacio que se crea entre las dos puertas abiertas en dicho lienzo, se representa un ángel blandiendo una espada flamígera. La decoración que lo acompaña, allende las nubes que



*Ángel de la expulsión. Sacristía*

contendrían en cuerpo del ángel (únicamente es visible el torso del mismo), son los marcos

<sup>138</sup> La sacristía había de ser un espacio “único y particular, por tanto individualizado respecto al templo”, y “siempre en relación al tipo de templo”, FERNÁNDEZ GRACIA, R., ob. cit., p. 354 en referencia al texto de Borromeo, *Instrucciones...*, p. 77.

fingidos de grandes molduras que circundan ambas puertas de madera<sup>139</sup>, pilastras, capiteles, así como macollas con frutos en el arco simulado, que recrea el arco de piedra de la estructura de la sacristía, y una clave central vegetal pincelada (aunque debería estar centrada, se halla ligeramente desplazada hacia la derecha). Tanto el contexto pictórico, claro exponente del conocimiento de la perspectiva cónica central del pintor, como el dibujo del ángel exterminador, dan fe de la calidad artística que muestran las grisallas de la sacristía

En clara trayectoria descendente, reforzada por el ala derecha que se despliega y baja hasta casi la altura de los marcos de las puertas, el ángel avanza sosteniendo en su mano izquierda, ligeramente retrasada respecto a la derecha, una espada flamígera mientras que con la diestra hace ademán de señalar con el dedo. El torso desnudo del ángel denota el profundo conocimiento anatómico y la excelente superposición de claros y oscuros para ahondar en su carnosidad y volumen. Destacar asimismo el detalle del tocado de la frente, lo que parece un corazón llameante con la señal de la cruz sobre ello.

Como paso previo al muro de Adán y Eva sujetos al castigo de arar la tierra y como consecuencia directa del Pecado Original, la representación se ajusta a los pasajes de la Biblia que dicen, “y desterrado Adán, colocó Dios delante del Paraíso de delicias un querubín, con espada de fuego, el cual andaba alrededor para guardar el camino que conducía al árbol de la vida”<sup>140</sup>. Se trata por tanto de la escena de la Expulsión del Paraíso, simplificada en la única representación del ángel<sup>141</sup> y escoltada por el castigo de la pared sur.

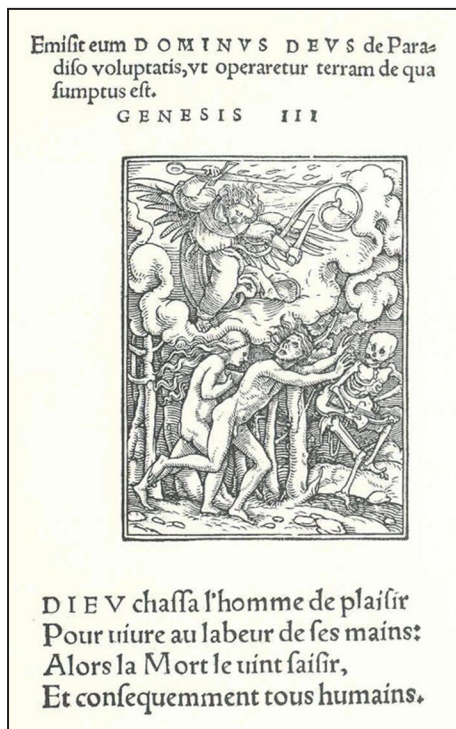
Atendiendo a lo prolífico de la producción xilográfica de Holbein el Joven tanto del cuerpo de la capilla como de la sacristía, es comprensible que los modelos formales utilizados para el ángel de Azpeitia sean los querubines planteados en las diversas ediciones los “Retratos

---

<sup>139</sup> La puerta de acceso a la sacristía sólo muestra un fragmento de arco pincelado, ya que tal y como se redactaba en las condiciones del arquitecto Rezábal, la puerta habría de encajarse en el muro de la capilla una vez abierta. “*Y la puerta con que se çerrara este hueco será de esta suerte que ençerrándose encaxe dentro de la pared y enabriendo lo mismo. Y esta dicha puerta, pilastros de los lados desde el suelo hasta el dintel y el dintel y rremate de la dicha puerta todo será de piedra franca, puesta la mesma forma y proporçión en que está por dibuxo y traça*”. GPAH20009\_A\_0750r\_A\_0751v. Propuesta de Domingo de Rezábal.

<sup>140</sup> Génesis III, 24.

<sup>141</sup> Según Reau, la iconografía de la expulsión fue evolucionando, de forma que si hasta el siglo XIII era el propio Dios Padre quien se responsabilizaba del acto de castigar a nuestros progenitores, a partir de esta fecha será el serafín o querubín quien lo lleve a cabo, armado con una espada de fuego como “la imagen del relámpago porque la residencia de la inmortalidad estaba protegida por el rayo”. REAU, ob. cit., p. 114.

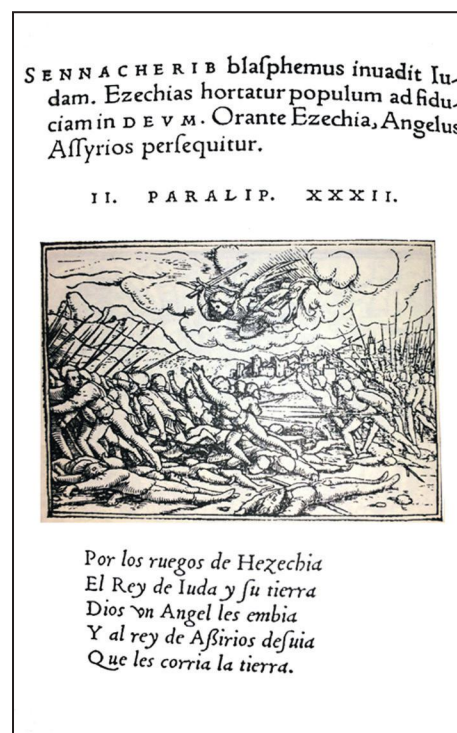


Expulsión del Paraíso. H. Holbein

o tablas de las historias del Testamento Viejo”, ya utilizados para iluminar el juicio que acompaña y remata el *Sueño* de Miguel Ángel.

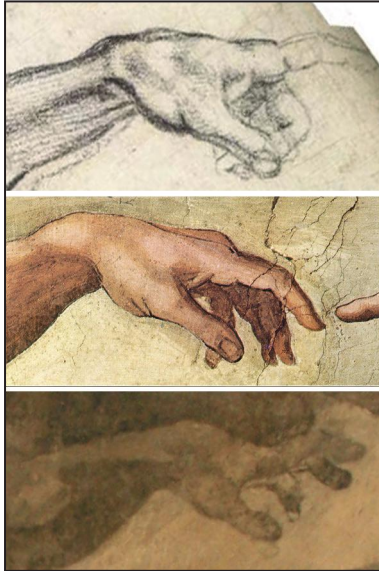
En el caso concreto del Ángel de la Expulsión, parece probado que fueron dos los modelos que pudieran haberse fusionado para concebir el querubín final de Azpeitia, como lo son el grabado versado en la propia Expulsión de Adán y Eva, o la xilografía sobre Ezequías y Senaquerib y la presencia del ángel en la expulsión de los asirios de Jerusalén. Ambas temáticas serían idóneas para el simbolismo general de la capilla ya que, aunque el ejemplo de Ezequías y Senaquerib pudiera parecer lejano, también giraría alrededor de la historia de judíos y asirios, y la victoria de los primeros respecto a los segundos gracias a la intervención divina.

Pues bien, el rostro del ángel guipuzcoano es prácticamente idéntico al de la historia de Ezequías y Senaquerib, a excepción del tocado del corazón y la cruz, elementos principalmente cristianos y típicos del sentido cristiano del recinto funerario. La diagonal que describe el mensajero de Dios también es muy similar en ambos casos, aunque los brazos se posicionen de forma distinta. Idénticas similitudes guardan las nubes que alumbran al ángel de Holbein y al de la sacristía. El ángel del segundo grabado, la Expulsión del Paraíso del mismo autor, comparte además de la temática representada el mismo tipo de espada flamígera con cuerpo recto y borde



Ezequías y Senaquerib. H. Holbein

llameante. Pero difiere una vez más en lo recatado del atuendo del grabado del alemán frente a la desnudez del de Azpeitia.



*Bocetos de mano y detalle mano de Adán, Miguel Ángel (arriba) y la del ángel de la expulsión, capilla (volteada, abajo)*

Mención aparte merece la mano derecha del ángel de la expulsión de Azpeitia. El gesto que describe es tan característico que un primer vistazo denota su filiación con ciertos bocetos de manos y, concretamente, la mano de Adán del fresco de la Creación del primer hombre, de la bóveda de la Capilla Sixtina, iluminada por Miguel Ángel, presente una vez más aunque de soslayo en la capilla de Nicolás de Elola. La empuñadura de la espada, por su parte, parece basarse en espadas y empuñaduras de la época, en lo que podría haber sido la propia espada del capitán de Pizarro, con pomo, empuñadura dura, virolas y gavilanes.

Finalmente y como se le ha mencionado con anterioridad, citar que el navarro Palacio de Oriz, en el que al igual que la capilla se suman temas religiosos y paganos-militares, se representa junto a las batallas alemanas del emperador Carlos V, la expulsión del Paraíso, si bien la calidad y destreza de las grisallas navarras nada tiene que ver con las guipuzcoanas.

## **6.2. Adán y Eva sujetos al Trabajo y a la Muerte**

En el lienzo este de la sacristía se aprecian las imágenes de una mujer sujetando un huso mientras amamanta a su hijo y un hombre joven agachado que porta utensilios de labranza. Al lado de este último, un esqueleto humano simula la misma posición y el mismo trabajo que realiza el hombre. Sobre la cabeza de éste y a la derecha de la mujer, se aprecia un reloj de arena. Toda la parte superior de la pared viene ocupada por una ebullición de nubes que se amontonan hasta la altura de la línea de imposta del arco y la nervadura de la bóveda. La calidad y destreza en la ejecución de la grisalla es especialmente patente en esta representación, las anatomías humanas están claramente estudiadas, así como el esqueleto que acompaña a las dos

figuras principales. La parte media derecha de la grisalla se encuentra bastante perdida. Parecen apreciarse siluetas semejantes a troncos de árbol que sujetan una cartela con leyenda, de la que sólo se llega a leer el comienzo: “ara y cava (...) en pena”. Toda la imagen aparece enmarcada en una arquitectura fingida que reproduce y continúa en pintura lo realizado en piedra, como son las dovelas del arco y la base donde se apoyan los mismos. De esta arquitectura dibujada parten figuras abstractas, repetidas en diversos paños, cuya función es meramente decorativa.



*Castigo de Adán y Eva*

El origen del tema de este lienzo se inspira en el capítulo del Antiguo Testamento de la Biblia en el que se relata el castigo y trabajo de Adán y Eva como consecuencia de su desobediencia: “Dijo asimismo a la mujer: multiplicaré tus trabajos y miserias en tus preñeces: con dolor parirás los hijos, y estarás bajo la potestad o mando de tu marido, y él te dominará”<sup>142</sup>. Y continúa: “Y a Adán le dijo: por cuanto has escuchado la voz de tu mujer, y comido del árbol que te mandé no comieses, maldita sea la tierra por tu causa: con grandes fatigas sacarás de ella el alimento en todo el discurso de tu vida”. “Espinas y abrojos te producirá, y comerás de los

<sup>142</sup> Génesis III, 16.

frutos que den las yerbas o plantas de la tierra”.”Mediante el sudor de tu rostro comerás el pan, hasta que vuelvas a confundirte con la tierra de que fuiste formado: puesto que polvo eres, y a ser polvo tornarás”<sup>143</sup>. “Y echóle el Señor Dios del paraíso de deleites, para que labrase la tierra, de que fue formado”<sup>144</sup>.

La escena ejemplificada es el momento siguiente a la expulsión del paraíso terrenal. Efectivamente es Adán quien, con expresión de sufrimiento, aparece trabajando una superficie yerma y seca, poco fértil, llena de ramas y troncos. A la izquierda, Eva amamanta a un niño, supuestamente el primogénito Caín, aunque bien pudieran ser sus hermanos Abel o Seth, ya que existen diversas composiciones en las que indistintamente se representan, uno, dos e incluso tres niños. El esqueleto humano y el reloj de arena aluden a la muerte que, formada del pecado original, será fiel testimonio del paso irrefrenable del tiempo y marcador y testigo de la caducidad de la vida material y terrenal.

El conjunto, ciertamente, pone de relieve el origen del pecado o el mal en el mundo, la caída del hombre y por tanto la pérdida de la inmortalidad, y de la contemplación de Dios.

### **6.2.1. Fuentes gráficas**

Pertenece, una vez más, a Hans Holbein el Joven el grabado en que se basa la composición del castigo de Adán y Eva. La obra en cuestión, incluida inicialmente en la serie de grabados que este artista alemán dedicó al tema de la Danza Macabra<sup>145</sup>, terminó siendo duplicada como parte integrante de la ilustración de pasajes del Antiguo Testamento. Se trata de dos grandes proyectos que Holbein comenzó a trabajar simultáneamente, por lo que su evolución e influencia corrieron en paralelo. Dicho discurrir en paralelo caracterizará la obra de Holbein, en la que se produce la inclusión de pasajes del Antiguo Testamento, frente a la

---

<sup>143</sup> Génesis III, 17, 18, 19.

<sup>144</sup> Génesis III, 23.

<sup>145</sup> HOLBEIN, H., MARÉCHAL, F., *La danza macabra de Holbein*, Madrid, Erisa, 1980. La mayoría de los autores recogen la obra bajo el título Danza de la Muerte, si bien se entiende más lógico llamarla la Danza Macabra, ya que es esta obra la que reproduce por primera vez el grabado que se está estudiando. Hay que subrayar que aunque la Danza de la Muerte y la Danza Macabra hablan en esencia del encuentro entre el personaje vivo y la Muerte, la estructuración de ambas obras no es la misma, siendo la Danza de la Muerte una obra más satírica y caricaturesca. Véase al respecto de esta última afirmación, SOLÁ-SOLÉ, J. M., *La Danza general de la Muerte*, Barcelona, Puvill, 1981, p. 29.

mayoría o totalidad de Danzas en las que únicamente se darán cita personajes de estamentos y ocupaciones varias.

*Adám bawgt die erden.*



*Adán arando la tierra, H. Holbein el Joven (1523-1526)*

El primer grabado de Holbein referente al castigo de Adán y Eva está fechado entre 1523-1526, y tiene como título en la parte superior el texto alemán “Adam bawgt die erden”<sup>146</sup>. Se trata de una obra gráfica creada como parte de la original Danza Macabra, que en ediciones posteriores permaneció inmutable en cuanto a dibujo, si bien sufrió variaciones respecto al título. Así, en la edición francesa de la Danza Macabra de Holbein de 1538 se recoge idéntico grabado, pero bajo el título de “Le labeur”.

Fue exactamente este año de 1538 cuando, en Lyon, Francia, se publicaron por primera vez y en formato de libro tanto la Danza de la Muerte o la Danza Macabra como las imágenes del Antiguo Testamento. La de 1538 fue la primera de una larga y sucesiva serie de ediciones. Entre 1538 y 1549, por ejemplo, las ilustraciones del Antiguo Testamento se reeditaron cinco veces en latín y francés; dos



*Le labeur, H. Holbein el Joven (1538)*

<sup>146</sup> VV.AA., *Hans Holbein the Younger. The Basel Years 1515-1532*, Munich, Prestel, 2006. Dicho grabado es parte de la serie de 41 grabados que se realizaron en torno a la Danza de la Muerte. La obra también aparece recogida entre otros en VV. AA., *The Renaissance engravers: fifteenth and sixteenth century engravings, etchings and woodcuts*, Bournemouth, Parkstone, 1996; DOUCE, F., *The Dance of Death exhibited in elegant engravings on wood on the several representations of that subject but more particularly on those adscribed to Macaber and Hans Holbein*, London, Pickering, 1833. Parece ser que este grabado pertenecía a una de las dos primeras tiradas realizadas, acompañándose únicamente del título de la misma. Una de las tiradas se realizó con letra bastarda latina y la otra con caracteres góticos. Este último dato se recoge en RODRÍGUEZ PELAZ, C., “La danza de la muerte en los impresos navarros de los siglos XVI y XVII”, *Onbare, Revisión del arte del Renacimiento, Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, n° 17 (1998), pp. 275-317.

reediciones en latín y castellano (1543 y 1549) y una edición en 1549 en inglés y francés<sup>147</sup>, lo que es claro identificador del éxito de esta empresa<sup>148</sup>.

La Danza de la Muerte francesa de Holbein de 1538 (Lyon) editada bajo el título “*Les simulachres & histories faces de la mort*”, presenta una composición similar a los emblemas renacentistas, constando de tres partes diferenciadas: el texto en la parte superior (en latín), la imagen central y el texto inferior, traducción del superior. En el total de 41 grabados y exceptuando los dos primeros dedicados al *Génesis* (Creación de Eva y Pecado Original<sup>149</sup>), la muerte se cuele en escenas sobradamente conocidas del *Antiguo Testamento*, *Génesis*, *Los Proverbios*, *Los Salmos*, *Isaías*, *El Eclesiastés*, *Daniel*, y un largo etc. Todas las escenas tienen como punto de partida común la inesperable “sorpresa” que supone la visita de la muerte, reloj de arena incluido, que sorprende a ricos y pobres sin distinciones, al fin y al cabo, para eso se trata de la “Danza” de la muerte.

En la citada versión francesa, el grabado que hace alusión al trabajo de Adán del *Génesis III*, contiene en la parte superior el siguiente texto explicativo: “Maledicta terra in opere tuo, in laboris comedes cunctis diebus vitae tuae, donec revertaris”. La parte inferior, por su parte, versa: «Mauledicte en ton labeur la terre/ en labeur ta uie useras/ iusques que la Mort te soubterre/ toy pouldre en poludre tourneras». Partiendo de este grabado, en 1543 se edita la versión castellana de las imágenes del *Antiguo Testamento*, en la que se incluirá el mismo. Dicha versión se publicará bajo el título «Retratos o tablas de las historias del Testamento Viejo, hechas y dibuxadas por un primo y sutil artífice. Igualmente con una muy breve y clara exposicion y declaracion de cada una dellas en Latin, con las quotas de los lugares de la Sagrada Scritura de donde se tomaron, y la mesma en lengua Castellana, para que todos gozen dellas»<sup>150</sup>.

---

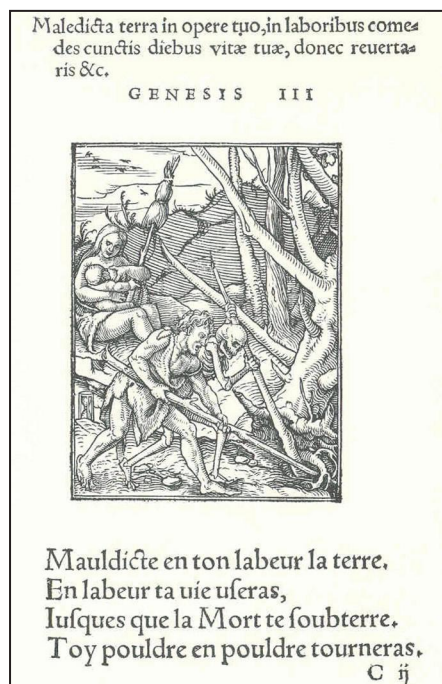
<sup>147</sup> V.V.A.A., *Hans Holbein. Imágenes...*, p. 41.

<sup>148</sup> HOLBEIN, H., MARÉCHAL, F., ob. cit. Se constata que la Danza Macabra de Holbein fue publicada en Lyon en 1538, y que a partir de este año y hasta 1562 se dieron hasta 12 ediciones, “bajo títulos distintos y con motivos nuevos”. Estos mismos datos se recogen en RODRÍGUEZ PELAZ, C., ob. cit., p. 283.

<sup>149</sup> V.V.A.A., *The dance of Death by Hans Holbein the Younger. A complete facsimile of the original 1538 edition of Les simulachres & histories faces de la mort. With a new introduction by Werner L. Gundersheimer*, New York, Dover Publications, 1971. Se sobreentiende que la inclusión de estas dos escenas responde a la necesidad de testimoniar la etapa de una vida paradisíaca en la que el concepto y significado de la muerte era desconocido y en la que el nacimiento de la misma se entiende como consecuencia de un desacato a las órdenes de Dios. Aunque en el grabado del Pecado original la muerte no hace acto de presencia, en la cuartilla inferior se la menciona en forma de texto.

<sup>150</sup> V.V.A.A., *Hans Holbein. Imágenes...* En la introducción realizada por Antonio Bernat se asegura que anteriormente, en 1540, Ioannes Steelsius había editado una copia de los grabados en Amberes con el texto acompañante en prosa. Ibid., p. 41.





Castigo de Adán y Eva, H. Holbein el Joven (1538)

A diferencia de los grabados que se venían publicando de la Danza de la Muerte en el país galo, hay que mencionar que las cuartillas explicativas inferiores francesas, pasan a ser quintillas en la versión castellana referente a las imágenes del *Antiguo Testamento*. La traducción de las mismas, obra de mano francesa, dista de ser una traducción fehaciente<sup>151</sup>.

Tanto la Danza francesa como las imágenes del *Antiguo Testamento*, comparten algo más que similitudes temporales. Los cuatro primeros grabados de ambos proyectos son los mismos, es decir, la Creación de Eva, el Pecado Original, la Expulsión del Paraíso y el castigo

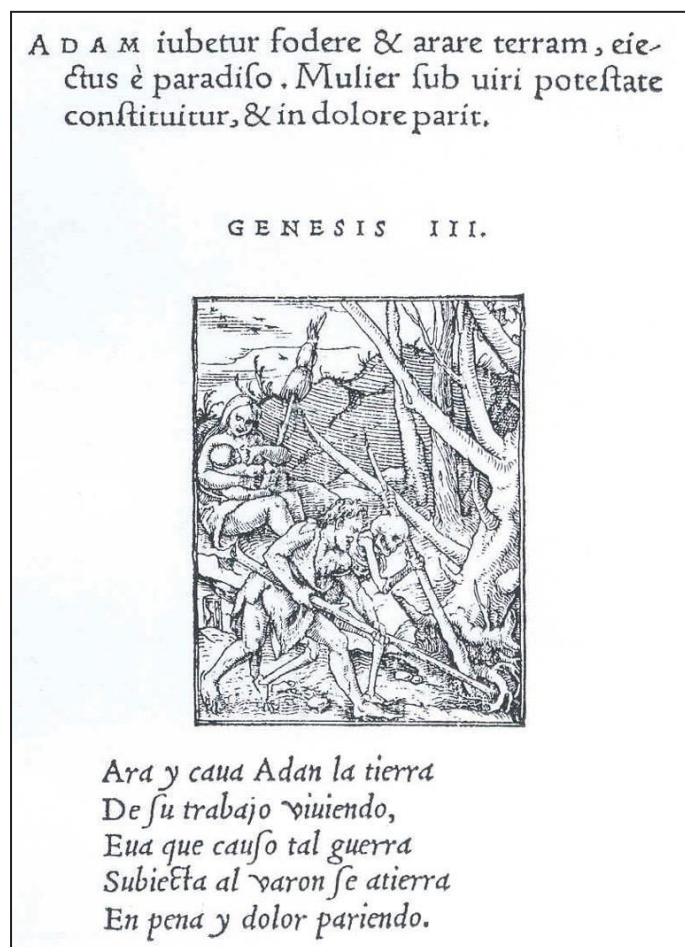
de Adán y Eva. Bernat es de la opinión de que los grabados, pensados como parte de una serie dedicada a la Danza Macabra, tuvieron que ser insertados en la serie del *Antiguo Testamento*, por la posible pérdida de algunos de éstos<sup>152</sup>. Sea cual fuere el motivo, el hecho de duplicar los grabados y hacerlos partícipes de dos proyectos distintos, hace que el significado de unos y otros sea por consiguiente distinto. Si el grabado nació como parte integrante de una serie dedicada a la Danza Macabra, el devenir de los acontecimientos propició que la lámina formara parte de una nueva serie, esta vez dedicada a los pasajes del Antiguo Testamento. Las imágenes «reutilizadas» que vemos en los «Retratos o tablas de las historias del Testamento Viejo» versan ahora exclusivamente del Antiguo Testamento. Aunque el esqueleto aparezca en la escena de Adán y Eva, hay que buscarle un significado nuevo ya que incluso la quintilla inferior de la imagen se olvida de mencionarla. Está dibujada, pero no está presente en la lectura que de la imagen se hace. Se ha perdido totalmente el nexo de unión con su «progenitora». Pudiéramos entender que la muerte se hace presencia sólida porque como ya se apuntaba, el pecado original ha dado pie a la existencia de una vida mortal. Así, la muerte se enseñorea con los afligidos Adán y Eva, mostrándoles que su actual sufrimiento y sus remordimientos, se verán reducidos

<sup>151</sup> Ibid., pp. 58-59. Según Bernat, hay evidentes faltas de concordancia en el léxico de la traducción.

<sup>152</sup> Ibid., p. 44.

al polvo del que fueron creados. El desdoblamiento de este grabado hace que, una vez inserto en el proyecto de ilustrar el *Antiguo Testamento*, pase a tener una denotada visión moralizante, ya que claramente queda ejemplificado que cualquier hecho negativo y cualquier acción injusta será punida y castigada. Es, sencillamente, una visión catequética.

Es de observar que el texto en latín de la versión castellana difiere de la nota en latín de la versión francesa, ya que en aquella podemos leer «Adam iubetur fodere & arare terram,



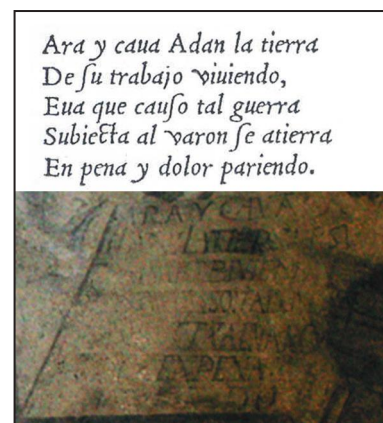
Adán y Eva, H. Holbein el Joven (1543)

eiectus è paradiso. Mulier sub uiri potestate constituitur, & in dolore parit”. La quintilla inferior castellana, por su parte, recoge el siguiente escrito: “Ara y cava Adan la tierra/ de su trabajo viviendo/ Eva que causo tal guerra/ subiecta al varon se atierra/ en pena y dolor pariendo”.

Hay que prestar especial atención a dicha quintilla. Si bien en la descripción objetiva que se realizara de la imagen del castigo de Adán y Eva, en la sacristía de la capilla, no se podía discernir el significado de la cartela a causa de su acentuada pérdida, el texto del grabado de 1543 borra cualquier duda respecto al

contenido. La cartela de la grisalla guipuzcoana reproduce con total exactitud la quintilla que acompaña al grabado de Holbein resultando, tal y como se deducía, una explicación objetiva del hecho bíblico retratado. Este dato corrobora la idea de que el grabado en que se inspiró el conjunto de Azpeitia fuera la versión de 1543, es decir, que el grabado reproducido en la sacristía, más que seguramente por Juan de Elejalde, perteneciera a la citada versión castellana.

A excepción de ligeras variaciones presentes en el modelo guipuzcoano, tales como la presencia del reloj de arena en un lugar preponderante de la escena, o la menor cantidad de ramajes reproducidos en la sacristía de cara a un mejor ajuste de la cartela explicativa, la capacidad de comprensión del modelo original de Holbein queda exquisitamente reflejada a través del buen hacer y la experiencia del maestro de Azpeitia. Los más mínimos cambios corporales- ligera variación de la inclinación de las piernas, entre otros- responden asimismo a



Cartela y leyenda

la aportación personal del artista, cuya maestría y calidad parecen más que probadas. El reloj de arena, que en Azpeitia se hace muchísimo más visible gracias a un estratégico cambio de lugar, incide en la potenciación del mensaje didáctico y catequístico que se destila de los muros del recinto funerario. El inicial grabado de Holbein, versado en los trabajos de Adán y Eva, e incluido dentro de la Danza Macabra, incidía en la presencia de la Muerte. Si bien diversos avatares devinieron en que dicho grabado pasara a formar parte de la ilustración de pasajes del *Antiguo Testamento*, la obra en cuestión nunca sufrió modificación alguna. No sucede así en la capilla de la Soledad, donde el reloj de arena pasa a ubicarse en la zona media, coincidiendo con la línea de imposta de la arquitectura fingida. La preeminencia del lugar sirve para que el impacto visual de la composición sea mayor, y para que la recepción del mensaje asociado al castigo de Adán y Eva y al consiguiente juicio sea ampliamente potenciado. Finalmente, el paisaje presente en la obra del alemán ha sido igualmente suprimido, llenando el fondo con una ebullición de nubes, cuya composición en forma de cortinajes o telones enmarca la escena principal.

El tema del Castigo de Adán y Eva había sido un tema trabajado con cierta asiduidad<sup>153</sup>, siendo el grabado de Holbein la fuente de otras labores gráficas de desigual acabado. En 1541 y firmado por Heinrich Aldegrever se grababa el tema del castigo de Adán y Eva en presencia

<sup>153</sup> Con anterioridad a 1543 y datado el 5 de diciembre de 1519, el grabado perteneciente a un libro de Horas francés, el Thielman Kerver's *Horae*, reproduce la escena de "Adán y Eva y sus labores", enmarcado dentro de las ilustraciones de los Oficios de la Muerte. Véase VV.AA, *Hans Holbein the Younger...*, p. 121. La pareja formada por Adán y Eva se rodea de tres niños, mientras cada uno de los protagonistas se dedica a sus quehaceres.



Adán trabajando la tierra. H. Aldegrever

de la muerte<sup>154</sup>, que aparece en la escena ayudando a Adán en su trabajo. Al igual que hiciera Holbein y, basándose en él, Aldegrever dedicó una serie de 8 estampas a la Danza o poder de la muerte, las cuatro primeras dedicadas al *Génesis*, y las cuatro últimas con personajes eclesiásticos. La cuarta estampa de la serie tiene en su parte inferior un texto en latín que reza: “Maledicta terra in opere tuo laboribus comedes cunctis diebus vitae tuae, donec revertaris. Genesis III”. Salvo ligerísimas variaciones, la leyenda es igual al texto en latín de la edición francesa de la Danza de Holbein de 1538. Y la obra es muy similar al

primer grabado de Holbein, aunque en este caso las figuras de la composición de Aldegrever están invertidas respecto a aquel. Adán aparece más erguido que en grabados anteriores, aunque es innegable que bebe de las fuentes y las características del de Holbein. Tres años más tarde, en 1544, Heinrich Vogtherr el Viejo publica una copia de la Danza de la Muerte de Holbein en Habsburgo, idéntica al grabado original, aunque invertida, y con el título en alemán, “Fluch des Menschen”<sup>155</sup>.

Avanzando unos años en el tiempo, en las pinturas navarras del Palacio de Oriz<sup>156</sup> localizamos un ejemplo renacentista de la posible Danza de la Muerte<sup>157</sup>. Actualmente trasladadas a lienzos y conservadas



Fluch des Menschen. H. Vogtherr

<sup>154</sup> Como parte de una serie de grabados dedicados a la vida de Adán y Eva, en 1540, dos años después de la publicación francesa de “Les simulachres & histories faces de la mort”, ve la luz un grabado de Heinrich Aldegrever en el que se reproduce la escena volteada del castigo de Adán y Eva, en ausencia de la muerte.

<sup>155</sup> VOGTHERR, H., “Fluch des Menschen”, Augsburg, 1544. München, Bayerische Staatsbibliothek, Inventar-Nr. Im. mort. 4. Recuperado de <http://www.dodedans.com/Eholbein-vogtherr.htm>

<sup>156</sup> Las pinturas del palacio navarro de Oriz han sido estudiadas en SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., ob. cit.

<sup>157</sup> Las de Oriz no serán un ejemplo aislado en lo que a recepción de influencias nórdicas compete. Las iniciales o letras capitales impresas en Navarra en los siglos XVI y XVII están directamente basadas en la Danza de la Muerte de Hans Holbein, hecho que subraya la importancia de la recepción de los modelos del artista alemán. Es muy significativa la comparación gráfica que la autora realiza de la ilustración de los pasajes de la Danza de Holbein con las iniciales impresas en Navarra. Sobre dicho tema, véase RODRÍGUEZ PELAZ, C., ob. cit., pp. 275-317.

en el Museo de Navarra de Pamplona, se estima que pudieron ser realizadas en torno a 1550.

Según se lee en el atril explicativo de la imagen, la atribución de las pinturas no está definida, aunque se barajan los nombres de Juan de Goñi y Miguel de Tarragona. Con el título de “Adán y Eva y sus trabajos”<sup>158</sup>, vemos una grisalla que, en cuanto a la disposición de los personajes, recuerda si acaso el grabado de Aldegrever con la Muerte a la izquierda, Adán en el centro y Eva en la derecha. Sin embargo,



*Adán y Eva y sus trabajos. Palacio de Oriz*

en esta pintura las figuras se miran entre sí, cosa que no sucedía en los trabajos anteriores. Adán y la Muerte fijan su mirada en Eva que, despreocupada por ser el centro de atención de las dos figuras, amamanta a un niño, mientras el hijo primogénito se mantiene en pie junto a ella. La factura de las figuras humanas no llega a la calidad y destreza que desborda la pinceladura de Azpeitia. La representación de la muerte de Oriz, extraña por su torpeza, pues resulta burda e inanimada.

Siguiendo una lógica progresión cronológica, en este punto se insertarían las grisallas de la sacristía de Azpeitia, idénticas al grabado de Holbein y con la idea original que encerraba de la muerte, en este caso, como consecuencia de la desobediencia.

Parece probada la buena salud de la que disfrutaba la temática del castigo de Adán y Eva, ya que en 1786 (aunque editado en 1803) y sin salirse del camino tan definido de los anteriores, el grabador de David Deuchar creaba otra serie sobre las Danzas de la Muerte. Su origen parece encontrarse una vez más en el grabado



*Castigo de Adán y Eva. D. Deuchar*

<sup>158</sup> Sánchez Cantón por su parte titula la obra “Adán y Eva sujetos al trabajo y a la muerte”. Véase SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., ob. cit., p. 19. El autor recoge que Rafael en las Loggie ya había pintado este tema, invertido y sin la muerte. Igualmente hace alusión al grabado de Giulio Bonasone, descrito por Bartsch (*Le peintre graveur*, tomo XV), cuya composición es similar a Holbein. *Ibid.*, p. 19.

de Holbein, con ligerísimas variantes, probablemente motivadas por la necesidad del propio autor de imprimir su personalidad al dibujo.

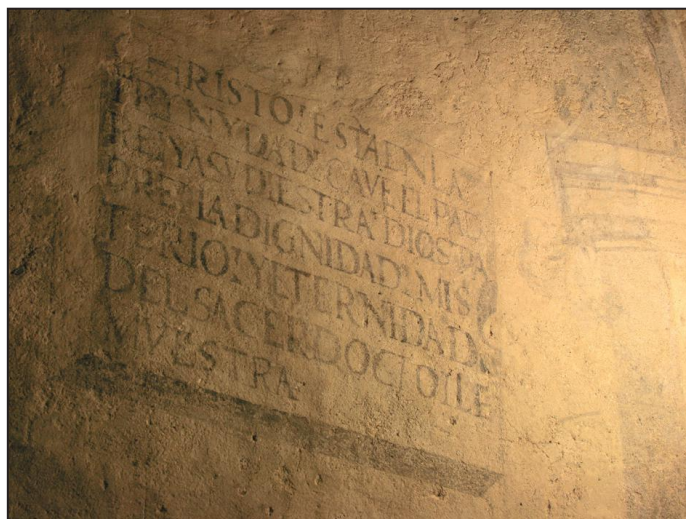
Resulta un hecho tangible que la interpretación de este grabado fue un recurso de comunicación muy útil que, en el caso de Azpeitia, sirvió tanto para el adoctrinamiento de aquellos que admiraran este lienzo, como para la magnificencia de la virtud y propaganda personal del fundador Nicolás Sáez de Elola. En este contexto, los Benavente o los Cruzat de Oriz ya se habían servido, como se ha venido apuntando, de temas relacionados con la creación y pecado original para decorar sus estancias.

### 6.3. Paño de la Trinidad y cartela trinitaria

Los dos últimos paños de la sacristía, el sur y oeste respectivamente, comparten un origen gráfico, si bien en el sur apenas predomina una cartela colindante al lienzo oeste cuya leyenda dice “Christo está en la trynydad cave el padre y a su diestra Dios padre la Dignidad Misterio y Eternidad del sacerdocio le muestra”, mientras que en las pinturas apenas conservadas del muro occidental, se intuye una figura central con rostro de venerable anciano barbudo y rayos diagonales descendiendo sobre su cabeza.

La arquitectura fingida que adorna las restantes paredes de la sacristía, principalmente al lienzo sur, también se reproduce aquí. Las ventanas están igualmente enmarcadas con grisallas, además de las pilastras, capiteles que soportan una arcada decorada con macollas y frutas que penden en su intradós.

La cartela, además de aludir al sacerdocio, sería el principal argumento que explicaría la presencia de Dios Padre en la pared oeste de la sacristía. Tomando el testigo de las

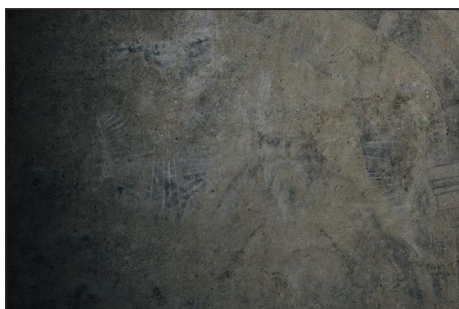


*Cartela de la Trinidad*

ideas del Concilio de Trento relativas a la figura de la Trinidad, su influencia y sentido unitario, la cartela resumiría lo representado en la pared oeste, la presencia del Padre, el Hijo y el Espíritu Santo como una sola persona.

Aunque la imagen aparece muy difuminada y necesita de cierta atención contemplativa para poder discernir el rostro de Dios Padre, éste aparece presidiendo como juez supremo con

gravedad este ámbito. Parecería tocado con bonete y rodeado de una mandorla de haces de luz. Aparece, como es habitual, como un anciano de rostro serio y barbado, con una mirada autoritaria.



*Detalle de la Trinidad*

Debido a la pérdida de nitidez y de gran parte del dibujo adyacente, no se aprecian con claridad las figuras del Hijo y el Espíritu Santo. No obstante, además de lógico, la localización del grabado de Hans Holbein el Joven referente a la Trinidad



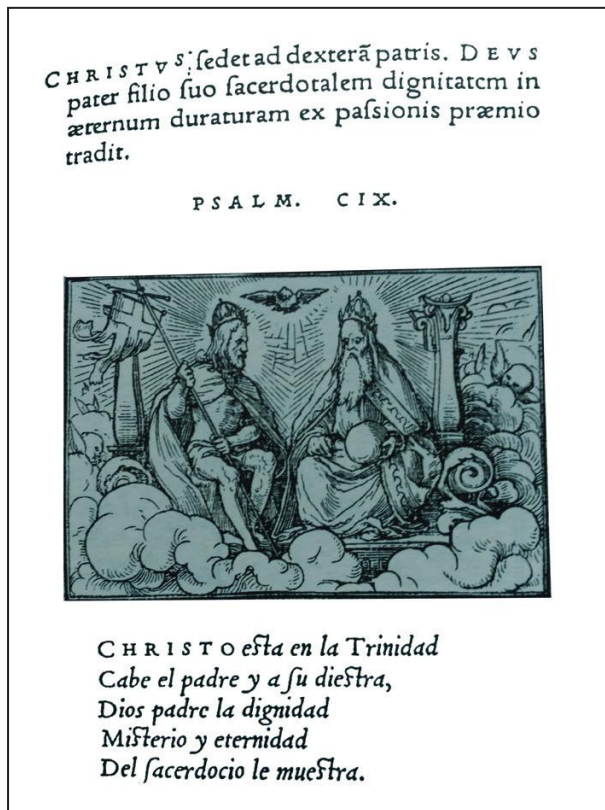
*La Trinidad*

nos permite asegurar que fueron plasmadas en la sacristía las tres Personas que componen la divinidad.

### **6.3.1. Fuentes gráficas**

Pertenciente al paquete de grabados del que provienen la *Visión de Ezequiel* y el *Castigo de Adán y Eva*, la xilografía sobre la Trinidad también fue impresa en Lyon en 1543, en la obra titulada “Retratos o tablas de las historias del Testamento Viejo, hechas y dibuxadas por un primo y sutil artífice”, de Hans Holbein el Joven. Dada la similitud del Dios Padre del *Castigo de Adán y Eva* con el del grabado de la *Trinidad*, y dado lo precario del estado de conservación de la pintura de la pared, únicamente la cartela del lienzo sur ayuda a identificar

el conjunto trinitario. Al igual que los demás grabados del conjunto de *Retratos o tablas de las historias del Testamento Viejo*, el de la Trinidad está glosado por un texto latino en prosa y una quintilla en castellano en la parte inferior, quintilla que se reproduce de forma exacta en la



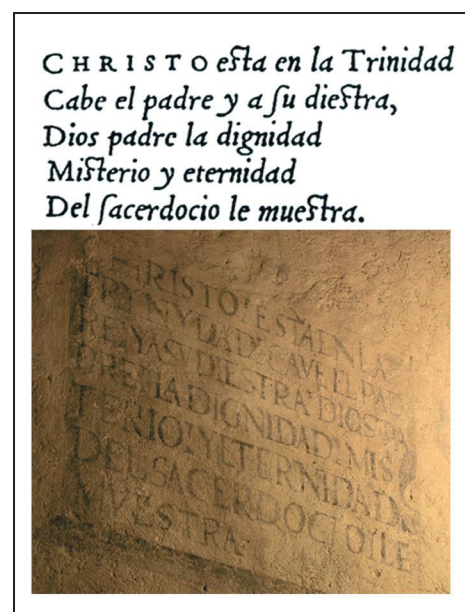
*La Trinidad, H. Holbein el Joven (1543)*

de luz trazando el contorno de todos los componentes, parte que sí se ha conservado en la zona superior de la grisalla de Azpeitia. La parte inferior del grabado se resuelve con un amasijo de nubes de las que se asoman varios angelitos a media altura, que pudieron haber formado parte de la grisalla original de Azpeitia.

Sea como fuere la composición original de la capilla de Santa María, y como no podía ser de otro modo, el estilo y composiciones gráficas de Hans Holbein el Joven se dejan sentir una vez más en la sacristía, clara muestra de la recepción del mejor

cartela del muro sur.

Dios Padre se situaría en una posición central derecha, sujetando la esfera terrestre con su mano izquierda, y compartiendo protagonismo y escala con el Hijo, sentado a su diestra, con el pecho descubierto y una capa anudada en el cuello. Sostiene entre sus manos la cruz con el pendón, símbolo de la resurrección. Sentados en un solio con basas y pilastras avolutadas en los vértices, la paloma del Espíritu Santo sobrevuela sobre las dos figuras, siendo el conjunto de la Trinidad completamente resplandeciente, con haces



*Cartela y leyenda*

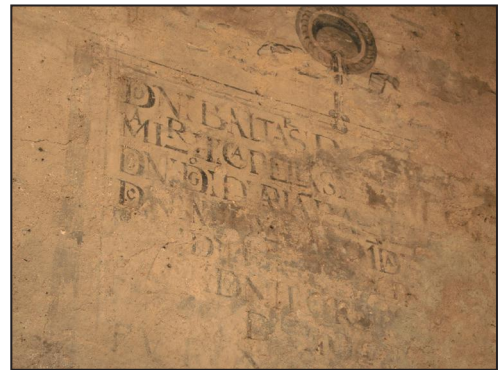


renacimiento, tanto del realismo nórdico como de la transgresión anatómica y volumétrica del manierismo miguelangelesco.

## 7. Las grisallas del coro

El coro superior es la parte que más arrasada se encuentra y apenas mantiene pinceladura, al haber sido la dependencia que primero se raspó de cara a las labores de rehabilitación de la capilla, previo encuentro de señales de grisalla renacentista bajo la repolicromía del siglo XIX.

Aunque es probable que el coro, al igual que las restantes estancias, estuviera pincelada en todos sus paramentos (la presencia de una cenefa en la pared sur del coro atestigua lo que habría sido una decoración global de esta estancia), actualmente sólo el paño oriental muestra un cartel con leyenda que se descuelga de un óculo mediante una cuerda simulada. En esta cartela apenas se distingue el inicio del texto que dice: “Don Baltasar...”, además de la palabra “capilla”. Pudiera tratarse de un texto referido



*Cartela del coro*



*Roseta del coro*

a la visita de un personaje importante con motivo de la inauguración de la Capilla de Santa María, si bien es imposible concretar nada más sin aventurarse en terrenos meramente especulativos. En el mismo lienzo se aprecia el grabado hundido de una roseta con cinco circunferencias concéntricas y una flor de cuadrifolio en el centro.

## **CONCLUSIONES**



1. Fundamentada en la idea del individualismo y de la pervivencia de la memoria, la capilla de Nicolás Sáez de Elola de Azpeitia cumplía plenamente en el último tercio del siglo XVI las premisas del ideario humanista y renacentista. No obstante, fue tras la minuciosa restauración llevada a cabo en el año 2006 por la empresa Artelan cuando se pudo retirar la repolicromía de finales del siglo XIX y recuperar para los anales de la historia y el arte una joya única de la época del emperador Carlos V, que trasciende el mero estudio local. En esta **capilla de Santa María, obra plenamente “romana”**, se dan cita, en el corto espacio de tiempo de unos veinte años entre el inicio de la construcción en 1555 y la conclusión de su pinceladura con grisallas a finales de la década de los 70, una serie de lenguajes que pautan la introducción y asimilación del Renacimiento en sus diversas fases. La fábrica del cubo y la esfera, el macrocosmos y microcosmos, así como el léxico clasicista empleado en esta capilla nos remiten a una arquitectura “a la antigua”. Los relieves de los medallones con evangelistas en las pechinas y sibilas en el sotocoro son buenos exponentes del expresivismo, en tanto que el arcosolio, que copia un diseño de puerta de Serlio, reproduce un arco triunfal manierista. Las grisallas que decoran las paredes son obras manieristas que, según sus fuentes de inspiración, reproducen el estilo amable de Rafael, el arte nórdico de Holbein el Joven y, principalmente, el manierismo miguelangelesco, presente en las escenas principales de este excepcional programa humanista. La pinceladura arquitectónica fingida que acompaña a estas historias moderniza la fábrica construida.

2. En el presente estudio trazamos un **nuevo perfil biográfico de Nicolás Sáez de Elola**, del que tan solo conocíamos, como rezaba el cartel que presidía su arcosolio, que había sido capitán de Francisco Pizarro y una figura relevante en la historia de la conquista de América. No obstante, el vaciado documental llevado a cabo tanto en archivos nacionales como internacionales, entre ellos la Harkness Collection de la Library of Congress, ha ayudado a tejer la historia de un hasta entonces anónimo Nicolás de Azpeitia en la conquista del Perú. A partir de su decisiva intervención en la captura del inca Atahualpa en la batalla de Cajamarca, llegó a acumular una fortuna estimada en aproximadamente 17.000 pesos de oro, entre los que se incluía la dote que la india que se trajo del Perú alegaba haberle donado en concepto de ajuar matrimonial. Con ello Nicolás de Azpeitia entraba de lleno, a su regreso hacia 1534, en la

vida social y política de su Azpeitia natal. Tras repudiar a la india, se casó con una dama de la nobleza local y fue nombrado alcalde de la villa. El nuevo estatus adquirido y su enorme fortuna personal le permitieron erigir la que habría de ser la capilla de patronato más monumental del siglo XVI en el País Vasco, a la altura de los más interesantes conjuntos funerarios del Renacimiento y el Manierismo peninsulares.

3. Junto a la figura del fundador, que se corresponde con el estereotipo de un hombre de armas aunque algo más ilustrado, presentamos al beneditino **fray Martín de Azpeitia como promotor de la capilla**, a quien consideramos además como el mentor de su complejo programa iconográfico. En este sentido resulta concluyente la afirmación que, en el Libro de cuentas de esta capellanía, se hace de fray Martín de Azpeitia “por cuyo parecer e buen consejo el dicho señor Nicolás Sánchez de Elola se dispuso e deternynó a hacer la capilla que mandó hacer”. Poseedor de una sólida formación teológica y humanista, estuvo estrechamente vinculado a la reforma beneditina de la Congregación de San Benito de Valladolid. Su paso como abad por varios conventos castellanos y, principalmente, su nombramiento como prior del de Santa María de Irache lo sitúan en un periodo de renovaciones renacentistas con programas afines al que vemos en la capilla “al romano” de Azpeitia. De ser así habría que añadir su nombre al de otros destacados mentores eclesiásticos como fray Juan de la Peña, dominico del Colegio de San Gregorio de Valladolid, autor del programa de la capilla de los Benavente o el propio Luis de Lucena, clérigo y médico del papa Julio III en Roma, un personaje de gran talla y relieve intelectual, promotor y mentor de la capilla de Nuestra Señora de los Ángeles en Guadalajara.

4. Las conclusiones referentes a la obra arquitectónica de la capilla de Santa María o de Nicolás Sáez de Elola aportan interesantes **novedades documentales** para el Renacimiento hispano. Éstas se refieren a la singular actuación de los regidores del ayuntamiento de Azpeitia como patronos de la fundación de Nicolás Sáez de Elola y al viaje de Martín Pérez de Izaguirre por ciudades castellanas para informar sobre las capillas funerarias que en aquel momento se estaban construyendo. Presentamos asimismo las figuras del responsable de la fábrica Domingo de Rezábal y los otros canteros que fueron modificando el plan original a lo largo de su historia constructiva. El carácter tan marcadamente italiano e internacional de esta obra clasicista y

manierista la diferencia de otros conjuntos guipuzcoanos del siglo XVI como el monasterio de San Telmo de San Sebastián, fundado por Alonso de Idiáquez, e incluso la Universidad de Oñate, instituida por Rodrigo Mercado de Zuazola. La filiación de esta construcción la encontramos en la literatura serliana y, siguiendo la trayectoria profesional de Rezábal, en obras salmantinas y vallisoletanas del círculo de Rodrigo Gil de Hontañón, así como en la arquitectura sevillana de Martín de Gainza y en la de Andrés de Vandelvira.

5. De capital importancia fue, para la fábrica, la **elección de un lenguaje renacentista por parte del concejo de Azpeitia**, cuyos regidores de 1554 no se comportaron solo como meros patronos ejecutores y administradores de la fundación del capitán de Pizarro. La opinión de aquellos diez prohombres, los alcaldes Pedro de Garagarza y Martín Pérez de Izaguirre, los fieles Tomás de Zandategui y Juan Martínez de Enparan y los seis regidores, entre los cuales se destaca al licenciado Martín Ibáñez de Aquemendi, Francisco Iñiguez de Alzaga y Asensio de Urquiza, fue decisiva en la elección del estilo de la fábrica, que habría de ser “*segund la alquitatura que esta escrita de los autores Romanos*”. Suyo fue el pliego de condiciones en el que se estipula con rotunda claridad que la capilla sería “*en todo natural Romano, sin mezcla alguna con lo moderno*”, además de completamente pincelada. Fueron ellos, sin lugar a dudas, los responsables de la capilla a la italiana de Nicolás de Elola que ajustarían los canteros Rezábal, Sagarzola y Elosu, apostando por una edificación cercana a los nuevos aires imperiales y nobiliarios no vistos con anterioridad por la zona.

6. En las gestiones preliminares de búsqueda de información sobre las bulas papales imprescindibles para la edificación de capillas de patronato y de referencias arquitectónicas para las mismas resulta fundamental **el viaje castellano de Martín Pérez de Izaguirre**, alcalde y escribano, de vasta y culta formación. Comisionado por el concejo de Azpeitia, este intermediario se desplazó a Valladolid, Salamanca y otras partes de Castilla para ver capillas singulares que pudieran servir de modelo a la futura de Santa María, como lo atestigua la relación que dejó por escrito junto a su testamento y que, desafortunadamente, no hemos localizado.

Este viaje inédito se puede añadir a otros, asimismo de comisión municipal, como los de los canteros Domingo de Eizaguirre a Burgos en 1517 para tratar sobre la traza de la

iglesia de Azpeitia o Juan de Herbeta a Burgos y Valladolid en 1538 para ver las edificios hospitalarios que por esos años se construían para poder llevar a cabo la fábrica del Hospital de Santiago de Vitoria. Es el nuestro un ejemplo elocuente que engrosa una pequeña relación de viajes documentados como los del “fabriquero” de la catedral de Segovia a Toledo, Sevilla, León y Salamanca para tomar las medidas y proporciones de sus edificios y catedrales, o el caso de Francisco Rodríguez Cumplido, enviado a Toledo, Santiago y Lisboa, a estudiar y copiar las trazas de sus respectivos hospitales para la edificación del Hospital de las Cinco Llagas en Sevilla.

7. El autor de las trazas y maestro mayor de las obras entre 1555 y 1560 fue el cantero **Domingo de Rezábal, Alfaro o Azpeitia, artista polifacético** desconocido hasta el presente estudio. En la documentación se le titula no solo como cantero, maestro de cantería o maestro de geometría, sino también como escultor y estatuario. Dependiendo de la labor a desempeñar y el lugar de trabajo, su apellido será Rezábal en las obras de cantería, Alfaro en algunas labores escultóricas y, finalmente, Azpeitia, su apellido toponímico con el que era conocido en otras zonas de Castilla. Descartados otros canteros vascos que son conocidos por el nombre de su localidad de origen como Domingo de Azpeitia y Olozábal, representante de la “arquitectura prevandelviriana” en Jaén, nuestro Domingo de Rezábal debe identificarse con el cantero Domingo de Azpeitia al que encontramos trabajando entre 1526 y 1536 en varias capillas en San Juan Bautista de Estella, la catedral de Salamanca con Rodrigo Gil de Hontañón, y en Valladolid. Corrobora esta identificación de que le encontramos trabajando en la seo de Salamanca en 1531 junto a Juan de Gante, entallador e imaginero, con quien volverá a coincidir en 1556 en relación a la escritura del retablo de la capilla guipuzcoana.

8. La traza elegida se enriqueció con las **correcciones y modificaciones de Martín de Sagarzola y Pedro de Elosu**, dos afamados canteros de trayectoria conocida. El primero, hermano de Miguel de Sagarzola quien trabajó a las órdenes de Rodrigo Gil de Hontañón en la fachada del Colegio de San Ildefonso en Alcalá de Henares, se ocupó entre 1551 y 1562 de la construcción de la iglesia conventual de San Telmo de San Sebastián. Como portavoz del concejo, debemos a Sagarzola la elección de la traza “al romano” para este recinto funerario,

a la que añadió algunas correcciones técnicas sobre las longitudes y alturas de la capilla, que la acercaban todavía más al ideal de relaciones matemáticas y armonías musicales tan propias del Renacimiento. Respecto a la cuadratura de la capilla y sus medidas y proporciones resulta decisiva la opinión e informes de Pedro de Elosu, cantero vecino de Vitoria. Su amplia trayectoria en iglesias y palacios renacentistas alaveses, y sus decisiones, junto a las de Pedro de Soraiz, en los litigios surgidos en torno a la fábrica guipuzcoana inclinan la balanza a favor del arte al romano, en detrimento de lo moderno de la propuesta de Domingo de Olozaga.

9. Los datos históricos expurgados, el análisis in situ de la capilla y la comprobación de las proporciones métricas entre sus partes redundan en la idea de **centralidad, axialidad y armonías musicales**, consustanciales al Renacimiento italiano. Así lo acreditan su planta de cruz griega, inscrita en un cuadrado y cubierta por cúpula casetonada con todo su simbolismo neoplatónico y un léxico a la romana a base de arcos de triunfo. Con Domingo de Rezábal y Alfaro la capilla guipuzcoana pasa de ser mera arquitectura a pura ciencia, punto en el que habría que incidir en *“la relación de la ciencia e saber que en el arte de la geometría el dicho maestro Domingo de Rezábal tenía”*. Las armonías musicales de diapasón y diapente, los rectángulos áureos de las hornacinas abiertas en los muros y referencias a proporcionalidades serlianas como su proyecto para una puerta, copiado literalmente en el esquema compositivo y proporcional del arcosolio, son prueba fehaciente del grado de conocimiento científico y detallismo de la traza del arquitecto guipuzcoano.

10. Las únicas **comparaciones con conjuntos afines** que hemos podido realizar son con otras capillas de patronato de planta centralizada o cuadrangular con sacristía propia como las de los Benavente en Medina de Rioseco (Valladolid), Gil Rodríguez de Junterón en la catedral de Murcia o la de Luis de Lucena, también llamada de Nuestra Señora de los Ángeles, en Guadalajara. No obstante, ninguna de las mencionadas capillas coincide de pleno con el estilo arquitectónico, escultórico o pictórico de la de Azpeitia, más avanzado y clásico que el de las anteriores, y manierista miguelangelesco en lo que a sus pinturas se refiere. Comparte con la capilla de los Benavente la planta centralizada y sentido martirial, el cierre de media naranja (cúpula casetonada la guipuzcoana, mudéjar la riosecana), así como el sentido simbólico y



mortuorio humanista presente en su programa escultórico y de yesería. Con la de Junterón, iniciadora del estilo “a la antigua”, comparte el sentido de templo independiente con sacristía aneja y, ante todo, la desornamentación de sus muros, su ascendencia italianizante y por ende, su simbolismo triunfal y romano. Finalmente y con la capilla de Luis de Lucena, el más humanista de los expuestos, coincide en la conjunción de un espacio italianizante con pinturas de corte bíblico serían las mayores coincidencias con el receptáculo de Azpeitia.

**11.** Las estancias documentadas de Nicolás Sáez de Elola en la ciudad de Sevilla, en torno a 1520 y 1534 aproximadamente, además de su vínculo personal y económico con la misma, incluso tras su defunción en 1553, justifican la **relación con la arquitectura andaluza** que advertimos en la capilla guipuzcoana. Recordemos las tempranas soluciones arquitectónicas que Diego de Riaño y Martín de Gainza, cantero guipuzcoano, estaban ejecutando por aquellos años en la ciudad del Guadalquivir, como la cúpula de la sacristía mayor de la catedral sevillana de 1543 o las bóvedas reticulares de su casa consistorial. A ello debemos de sumar la ligazón con la arquitectura del sur peninsular de los canteros que proyectan las bóvedas reticulares de la propia iglesia parroquial de Azpeitia, y la ciencia y geometría del arquitecto Rezábal. Finalmente, advertimos grandes concomitancias entre las puristas líneas arquitectónicas de la capilla de Azpeitia y las fábricas de Diego de Siloé (la rotonda y la puerta del Perdón de la catedral de Granada), y de Andrés de Vandelvira (la Sacra Capilla y la sacristía de la iglesia del Salvador de Úbeda, o el cornisamiento y refinamiento de la catedral de Jaén). El carácter italiano e internacional de la capilla objeto de estudio es, en definitiva, el resultado de una introducción completamente inusual en tierras guipuzcoanas y vascas del renacimiento más puro, clásico y romano, lo que convierte a la capilla de Nicolás Sáez de Elola en el referente puntero de la arquitectura renacentista en todo el País Vasco.

**12.** Desaparecido el retablo de Santa María, la **escultura** de la capilla de Elola es fundamentalmente pétreo y monumental y está integrada por seis relieves expresivistas, el bulto del yacente y las virtudes del monumento funerario serliano, coetáneos todos a la fábrica. La única documentación que hemos localizado sobre estos elementos escultóricos está contenida en sendas cláusulas del contrato de la obra de cantería, las correcciones de la traza y las condiciones

impuestas por el concejo, que únicamente aportan la identificación de los evangelistas y algunos datos técnicos. En ausencia de menciones específicas a sus autores, pensamos que **Domingo de Rezábal y Alfaro, cantero y escultor**, debió intervenir en el arcosolio y, considerando que realizó un escudo de la villa para las murallas, se le pueden atribuir también los cuatro escudos situados al interior y al exterior de la capilla, más la cartela que conmemora el inicio de la obra en 1555. Por afinidad estilística y al haberle documentado en 1559 junto a Domingo de Rezábal en Régil, podemos proponer la intervención de **Pierres Picart, entallador francés**, como autor de los medallones de los evangelistas y las sibilas, que presentan esquemas sofisticados y expresiones anhelantes propios del manierismo juniano.

**13.** En el sepulcro de **arcosolio** manierista destaca su sentido ascensional, proporcionalidad y métrica, debido a que copia el diseño de una puerta del boloñés Sebastiano Serlio. Como elemento clave del recinto funerario, en él se consolida la idea cristiana de la esperanza en la resurrección tras la muerte. El triunfo sobre ésta y el ascenso del alma quedan ilustrados por las virtudes recostadas sobre el frontón, que dinamizan la sobriedad de este mausoleo renacentista, anticipándonos los prototipos derivados de las alegorías miguelangelescas. Sólo preceden a estas imágenes de Azpeitia algunas virtudes y victorias de arcos triunfales de algunas fachadas proyectadas en tierras andaluzas por Diego de Siloé o Andrés de Vandelvira, como la puerta del Perdón de la catedral de Granada (1532) y la Sacra Capilla de la iglesia del Salvador de Úbeda (1555), o las que decoran los frontones del retablo principal de Astorga que, realizado por Gaspar Becerra (1558), constituye el manifiesto del Romanismo en España. Antecede por tanto, en su temprana recepción en más de veinte años, a las figuras recostadas romanistas de los sepulcros vitorianos de la década de los 90.

Aunque en el contrato se estipulaba que el capitán se debía representar orante y con un rosario entre las manos, la estatua que hoy vemos nos lo muestra **yacente** y con una indumentaria que nos recuerda la trayectoria militar del indiano. Se le efigia en piedra blanca de Salvatierra, con armadura, el brazo derecho cruzado desenvainando la espada y el rostro oculto por la celada. De este tipo de representación, completamente excepcional en el arte funerario del XVI, tan solo podemos citar otro caso en la Península, el del caballero don Álvaro de Deza

en Tuy (Pontevedra). Lejos del estereotipo del *Miles Christi*, con Nicolás Sáez de Elola se inicia y finaliza una tipología claramente focalizada a ensalzar la gloria y la victoria militar, muy en la órbita de la propaganda imperial.

**14. Los medallones de los evangelistas** de las pechinas y los **tondos con las sibilas** Tiburtina y Helespóntica del sotocoro se pueden atribuir al taller de Pierres Picart, ciñéndose a la perfección al estilo manierista imperante en la década de los 60 del siglo XVI, cuando se ejecutaron. Acompañados los evangelistas de sus respectivos Tetramorfos, e identificadas, la sibila Tiburtina por la estrella y la Helespóntica por la cruz, ambos grupos encajan en el significado universal de la capilla: los evangelistas unen el cubo y la esfera, lo terrenal y lo celestial, mientras que las sibilas, situadas en la entrada a la capilla, preanuncian el nacimiento de Cristo y su muerte en la cruz. Con ellas se inicia y se cierra el sentido programático del conjunto de las grisallas, siendo en su atribución e identificación, una de las apuestas más consolidadas del presente estudio.

**15.** Afortunadamente, se han conservado en su mayor parte las grisallas que decoran sus muros. Se trata de unas excepcionales **pinturas manieristas**, realizadas con el habitual procedimiento en seco de temple sobre mortero de cal en la década de los 70 del siglo XVI, que ilustran un original programa funerario caballeresco, de virtud y redención. Se deben seguramente a **Juan de Elejalde**, pintor vecino de Mondragón, a quien se documenta en relación con la pintura del exterior de la capilla. Es este maestro uno de los mayores especialistas en la pinceladura de templos en Álava, Guipúzcoa y zonas periféricas en el último tercio del siglo XVI, con interesantes programas sacros y profanos como el de Urbina. Nos hallamos, sin duda, ante el conjunto pictórico del Renacimiento más importante en el País Vasco y uno de los más interesantes de la Península, tanto por las fuentes gráficas empleadas y estilo como por su elaborado programa doctrinal.

**16.** Su estilo manierista es debido al uso de diversas **fuentes gráficas**, principalmente miguelangelescas como se comprueba en las figuras de potentes anatomías y rebuscadas torsiones helicoidales que reproducen prototipos y escenas del maestro florentino, hábilmente copiados o reinterpretados en torno a 1573 por Juan de Elejalde, en un alarde de soltura del

dibujo y un amplio conocimiento de los modelos del manierismo internacional, que unifica y acomoda a la manera romana del insigne genio florentino. El conjunto confieren a la capilla del capitán de Pizarro en Azpeitia un carácter cosmopolita único en el País Vasco.

En la identificación final de la escena del paño sur como el *Sueño de La Vida Humana*, duodécima copia-variante conocida del dibujo de *Il Sogno* de Miguel Ángel, fueron claves las partes conservadas de la misma, es decir, la mitad inferior de un desnudo masculino, el cubo sobre el que se apoya y el halo circundante. La figura de Dios Padre está copiada del grabado de la *Visión de Ezequiel* de Hans Holbein el Joven, en tanto que el Tetramorfos y las ruedas están simplificados. A este grabador alemán se deben las xilografías del ángel de la expulsión, *Adán y Eva sujetos al trabajo* o la *Trinidad* que inspiran los temas homónimos de sacristía. El rostro de la alegoría de la templanza, pertenece al de la virtud de la prudencia grabada por Marcantonio Raimondi. El grupo de la caridad muestra actitudes y esquemas extraídos de la pequeña tabla de la caridad de Rafael y del Tondo Taddei de Miguel Ángel, al igual que la imponente Madona con el niño del sotocoro, excepcional réplica pintada romanista que claramente adeuda las líneas monumentales miguelangelescas presentes en las tallas de vírgenes anchietescas como la de Aoiz y que no obstante apenas tuvieron eco en la pintura. Las alegorías pinceladas y las virtudes labradas del arcosolio son deudoras del grabado de Enea Vico *El ejército del emperador Carlos V cruzando el Elba cerca de Mühlberg*. Finalmente, resulta de todo punto excepcional la interpretación y puesta al día que del Mapa de Círculos del Infierno de Sandro Boticelli se hace en la capilla de Azpeitia.

**17.** El que hemos denominado como singular **programa caballeresco, de virtud y redención**, ideado muy probablemente por fray Martín de Azpeitia, abad de Irache, es producto de la unión y equilibrio de pasajes bíblicos, la mayoría de ellos a excepción de la *Visión de Ezequiel* localizados en la sacristía, religiosos, alegóricos y civiles. Entre estos últimos destaca la escena biográfica y propagandística de la *Toma de Cajamarca*, representada esquemáticamente por un telón de picas y el abanderado, los dos tiros, Nicolás de Elola sobre su cabalgadura en corveta, además de por la ciudad pintada en el fondo del arcosolio, gesta militar reflejada a partir de los relatos extraídos de las crónicas de la conquista del Perú, en la que Nicolás de

Azpeitia desempeñó un papel relevante. Aunque pudiera sorprender la inclusión de una escena bélica en la pared frontal del sepulcro, ésta encaja una vez más y certeramente en la generalidad del sentido moral del programa pictórico, en el que tampoco debe sorprender la presencia de un retrato pintado del militar con la esfera, el compás y el crucifijo, y la actitud altiva del propio yacente, en clara conexión a la gloria, la fama personal y la vida eterna.

**18.** Las ideas renacentistas de la muerte, la esperanza cristiana en la resurrección, la fama, la superación de la muerte física mediante una vida de virtud y el consiguiente ascenso del alma, están presentes en la temática religiosa y alegórica de la dependencia funeraria de Azpeitia, cuyo **sentido doctrinal general** se inicia con la elección de una planta a modo de martyria y se consolida en los relieves y las pinturas murales, constituyendo estas últimas los principales elementos parlantes. El hilo conductor de dicho programa, en referencia a la virtud heroica y personal de Nicolás Sáez de Elola, nos presenta a este caballero cristiano como vencedor del pecado. Tanto la “virtus” neoplatónica como las virtudes teologales (la caridad) y cardinales (la templanza), se insertan de pleno en el pensamiento del humanismo cristiano y en varios programas triunfales del emperador y los nobles del siglo XVI. Si bien ha resultado sencilla la descripción iconográfica y lectura iconológica de las escenas copiadas literalmente de dibujos de Miguel Ángel, como el Sueño, o las xilografías de Holbein, más compleja ha resultado la identificación de otros temas como las tres sibilas representadas, así como la composición helicoidal del Infierno de Dante, cuyo conocido simbolismo encaja absolutamente en el planteamiento dogmático.

**19.** En la última conclusión planteamos un **orden de lectura del programa iconográfico**, que se inicia en el arco carpanel con las sibilas Tiburtina y Helespóntica que anuncian la venida de Cristo. Este arco de triunfo da la bienvenida a tres amplios paños pintados que relatan la lucha entre el bien y el mal o, lo que es lo mismo, la sicomaquia entre la virtud y los vicios, incluyendo, como ya se ha mencionado, los pasajes más insignes de la vida del capitán vasco. Proponemos una interpretación coherente, que se inicia en la **pared norte**, es decir, la diestra y más próxima a la cabecera de la capilla. En ella se repasa la decisiva participación de Nicolás de Elola en la batalla de Cajamarca y las virtudes que lo acompañaron en su periplo vital, muy

en la órbita de las victorias imperiales, así como la sibila Eritrea o sibila del Juicio Final, con su exaltada anatomía, que se retuerce hasta entablar diálogo con Ezequiel, como también sucede en la Capilla Sixtina. Presente el juicio de dicho profeta mayor en el **paño sur**, éste pivota alrededor de la idea del pecado (registro inferior) y el citado juicio como consecuencia del mismo (registro superior), siendo los ángeles trompeteros los encargados de sacudir el alma humana de su letargo y las virtudes diseminadas por la estancia, los medios de salvación para alcanzar la vida eterna. Ésta se esboza adecuadamente en el **muro este** a través de la idea de la Resurrección, paso posterior al juicio, que complementa y equilibra la primacía de la temática del caballero virtuoso y victorioso de la pared norte. Se dan citan en dicha cabecera el infierno de Dante, la virtud de la caridad y los ángeles pasionarios con la cruz. La alegoría de la templanza y la manierista Madona con el Niño del sotocoro, refuerzan el constante ciclo de la virtud y la resurrección, en este caso como prefiguración de la futura pasión y muerte de Dios hijo. Las grisallas de la **sacristía** inciden una vez más en el trinomio del pecado, el juicio y el consiguiente castigo, pivotando todo el conjunto pictórico alrededor de la consabida idea general de la virtud y el pecado, siendo la primera la fiel acompañante de Nicolás Sáez de Elola en su victoria *in aeternum*.

**20.** No han llegado a nuestros días el retablo, los otros muebles como los atriles, el facistol y el órgano, y los elementos que componían el ajuar litúrgico de la capilla, lo que nos ha obligado a centrar nuestra atención en la pureza de las líneas arquitectónicas y las excepcionales grisallas pintadas en sus paredes. No obstante, queremos dedicar una conclusión a la reconstrucción virtual del que fue el **ajuar litúrgico** del recinto funerario. El retablo, característico del Primer Renacimiento, era de tipo casillero con decoración a la romana, en tanto que el revestimiento de la capilla con azulejería sevillana pretendía el reconocimiento social de la figura del indiano. Habida cuenta del completo listado de ornamentos bordados de seda, damasco y terciopelo adquiridos para uso de los capellanes, más los cálices y otras piezas de orfebrería encargados al platero Juan de Eguibar a partir de 1556, no cabe sino resaltar la excepcionalidad de la primitiva dotación de este conjunto edilicio, de carácter marcadamente “independiente” respecto a la iglesia parroquial de San Sebastián de Soreasu.



## **SIGLAS Y ABREVIATURAS**

ADP: Archivo Diocesano de Pamplona

AGS: Archivo General de Simancas

AHDSS: Archivo Histórico Diocesano de San Sebastián

AHL: Archivo Histórico de Loyola P.P Jesuitas

AHPG: Archivo Histórico de Protocolos de Guipúzcoa

AHPZ: Archivo Histórico Provincial de Zaragoza

AGI: Archivo General de Indias

AMAzc: Archivo Municipal de Azcoitia

AMAzp: Archivo Municipal de Azpeitia

AMSM: Archivo de los Marqueses de San Millán y Villalegre

ARChV: Archivo de la Real Chancillería de Valladolid

HC: Harkness Collection, Library of Congress

r.: Recto

v.: Verso

VV. AA.: Varios autores



## BIBLIOGRAFÍA

- AGUIRRE SORONDO, A., “Los canteros de Igueldo”, *Revista Internacional de Estudios Vascos*, nº 31 (1986), pp. 489-506.
- ALBERTI, L. B., *Los diez libros de Arquitectura*, Madrid, Alonso Gómez impresor, 1582.
- ALCIATO, A., *Los emblemas de Alciato traducidos in rimas españolas* (Traducción española de los emblemas por Bernardino Daza), Lyons, Guillaume Rouillé, 1549.
- *Emblemas* (Ed. S. Sebastián), Madrid, Akal, 1993.
- ALIGHIERI, D., *Divina comedia* (introducción, traducción en verso y notas de Ángel Crespo), Barcelona, Planeta, 1986.
- *Divina comedia, Vol. I, Infierno*, (ilustrada por Miquel Barceló; traducción y notas de Angel Crespo), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2003.
- ALONSO RUIZ, B., *Arquitectura tardogótica en Castilla: Los Rasines*, Santander, Universidad de Cantabria, Colegio de Arquitectos de Cantabria, 2003.
- “La formación de la construcción en la Edad Moderna: del “arte de la cantería” a la profesión de arquitecto”, en Alonso Ruiz, B. y Villanueva Zubizarreta, O. (coord.), *Ars et Ciencia. Estudios sobre arquitectos y arquitectura (s. XII-XXI)*, Valladolid, Castilla, 2008, pp. 61-88.
- ÁLVAREZ RUIZ, A. R., MORENTE LUQUE, F., “El grabado en el retablo”, en Echeverría Goñi, P. L., *Erretaulak/ Retablos*, Bilbao, Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2001, pp. 358-409.
- ANGULO MORALES, A., PORRES MARIJUÁN, R., REGUERA, I., *Historia del País Vasco. Edad Moderna (siglos XVI – XVIII)*, San Sebastián, Hiria, 2004.
- ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO, M. D., “Úbeda: la consolidación de la imagen renacentista”, *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte*, nº 17 (2004), pp. 13-60.
- ARFE Y VILLAFANE, J., *Varia commensuración para la escultura y arquitectura*, Sevilla, Imprenta de Andrea Pescioni y Juan de León, 1585.
- ARIAS MARTÍNEZ, M., *La Sillería del Coro de San Marcos de León. Museo de León: guía breve*, León, Consejería de Cultura y Turismo, 1995.
- “Juan de Juni en el trascoro de la catedral de León. Nuevas propuestas”, *Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, nº 42 (2007), pp. 19-33.
- “Sepulcro del obispo Diego de Avellaneda”, *Museo Nacional Colegio de San Gregorio: colección/ collection*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2009, pp. 122-123.
- ARIES, Ph., *Historia de la muerte en Occidente*, Barcelona, El Acantilado, 2000.
- ARRAZOLA ECHEVERRÍA, M<sup>a</sup>. A., *Don Martín de Zurbano, alias de Azpeitia*, San Sebastián, Eusko-Ikaskuntza Sociedad de Estudios Vascos, 1982.
- *El Renacimiento en Guipúzcoa, Tomo I, Arquitectura*, Donostia, Departamento de Cultura de la Diputación Foral de Guipúzcoa, 1988.
- *El Renacimiento en Guipúzcoa. Tomo II. Escultura*, Donostia, Departamento de Cultura de

- la Diputación Foral de Guipúzcoa, 1988.
- “Un escultor desconocido en Guipúzcoa (Historia y Arte)”, *Revista Internacional de los Estudios Vascos*, nº 34 (1989), pp. 285-298.
- ARTECHE ELEJALDE, I., *Historias de Azpeitia*, Azpeitia, Ayuntamiento de Azpeitia, 1998.
- ASPIAZU, J. A., *Picas vascas en Flandes*, Donostia, Ttartalo, 2002.
- ÁVILA PADRÓN, A., *Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española (1470-1560)*, Barcelona, Anthropos, 1993.
- BARBIERI, F., *Discordantiae sanctorum doctorum Hieronymi et Augustini; Sibyllarum et prophetarum de Christo vaticinia*, Johannes Philippus de Lignamine, 1481.
- BARRIO LOZA, J. A., “Los “Canteros vizcaínos”, fenómeno migratorio coyuntural en los Siglos XVI y XVII”, *Letras de Deusto*, nº 16 (1978), pp. 165-174.
- *Los Beaugrant en el contexto de la escultura manierista vasca*, Bilbao, Caja de Ahorros Vizcaína, 1984.
- “Aunque sea de madera. La carpintería de las iglesias vascas a través de las fuentes históricas”, en SANTANA, A. (Coor.), *Ars Lignea: Zurezko elizak Euskal Herrian. Las iglesias de madera en el País Vasco*, Madrid, Electa, 1996, pp. 97-109.
- “Paisaje aproximado de la arquitectura renacentista en el País Vasco”, *Ondare, Revisión del arte del Renacimiento, Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, nº 17 (1998), pp. 33-56.
- BARRIO LOZA J. A., MOYA VALGAÑÓN, J. G., “El modo vasco de la producción arquitectónica en los siglos XVI-XVIII”, *Kobie*, nº 10 (1980), pp. 283-369.
- “Los canteros vizcaínos (1500-1800): diccionario biográfico”, *Kobie*, nº 11 (1981), pp. 173-282.
- BARRIO LOZA, J., URKULLU, M. T., *Santa Maria de Lemoniz, La pintura mural religiosa en Bizkaia I*, Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, 1993.
- BARRIOS, F., “Donde no se ponía el Sol”, en Iglesias, C. (com.), *Felipe II. Un monarca y su época. La monarquía hispánica*. Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, pp. 31-43.
- BARRÓN GARCÍA, A., “Juan Fernández de Vallejo en Lanciego y Obécuri”, *Sancho el Sabio*, nº 6 (1996), pp. 339-356.
- “Proceso constructivo del claustro de San Millán de la Cogolla por Juan Pérez de Solarte”, *Brocar*, nº 38 (2014), pp. 119-144.
- BARRUSO BARÉS, P., “La formación del espacio guipuzcoano a través de la documentación de las juntas generales”, En *Las Juntas en la conformación de Guipúzcoa hasta 1550*, San Sebastián, Juntas Generales y Diputación Foral de Gipuzkoa, 1995, pp. 17-40.
- BARTOLOMÉ GARCÍA, F., “Retrospectiva histórico-artística del retablo mayor de la catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz”, *Akobe*, nº 8 (2007), pp. 8-17.
- BASAS FERNÁNDEZ, M., “Tráfico atlántico asegurado en Burgos a mediados del siglo XVI”, *Boletín de la Institución Fernán González*, nº 166 (1966), pp. 62-87.

- BATTISTINI, M.: *Símbolos y alegorías*, Barcelona, Electa, 2003.
- BELDA NAVARRO, C., “Sibilas virgilianas en el renacimiento español: la sibila de Cumas de el Salvador de Úbeda (Jaén)”, *Imafronte*, nº 1 (1985), pp. 5-21.
- BELDA NAVARRO, C., HERNÁNDEZ ALVADALEJO, E., *Arte en la región de Murcia: de la Reconquista a la Ilustración*, Murcia, Editora regional de Murcia, 2006.
- BERMÚDEZ PLATA, C., *Catálogo de Pasajeros a Indias, Vol. I*, Sevilla, Editorial de la Gavidia, 1940.
- BIANCHI, E., *Il Palazzo ducale di Venecia*, Milan, Electa, 1997.
- BIURRUN SOTIL, T., “La portada de Santa María de Viana,” *Príncipe de Viana*, nº 4 (1941), pp. 24-53.
- BLÁZQUEZ JIMÉNEZ, A. B., ROMO GUIJARRO, J. A., “Revisión bibliográfica en torno a la obra de Andrés de Araoz: una aproximación al escultor más representativo de la transición del Plateresco al Romanismo”, *Ondare, Revisión del arte del Renacimiento, Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, nº 17 (1998), pp. 295-308.
- BONELL, C., *La Divina Proporción. Las formas geométricas*, Barcelona, Ediciones UPC, 1999.
- BOTTICELLI, S., *The drawings by Sandro Botticelli for Dante's 'Divine Comedy': after the originals in the Berlin museums and the Vatican*, (introductory text by Kenneth Clark; commentaries compiled and written by George Robinson), London, Thames and Hudson, 1976.
- BRAVO Y TUDELA, A., *El derecho vigente sobre capellanías colativas de sangre, beneficios y legados píos, patronatos laicales y fundaciones de la propia índole*, Madrid, Librería de León Pablo Villaverde, 1879.
- BUSTAMANTE GARCÍA, A., *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano (1561-1640)*, Valladolid, Institución Cultural Simancas, 1983.
- CAJIGAL VERA, M. A., “La Regla de los Cinco Órdenes de Arquitectura de Vignola: ciencia matemática y teoría musical para un nuevo vocabulario de poder en la arquitectura”, en Mínguez Cornelles, V. M. (coord.), *Las artes y la arquitectura del poder*, Castellón, Universitat Jaume I, Servicio de Publicaciones, 2013, pp. 939-952.
- CALVO GARCÍA, L., *La escultura romanista en Gipuzkoa. El taller de Tolosa*, San Sebastián, Diputación Foral de Guipúzcoa, 2013.
- CALVO LÓPEZ, J., “Estereotomía de la piedra”, I Máster de Restauración del Patrimonio Histórico, Murcia, Colegio de Arquitectos. Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, pp. 115-151.
- CALVO LÓPEZ, J., ALONSO RODRÍGUEZ, M. A., “Bóvedas renacentistas de intradós esférico y tórico en el antiguo obispado de Cartagena”, Collado Espejo, P. E., Lechuga Galindo, M., Sánchez González, M. B., (coord.), *XVI Jornadas de Patrimonio Histórico. Intervenciones en el patrimonio arquitectónico, arqueológico y etnográfico de la región de Murcia*, Murcia, Servicio de Patrimonio Histórico, 2005, pp. 67-80.

- CALVO LÓPEZ, J., ALONSO-RODRÍGUEZ, M. A., RABASA-DÍAZ, E., LÓPEZ MOZO, A., *Cantería renacentista en la Catedral de Murcia*, Murcia, Colegio Oficial de Arquitectos, 2005
- CAMÓN AZNAR, J., *La arquitectura y la orfebrería españolas del siglo XVI*, *Summa Artis, Historia General del Arte*, Madrid, Espasa Calpe, 1982.
- CAMÓN AZNAR, J., “El estilo trentino”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 9 (1982), pp. 121-128
- CANTERA MONTENEGRO, J., “El mensaje del arte religioso después del Concilio de Trento” en Ruibal Rodríguez, A., Piquero López, B., Agueda Villar, M., *La iconografía en la enseñanza de la historia del arte*, 2001, pp. 117-163.
- CANTERA MONTENEGRO, M., “Inventario de bienes de iglesias riojanas dependientes de Santa María de Nájera (siglo XVI)”, *Berceo*, nº 150 (2006), pp. 237-250.
- CARRETE PARRONDO, J., “El grabado vasco-navarro en el Renacimiento”, *Ondare, Revisión del arte del Renacimiento, Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, nº 17 (1998), pp. 107-112.
- CARRILLO, J., PEREDA, F., “El caballero: identidad e imagen en la España imperial”, en Marías Franco, F. (com.), *Carlos V: Las armas y las letras*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 183-200.
- CASASECA CASASECA, A., *Rodrigo Gil de Hontañón: (Rascafría 1500 - Segovia 1577)*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1988.
- CASTAÑER, X., *Pinturas y pintores flamencos, holandeses y alemanes en el Museo de Bellas Artes de Bilbao*, Bilbao, Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa, 1995.
- *Arte y arquitectura en el País Vasco: el patrimonio del románico al siglo XX*, San Sebastián, Nerea, 2003.
- CASTRO CARIDAD, E. M., “Baltasar Porreño y su tratado sobre las doce Sibilas”, en Maestre Maestre, J. M., Charlo Brea, L. Pascual Barea, J. (coord.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: homenaje al profesor Antonio Fontán*, Vol. 4, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2002, pp. 1827-1842.
- CASTRO PÉREZ, C., CALVO CRUZ, M., GRANADO SUAREZ, S., “Las capellanías en los siglos XVII – XVIII a través del estudio de su escritura de fundación”, *Anuario de la Historia de la Iglesia*, nº 16 (2007), pp. 335-347.
- CASTRO SANTAMARÍA, A., “Canteros vascos en el Primer Renacimiento salmantino”, *Revisión del arte del Renacimiento*, Ondare, cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales, Eusko Ikaskuntza, Donostia, 1998, pp. 231-247.
- *Juan de Álava. Arquitecto del Renacimiento*, Salamanca, Caja Duero, 2002.
- CENDOYA ECHANIZ, I., “Una serie pictórica renacentista de Sibilas en el convento de Vidaurreta en Oñate”, *Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País*, nº 49 (1993), pp. 411-427.
- “Reflexiones en torno al arte del s. XVI en Gipuzkoa”, *Ondare, Revisión del arte del*

- Renacimiento, Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, nº 17 (1998), pp. 157-166.
- CHAMPEAUX, G., SEBASTIEN STERKX, D., *Introducción a los símbolos*, Madrid, Encuentro, 1992.
- CHECA, F., “El caballero y la muerte. Sobre el sentido de la muerte en el Renacimiento”, *Revista de la Universidad Complutense*, nº 4 (1982), pp. 242-257.
- *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, Madrid, Taurus, 1987.
- *Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450 – 1600*, Madrid, Cátedra, 1988.
- *Carlos V. La imagen del poder en el Renacimiento*, Madrid, El Viso, 1999.
- “Carolus. Una imagen del Renacimiento en la Europa de la primera mitad del siglo XVI”, en Checa, F. Wiele, J. van de, Jacob, W., Seipel, W. (com.), *Carolus*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 11-33.
- CHECA, F. WIELE, J. van de, JACOB, W., SEIPEL, W. (com.), *Carolus*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.
- CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A.: *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1999.
- CHUECA GOITIA, F., *Andrés de Vandelvira: Arquitecto*, Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1971.
- CIEZA DE LEÓN, P., *La crónica del Perú con tres mapas*, Madrid, Calpe, 1922.
- (Ed. de Manuel Ballesteros), *La crónica del Perú*, Crónicas de América 4, Historia 16, Madrid, 1984.
- (Ed. de Carmelo Sáenz de Santa María), *Descubrimiento y conquista del Perú*, Crónicas de América 17, Madrid, Historia 16, 1986.
- *Crónicas del Perú. El Señorío de los incas*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2005.
- CIRLOT, J. E., *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 1997.
- CORBALÁN, F., *La proporción áurea: el lenguaje matemático de la belleza*, Barcelona, RBA Libros, 2010.
- CRIADO MAINAR, J., “Las pinturas de la capilla Zaporta de la seo de Zaragoza (Pietro Morone, 1576). Un conjunto excepcional que puede desaparecer”, *Artigrama*, nº 13 (1998), pp. 375-382.
- “La introducción de las formas miguelangelescas en la escultura aragonesa”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 78-79 (1999), pp. 301-346.
- CUESTA HERNÁNDEZ, L. J., *Arquitectura Del Renacimiento en Nueva España: “Claudio de Arciniega, Maestro Maior de la obra de la Yglesia Catedral de esta Ciudad de México”*, México, Universidad Iberoamericana, 2009.
- CÚNEO-VIDAL, R., *Vida del conquistador del Perú Don Francisco Pizarro y de sus hermanos Hernando, Juan y Gonzalo Pizarro y Francisco Martín de Alcántara*, Barcelona, Editorial Maucci, 1925.
- DE DIEGO, L., *La opción sacerdotal de Ignacio de Loyola y sus compañeros, 1515-1540: estudio histórico e interpretación teológico-espiritual*, Centrum Ignatianum, Universidad Católica Andrés Bello, 1975.

- DE LA FUENTE MARTÍNEZ, C., “La divina proporción en el Instituto “Cardenal López de Mendoza”. Un análisis de las proporciones del antiguo Colegio de San Nicolás”, *Sigma*, nº 33 (2008), pp. 131-164.
- DE LAS CASAS, B. (Ed. de José Alcina Franch), *Obra indigenista*, Madrid, Alianza Editorial, 1985.
- DE LOS REYES, A., “La Catedral de Murcia (Primera mitad del siglo XVI)”, *Murgetana*, nº 29 (1968), pp. 71-108.
- DE MIGUEL LESACA, M., “Estudio iconográfico de las grisallas del lienzo sur de la Capilla de la Soledad en la iglesia de San Sebastián de Soreasu, Azpeitia. Fuentes gráficas”, *De Arte*, nº 9 (2010), pp. 83-104.
- “La virtud del comitente y el sueño de la vida humana”, en Barral Rivadulla, M. D., Fernández Castiñeiras, E., Fernández Rodríguez, B., Monterroso Montero, J. M (Coord.), *Mirando a Clío: el arte español espejo de su historia*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela. Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 2010, pp. 1990-2004.
- “Nicolás Sáez de Elola, intrépido Capitán en la Conquista del Perú. El oro de Cajamarca”, *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País*, nº 67 (2011), pp. 11-41.
- “Un reflejo de las Danzas Macabras de Holbein en la sacristía de la Capilla de la Soledad en la iglesia de San Sebastián de Soreasu, Azpeitia”, *De Arte*, nº 11 (2012), pp. 89-108.
- “La casa de Perú, en Donostia-San Sebastián, otro testimonio de edificación financiado con el oro del nuevo mundo”, *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, nº 70 (2014), pp. 45-67.
- DE VECCHI, P. L., *Michelangelo Pittore*, Milan, Jaca Book, 1984.
- DEL BUSTO DUTHURBURU, J. A., *Francisco Pizarro. El Marqués Gobernador*, Madrid, Artes Gráficas Marisal, 1966.
- DÍAZ DE LUCO, J. B., *Constituciones Synodales del Obispado de Calahorra y la Calçada hechas por los preladados en ella nombrados, agora nuevamente compiladas y añadidas por el Ilustre y Reverendísimo Señor don Ioan Bernal de Luco, obispo de dicho obispado, y de consejo de su majestad, con acuerdo de Synodo que por su mandado se celebró en la ciudad de Logroño, Anno de 1553, en la muy insigne ciudad de León, 1555.*
- DOMÍNGUEZ CUBERO, J., “Andújar, un foco de estética renacentista en el reino de Jaén”, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 182 (2002), pp 9-42.
- “Ensayos arquitectónicos y realidad de Andrés de Vandelvira en el Santuario de la Virgen de la Cabeza”, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 193 (2006), pp. 45-62.
- DOUCE, F., *The Dance of Death exhibited in elegant engravings on wood on the several representations of that subject but more particularly on those adscribed to Macaber and Hans Holbein*, London, Pickering, 1833.
- ECHEVERRIA GOÑI, P. L., “El retablo mayor de Peñacerrada en la escultura del Primer Renacimiento en el País Vasco y La Rioja”, *Kultura*, nº 6 (1984), pp. 54-69.

- “El retablo de San Esteban. Estilo e iconografía”, en Echeverría Goñi, P. L., de Orbe Sivatte, A., Roldán Marrodán, J., Manzanal Nogales, R., *Renacimiento y Humanismo en Navarra. El retablo de Genevilla*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1991, pp. 7-80.
- “Nuevas luces sobre la escultura renacentista en Álava. Francisco de Ayala en Estavillo”, en VV. AA., *Homenaje al profesor Martín González*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1995, pp. 321-326.
- *Pinturas murales. Iglesia parroquial de San Román. Arellano. Tríptico. Estella*, Centro de Estudios de Tierra Estella, 1995.
- “Renacimiento”, en González de San Roman, M. (dirección técnica y artística), *Vitoria Gasteiz en el Arte. T. II*, Vitoria, Gobierno Vasco, Diputación Foral de Álava y Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 1997, pp. 304-373.
- “Contribución del País Vasco a las artes pictóricas del Renacimiento: la pinceladura norteña”, *Ondare, Revisión del arte del Renacimiento, Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, nº 17 (1998), pp. 73-106.
- *Contribución del País Vasco a las artes pictóricas del Renacimiento. La pinceladura norteña*, Vitoria-Gasteiz, 1999.
- (coord.), *Erretaulak/Retablos, vol. 1*, Bilbao, Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2001, pp. 199-201.
- (coord.), *Erretaulak/Retablos, vol. 2*, Bilbao, Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2001, pp. 625-634.
- “Renacimiento y Romanismo en la retablística de La Rioja Alavesa”, en *Rioja Alavesa. Actas de las Segundas Jornadas de Estudios Históricos de la Rioja Alavesa –cultura, arte y patrimonio-*, Vitoria, Diputación Foral de Álava, 2002, pp. 231-263.
- “Las artes figurativas de la época moderna en la Llanada oriental. El taller de Salvatierra y la pinceladura del siglo XVI” en Pastor Díaz De Garayo, E. (coord.), *La Llanada oriental a través de la historia: claves desde el presente para comprender nuestro pasado*, Vitoria, Diputación Foral de Álava, 2003, pp. 98-110.
- “Pintura”, En Fernández Gracia, R. (coord.), *El arte del Renacimiento en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2005, pp. 271-381.
- “Estudio histórico-artístico del retablo de la Universidad de Oñate”, en Echeverría, P. L., Martiarena, X., *Retablo de la Capilla de la Universidad de Oñati. Historia y Restauración*. Donostia-San Sebastián, Diputación Foral de Gipuzkoa, 2006.
- “Presencia de Rafael, Miguel Ángel y otros maestros renacentistas en la catedral de Pamplona a través del grabado y de la copia”, *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, nº 1 (2006), pp. 167-188.
- “Obras de arte de la pinceladura alavesa del siglo XVI. Los “cuadros” de Gardelegi”, en Vélez Chaurri, J., Echeverría Goñi, P. L., Martínez de Salinas Ocio, F. (Edit.), *Estudios de Historia del Arte en memoria de la profesora Micaela Portilla*, Vitoria, Diputación Foral de Álava, 2008, pp. 261-272.

- “Las pinturas murales manieristas y el ajuar de la capilla-panteón de los Idiáquez en San Telmo de San Sebastián. Estudio histórico-artístico” (inédito), San Sebastián, Museo de San Telmo, 2011.
- “El manierismo rafaelesco en las tablas del retablo de Echano, hoy en Sarriguren”, *Príncipe de Viana*, nº 255 (2012), pp. 27-49.
- ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., DE ORBE SIVATTE, A., ROLDÁN MARRODÁN, J., MANZANAL NOGALES, R., *Renacimiento y Humanismo en Navarra. El retablo de Genevilla*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1991.
- ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., GALLEGRO SÁNCHEZ, A., “La pinceladura de la parroquia de San Cristóbal de Heredia (Álava), *Akobe*, nº 7 (2006), pp. 19-30.
- ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., MARTIARENA, X., *Retablo de la Capilla de la Universidad de Oñati. Historia y restauración*, Donostia-San Sebastián, Diputación Foral de Gipuzkoa, 2006.
- ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., VÉLEZ CHAURRI, J. J., “López de Gámiz y Anchieta comparados. Las claves del romanismo norteño”, *Príncipe de Viana*, nº 185 (1988), pp. 477-534.
- “Arte moderno”, en Castañer López, T. (coord.), *Arte y arquitectura en el País Vasco. El Patrimonio del Románico al siglo XIX* (con J. J. Vélez). San Sebastián, Nerea, 2003. pp. 53-99.
- “El retablo mayor y la pinceladura de la Parroquia de San Antolín de Urbina”, en Portilla Vitoria, M. J. y otros, *Catálogo Monumental, Diócesis de Vitoria*, Tomo IX, *El valle de Zuia y las tierras de Legutiano*, Obra Social Caja Vital, 2007, pp. 235-263.
- “Las artes del Renacimiento”, en Tabar Anitua, F. (coord.), *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria. T. X. Los valles occidentales entre el Zadorra, el Ayuda y el Inglares. La villa de La Puebla de Arganzón*, Vitoria, Fundación Caja Vital Kutxa, 2011, pp. 109-110.
- “Ollávarre. Parroquia de San Esteban”, en Tabar Anitua, F. (coord.), *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria. T. X. Los valles occidentales entre el Zadorra, el Ayuda y el Inglares. La villa de La Puebla de Arganzón*, Vitoria, Fundación Caja Vital Kutxa, 2011, pp. 432-433.
- ELÍAS ODRIOZOLA, I., *Iglesia parroquial de San Sebastián de Soreasu*, San Sebastián, Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, 1993.
- Azpeitia historian zehar, Donostia, Gráficas Subí, 1997.
- “Nicolás Sáez de Elola, Peruko Konkistan. Bitxikeriak”, *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País*, nº 68 (2012), pp. 147-160.
- “Datos históricos sobre la Capilla de La Soledad o de D. Nicolás Sáez de Elola”, informe adjunto a las posteriores memorias de restauración y contenido en los fondos de la Diputación Foral de Guipúzcoa (inédito).
- ENCISO VIANA, E., CANTERA ORIVE, J., *Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria, I. Rioja alavesa*. Vitoria, Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1967.
- ERASMO, D., *Enquiridion o Manual del Cavallero Christiano compuesto en latin por Erasmo en la sagrada y buena theologia doctor catolico y famosissimo y por ser tal, hecho del consejo de su Magestad, puesto en esta lengua por mandado del muy Ilustre y Reverendisimo*



- señor don Alonso Manrique*, Jorge Costilla impresor, 1538.
- ESTEBAN LORENTE, J. F., *Tratado de iconografía*, Madrid, Istmo, 1990.
- “La teoría de la proporción arquitectónica en Vitruvio”, *Artigrama*, nº 16 (2001), pp. 229-256.
- ESTÉVEZ, X., *Historia de Euskal Herria. Del hierro al roble*, Tafalla, Txalaparta, 1999.
- ESTORNÉS LASA, B., *Enciclopedia General Ilustrada del País Vasco. Vol. X*, Zarautz, Auñamendi, 1984.
- EUCLIDES, *Los seis libros primeros de la Geometría de Euclides*, traducidos en lengua española por Rodrigo Zamorano, Sevilla, casa de Alonso de Barrera, 1576, Estudio introductorio y notas José María Sanz Hermida, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1999.
- FERDINANDY, M., *Felipe II: esplendor y ocaso del poderío español*, Barcelona, Edhasa, 1988.
- FERNÁNDEZ, L., “Los señores de la casa de Loyola, patronos de la Iglesia de San Sebastián de Soreasu”, *Boletín de la Real Sociedad Vascongada de los Amigos del País*, nº 42 (1986), pp. 493-522.
- FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, M., “Carlos V y Europa: el sueño del emperador”, en Fernández Álvarez, M. (Coord.), *El Imperio de Carlos V*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2001, pp. 213-231.
- FERNÁNDEZ ARENAS, J., “Martín de Santiago. Noticias de un arquitecto andaluz activo en Salamanca”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, nº 43 (1977), pp. 157-172.
- FERNÁNDEZ DE OVIEDO Y VALDÉS, G., *Historia General y Natural de las Indias, islas y tierra-firme del mar océano*, Madrid, Imprenta de la Real Academia de la Historia, 1855.
- FERNÁNDEZ GRACIA, R., *La iglesia de San Andrés de Ibarangelu III*, Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, 1989 (2a edición revisada).
- “La sacristía de la catedral de Pamplona. Uso y función, los ornamentos”, *Príncipe de Viana*, nº 217 (1999), pp. 349-382.
- FORNELLS ANGELATS, M., *La Universidad de Oñati y el Renacimiento*, Donostia, Diputación Foral de Gipuzkoa, 1995.
- “Rodrigo Mercado de Zuazola, un mecenas del Renacimiento guipuzcoano”, *Ondare, Revisión del arte del Renacimiento, Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, nº 17 (1998), pp. 167-175.
- FOSCARI, A., “Diego de Siloe e la definizione del modello per La Sacra Capilla de El Salvador in Ubeda. (Una eco spagnola del modello di Leon Battista Alberti per il Tempio Malatestiano)”, en *Venezia, le Marche e la civiltà adriatica: per festeggiare i 90 anni di Pietro Zampetti, Arte documento: rivista di storia e tutela dei beni culturali* 17,18, 19, Monfalcone-Gorizia, Edizioni della Laguna, 2003, pp. 312-317.
- FRACCHIA, C., “La herencia italiana de Gaspar Becerra en el retablo mayor de la Catedral de Astorga”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, nº 9-10 (1997-1998).
- GALERA ANDREU, P., *Andrés de Vandelvira*, Madrid, Akal, 2000.

- *Andrés de Vandelvira: el renacimiento del Sur*, Jaén, Diputación Provincial de Jaén, 2007.
- GALLEGO DE MIGUEL, A., “El arte del hierro en la Catedral de Burgos”, *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 57 (1983), pp. 211-240.
- GARCÍA, S., (Edic. Antonio Bonet Correa y Carlos Chafón Olmos), *Compendio de Arquitectura y Simetría de los templos conforme a la medida del cuerpo humano con algunas demostraciones de geometría. Año de 1681. Recogida de diversos Autores Naturales y Estrangeros*, Valladolid, Colegio oficial de arquitectos en Valladolid, 1991.
- GARCÍA ARRANZ, J. J., “Documento histórico y exaltación simbólica en un grabado de Enea Vico: El ejército del emperador Carlos V cruzando el Elba cerca de Mühlberg”, *NORBA-ARTE*, nº 22-23 (2002-2003), pp. 5-28.
- GARCÍA CHICO, E., “La capilla de los Benavente en Santa María de Rioseco”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, nº 2 (1933-1934), pp. 319-356.
- *Catálogo monumental de la Provincia de Valladolid. Partido judicial de Medina de Rioseco, Tomo II*, Valladolid, Diputación Provincial de Valladolid, 1959.
- GARCÍA CHICO, E., *Catálogo monumental de la Provincia de Valladolid. Medina de Rioseco, Tomo I*, Valladolid, Diputación Provincial de Valladolid, 1960.
- GARCÍA GAINZA, M. C., “Los Oscáriz, una familia de pintores navarros del siglo XVI”, *Príncipe de Viana*, nº 114-115 (1969), pp. 5-52.
- *Catálogo Monumental de Navarra. Tomo II\**. Merindad de Estella, Pamplona, Príncipe de Viana, 1983.
- *Catálogo Monumental de Navarra. Tomo II\*\**. Merindad de Estella, Pamplona, Príncipe de Viana, 1983.
- GARCÍA GAINZA, C., *La escultura romanista en Navarra. Discípulos y seguidores de Juan de Anchieta*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1986.
- “La Escultura renacentista en Navarra y su área de influencia”, *Ondare, Revisión del arte del Renacimiento, Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, nº 17 (1998), pp. 57-72.
- “Eclosión y desarrollo del Renacimiento en Navarra”, *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, nº 3 (2008), pp. 189-211.
- “Algunas novedades sobre las “Mujeres Ilustres” del palacio del Marqués de San Adrián (Los Magallón y los Soria, dos linajes en el Renacimiento navarro)”, *Príncipe de Viana*, nº 256 (2012), pp. 549-563.
- GARCÍA JARA, F., La representación gráfica de las bóvedas y cúpulas en el “Libro de Arquitectura” (1560) de Hernán Ruiz el Joven, Alicante, Universidad de Alicante, 2010, pp. 755-765.
- GHYKA, M. C., *El número de oro: ritos y ritmos pitagóricos en el desarrollo de la civilización occidental. Tomo I, Los Ritmos*, Barcelona, Poseidón, 1978.
- *El número de oro: ritos y ritmos pitagóricos en el desarrollo de la civilización occidental. Tomo II, Los Ritos*, Barcelona, Poseidón, 1978.
- *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*, Barcelona, Poseidón, 1983.

- GIL MASSA, J. A., ARAMBURU, M. J., *Arte, arkitektura eta hirigintza industriaurreko Azpeitian*, Azpeitia, Azpeitiko Udala, 2010.
- GILA MEDINA, L., *Arte y artistas del Renacimiento en torno a la Real Abadía de Alcalá la Real (Jaén)*, Tomo II, Granada, Universidad de Granada, 1991.
- GOLDÁRAZ GAÍNZA, J. J., *Afinación y Temperamentos Históricos*, Madrid, Alianza Editorial, 2004.
- GOMBRICH, E.H., *Imágenes simbólicas*, Madrid, Alianza Forma, 1983.
- GÓMEZ MARTÍNEZ, J., “Canteros trasmeranos en Valladolid en torno a un pleito de del Archivo de la Real Chancillería”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, nº 57 (1991), pp. 301-310.
- GOMEZ MORENO, M., *Catálogo Monumental de España, Provincia de Salamanca*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia. Servicio Nacional de Información Artística, 1967.
- *Las águilas del Renacimiento español: Bartolomé Ordóñez, Diego Silóee, Pedro Machuca, Alonso Berruguete: 1517-1558*, Madrid, Xarait, 1983.
- GÓMEZ MORENO, M<sup>a</sup>. E., “El sepulcro de D. Rodrigo Mercado en Oñate”, *Oñate*, nº 1 (1950), pp. 40-46.
- GÓMEZ PIÑEIRO, J., ORELLA UNZUÉ, J. L., SÁEZ GARCÍA, J. A., ROLDÁN GUAL, J. M., ARAMBURU, J. M., *Documentos cartográficos históricos de Gipuzkoa, I. Servicio Geográfico del Ejército*, Donostia-San Sebastián, Diputación Foral de Gipuzkoa, 1994.
- GÓNGORA, M., *Los grupos de conquistadores en tierra firme (1509-1530). Fisonomía histórico-social de un tipo de conquista*, Universidad de Chile, Centro de Historia Colonial, 1962.
- GONZÁLEZ BLANCO, A., CALATAYUD, E., “Las Sibilas de la Capilla del Junterón (Catedral de Murcia) Aproximación al problema ideológico de la teología española del Renacimiento”, *Anales de la Universidad de Murcia. Letras*, Vol. 41 (1983), pp. 3-19.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M<sup>a</sup>., *La literatura en las Artes: iconografía e iconología de la Artes en el País Vasco*, San Sebastián, Etor, 1987.
- “El arte sepulcral como una de las mayores manifestaciones del Renacimiento en la Vitoria del siglo XVI”, *Ondare. Cuadernos de artes plásticas y monumentales*, nº 6 (1989), pp. 125-150.
- (edit.), *Los Hieroglyphica de Horapolo*, Madrid, Akal, 1991.
- *Real colección de estampas de San Lorenzo de El Escorial*, Madrid, Instituto Municipal de Estudios Iconográficos EPHIALTE, 1992-1996.
- “La universidad como imagen de la psicomauia. La Universidad de Oñate como la casa de la Virtud Triunfante”, en *La literatura en las Artes. Iconografía e iconología de las Artes en el País Vasco*, Etor, Donostia, 1997.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M<sup>a</sup>., MARTÍN VAQUERO, R., “En torno al arte sepulcral del siglo XVI. El sepulcro de Antonio de Sotelo y Cisneros en la iglesia de San Andrés de Zamora”, *NORBA-ARTE*, nº 7 (1987), pp. 97-118.

- GONZÁLEZ ECHEVERRÍA, F. J., “El resumen español de Amberes, “Ymagines”, realizado por Hans Holbein, el Joven y Miguel Servet en 1540”, *Centro de Estudios Merindad de Tudela*, nº 12 (2002), pp. 135-152.
- GOÑI GAZTAMBIDE, J., *Historia de los obispos de Pamplona. S. XVI*, Tomo III, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 1985.
- “Diócesis de Pamplona”, *Príncipe de Viana*, nº 245 (2008), pp. 543-551.
- GOROSÁBEL, P., *Noticia de las cosas memorables de Guipúzcoa: descripción de la provincia y de sus habitantes, exposición de las instituciones, fueros, privilegios, ordenanzas y leyes, reseña del Gobierno civil eclesiástico y militar, idea de la administración de justicia, etc.*, Tolosa, E. López, 1900.
- *Diccionario Histórico-geográfico-descriptivo de los pueblos, valles, partidos, alcaldías y uniones de Guipúzcoa, con un apéndice de las cartas-pueblas y otros documentos importantes*, Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1972.
- GRABAR, A., *Martyrium: recherches sur le culte des reliques et l’art chrétien antique*, London, Variorum Reprints, 1972.
- *Los orígenes de la estética medieval*, Madrid, Siruela, 2007.
- GUILLÉN GUILLÉN, E., *Ensayos de historia andina: Los Incas y el inicio de la guerra de reconquista*, Universidad Alas Peruanas, 2005.
- GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C., “Jerónimo Quijano, un artista del renacimiento español”, *Goya*, nº 139 (1977), pp. 2-11.
- *Renacimiento y arquitectura religiosa en la antigua Diócesis de Cartagena*, Murcia, 1987, pp. 68-80
- HEMENWAY, P., *El código secreto. La misteriosa fórmula que rige el arte, la naturaleza y la ciencia*, Lugano, Evergreen, 2008.
- HEMMING, J., *La conquista de los Incas*, México, Fondo de Cultura económica, 1982.
- HERNÁNDEZ SANJORGE, G., “Análisis de las Enneadas de Plotino. Tratado Segundo de la Enneada Primera: Acerca de las virtudes”, *A Parte Rei*, nº 17 (2001), pp. 1-9.
- HERNANDO SÁNCHEZ, C. J., “La gloria del caballo. Saber ecuestre y cultura caballeresca en el Reino de Nápoles durante el siglo XVI”, en Martínez Millán, J. (dir.), *Felipe II (1527-1598): Europa y la monarquía católica*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1998, pp. 277-310.
- HERRERA CASADO, A., “La capilla de Luis de Lucena en Guadalajara (revisión y estudio iconográfico)”, *Wad-Al-Hayara*, nº 2 (1975), pp. 5-25.
- HOAG, J. D., *Rodrigo Gil de Hontañón. Gótico y Renacimiento en la arquitectura española del siglo XVI*, Madrid, Xarait ediciones, 1985.
- HOLBEIN, H., MARÉCHAL, F., *La danza macabra de Holbein*, Madrid, Erisa, 1980.
- HUIZINGA, J., *El otoño de la Edad Media*, Madrid, Alianza, 1967.
- HUSE, N., *Venezia l’arte del rinascimento: architettura, scultura, pittura 1460-1590*, Venecia, Arsenale, 1989.

- IBARRA, J., *Historia del Monasterio y de la Universidad Literaria de Irache*, edición facsímil patrocinada por la Asociación de Amigos del Monasterio de Irache, Pamplona, Ediciones artesanales Luis Artica, 1999.
- IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *Arquitectura aragonesa del siglo XVI, Propuestas de renovación en tiempos de Hernando de Aragón (1539-1575)*, Institución «Fernando el Católico» (C.S.I.C.), Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 2005.
- “La arquitectura en el reino de Aragón entre el Gótico y el Renacimiento: inercias, novedades y soluciones propias”, *Artigrama*, nº 23 (2008), pp. 39-95.
- INSAUSTI, S., “Promulgación de las Constituciones sinodales de 1499 en la Parroquia de Azpeitia”, *Scriptorium victoriense*, nº 10 (1963), pp. 276-291.
- INSTITUTO GEOGRÁFICO Y ESTADÍSTICO, *Equivalencias entre las pesas y medidas usadas antiguamente en las diversas provincias de España y las legales del sistema métrico-decimal*, Madrid, Imprenta de la Dirección General del Instituto Geográfico y Estadístico, 1886.
- ISPIZUA, S., *Los vascos en América. Historia de América*, Libro IV, Madrid, “La itálica”, 1917.
- ITURGAIZ, D., *Retablo de artistas*, Salamanca, Editorial San Esteban, 1987.
- JEDIN, H., *Historia del Concilio de Trento*, 5 vols. Pamplona, Universidad de Navarra, 1981
- JIMENO JURÍO, J. M., “Puente la Reina. Iglesia de Santiago. Del Románico al Renacimiento”, *Príncipe de Viana*, nº 218 (1999), pp. 631-654.
- KLIBANSKY, R., PANOFSKY, E., SAXL, F., *Saturno y la melancolía*, Madrid, Alianza Forma, 1991.
- KUZMINA, E., “El pensamiento estético de Nicolás de Cusa en el espectro de la luz renacentista”, *Pensamiento y Cultura*, nº 1 (2010), pp. 37-52.
- LANZAGORTA, M. J., MOLERO, M. A., *Los Lazarraga y el convento de Bidaurreta (siglos XVI -XVIII): un linaje en la historia de Oñate*, Donostia-San Sebastián, Eusko Ikaskuntza, 1999.
- LARRAÑAGA ZULUETA, M., “Aproximación al estudio económico de Gipuzkoa a través de las fogueraciones de Juntas”, en *Las Juntas en la conformación de Guipúzcoa hasta 1550*, San Sebastián, Juntas Generales y Diputación Foral de Gipuzkoa, 1995, pp. 259-285.
- LARRAÑAGA ZULUETA, M., LEMA PUEYO, J. A., “Regesta de las Juntas Generales y Particulares de Gipuzkoa hasta 1550”, en *Las Juntas en la conformación de Guipúzcoa hasta 1550*, San Sebastián, Juntas Generales y Diputación Foral de Gipuzkoa, 1995, pp. 103-141.
- LASA, J. I., *Tejiendo historia. Contribución a la pequeña historia de Guipúzcoa*, Donostia, Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, 1977.
- LATORRE ZUBIRI, J., “Pinturas murales. Grisallas. Capilla de la Soledad, Parroquia S. Sebastián de Soreasu, Tomos I y II, Azpeitia, 2006 (Informe inédito).
- LÁZARO DAMAS, M. S., “El Santuario de la Virgen de la Cabeza en el siglo XVI. Historia

- de un proyecto artístico”, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº162 (1996), pp. 1437-1468.
- “La capilla de los Benavides en el Convento de San Francisco. Ideal funerario y plasmación artística”, en López Guzmán, C. J. (Coord.), *La Sede Universitaria Antonio Machado de Baeza. Historia y patrimonio*, Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía, 2011, pp. 119-156.
- LA PERRÈRE, G., *Le theatre des bons engines*, París, Denis Janot, 1544.
- LIVIO, M., *La proporción áurea: La historia de Phi, el número más sorprendente del mundo*, Barcelona, Ariel, 2006.
- LIZARRALDE, J. A., *Historia de la Universidad de Sancti Spiritus de Oñate*, Tolosa, Imprenta de Isaac López Mendizábal, 1930.
- LLAGUNO y AMIROLA, E., CEÁN BERMÚDEZ, J. E., *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración. Tomo II*, Madrid, Imprenta Real, 1829.
- LLEÓ CAÑAL, V., *Nueva Roma, mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1979.
- *La casa de Pilatos*, Madrid, Electa España, 1998.
- “El sepulcro del caballero”, en MARÍAS FRANCO, F. (com.), *Carlos V: Las armas y las letras*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 261-275.
- LOCKHART, J., *Los de Cajamarca. Un estudio social y biográfico de los primeros conquistadores del Perú, Tomo I*, Lima, Batres, 1986.
- *Los de Cajamarca. Un estudio social y biográfico de los primeros conquistadores del Perú, Tomo II*, Lima, Batres, 1987.
- LOCKHART, J., OTTE, E., *Letters and People of the Spanish Indies, The Sixteenth Century*, Cambridge, Cambridge Latin American Studies, 1976.
- LÓPEZ DE CARAVANTES, F., *Noticia General del Perú*, Madrid, Atlas, 1985.
- LÓPEZ DE GOMARA, F., *La historia general de las Indias y Nuevo Mundo, con mas la conquista del Peru y de Mexico, agora nuevamente añadida y emendada por el mismo autor, con una tabla muy cumplida de los capitulos y muchas figuras que en otras impresiones no lleva*, Zaragoza, en casa de Miguel de Zapila, 1555.
- *Historia General de las Indias y vida de Hernán Cortés*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1979.
- LÓPEZ TORRIJOS, R., “Obras de los Carlone en España”, *Goya*, nº 158 (1980), pp. 80-85.
- MÂLE, E., *L’art religieux de la fin du Moyen Age en France*, París, Armand Colin, 1969.
- MANERO SOROLLA, M. P., “Triunfo de la muerte de Petrarca, traducido por Juan de Coloma”, *Anuario de estudio medievales*, nº 23 (1993), pp. 563-580.
- MAQUIAVELO, N., *El Príncipe. El arte del poder*, Köln, Evergreen, 2007.
- MARÍAS, F., “El problema del arquitecto en la España del siglo XVI”, *Academia, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 48 (1979), pp. 173-216.

- “Notas sobre Felipe Vigarny: Toledo y La Espeja”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, nº 47 (1981), pp. 425-429.
- *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, IV vols., Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto provincial de investigaciones y estudios toledanos, 1983-1986.
- *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*, Madrid, Taurus, 1989.
- “Hacia una historia de los usos arquitectónicos del Renacimiento español”, *Príncipe de Viana. Anejo*, nº 12 (1991), pp. 41-48.
- *El siglo XVI. Gótico y Renacimiento*, Madrid, Silex, 1992
- “El Renacimiento “a la castellana” en el País Vasco: concesiones locales y resistencias a “lo antiguo””, *Ondare, Revisión del arte del Renacimiento, Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, nº 17 (1998), pp. 17-31.
- (com.), *Carlos V: Las armas y las letras*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.
- “La capilla mayor de San Román de Toledo: ¿un templo de Zorobabel al romano?”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte*, nº 74 (2008), pp. 89-112.
- MARÍAS, F., BUSTAMANTE A., “La Catedral de Granada y la introducción de la cúpula en la España del Renacimiento”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 8 (1982), pp. 103-115.
- MARÍAS, F., PEREDA, F., “Carlos V, las armas y las letras: una introducción”, en Marías Franco, F. (com.), *Carlos V: Las armas y las letras*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 19-42.
- MARÍN TOVAR, C., “El sistema central en el tratado de Hernán Ruiz, el Joven”, *CES Felipe II*, nº 12 (2010). Recuperado de <http://www.cesfelipesecondo.com/revista/articulos2010/03.pdf>
- MARRODÁN, M. A., *Diccionario de pintores vascos*, Madrid, Beramar, 1989.
- MARTI Y MONSÓ, J., *Estudios histórico-artísticos: relativos principalmente a Valladolid, basados en la investigación de diversos archivos*, Valladolid, Leonardo Miñón, 1901.
- “Pleitos de artistas: La capilla del Deán don Diego Vázquez de Cepeda en el Monasterio de San Francisco, de Zamora”, *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, nº 53 (1907), pp. 114-120.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., “Tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, nº 30 (1964), pp. 5-66.
- “En torno al tema de la muerte en el arte español”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, nº 38 (1972), pp. 267-285.
- MARTÍN MIGUEL, M<sup>a</sup>. A., *Arte y Cultura en Vitoria durante el siglo XVI*, Vitoria, Ayuntamiento de Vitoria- Gastéiz, 1998.
- MARTÍNEZ DE IRUJO Y ARTÁZCOZ, D. L., *La batalla de Mühlberg en las pinturas murales*

- de Alba de Tormes*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1962.
- MARTÍNEZ DE ISASTI, L., *Cosas memorables o Historia General de Guipúzcoa*, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1972.
- MARTÍNEZ OCIO, M. J., “Santo Domingo y la construcción del puente de Santo Domingo de la Calzada”, en De la Iglesia Duarte, J. I. (Coord.), *IV Semana de Estudios Medievales*, Nájera, Instituto de Estudios Riojanos, 1994, pp. 301-308.
- MATEO GÓMEZ, I., *Panorama de la pintura europea del Renacimiento e influencia del grabado alemán en España*, en VV.AA., *Grabados alemanes de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, Electa España, 1997.
- MATEO PÉREZ, A., “Las “fundaciones de patronatos”: fuente para el estudio de una realidad espiritual, social y artística”, en Porres, R. (Dir.), *Aproximación metodológica a los protocolos notariales de Álava (Edad Moderna)*, Bilbao, Servicio Editorial UPV-EHU, 1996, pp. 357-378.
- MENDOZA, F., “El convento de Santo Domingo de Vitoria”, *Euskalerraren alde: revista de cultura vasca*, nº 67 (1913), pp. 643-648.
- MIGUÉLIZ VALCÁRLOS, I., *Zilargintza Gipuzkoan: XV-XVIII, mendeak = El arte de la platería en Gipuzkoa: siglos XV-XVIII, Tomo I*, Donostia-San Sebastián, Diputación Foral de Guipúzcoa, 2008.
- MITRE, E., “El sentido medieval de la muerte. Reflexiones desde el prisma del siglo XX”, *Anuario de Estudios Medievales*, nº 16 (1986), pp. 621-630.
- *La muerte vencida: Imágenes e historia en el Occidente Medieval (1200-1348)*, Madrid, Encuentro, 1988.
- MONTES BARDO, J., *La Sacra Capilla de El Salvador de Úbeda: Arte, Mentalidad y Culto*, U.N.E.D., Úbeda-Jaén, 1993.
- “Alegoría y mitología en Úbeda y Baeza durante el Renacimiento”, *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, nº 10 (1997), pp. 139-164.
- “La capilla de El Salvador. Nuevas claves interpretativas de su mensaje iconológico”, en Moreno Mendoza, A. (dir.), *Úbeda en el siglo XVI*, Jaén, Editora El Olivo, 2002, pp. 455-470.
- MORALES CHACÓN, A., *Escultura funeraria del Renacimiento en Sevilla*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1996.
- MORALES FOLGUERA, J. M., *Las Sibilas en el Arte de la Edad Moderna, Europa Mediterránea y Nueva España*, Málaga, Universidad de Málaga. Servicio de Publicaciones, 2007.
- MORALES MARTÍNEZ, A. J., *La obra renacentista del ayuntamiento de Sevilla*. Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1981.
- *La sacristía mayor de la Catedral de Sevilla*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1984.
- “El Renacimiento en la arquitectura”, *Príncipe de Viana. Anejo*, nº 12 (1991), pp. 73-78.
- *Arquitectura del XVI en Sevilla*, Madrid, Historia 16, 1992.
- *Hernán Ruiz el Joven*, Madrid, Akal, 1996.



- “Sacristías del Renacimiento en Andalucía”, en Lacarra Ducay, M<sup>a</sup> del C. (coord.), *Arquitectura religiosa del siglo XVI en España y Ultramar*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2004, pp. 265-280.
- MORAZA BAREA, A., “Intervención arqueológica en la capilla de la Soledad (Azpeitia, Gipuzkoa). Informe preliminar. (2<sup>a</sup> fase)”, Aranzadi Zientzia Elkartea, 2001 (Informe inédito).
- MORENO MENDOZA, A., *Francisco del Castillo y la arquitectura manierista andaluza*, Jaén, Asociación “Pablo de Olavide”, 1984.
- *Úbeda renacentista*, Madrid, Electa España, 1993.
- “Andrés de Vandelvira y Francisco del Castillo, dos arquitectos renacentistas en el Jaén del siglo XVI”, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, n<sup>o</sup> 193 (2006), pp. 63-81.
- MORTE GARCÍA, C., “Pietro Morone y las nuevas formas artísticas en Aragón”, En Redondo Cantera, M. J. (coord.), *El modelo italiano en las plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*, Valladolid, 2004, pp. 315-340.
- “Pietro Morone”, en MORTE GARCÍA, C. (Com.), *Aragón y la pintura del Renacimiento*, Zaragoza, Museo e Instituto “Camón Aznar”, 1990, pp. 143-151.
- MOYA VALGAÑÓN, J. G., *Arquitectura religiosa del siglo XVI en la Rioja alta*, Logroño, Instituto de estudios riojanos. Consejo Superior de investigaciones científicas, 1980.
- MULCAHY, R., “Enea Vico’s Proposed Triumphs of Charles V”, *Print Quarterly*, n<sup>o</sup> 19 (2002), pp. 331-340.
- MÜLLER PROFUMO, L., *El ornamento icónico y la arquitectura 1400-1600*, Madrid, Cátedra, 1985.
- MUÑIZ PETRALANDA, J., ESTEBAN, R. y ORTEGA, H., *Begoña. Historia, arte y devoción*, Bilbao, Sua, 2013.
- MUÑOZ JIMÉNEZ, J. M., *La arquitectura del Manierismo en Guadalajara*, Guadalajara, Institución Provincial de Cultura “Marqués de Santillana”, 1987.
- NAVAREÑO MATEOS, A., “La Capilla del comendador de Piedrabuena en el convento de San Benito, Alcántara. Aportación documental”, *NORBA-ARTE*, n<sup>o</sup> 14-15 (1994-1995), pp. 63-80.
- NAVASCUÉS PALACIO, P., “Rodrigo Gil y los entalladores de la fachada de la Universidad de Alcalá”, *Archivo Español de Arte*, n<sup>o</sup> 178 (1972), pp. 103-118.
- *El libro de arquitectura de Hernán Ruiz, el Joven*, Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 1974.
- NIETO, V., *El Arte del Renacimiento*, Madrid, Historia 16, 1996.
- NIETO, V., CHECA, F., *El Renacimiento: formación y crisis del modelo clásico*, Madrid, Istmo, 2000.
- NIETO, V., MORALES, A., CHECA, F., *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*, Madrid, Cátedra, 1989.
- OBREGÓN, A., (Ed. Roxana Recio), *Francisco Petrarca, con los seys triunfos de toscano*

- sacados en castellano, con el comentario que sobrellos se hizo*, eHumanista, Santa Bárbara, 2012. Recuperado de <http://www.ehumanista.ucsb.edu/projects/Monographs%202020monographs/Recio.pdf>
- ODRIOZOLA OYARBIDE, L., *Construcción naval en el País Vasco, siglos XVI-XIX. Evolución y análisis comparativo*, Donostia, Diputación Foral de Guipúzcoa, 2002.
- ORDAX, S. A., *El escultor Lope de Larrea*, Vitoria, Diputación Foral de Álava, Consejo de Cultura, 1976.
- ORELLA UNZUÉ, J. L., “Estudios iushistórico de las Juntas de Gipuzkoa”, en *Las Juntas en la conformación de Guipúzcoa hasta 1550*, San Sebastián, Juntas Generales y Diputación Foral de Gipuzkoa, 1995, pp. 143-258.
- ORICHETA GARCÍA, A., *La sillería coral del convento de San Marcos de León*, León, Universidad de León, 1997.
- OTAZU, A., DÍAZ DE DURANA, J. R., *El espíritu emprendedor de los vascos*, Madrid, Sílex, 2008.
- PACIOLI, L. (trad. de Juan Calatrava), *La Divina Proporción*, Madrid, Akal, Madrid, 1991.
- PALACIOS, J. C., *Trazas y cortes de cantería en el renacimiento español*, Madrid, Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas artes y Archivos, 1990.
- PALACIOS, J. C., BRAVO, S. C., “Diseño y construcción de las bóvedas por cruceros en España durante el siglo XVI”, *Informes de la Construcción*, nº Extra 2 (2013), pp. 81-94.
- PALLADIO, A., *I quattro libri dell´architettura*, Venecia, Domenico de Francenchi, 1570.
- PALUMBO FOSSATI, I., *Intérieurs vénitiens à la Renaissance: maisons, société et culture*, Paris, Michel de Maule, 2012.
- PANOFSKY, E., *Tomb Sculpture. Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*, London, Phaidon Press, 1964.
- PARADIN, C., *Devises Heroïques*, Lion, Jean de Tournes and Guillaume Gazeau, 1557.
- PARDO, D., QUINTANA, P., CHILLIDA, J., “Parroquia de San Sebastián de Soreasu (Azpeitia). Capilla de la Soledad o de D. Nicolás Sáez de Elola. Estudio de las superficies policromadas”, Restauración del Patrimonio Petra (Informe inédito).
- PARRADO DEL OLMO, J. M., *Catálogo monumental. Antiguo partido judicial de Medina de Rioseco*, Valladolid, Diputación Provincial de Valladolid, 2002.
- *Juanes de Lascoain. Un cantero vasco en Castilla*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2011.
- PASCUCCI, A., *L´iconografia medievale della Sibilla Tiburtina*, Volumen 8 de Contributi alla conoscenza del patrimonio tiburtino, Tivoli, Liceo Ginnasio Statale “Amedeo di Savoia”, 2011.
- PASTOR ABÁIGAR, V., “Juan de Landerrain. Un maestro cantero guipuzcoano en Navarra”, *Príncipe de Viana*, nº 201 (1994), pp. 89-116.
- PEREDA ESPESO, F., “Escultura y teatro a comienzos del siglo XVI: La Capilla del Dean Diego Velázquez de Cepeda”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, nº

- 6 (1994), pp. 179-195.
- “Antonio «de Malinas», un escultor de los países bajos en la España del Renacimiento”, *Archivo Español de Arte*, nº 306 (2004), pp. 139-157.
- PÉREZ ARREGUI, J. M., *San Ignacio en Azpeitia. Monografía histórica*, Madrid, Administración de “Razón y Fe”, 1921.
- PÉREZ SANCHEZ, A. E., “Las artes en la España de Felipe II”, en Iglesias, C. (com.), *Felipe II. Un monarca y su época. La monarquía hispánica*. Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, pp. 409-422.
- PÉREZ VILLAMIL, M., *Estudios de Historia y Arte. La catedral de Sigüenza*, Madrid, Herres, 1899.
- PLATÓN, (trad. Juan B. Bergua), *Diálogos. Filebos, Timaios, Kritias*, Volumen 7, Madrid, Ediciones Ibéricas, 1958.
- (traducciones, introducciones y notas por M<sup>a</sup> Angeles Durán y Francisco Lisi), *Diálogos*, Madrid, Gredos, 1992.
- PLAZAOLA ARTOLA, J., “El primer Renacimiento en Euskal Herria: el Arte Plateresco”, *Revista Internacional de los Estudios Vascos*, nº 48 (2003), pp. 651-709.
- PLEGUEZUELO, A., “Los azulejos del pavimento de la Capilla de los Benavente en Medina de Rioseco. Una posible obra de Juan de Flores”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, nº 64 (1998), pp. 289-307.
- PORREÑO, B., *Oráculos de las doce Sibilas, profetisas de Christo*, por Domingo de la Yglesia, 1621.
- PORTILLA VITORIA, J. M., *Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria, III. Ciudad de Vitoria*, Vitoria, Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1970.
- *Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria, IV. Llanada occidental*, Vitoria, Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1975.
- *Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria, V. Llanada occidental*, Vitoria, Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1982.
- PREISS, P., *Miguel Ángel. Dibujos*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1982.
- PRESSCOTT, W., *Historia de la Conquista del Perú con observaciones preliminares sobre la civilización de los incas*, Madrid, Gaspar y Roig, 1851.
- PRIETO, A., “El mundo caballeresco imperial”, en Marías Franco, F. (com.), *Carlos V: Las armas y las letras*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 167-181.
- QUADRADO, M. J., *España: sus monumentos y artes, su naturaleza e historia, Tomo 3*, Edición digital basada en la edición de Barcelona, Daniel Cortezo, 1884. Recuperado de [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/espana-sus-monumentos-y-artes-su-naturaleza-e-historia-tomo-3--0/html/fefc02c4-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_92.htm](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/espana-sus-monumentos-y-artes-su-naturaleza-e-historia-tomo-3--0/html/fefc02c4-82b1-11df-acc7-002185ce6064_92.htm).
- RACINE, L., *La religión*, Imprenta Real, 1786.
- RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M., “Edificios religiosos de Murillo de Río Leza”, *Berceo*, nº 84

- (1973), pp. 5-36.
- RAMÍREZ MONTES, G., “Claudio de Arziniega, su obra en España y México”, *Cultura*, nº 8 (1985), pp. 38-44.
- REAU, L., *Iconografía del arte cristiano. Antiguo Testamento y Nuevo Testamento*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2000.
- REDONDO CANTERA, M. J., “Aportaciones al estudio iconográfico de la Capilla Benavente”, *Boletín del Seminario de estudios de Arte y Arqueología*, nº 47 (1981), pp. 245-264.
- *El Sepulcro en España en el siglo XVI: tipología e iconografía*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1987.
- “Beneditto Rabuyate (1527-1592). Un pintor florentino en Valladolid”, en Redondo Cantera, M. J. (coord.), *El modelo italiano en las plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*, Valladolid, 2004, pp. 341-376.
- “Los inicios de la Casa del Sol en Valladolid: comitentes y canteros vascos en Valladolid”, en *Estudios de historia del arte en memoria de la profesora Micaela Portilla*, Vitoria, Diputación Foral de Álava, 2008, pp. 119-127.
- “La escultura funeraria del Renacimiento en el territorio burgalés”, en Rodríguez Pajares, E. J. (dir.), *El arte del Renacimiento en el territorio burgalés*, Burgos, Universidad Popular para la Educación y Cultura de Burgos, 2008, pp. 163-196.
- RÍO DE LA HOZ, I. del, *El escultor Felipe Bigarny (h. 1470-1542)*, Valladolid, Junta de Castilla y León. Consejería de Educación y Cultura, 2001.
- RIPA, C., *Iconología I*, Madrid, Akal, 1987.
- *Iconología II*, Madrid, Akal, 1987.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A., *Bartolomé de Bustamante y los orígenes de la arquitectura jesuítica en España*, Roma, Institutum Historicum, 1967.
- RODRÍGUEZ MOYA, I., “Dos son uno. Los orbes en el discurso iconográfico de la unión entre España y América (1808-1821)”, *Semata, Ciencias Sociais e Humanidades*, nº 24 (2012), pp. 269-289.
- RODRÍGUEZ PELAZ, C., “La danza de la muerte en los impresos navarros de los siglos XVI y XVII”, *Ondare, Revisión del arte del Renacimiento, Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, nº 17 (1998), pp. 275-317.
- RODRÍGUEZ-SAN PEDRO BEZARES, L. E. (Coord.), *Historia de la Universidad de Salamanca. Volúmen II: Estructuras y flujos*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2004.
- ROJAS SANDOVAL, B. DE., *Constituciones synodales del Obispado de Pamplona copiladas, hechas, y ordenadas por Don Bernardo de Rojas y Sandoval, Obispo de Pamplona...en la Synodo, que celebró en su Iglesia Cathedral...en el mes de Agosto, de M.D.X.C. años*, Pamplona, Thomas Porralis, 1591.
- ROLDÁN GUAL, J. M., “Villas asiento de las juntas Generales y Tribunal del Corregimiento de Guipúzcoa (hasta 1550)”, en *Las Juntas en la conformación de Guipúzcoa hasta 1550*,

- San Sebastián, Juntas Generales y Diputación Foral de Gipuzkoa, 1995, pp. 41-80.
- ROSELL, C., *Historiadores de sucesos particulares*, Madrid, M. Ribadeneyra, 1858.
- ROUILLÉ, G., *Primera parte del promptuario de las medallas de todos los mas insignes varones que ha auido desde el principio del mundo, con sus vidas contadas breuemente*, En Lion, en casa de Guillermo Rouillio, 1561.
- RUIZ RAMOS, F. J., *La Sacra Capilla de El Salvador de Úbeda. Estudio histórico-artístico, iconográfico e iconológico*, Úbeda, Asociación Cultural Alfredo Cazabán Laguna, 2011.
- RUMEU DE ARMAS, A., “Carlos V, Imperator Hispanicus”, en Fernández Álvarez, M. (Coord.), *El Imperio de Carlos V*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2001, pp. 71-85.
- RUVOLDT, M., “Michelangelo’s dream”, *Art Bulletin*, nº 85 (2003), pp. 86-113.
- SAENZ PASCUAL, R., “La influencia del grabado en la pintura manierista: el ejemplo de las tablas de Añes (Álava)”, *Ondare, Revisión del arte del Renacimiento, Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, nº 17 (1998), pp. 447-452.
- SAGRADA BIBLIA, traducida de la vulgata latina, Buenos Aires, W. M. Jackson, 1958.
- SAGREDO, D. de, *Medidas de Romano*, Toledo, Casa de Iván de Ayala, 1549.
- SANABRIA, S., “Rodrigo Gil de Hontañón’s new arithmetical structural rules at the parish church in Villamor de los Escuderos”, en Huerta Fernández, S., *Proceedings of the First International Congress on Construction History*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, 2003, pp. 1795-1799.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Las pinturas de Oriz y la guerra de Sajonia*, Pamplona, Instituto Príncipe de Viana, 1944.
- SANCHO DE LA HOZ, P., *Relación de la conquista del Perú*, traducción castellana de Joaquín García Icazbalceta, Calahorra, Asociación de amigos de la Historia de Calahorra, 2004.
- SANTANA, A. (Coor.), *Ars Ligneá: Zurezko elizak Euskal Herrian. Las iglesias de madera en el País Vasco*, Madrid, Electa, 1996.
- SANZ AYÁN, C., “Las condiciones materiales del reinado”, en Iglesias, C. (com.), *Felipe II. Un monarca y su época. La monarquía hispánica*. Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, pp. 45-57.
- SARAVIA, C., “Repercusión en España del decreto del Concilio de Trento sobre las imágenes”, *Boletín del Seminario de Estudios de arte y Arqueología*, nº 26 (1960), pp. 129-143.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, S., “Interpretación iconológica de El Salvador de Úbeda”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, nº 43 (1977), pp. 189-206.
- *Arte y humanismo*, Madrid, Cátedra, 1981.
- “Los soportes antropomorfos y sus variaciones”. *Fragmentos*, nº 8-9 (1986), pp. 64-77.
- *Iconografía del Indio americano. Siglos XVI-XVII*, Madrid, Ediciones Tuero, 1992.
- *Alciato. Emblemas*, Madrid, Akal, 1993.
- SERLIO, S., (trad. Francisco de Villalpando, arquitecto), *Tercero y Cuarto libro de Arquitectura*, Toledo, Iván de Ayala, 1552.
- *Extraordinario libro di Architettura di Sebastiano Serlio, architetto del re christianissimo*,

- Venecia, Giovanni Battista y Melchiorre Sessa, 1560.
- *Tutte l’Opere d’Architettura di Sebastiano Serlio Bolognese, dove si trattano in disegno, quelle cose, che sono più necessarie all’Architetto*, Francesco de Francesci, Venecia, 1584.
- SERRERA CONTRERAS, J. M., ““Ut pictura, architectura”: la arquitectura en la pintura del Renacimiento en Andalucía”, en *La arquitectura del renacimiento en Andalucía: Andrés de Vandelvira y su época*, Sevilla, Consejería de Cultura. Junta de Andalucía, 1992, pp. 213-243.
- SESMERO PEREZ, F., *El arte del Renacimiento en Vizcaya*, Bilbao, Indauchu Editorial, 1954.
- SIERRA DELGADO, R., “La cúpula de la Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla”, en Graciani, A., Huerta, S., Rabasa, E., y Tabales, M., (edits), *Actas del Tercer Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Madrid, I. Juan de Herrera, SEdHC, U. Sevilla, Junta Andalucía, COAAT Granada, CEHOPU, 2000, pp. 1039-1048.
- SILVA MAROTO, M<sup>a</sup> P., “La utilización del grabado por los pintores españoles del siglo XVI”, *Príncipe de Viana. Anejo*, nº 12 (1991), pp. 311-320.
- SOLÁ-SOLÉ, J. M., *La Dança general de la Muerte*, Barcelona, Puvill, 1981.
- SOLER VERDÚ, R., “Cúpulas en la arquitectura valenciana de los siglos XVI a XVIII”, *Actas del Primer Congreso Nacional de la Historia de la Construcción*, Madrid, Ministerio de Fomento, 1996, pp. 491-498.
- SORIA HEREDIA, F., *La Capilla de los Benavente en la iglesia de Santa María. Medina de Rioseco. Iconografía y simbología*, Valladolid, Diputación Provincial de Valladolid, 2001.
- SUÁREZ FERNÁNDEZ, L., “Legado español para un príncipe venido de Borgoña”, en Fernández Álvarez, M. (Coord.), *El Imperio de Carlos V*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2001, pp. 27-69.
- TAFURI, M., *Venezia e il Rinascimento*, Torino, Giulio Einaudi, 1985.
- TARIFA CASTILLA, M. J., “Juan de Villareal: tradición e innovación en la arquitectura navarra del siglo XVI”, *Príncipe de Viana*, nº 221 (2000), pp. 617-656.
- *La iglesia parroquial de San Juan Bautista de Cintruénigo*, Cintruénigo, Ayuntamiento de Cintruénigo, 2004.
- *La arquitectura religiosa del siglo XVI en la merindad de Tudela*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2005.
- “La parroquia de San Juan Bautista de la catedral de Pamplona y su ajuar litúrgico”, *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, nº 1 (2006), pp. 375-392.
- “La iglesia parroquial de Lerín: ejemplo excepcional de arquitectura manierista en Navarra”, *Príncipe de Viana*, nº 246 (2007), pp. 7-39.
- “El maestro italiano Juan Luis Musante y su proyección en la arquitectura navarra del siglo XVI”, *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, nº 3 (2008), pp. 605-620.
- “Nuevas noticias documentales sobre el entallador renacentista francés Pierres Picart”, *Artigrama*, nº 27 (2012), pp. 395-423.
- TELLECHEA IDÍGORAS, J. I., *La reforma tridentina en San Sebastián: el libro de “Mandatos*

- de Visita” de la Parroquia de San Vicente (1540-1670)*, San Sebastián, Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián, 1972.
- “Hospitales en Guipúzcoa en 1586”, *Boletín de Estudios Históricos sobre San Sebastián*, nº 40 (2006), pp. 93-142.
- TENENTI, A., *Il senso della morte e l’amore della vita nel Rinascimento: (Francia e Italia)*, Torino, Einaudi, 1977.
- TERREROS Y PANDO, E., *Diccionario castellano con las voces de ciencia y arte y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana: A-D*, imprenta de la viuda de Ibarra, hijos y Compañía, 1786.
- TERUEL GREGORIO DE TEJADA, M., *Vocabulario básico de la Historia de la Iglesia*, Barcelona, Crítica, 1993.
- TERVARENT, G. de, *Atributos y símbolos en el arte profano. Diccionario de un lenguaje perdido*, Barcelona, Ediciones Del Serbal, 2002.
- THOMAS-BOURGEOIS, C. A., “Le personnage de la Sibylle et la légende de l’Ara Coeli dans une nativité wallonne”, *Revue belge de philologie et d’histoire*, Vol. 18, nº 4 (1939), pp. 883-912.
- TORRES CARCELLER, A., “Forma y Color: La Grisalla en la Pintura; Aproximación a un Procedimiento Inadvertido”, *BRAC: Barcelona, Research, Art Creation*, nº 2 (2015), pp. 179-200.
- TURNER, N., *Dibujos italianos del siglo XVI. Museo del Prado*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2004.
- UGALDE GOROSTIZA, A. I., “Iglesia de Santa María de Deba. Iconografía de sus claves de bóveda”, *Cuadernos de Sección. Artes Plásticas y Documentales*, nº 8 (1991), pp. 161-195.
- *Una mirada al cielo. Iconografía de las claves de bóveda de la Diócesis de Vitoria*, Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava, 2007.
- URKULLU, M<sup>a</sup>. T. de y LACARRA, M<sup>a</sup>. del C., *Biañezko San Andrés / San Andrés de Biañez*, III. La pintura mural religiosa en Bizkaia, Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, 1997.
- URRESTI SANZ, V., *Arquitectura religiosa del Renacimiento en Álava (1530-1611)*, Tesis Doctoral, 2016 (Inédita).
- URSUA IRIGOYEN, I., “Retablos laterales de Allo”, *Príncipe de Viana*, nº 162 (1981), pp. 11-20.
- VALDÉS, A. de, *Diálogo de Mercurio y Carón*, ed. de F. Montesinos, Madrid, Espasa Calpe, 1971.
- VALLANCE MACKIE, G., *Early Christian Chapels in the West: decoration, function and patronage*, Toronto, University Of Toronto Press, 2003.
- VANDELVIRA, A., (Edición de G. Barbé-Coquelin de Lisle), *El tratado de arquitectura de Alonso de Vandelvira*, 2 vols., Albacete, Caja de Ahorros Provincial, 1977.
- VASALLO TORANZO, L., *Arquitectura en Toro (1500-1650)*, Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos “Florián de Ocampo”, 1994.

- “Gámiz, Anchieta y Juni. El pleito por el retablo de Briviesca”, *Archivo Español de Arte*, nº 328 (2009), pp. 355-366.
- VASALLO TORANZO L., PÉREZ MARTÍN, S., “Rodrigo Gil de Hontañón en Valladolid. La iglesia de la Mota del Marqués para Constantino del Castillo y otras obras”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte*, nº 77 (2011), pp. 39-62.
- VÉLEZ CHAURRI, J. J., *Becerra, Anchieta y la escultura romanista*, Madrid, Historia 16, 1992.
- VILLAVERDE SOLAR, M. D., “La representación de la muerte en Galicia durante el siglo XVI”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, nº 121 (2008), pp. 235-262.
- VILLAR Y MACÍAS, M., *Historia de Salamanca. Tomo II*, Salamanca, Francisco Núñez Izquierdo, 1887.
- VILLELLA, M., “Jacopo Torni detto l’Indaco (1476-1526) e la cappella funebre “a La Antigua” di Don Gil Rodríguez de Junterón nella cattedrale di Murcia”, *Annali di Architettura: rivista del Centro Internazionale di Studi di Architettura “Andrea Palladio”*, nº 10-11 (1998-1999), pp. 82-102.
- “Don Gil Rodríguez de Junterón: Committente Architettonico e Artistico tra Roma e Murcia”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, nº 14 (2002), pp. 81-102.
- VITRUVIO, M., (traducción de Don Joseph Ortiz y Sanz), *Los Diez Libros de Arquitectura*, Madrid, Imprenta Real, 1787.
- VOGTHERR, H., “Fluch des Menschen”, Augsburg, 1544. München, Bayerische Staatsbibliothek, Inventar-Nr. Im. mort. 4. Recuperado de <http://www.dodedans.com/Eholbein-vogtherr.htm>
- V.V. AA., *The illustrated Bratsch*, New York, Abaris Books, 1980.
- V.V.AA., *Patrimonio artístico y monumental de las universidades andaluzas*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1992.
- VV. AA., *El siglo del Renacimiento*, Madrid, Akal, 1998.
- VV. AA., *Hans Holbein. Imágenes del Antiguo Testamento*, Palma de Mallorca, Ediciones UIB y José J. de Olañeta, 2001.
- VV. AA., *Hans Holbein the Younger. The Basel Years 1515-1532*, Munich, Prestel, 2006.
- VV. AA., *Los Austrias. Grabados de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Biblioteca Nacional, 1993.
- VV. AA., *Real Monasterio-Palacio de El Escorial: estudios inéditos en conmemoración del IV centenario de la terminación de las obras*, Madrid, CSIC, 1987.
- VV. AA., *The dance of Death by Hans Holbein the Younger. A complete facsimile of the original 1538 edition of Les simulachres & historiees faces de la mort. With a new introduction by Werner L. Gundersheimer*, New York, Dover Publications, 1971.
- VV. AA., *The Renaissance engravers: fifteenth and sixteenth century engravings, etchings and woodcuts*, Bournemouth, Parkstone, 1996.
- WEISE, G., *Spanische plastik aus sieben jahrhunderten*, I, Reutlingen, 1925.



- WILKINSON, C., *The hospital of the cardinal Tavera. A documentary and stylistic Study of Spanish Architecture in the mid-sixteenth Century*, London, Garland Publishing, 1977.
- WIND, E., *Los misterios paganos del Renacimiento*, Madrid, Alianza Editorial, 1998.
- WINNER, M., “Michelangelo’s Il Sogno as an Example of an Artist’s Visual Reflection in His Drawings”, in Hugh Smyth, C. (Ed.), *Michelangelo Drawings*, Washington, National Gallery of Art, 1992, pp. 227-242.
- WITTKOWER, R., *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.
- *La alegoría y la migración de los símbolos*, Madrid, Siruela, 2006.
- WOLTERS, W., *Architettura e ornamento: la decorazione nel Rinascimento veneziano*, Verona, Cierre, 2007.
- XEREZ, F. de (Ed. de Concepción Bravo), *Verdadera relación de la conquista del Perú*, Crónicas de América 14, Madrid, Historia 16, 1985.
- ZARAGOZA PASCUAL, E., “Abadologio Benedictino Galego”, *Studia Monástica*, nº 27 (1985), pp. 61-118.
- “Monacologio Emilianense”, *Studia Monástica*, nº 29 (1987), pp. 291-331.
- “Abadologio del Monasterio de San Vicente de Salamanca (ss. XII-XIX)”, *Archivos Leoneses*, nº 83-84 (1988), pp. 113-155.
- “Abadologio del Monasterio de Santa María la Real de Irache”, *Studia Monástica*, nº 35 (1993), pp. 161-202.
- ZOLLNER, F., THOENES, C., *Miguel Ángel: vida y obra*, Köln, Taschen, 2010.
- ZÖLLNER, F., THOENES, C., PÖPPER, T., *Miguel Ángel, 1475-1564: obra completa*, Köln, Taschen, 2008.
- ZORROZUA SANTISTEBAN, J., “Pinturas murales de la iglesia de San Pedro de Murueta”, *Avnia*, nº 14 (2006), pp. 76-86.
- MORTE GARCÍA, C., “Pietro Morone y las nuevas formas artísticas en Aragón”, En Redondo Cantera, M. J. (coord.), *El modelo italiano en las plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*, Valladolid, 2004, pp. 315-340.
- “Pietro Morone”, en MORTE GARCÍA, C. (Com.), *Aragón y la pintura del Renacimiento*, Zaragoza, Museo e Instituto “Camón Aznar”, 1990, pp. 143-151.

## RELACIÓN DE PLANOS E IMÁGENES

### Capítulo 1

---

- Jalones fundamentales en la biografía de Nicolás Sáez de Elola y su proyección en la fábrica de la capilla de Santa María ..... 42

### Capítulo 3

---

#### 1. Historia constructiva

- Plano 1. Localización de la capilla de Santa María o de Nicolás Sáez de Elola con respecto a la iglesia de San Sebastián de Soreasu de Azpeitia ..... 81

#### 2.1.1 Planta, alzado y cubiertas. La cúpula

- Capilla de Santa María. Muros norte y este ..... 161
- Capilla de Santa María. Muro sur, coro y sotocoro ..... 161
- Cornisamiento y detalle de la leyenda ..... 161
- Cúpula casetonada ..... 162
- Bóveda de la sacristía ..... 162
- Vista del coro y sotocoro ..... 163
- Bóveda del sotocoro ..... 163
- Balaustrada del coro ..... 164
- Óculo del muro sur, ventana rectangular de la sacristía y ventana octogonal del coro ..... 165
- Pared sur. Cajón para las escrituras de la capilla ..... 167
- Cornisamiento de la capilla de Santa María ..... 167
- Cornisamiento. Detalle ..... 168
- Plano 2. Planta baja de la capilla de Santa María ..... 170
- Plano 3. Planta alta de la capilla de Santa María ..... 171
- Capilla redonda por cruceros de A. de Vandelvira ..... 173
- Cúpula redonda por cruceros de la capilla de Santa María ..... 174
- Cúpula de la sacristía mayor de la catedral de Sevilla ..... 177
- Sevilla. Casa consistorial ..... 178
- Iglesia parroquial de Ntra. Sra. de la Consolación. Cazalla de la Sierra ..... 178
- Bóveda reticular de la parroquia de S. Sebastián de Soreasu, Azpeitia. Detalle .. 179
- Cúpula reticular de la parroquia de San Nicolás de Bari, Orio ..... 180
- Bóveda sotocoro. Detalle ..... 180
- Plano 4. Alzado pared norte ..... 181

· Plano 5. Alzado pared este .....	182
· Plano 6. Alzado pared sur .....	183
·	
<b>2.2. Modernización pictórica de lo construido. La arquitectura fingida</b>	
· Arquitectura fingida y molduras del sotocoro .....	186
· Molduras fingidas del sotocoro .....	186
· Hornacinas fingidas del cuerpo de la capilla .....	187
· Pinceladura del arcosolio, muro norte .....	189
· Pinceladura. Marco del muro este .....	190
· Pinceladura y perspectivas del muro sur de la sacristía .....	191
·	
<b>2.3. Estudio comparativo con capillas renacentistas afines</b>	
· Capilla de los Benavente. Cúpula .....	194
· Capilla de los Benavente. Sepulcros .....	195
· Capilla de Gil Rodríguez de Junterón .....	197
· Capilla de las Reliquias, Sigüenza .....	199
· Capilla de San Román, Toledo .....	199
· Capilla de San Román, Toledo. Cúpula .....	200
· La capilla funeraria de los Benavides, iglesia de San Francisco. Baeza .....	202
· La capilla funeraria de los Benavides. Detalle .....	202
· Sacra Capilla del Salvador, Úbeda .....	203
· Sacristía de las Cabezas. Catedral de Sigüenza .....	205
· Sacristía de la Sacra Capilla del Salvador, Úbeda .....	206
· Diseños 1-2 para el Hospital de la Sangre. Hernán Ruiz .....	206
· Capilla de Luis de Lucena, Guadalajara .....	208
· Catedral de Jaén .....	209
· Sacristía de la catedral de Jaén .....	210
·	
<b>2.4. Exterior y portadas</b>	
· Exterior de la iglesia de San Sebastián de Soreasu con la capilla de Santa María	
· a la derecha .....	211
· Exterior de la capilla de Santa María .....	212
· Exterior de la capilla previa restauración de las cartelas y escudo .....	215
·	
<b>2.5. Proporción y métrica. Planimetrías</b>	
· Dimensiones de la capilla .....	229
· Proporciones numéricas-armonías musicales. Eje longitudinal (X y B).....	230
· Proporciones numéricas-armonías musicales. Eje transversal (Y) .....	231
· Proporciones numéricas-armonías musicales. Eje longitudinal y transversal	

· (X, B e Y) .....	232
· Relaciones aritméticas y matemáticas .....	233
· Relaciones aritméticas y matemáticas .....	234
· Relaciones aritméticas y matemáticas .....	235
· Esquemas geométrico-compositivos basados en Serlio, “construcción de una puerta” .....	236
· Esquemas geométrico-compositivos basados en Serlio, “construcción de una puerta” (continuación).....	237
· Relaciones formales basadas en representaciones gráficas de Serlio, portada “Tercer y Cuarto libro de Arquitectura” .....	238

## Capítulo 4

---

### 1. Sepulcro de arcosolio con yacente

· Sepulcro de arcosolio. Capilla de Santa María .....	243
· Sepulcro de arcosolio .....	245
· Virtudes del sepulcro .....	246
· Yacente. Nicolás Sáez de Elola .....	247
· Yacente. Detalle de yelmo y peto .....	249
· Disposición del yacente. Detalle de la espada .....	251
· Sepulcro de Pedro Vélez de Guevara. Salinillas de Buradón .....	252
· Sepulcro de Diego Martínez de Álava. San Pedro de Vitoria .....	252
· Sepulcro de Alonso de Idiáquez. Monasterio de San Telmo, San Sebastián ..	252
· Virtud recostada sobre el frontón triangular .....	254
· Figuras femeninas con cestillos .....	255
· Sepulcro de Lorenzo de Medici. Florencia .....	255
· Catedral de Astorga. Retablo mayor .....	256
· Puerta del Perdón, Granada .....	257
· Sacra capilla del Salvador. Portada principal .....	258
· Hospital de las Cinco Llagas .....	258
· “El paso del Elba en batalla de Mühlberg en 1547”, E. Vico .....	259
· Hermes del arcosolio .....	260
· Portada Tercero y Cuarto libro de Arquitectura, Serlio .....	260
· Detalle del delfín de las enjutas .....	261
· Idea del sepulcro. D. de Sagredo .....	263
· Sepulcro de Diego Martínez de Salvatierra .....	268
· Capilla Guerrenzuri .....	269
· Sepulcro de Cristobal Martínez de Alegría .....	270

· Sepulcro de María Martínez de Orraindi .....	271
· Sepulcro de Cristóbal de Andino y Catalina de Frías. Iglesia de San Cosme y Damián, Burgos .....	274
· Sepulcro de los Avellaneda, San Jerónimo de la Espeja .....	274
· Sepulcro de Marina Fernández, Lopera, Jaén .....	275
· Sepulcro de Fernando Valdés. Salas, Asturias .....	275
· Sepulcro de Luis Tello, Segovia .....	276
·	
<b>2. Medallones con evangelistas de las pechinas</b>	
· San Juan .....	281
· San Mateo .....	281
· San Lucas .....	282
· San Marcos .....	283
· San Mateo, Lanciego .....	283
· Grabados de A. Veneziano y evangelistas de Salvatierra .....	284
· Evangelistas de la iglesia de san Andrés de Eibar .....	285
· Evangelistas del retablo de Elgueta .....	285
·	
<b>3. Medallones con sibilas del sotocoro</b>	
· Sibila Tiburtina, sotocoro .....	287
· Sibila Helespóntica, sotocoro .....	287
· Sibilas. Promptuario de Rouillé .....	288
· Sibila Tiburtina. Barbieri .....	289
· Sibila Tiburtina. Libro de Horas Farnesio .....	290
· Ghirlandaio, sibila Tiburtina. Capilla Sassetti, Florencia .....	290
· Sibila Tiburtina. G. Rousselet y A. Bosse .....	291
· Sillería del coro de León. Sibilas .....	291
· Herma de Serlio y sibila del sotocoro .....	292
· Sibila. Correa de Vivar, Presentación de Jesús en el templo .....	292
· Piedad. Tiziano .....	293
· Sibila Helespóntica. L. de Leyden .....	294
· Sibila Helespóntica. L. Limousin .....	294
· Sibilas. Nombre de Jesús (izda); A. Fantuzzi (centro); F. Ubertini (dcha) .....	295
· Sibila Cimeria. Sacristía San Salvador de Úbeda .....	296
· Dragones (izda) y figuras antropomorfas (dcha) del sotocoro .....	297
·	
<b>4. La heráldica. Escudos imperial y de la villa de Azpeitia</b>	
· Escudo imperial .....	299
· Cartela y escudos exteriores .....	300

## 5. Estudio reconstructivo del retablo de Santa María

- Estructura del retablo de Santa María ..... 301

## Capítulo 5

---

- Traza de crismera para Azpeitia, 1559. J. de Eguibar ..... 314

## Capítulo 6

---

- Detalle muro norte. Año 1573 ..... 327

## Capítulo 7

---

### 2. Las pinturas del muro norte

- La victoria de Cajamarca en la pared norte ..... 356
- Detalle del estandarte ..... 358
- Detalle de los tiros ..... 359
- Detalle de la ciudad de Cajamarca ..... 361
- Monumento Trivulzio. L. da Vinci ..... 362
- Carlos V en Mühlberg. Tiziano ..... 363
- Dibujo preparatorio para San Jorge y el dragón. Rafael ..... 364
- La caza del zorro. J. van der Straet (Stradanus) ..... 364
- Batalla entre cristianos y turcos. A. Tempesta ..... 365
- El ejército del emperador Carlos V cruzando el Elba cerca de Mühlberg. E. Vico ..... 367
- Batalla de Mühlberg. Alba de Tormes ..... 368
- Batalla de Mühlberg. Alba de Tormes ..... 368
- Batalla duque de Alba. Pinturas del palacio de Oriz ..... 369
- Paso del Elba. Pinturas del palacio de Oriz ..... 370
- Historia general de las indias. F. López de Gómara ..... 372
- Arco triunfal entrada en Milán ..... 372
- Palacio Carlos V de Granada. Divisa Plus Ultra ..... 373
- Esferas y orbes de la pared norte ..... 374
- Virtudes escultóricas y pictóricas de la pared norte ..... 375
- Pomona y Napea. C. Cort ..... 376
- Virtudes del grabado de E. Vico ..... 376
- Delfín. Emblemas Alciato (izda), grabado de E. Vico (centro) y enjuta del

· arcosolio (dcha).....	379
· Hornacinas y Hermes .....	380
· Arquitectura fingida. Paredes laterales del paño norte .....	382
· Sibila Eritrea .....	382
· Sibila Libia. Capilla Sixtina. Miguel Ángel .....	383
· Boceto de figura desnuda. Miguel Ángel.....	384
· Sibila. G. Romano .....	384
· Detalle del Juicio Final. Miguel Ángel .....	384

### 3. Las pinturas del muro sur

· Pared sur .....	385
· Pared sur. Visión de Ezequiel .....	386
· Detalle del Tetramorfos .....	386
· Detalle del Padre Eterno y la doble rueda .....	387
· Detalle de la oquedad .....	387
· Pared sur. El sueño de la vida humana .....	388
· Visión de Ezequiel. H. Holbein el Joven (arriba) y capilla (abajo) .....	389
· Il Sogno, Miguel Ángel (izda). El Sueño, capilla (dcha) .....	391
· Detalle de Il Sogno .....	392
· Detalle de Il Sogno .....	392
· Detalle de la gula .....	392
· Detalle de la lujuria .....	393
· Detalle del Juicio Final .....	394
· Detalle de la avaricia. Il Sogno .....	395
· Detalle del Juicio Final (izda) y el ábaco o escalera, capilla (dcha) .....	395
· Detalle de la ira y la envidia .....	395
· Detalle de la pereza y boceto de figuras, Miguel Ángel (dcha) .....	395
· Detalle de la caja .....	396
· Detalle de los ángeles trompeteros. Miguel Ángel (izda), capilla (dcha) .....	396
· Ángeles trompeteros. Capilla Sixtina .....	397
· Il Sogno. M. Venusti .....	398
· Sueño de la vida humana. N. Beatrizet (El Escorial) .....	398
· Il Sogno. A. Allori .....	399
· Il Sogno. Artista siglo XVI .....	399
· Nicolás Sáez de Elola .....	401
· Dios arquitecto creando el mundo. Biblia francesa. S. XIII .....	403
· Nicolás Sáez de Elola y Gerardo Mercator, de Goltzius .....	404
· Escudo de Azpeitia .....	405

#### **4. Las pinturas del muro este**

· Detalle de la Pasión .....	407
· La Pasión. Capilla Sixtina .....	407
· La Caridad .....	410
· Tondo Taddei. Miguel Ángel .....	410
· Detalle de la Caridad. Niño .....	411
· Sagrada familia. D. Siloé .....	411
· La Caridad. Continuador de M. Raimondi .....	411
· Detalle de la Caridad. Rafael (izda), Miguel Ángel (centro), capilla (dcha) ...	412
· Caridad. Portada de la sacristía mayor. Granada .....	412
· Composición lateral derecha .....	413
· Infierno. Canto XVIII. S. Botticelli .....	414
· Infierno de Dante. S. Botticelli (izda.) e imagen de la pintura de Azpeitia volteada (dcha.) .....	414

#### **5. Grisallas del sotocoro**

· Madona con el niño. Sotocoro .....	416
· Virgen Sixtina. Rafael .....	417
· Estudio para una madona con niño. Miguel Ángel .....	417
· Madona de J. Anchieta. Aoiz .....	418
· Virgen con niño y San Juanito. Obanos. J. Anchieta .....	418
· Templanza. Sotocoro .....	419
· La prudencia. M. Raimondi .....	420
· Detalle de la prudencia de M. Raimondi (izda) y la templanza (dcha) .....	420
· Serie de vasos antiguos. E. Vico .....	421

#### **6. Las grisallas de la sacristía**

· Bóveda de la sacristía .....	423
· Ángel de la expulsión. Sacristía .....	423
· Expulsión del Paraíso. H. Holbein .....	425
· Ezequías y Senaquerib. H. Holbein .....	425
· Bocetos de mano y detalle mano de Adán, Miguel Ángel (arriba) y la del ángel de la expulsión, capilla (volteada, abajo).....	426
· Castigo de Adán y Eva .....	427
· Adán arando la tierra, H. Holbein el joven (1523-1526) .....	429
· Le labour, H. Holbein el Joven (1543) .....	429
· Castigo de Adán y Eva, H. Holbein el joven (1538) .....	431
· Adán y Eva, H. Holbein el Joven (1543) .....	432
· Cartela y leyenda .....	433



· Adán trabajando la tierra. H. Aldegrever .....	434
· Fluch des Menschen. H. Vogtherr .....	434
· Adán y Eva y sus trabajos. Palacio de Oriz .....	435
· Castigo de Adán y Eva. D. Deuchar .....	435
· Cartela trinidad .....	436
· Detalle de la Trinidad .....	437
· La Trinidad .....	437
· La Trinidad. H. Holbein (1543) .....	438
· Cartela y leyenda .....	438

**7. Las grisallas del coro**

· Cartela del coro .....	439
· Roseta del coro .....	439

## APÉNDICE DOCUMENTAL (En CD)

1. Documentación gráfica
2. Relación de archivos y documentos mencionados
3. Testamento de Nicolás Sáez de Elola
4. Propuesta de Domingo de Rezábal
5. Corrección de mano anónima a la propuesta de Domingo de Rezábal
6. Matizaciones de Martín de Sagarzola a la traza original
7. Condiciones del concejo
8. Ampliación de la Capilla, 1557
9. Averiguación de Martín Pérez de Izaguirre
10. Fray Martín de Azpeitia