



LA CAPILLA RENACENTISTA DE NICOLÁS SÁEZ DE ELOLA, CAPITÁN DEL PERÚ, EN AZPEITIA

MIREN DE MIGUEL LESACA

Promotores:



Autora:

Miren de Miguel Lesaca

Dirección de tesis:

Pedro Echeverria Goñi

Euskal Herriko Unibertsitatea / Universidad del País Vasco

Fotografías:

Maite Lacruz Lumbreras (beltz a. e.)

Miren de Miguel Lesaca

Diseño y maquetación:

Oihana Pagola Mikeleitz (didart.eu)

Impresión:

Leitzaran Grafikak S.L.

ISBN 978-84-17713-03-4

D.L. SS 234-2019



Índice

<i>Prólogo</i>	5
<i>Introducción</i>	7
<i>Contexto histórico. Nicolás Sáez de Elola. Biografía</i>	9
<i>Capilla Romana. Arquitectura</i>	17
<i>Labores escultóricas</i>	23
<i>La pinceladura. Modernización de la fábrica construida</i>	29
<i>Conjunto pictórico figurativo. Manierismo miguelangelesco</i>	33
<i>Programa pictórico</i>	65



Máscara de oro inca.

Prólogo

Eneko Etxeberria,
Alcalde de Azpeitia

La capilla renacentista de Nicolás de Elola en Azpeitia (la *Capilla de la Soledad*) constituye una de las muestras de la pintura mural manierista de mayor valor en el País Vasco. Esta obra excepcional del siglo XVI fue restaurada en el año 2006 por el Departamento de Cultura de la Diputación Foral de Gipuzkoa, y ahora con la edición de esta investigación adquiere todo su sentido como referente de nuestro patrimonio cultural inmueble.

Si bien esta publicación tiene por objeto dar a conocer un elemento esencial en la historia del arte de nuestro país, no debemos olvidar quién fue su promotor, quién era Nicolás de Elola y su contexto histórico. Un azpeitiarra que fue parte activa en la conquista del Perú y que debió su riqueza a la brutalidad y la codicia de los conquistadores.

El dominico Fray Bartolomé de las Casas ya dio testimonio en 1554 «...*que aquellos indios del Perú es la gente más benévola que entre indios se ha visto, y allegada e amiga a los cristianos. Y vi que aquéllos daban a los españoles en abundancia oro y plata e piedras preciosas y todo cuanto les pedían que ellos tenían, e todo buen servicio, e nunca los indios salieron de guerra sino de paz, mientras no les dieron ocasión con los malos tractamientos e crueldades, antes los rescebían con toda benevolencia y honor en los pueblos a los españoles, dándoles comidas e cuantos esclavos y esclavas pedían para servicio. Ítem, soy testigo e doy testimonio que sin dar causa ni ocasión aquellos indios a los españoles, luego que entraron en sus tierras, después de haber dado el mayor cacique Atabaliba [Atahualpa] más de dos millones de oro a los españoles, y habiéndoles dado toda la tierra en su poder sin resistencia, luego quemaron al dicho Atabaliba, que era señor de toda la tierra, y en pos dél quemaron vivo a su capitán general Cochilimaca, el cual había venido de paz al gobernador con otros principales. Asimesmo, después déstos dende a pocos días quemaron a Chamba, otro señor muy principal de la provincia de Quito, sin culpa ni haber hecho por qué...*»*

Asumir nuestra propia historia, la verdad de los hechos, nos ayudará a comprender más nuestro patrimonio, nuestra identidad histórica y a impulsarnos al futuro como sociedad democrática y defensora de los derechos humanos.

* “Brevisima relación de la destrucción de las Indias”, *Fray Bartolomé de las Casas 1554*





Introducción

Se había impuesto, hasta fechas recientes, la idea de que el Renacimiento fue un movimiento artístico ajeno al territorio vasco, una incursión plástica desarrollada bajo las directrices del tan profusamente trabajado gótico, supeditado a él, en resumen, una unión en la que los elementos más puramente renacentistas no eran sino decorativos y relegados a un plano meramente secundario. En el caso concreto de Gipuzkoa, los ejemplos más destacados del arte renacentista ya se habían testimoniado desde el estudio que la madre Arrazola dedicara al Renacimiento, entre otros, la Universidad de Oñate de Rodrigo Mercado de Zuazola y el Monasterio de San Telmo en San Sebastián, de la familia de los Idiáquez. No obstante, se intuía que el listado completo de las obras de carácter humanista habría de ser más extenso, conocida la asimilación de los usos romanos a través de los intereses individuales de los particulares, muchos de ellos vascos vinculados a la figura imperial y a la empresa americana, sea el caso de la capilla de Nicolás Sáez de Elola en Azpeitia, originariamente de Santa María, obra totalmente excepcional del siglo XVI, no solo en Gipuzkoa y el País Vasco, sino en el conjunto renacentista de mediados del siglo XVI en España. Descubiertas en 2002 a raíz de unas obras para la mejora de las infraestructuras de calefacción e iluminación de la capilla, será a partir de 2006, tras su completa restauración, que la capilla luzca en todo su esplendor.





1.

Contexto histórico
Nicolás Sáez de Elola
Biografía

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 enrevesado 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 1530, y con la bendición papal, Carlos se proclamaba emperador del Sacro Imperio Romano Germánico, forjando bajo su enseña 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.

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: las 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) o la Liga luterana de Smalkalda (Mühlberg, 1547). Estas empresas, que anhelaban alcanzar los dictados del preceptor carolino Erasmo de Rotterdam, el ideal pacifista al que debían acogerse los príncipes cristianos y la tan deseada por el soberano *Universitas Christiana*, requerían de respaldo económico, punto en el que descuella la conquista de América, uno de los capítulos más brillantes de la



El emperador Carlos V. *Pantoja de la Cruz*

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, lo cierto es que el mapa geopolítico europeo cambió después de su descubrimiento. 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 asociada al mar, pasando de un Estado europeo a otro universal gracias al descubrimiento de la Tierra Firme o Nuevo Mundo. Heredaría Felipe II de su progenitor, Carlos V, la realidad plural de su herencia territorial, así como la figura del monarca como hecho cohesivo del imperio. Coincidiría con el reinado del monarca “prudente” Felipe II el desarrollo de las obras de la capilla de Santa María de Azpeitia, además de con una época de bonanza, crecimiento económico y demográfico, así como la ausencia de conflictos generalizados en el interior peninsular. La supremacía política, económica y marítima de Castilla, España, como soporte político del imperio de Carlos V se irradiaría a la sazón a los territorios dependientes de la misma, sea el caso de Gipuzkoa, 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.

Es en este contexto del descubrimiento de América donde se desarrolla la biografía de Nicolás Sáez de Elola, natural de la villa de Azpeitia, nacido a inicios de 1500 de Juan Sáez de Elola, hidalgo, y Domeja de Irarraga. De origen humilde y dado que la primogenitura pertenecía a su hermano Juan de Elola (Nicolás únicamente habría de recibir la legítima correspondiente, al igual que su hermana María), el joven Nicolás probaría fortuna en las américas, donde la lectura y la escritura, que dominaba como parte de la educación recibida, habrían de jugar un papel destacado en su cometido en ultramar. Su primera estancia documentada se halla en Panamá, confirmada en la lectura de la Probanza de Hernán González, según la



Azpeitia. *Uztarria*

cual, ya en 1536, decía que hacía «siete años a esta p(ar)te ansi en la cibdad de Panamá» había conocido al tal Hernán González. Al regreso de Pizarro a Panamá, hacia enero de 1531, una expedición de unos 180 hombres partió a conquistar y tomar tierras más allá de las hasta entonces exploradas por Almagro y Bartolomé Ruiz en ausencia de Pizarro. Progresaron hasta Coaque, punto en el que se uniría Nicolás de Azpeitia siguiendo los pasos del tesorero real Alonso de Riquelme, para quien trabajaba como escribano. Permanecidos unos meses en Coaque, la totalidad del ejército avanzó hacia Tumbes, donde los hombres más débiles y ancianos quedarían asentados, partiendo el resto, estimulados por la idea de la cercanía del Inca, hacia un posible futuro colmado de riquezas.

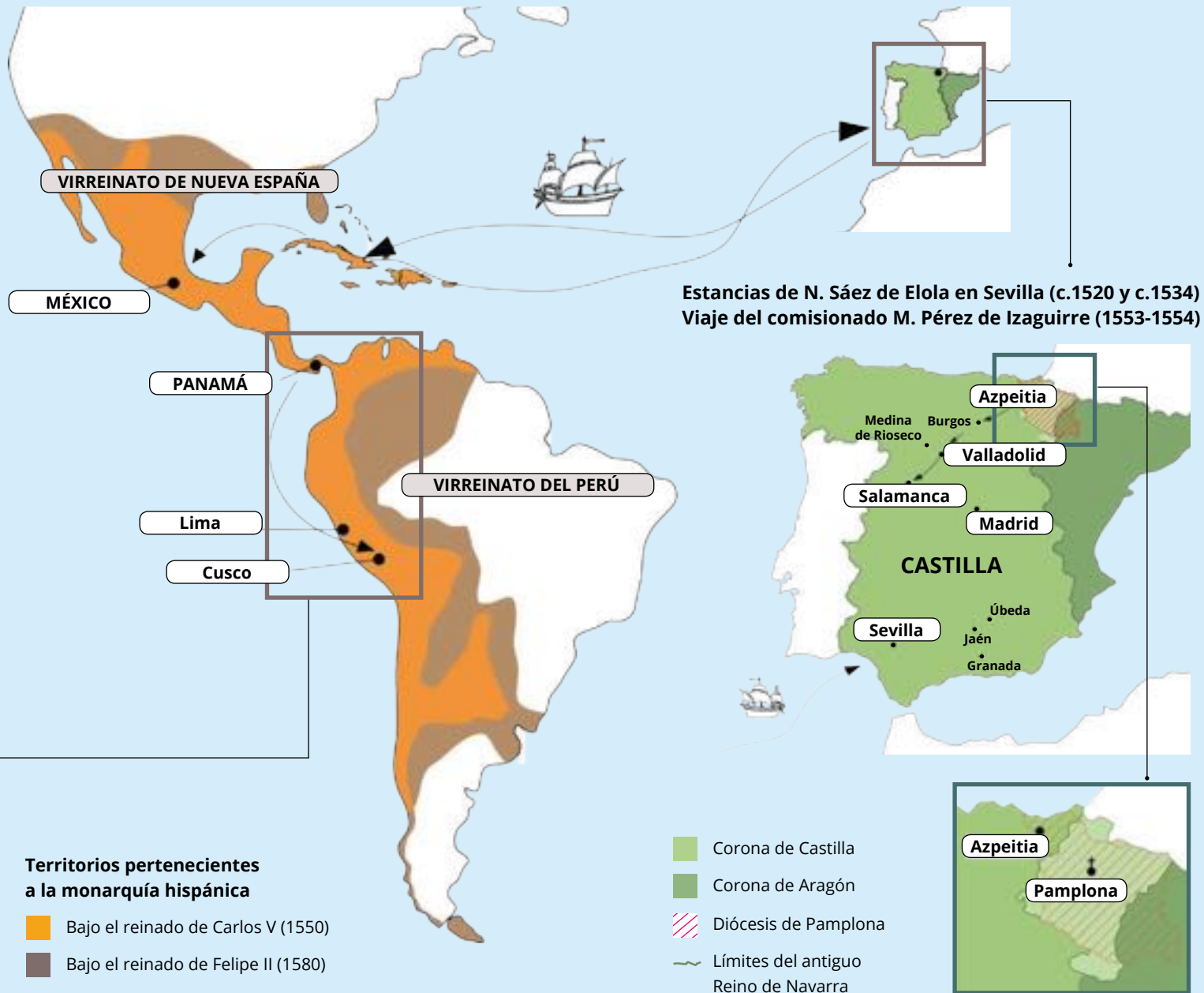
En noviembre de 1532, las huestes españolas se posicionaron en las proximidades de Cajamarca, hallándose tanto el Inca Atahualpa como su séquito de nobles en las inmediaciones. El 16 de noviembre se materializó en la plaza de Cajamarca el encuentro entre ambos contingentes, momento para el que Pizarro había posicionado a sus jinetes ocultos en diversos edificios, con los hombres de a pie custodiando las entradas a la plaza cercada. Tras un primer y fallido intento de entendimiento mutuo, Atahualpa arrojaría las sagradas escrituras al suelo, hecho que desencadenaría el ataque. Nicolás de Azpeitia y demás hombres de a caballo salieron al galope en sus cabalgaduras, produciendo un ruido ensordecedor, y atacando con lanzas, espadas y armas de fuego. Poco pudo hacer la superioridad numérica de los indios, ya que lo elemental de su pertrecho y el horror suscitado por unos caballos nunca antes vistos, pronto decantaría la victoria a favor de los españoles, entre cuyas filas no se contabilizaría baja alguna, frente a los centenares de indígenas muertos por aplastamiento y asfixia derivada de su huida descontrolada.

La presunta liberación de Atahualpa, comprada con el oro y plata peruanos que llegarían a manos de los conquistadores, un total de un millón trescientos veintiséis mil quinientos treinta

RECORRIDO VITAL DE NICOLÁS SÁEZ DE ELOLA

**Expedición de F. Pizarro.
Recorrido de N. Sáenz de Elola desde
Panamá a Jauja (1531-1534)**





y nueve pesos, jamás se materializaría sino en la ejecución del soberano inca. En 1533 se repartiría el tesoro de Atahualpa entre los hombres de Cajamarca, condecorando por su servicio a los hombres de a caballo y los de a pie, además de por el grado de veteranía de los mismos. A Nicolás de Azpe, como lo nombra Cieza de León, hombre de a caballo, contador y escribano, le corresponderían 8.880 pesos de oro y 339 marcos de plata, más tres octavas partes.

Las tropas de Pizarro abandonaban Cajamarca en agosto de 1533 rumbo a Jauja, ciudad donde se hallaría presente Nicolás de Azpeitia a día 25 de octubre de 1533, dato extraído de la carta de poder otorgada por Antonio Navarro, tesorero real, a favor del guipuzcoano, en reemplazo provisional del primero. Mediante esta designación, Navarro transfería a Elola el oficio de contador de Jauja para poder registrar los barcos que arribaran al puerto de Pachacama u otros. Seguirían Nicolás de Azpeitia y el Tesorero Riquelme en la ciudad de Jauja en febrero de 1534 (si bien a finales de octubre de 1533 la expedición partía hacia Cuzco, no regresando hasta abril de 1534), fecha a partir de la cual se perderá la pista de Nicolás de Azpeitia en el Perú, en lo que se intuye su regreso a Sevilla, acaecido para mediados del año 1534.

Ya en Sevilla, Nicolás Sáez de Elola cambiaría su fortuna líquida, el oro y la plata, por juros o privilegios reales, en este caso concreto, 300.000 maravedíes anuales que invertiría, tras su fallecimiento, en compromisos para con los conciudadanos de Azpeitia, fueran una cátedra de gramática, el casamiento de doncellas pobres, sustento económico para Francisca su hija natural, y una capellanía. A los casi 9000 pesos de oro y partes de plata se sumaban además 8000 ducados de oro aportados por una india o mujer notable del Perú para su casamiento con el conquistador de Azpeitia, reclamándolos aquella por vía judicial ante la reina Isabel de Portugal, tras ser repudiada por Nicolás de Azpeitia. Rubricaba asimismo y en 1536 una boda por poderes con Ana Vélez de Alzaga y Vicuña, hija de María de Vicuña, damas ambas bien posicionadas de la sociedad de la Azpeitia de mediados del XVI. El 24



Füssel, S. (2011). Cusco. *Cities of the World*.

de septiembre de 1536 se hacía efectivo el casamiento por vía de dote y arras en la casa torre de Vicuña y ante las principales autoridades de la villa de Azpeitia, materializándose una unión que a la postre supondría para Elola un ascenso en su posición social, llegando a ser alcalde de la villa, al igual que lo sería su hermano Juan en 1554.

Antes de su fallecimiento, acaecido el 17 de diciembre de 1553, Nicolás Sáez de Elola dejaba constancia de la adquisición de un retablo con advocación a Nuestra Señora y sus historias, y un solar para la erección de su capilla funeraria en la parroquia de San Sebastián de Soreasu de Azpeitia, obras que llegaría a conocer de primera mano la viuda Ana Vélez, fallecida a 23 de agosto de 1566. Vivenciaría en primera persona y a propósito de dicha construcción póstuma, el encumbramiento de la persona de Nicolás Sáez de Elola y su equiparación a personajes ilustres, principalmente de la órbita imperial, cuyas vidas habían jalonado la historia de la España del siglo XVI, en definitiva, la creación máxima de una obra imperecedera, única y singular, enmarcada en la mentalidad del siglo XVI, cuyo extraordinario valor artístico y material es innegable.



*Felipe Guamán Poma de Ayala (1615).
Atahualpa inga está en la ciudad
de caxamarca en su trono. Nueva
Corónica y Buen Gobierno.*





2.

**Capilla Romana.
Arquitectura**



1

La puerta que da acceso al recinto funerario y que otrora fuera una suntuosa reja, enmascara por completo un espacio cuya organización emula, a pequeña escala, un templo litúrgico con sacristía, sotocoro y coro particular. Responde, como cabría esperar, al interés de glorificar la memoria y vicisitudes históricas de Nicolás Sáez de Elola quien, a su regreso a su Azpeitia natal, dispuso la erección de una capilla póstuma, de la que habrían de ser albaceas los hombres del concejo de la villa, alcaldes ordinarios, fieles y regidores. Según éstos, habría de ser *«todo en todo natural Romano (...) sin mezcla alguna con lo moderno con que no aya que poner escrúpulo alguno de por ello ser la obra falsa»*¹. Y así dispuesto, fue diseñada y construida a partir de 1555 bajo las trazas de Domingo de Rezábal como un espacio al Romano, articulado con planta central de cruz griega inscrita en un cuadrado, con la consiguiente



2



3

1- Paredes norte y este de la capilla de Santa María o Nicolás Sáez de Elola. Iglesia de San Sebastián de Soreasu. Azpeitia.

2- Cornisamiento de la capilla de Santa María.

3- Bóveda de la sacristía. Capilla de Santa María.

¹ AHPG (Archivo Histórico de Protocolos de Gipuzkoa), AHPG20009_A_764r_A_765v.



4



5



6



7

proyección en el alzado. Se cubre mediante una cúpula artesonada «*en buelta de media naranja*» apoyada «*en cima 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*»². Si sobresalientes son cada una de las directrices y matizaciones del tracista, cuyo conocimiento constructivo y estético de la materia es de subrayar, igualmente los son las líneas de su arquitectura.

² AHPG20009_A_0750r_A_0751v.

4- Cúpula y cornisamiento de la capilla de Santa María.

5- Balaustrada del coro.

6- Ventanas y óculos de la capilla de Santa María.

7- Pared sur y sotocoro. Capilla de Santa María,



8



9

Dada su concepción espacial y el simbolismo del conjunto, la capilla de Nicolás de Elola resulta clara heredera de la capilla de los Benavente de Medina de Rioseco, si bien más avanzada estilísticamente, y pareja en pretensiones a la capilla de Junterón de la catedral de Murcia, o la de San Román de Toledo, iniciada bajo auspicio de los condes de Villaumbrosa, don Pedro Niño de Guzmán y doña María Niño de Ribera. Sin embargo, la pureza de sus líneas y lo desarrollado de sus cornisas, muestra claros vínculos léxicos y estilísticos respecto a la arquitectura andaluza, tratándose la capilla de Elola de un evidente ejemplo de asimilación de la forma de trabajar del manierismo heredero de Diego de Siloé y Andrés de Vandelvira, que inicia un camino desconocido y no practicado hasta la fecha en Gipuzkoa.

8- Detalle del cornisamiento.

9- Sotocoro y subida al coro.



10



13



11



12



14

10- Capilla de Junterón. Murcia.

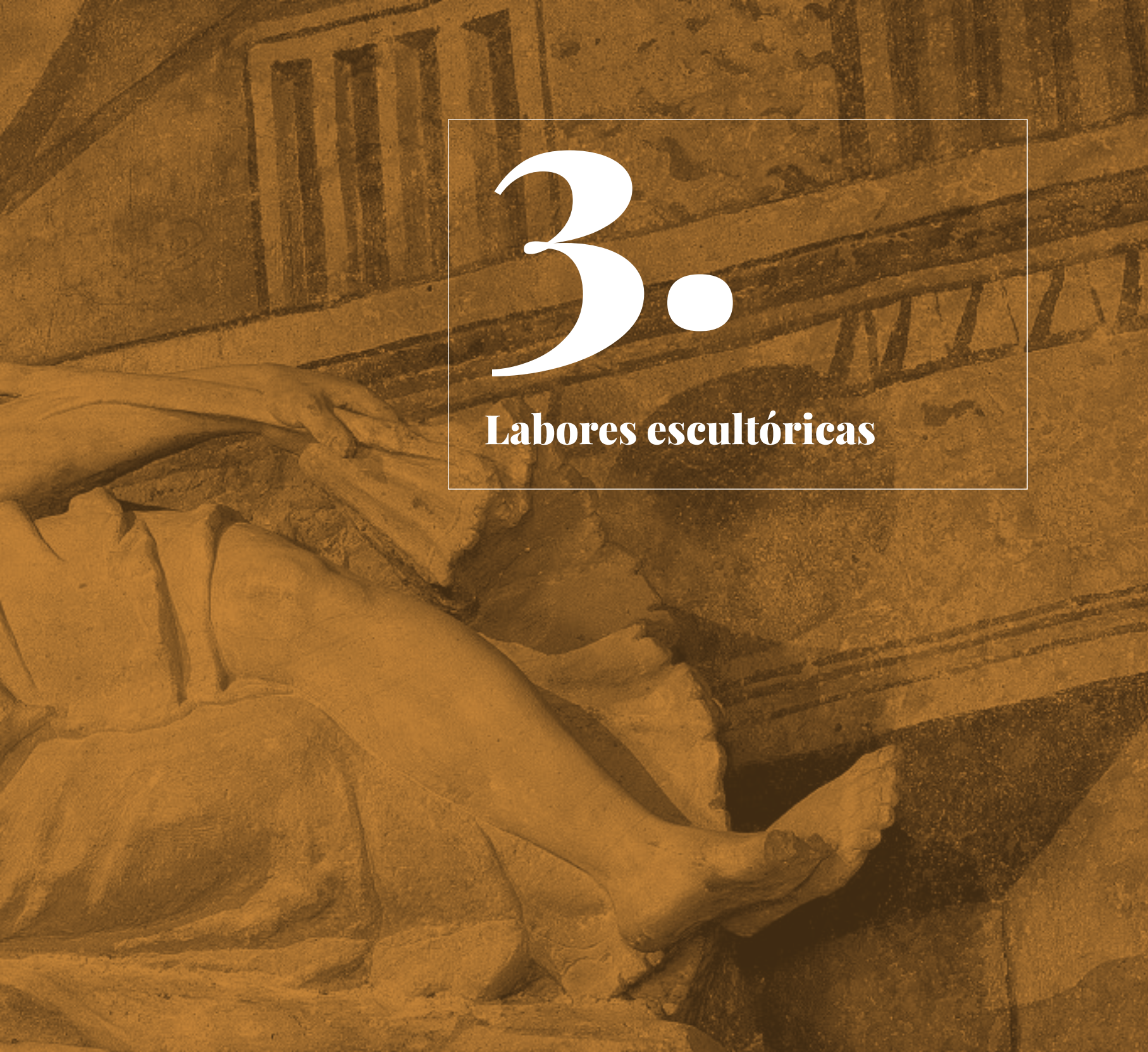
11- Capilla de San Román de Toledo.

12- Detalle de la cúpula de la capilla de San Román. Toledo.

13- Detalle de la cúpula de la capilla de los Benavente. Medina de Rioseco.

14- Arcosolios de la capilla de los Benavente. Medina de Rioseco.





3.

Labores escultóricas

El protagonismo de los elementos plásticos de la capilla de Nicolás Sáez de Elola es, por su parte y 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, aúpan 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.

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





16

triumfal de medio punto, el marco de la fama y honor por excelencia en la glorificación renacentista del hombre. 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 consta de dos cuerpos y remate mediante cornisa, frontispicio triangular y tímpano, al uso de los templos clásicos. Cierra el conjunto un frontón triangular con alegorías de la virtud recostadas en sus faldones, portando una cartela en la que se lee la palabra “Birtus”, a imitación de las alegorías fluviales romanas o las alegorías del paso del tiempo de las ya citadas Tumbas Mediceas. Su simple presencia aúpa el conjunto guipuzcoano al nivel de los conjuntos funerarios alaveses formados por los sepulcros de Cristóbal Martínez de Alegría de 1581 (iglesia colegial de Santa María de Vitoria) o el de María Martínez de Orraindi (San Pedro de Vitoria), ambos de Esteban de Velasco y los mejores exponentes del romanismo grandilocuente de Miguel Ángel.

Las tareas escultóricas se localizan asimismo en las pechinas en las figuras de los cuatro evangelistas, San Juan, San Mateo, San Lucas y San Marcos, así como en las sibilas Tiburtina y Helespóntica del sotocoro, obra toda ella, por filiación, de Pierres Picart. La sibila Tiburtina, en el lado del evangelio del sotocoro, se

15- *Sepulcro de arcosolio. Capilla de Santa María.*

16- *Virtudes. Detalle del arcosolio.*

muestra con el torso desnudo, capa henchida al viento y una estrella de cinco rayos rectos y otros tantos llameantes orientados hacia su rostro. Frente a ésta, 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. Como profetisas del mundo clásico, fueron las encargadas en la Antigüedad de transmitir sus saberes ocultos a través de la lectura de los oráculos, equiparadas posteriormente por la religión cristiana con la prefiguración de los profetas y sus visiones de los sucesos más relevantes en torno a la llegada del Mesías. A la Tiburtina correspondió profetizar al emperador Augusto la llegada de un niño más importante que él, el futuro Salvador, mientras que la Helespóntica vaticinaría la crucifixión de Cristo, abriendo y cerrando entre ambas, el ciclo de vida y muerte del Redentor. Sus antecedentes gráficos más cercanos se hallarían, en las sibilas de la sillería del coro de San Marcos de León, y en el caso de la Tiburtina, en la pintura de Ghirlandaio y la herma de la portada del Libro Tercero y Cuarto de Sebastiano Serlio; en el caso de la Helespóntica, en la obra de Lucas de Leyden o Leonard Limousin e incluso la sibila de la *Piedad* que Tiziano pintó entre 1573 y 1576 para su capilla funeraria en la iglesia de Santa María dei Frari de Venecia. La desnudez de las sibilas de Azpeitia tampoco debería asombrarnos, dado que las sibilas Cimeria y Helespóntica de la sacristía de la iglesia de San Salvador de Úbeda, de Andrés de Vandelvira, también lo están.

17- *Sepulcro de Cristóbal
Martínez de Alegría. Santa
María de Vitoria.*

18- *Ghirlandaio, Sibila
Tiburtina. Capilla Sassetti,
Florencia*



17



18



19



20



21



22



23



24

19- *Evangelistas de las pechinas.
Capilla de Santa María*

20- *Sibilas Tiburtina y
Helespóntica del sotocoro.
Capilla de Santa María*

21- *Sibilas Helespónticas. Lucas
de Leyden (izda.) y Leonard
Limousin (dcha.)*

22- *Tiziano. Piedad.*

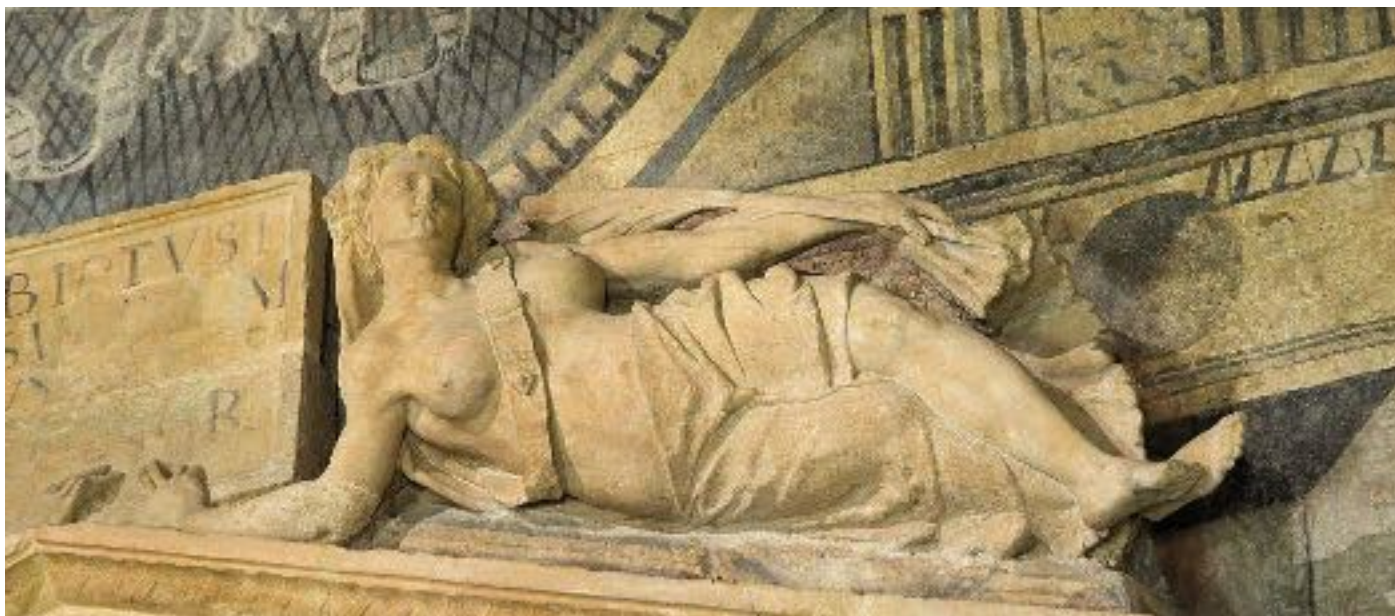
23- *Andrés de Vandelvira. Sibila
Cimeria. Sacristía San
Salvador de Úbeda*

24- *Sibilas de la sillaría del coro
de San Marcos de León.*



4.

**La pinceladura.
Modernización de la fábrica
construida**



25

La arquitectura al Romano y la escultura habrán de ser, obligatoriamente, leídas en clave de pintura, que cierra 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. Así, las grisallas de carácter arqueológico que decoran el total de la estancia funeraria suponen el acabado arquitectónico de la fábrica de la capilla y su dotación ornamental. Iniciadas a partir de 1573 por Juan de Elejalde, vecino de la anteiglesia de Garagarza, evidencian, a través del artificio de sus arquitecturas fingidas, la destreza de las líneas de sus perspectivas y lo científico de su creatividad, 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 guirnalda y otras referencias ornamentales como las cabezas de león, que se multiplican en dicha arquitectura. En sus paredes se recrean todo tipo de arquitecturas simuladas, ventanas, frisos, metopas y triglifos, decoraciones en forma de dentículos, ovas y cuentas, todo un espectro decorativo que continua en pintura lo iniciado dos décadas antes en piedra.



26



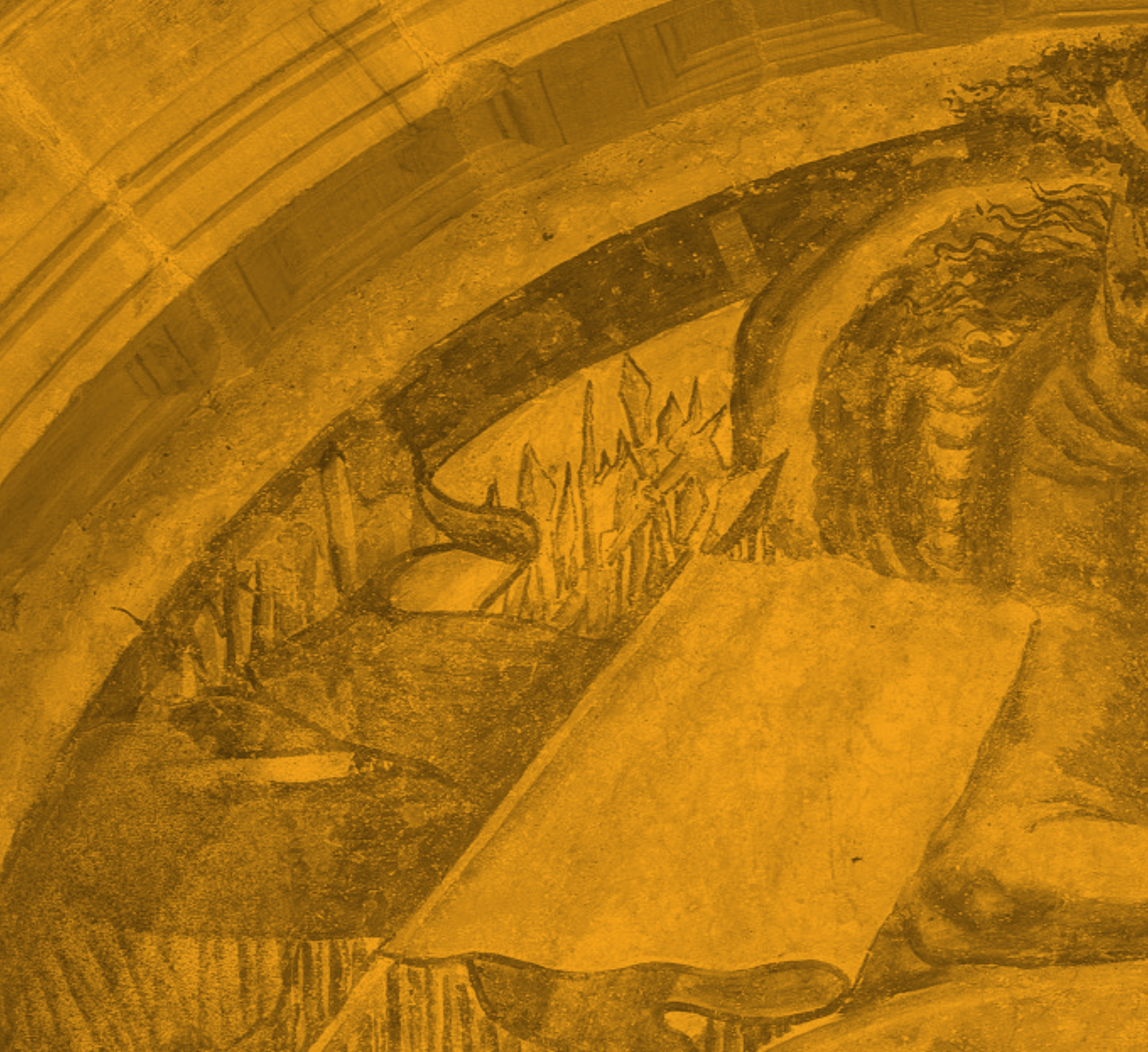
27

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, esbozando vanos en forma de templos clásicos con proporciones más achatadas y arbitrarias. La ruptura de la norma, lo anticlásico del manierismo se manifiesta en las representaciones pictórico-arquitectónicas; los triglifos de cinco líneas dan buena cuenta de ello.

25- *Detalle de la virtud del arcosolio. Capilla de Santa María.*

26- *Hornacinas y Hermes. Lateral izquierdo del paño norte.*

27- *Arquitectura fingida. Lateral derecho del paño norte.*



The background of the slide is a monochromatic, golden-yellow version of Michelangelo's famous fresco, 'The Fall of Man'. It depicts Adam reclining on the left, his body stretched out, and Eve on the right, reaching for the forbidden fruit from the serpent. The architectural details of the Sistine Chapel are visible in the background.

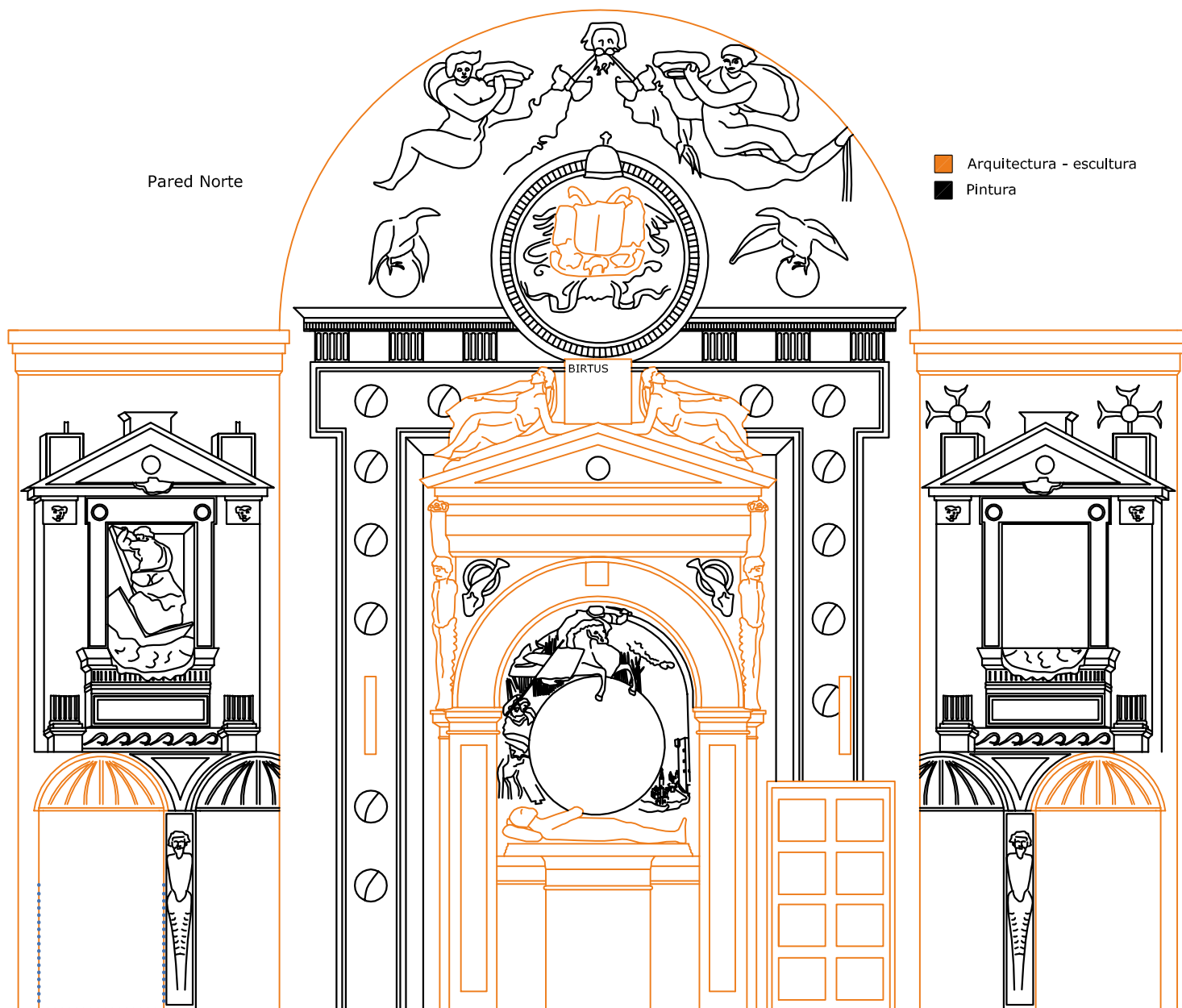
5.

**Conjunto pictórico
figurativo. Manierismo
michelangelesco**

El manierismo serliano de la pinceladura y arquitectura fingida de la capilla se acompaña de toda una serie de conjuntos pictóricos de figuras humanas cuyo tratamiento anatómico exaltado recuerda el gigantismo de los personajes de la Capilla Sixtina, así como influencias trentinas y escurialenses. Dichas figuras, compuestas de más carne, organizan cada uno de los lienzos de la capilla de patronato, reviviendo el manierismo y la “terribilitá” del último tercio del siglo XVI, desarrollado plenamente en la obra del Miguel Ángel romano.

PARED NORTE

La pared norte, presidida por el arcosolio del capitán, recrea una suerte de batalla en la que la victoria militar se enlaza a la perfección con la victoria sobre la muerte, punto al que contribuye el arco triunfal del mausoleo. Cual testimonio gráfico de las vicisitudes más importantes de Nicolás Sáez de Elola en el Perú, la batalla de Cajamarca toma un protagonismo absoluto en la figura del portaestandarte, el telón de lanzas, los dos elementos humeantes del ángulo superior derecho, y la propia ciudad. Así bien, atendiendo a las crónicas indianas, la escena se ciñe con total fidelidad narrativa y plástica al relato de la captura del inca Atahualpa. Escondidos los hombres de a pie y a caballo en los edificios de la ciudad de Cajamarca, el ataque habría de iniciarse a la señal acordada por los cristianos. Si bien las diversas crónicas de la conquista divergen en detalles nimios, la señal del estandarte es común a todas ellas. Cieza de León cita que cuando Pizarro alzó una toalla señal para mover contra los indios, soltó Candía los tiros. Según la versión de Xerez, el Gobernador se armó un sayo de armas de algodón. Gomara por su parte 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. Tras la señal del estandarte, Candía habría de disparar para que comenzara 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 tiros en lugar alto que estaba preparado para ver los juegos o hacer los sacrificios, y que Pedro de Candía los soltase cuando se hiciera cierta seña. Xerez 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, saliendo todos los cristianos a la voz



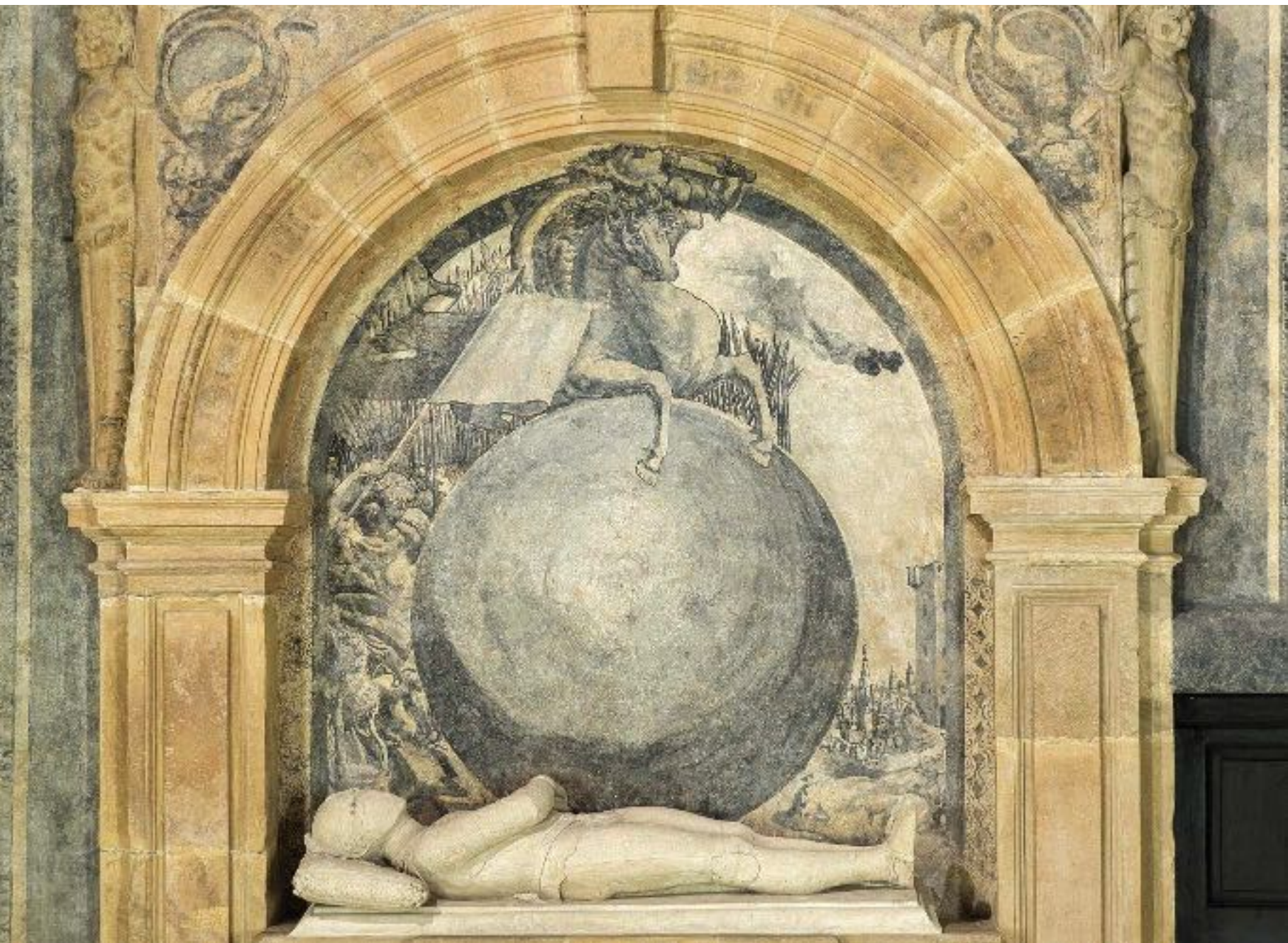
MIREN DE MIGUEL

de *Santiago!*, a lo que Oviedo añade que soltaron los 2 tiros de pólvora, è tocaron las trompetas. La ciudad por su parte, si bien recuerda la silueta de Sevilla y su Giraldillo, no es sino la Cajamarca europeizada, aquella que Nicolás hubo de describir decenas de veces a su regreso a Azpeitia. En este sentido, Xerez cita sobre la plaza de Cajamarca que es mayor que ninguna de España, toda cercada con 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.

Sobre este conjunto, se adosarían tanto la pareja de virtudes recostadas del arcosolio y su tímpano triangular, así como las virtudes pintadas del registro inmediatamente superior, que redundan en la idea de la virtud renacentista como compañera obligatoria de nobles y gobernantes y la virtud como vehículo de salvación para la resurrección del alma.

Esta representación militar, si bien pudiera parecer extraña dado el contexto religioso en el que se encuentra, en absoluto discrepa respecto a otros conjuntos erigidos en torno a la figura del Emperador, como serían la contienda militar de Mühlberg, a través de los grabados de Enea Vico, o los conjuntos pictóricos del Torreón de la armería de Alba de Tormes o el navarro Palacio de Oriz. El grabado de Vico es la obra que de manera más explícita aúna la narración histórica y la alegoría y simbolismo de una serie de elementos que fortalecen el mensaje de la victoria como consecuencia de la virtud. Las pinturas de Alba de Tormes, localizadas en el torreón de la armería, siguen a pies juntillas el esquema del grabado de Vico. Al episodio de lo sucedido en Mühlberg- combate bélico sobre el fondo de la ciudad en cuestión- se le suma un riquísimo repertorio renacentista formado por virtudes, victorias, cíclopes y alegorías. Las pinturas del palacio de Oriz, por su parte, fueron realizadas asimismo para la conmemoración de la batalla de Mühlberg en la que participó la familia Cruzat, dueños y señores del citado palacio. Las grisallas renacentistas se acompañaban de pasajes del Antiguo Testamento y frisos con danzas de niños desnudos,

28- Detalle de la escena bélica de Cajamarca de la pared frontal del arcosolio.





29- *Detalle del pendón
de la batalla de
Cajamarca.*



30

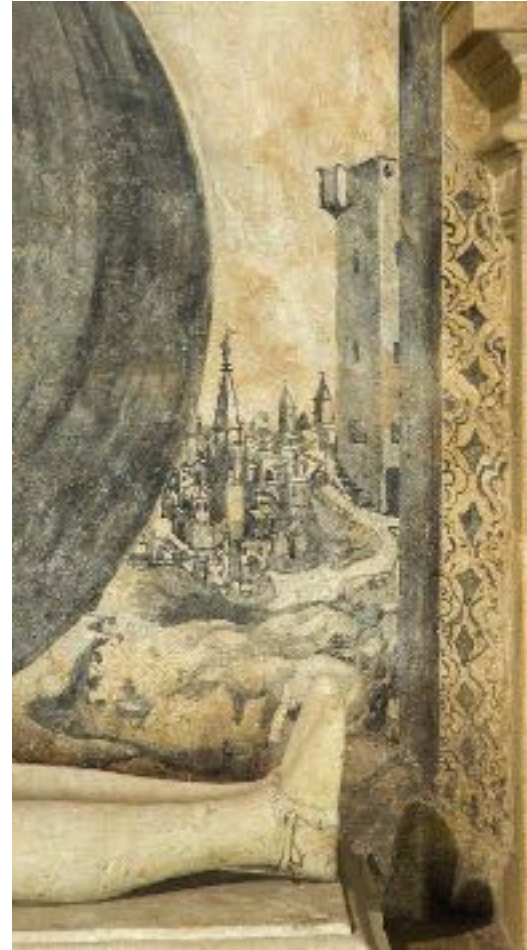
30- Detalle del Nicolás Sáez de Elola sobre su cabalgadura, en Cajamarca.



31

tondos de figuras míticas y bucráneos, equilibrando la temática militar con la alegórica y religiosa a partes iguales.

Los laterales de la pared sur muestran asimismo a la sibila Eritrea y una arquitectura en forma de ventana o templete clásico. Originaria de Troya, dicha sibila estaba considerada ya en el siglo XII la profetisa del Juicio Final, *Vaticinatur de Christi Annuntiatione*, pareja al juicio particular a los israelíes profetizado por Ezequiel. El forzado escorzo y la potente anatomía remiten, sin lugar a duda, a la manera de Miguel Ángel, pudiendo reconocer en la de Azpeitia los dibujos preparatorios del genio florentino para la sibila Libia del techo de la Capilla Sixtina o el boceto del “estudio para la vista posterior de una figura desnuda sentada” de Miguel Ángel, de hacia 1560, que alza los brazos en la misma posición.



32

31- *Virtudes escultóricas y pictóricas sobre el mausoleo de Nicolás Sáez de Elola.*

32- *Detalle de la ciudad europeizada de Cajamarca.*



33



34



35



36



37



33- Enea Vico. (1551) El ejército del Emperador Carlos V cruzando el Elba cerca de Mühlberg.

34- La batalla de Mühlberg y la Guerra de Sajonia *del Torreón del Homenaje. Alba de Tórmes.*

35- La Guerra de Sajonia *en las pinturas del Palacio de Oriz.*

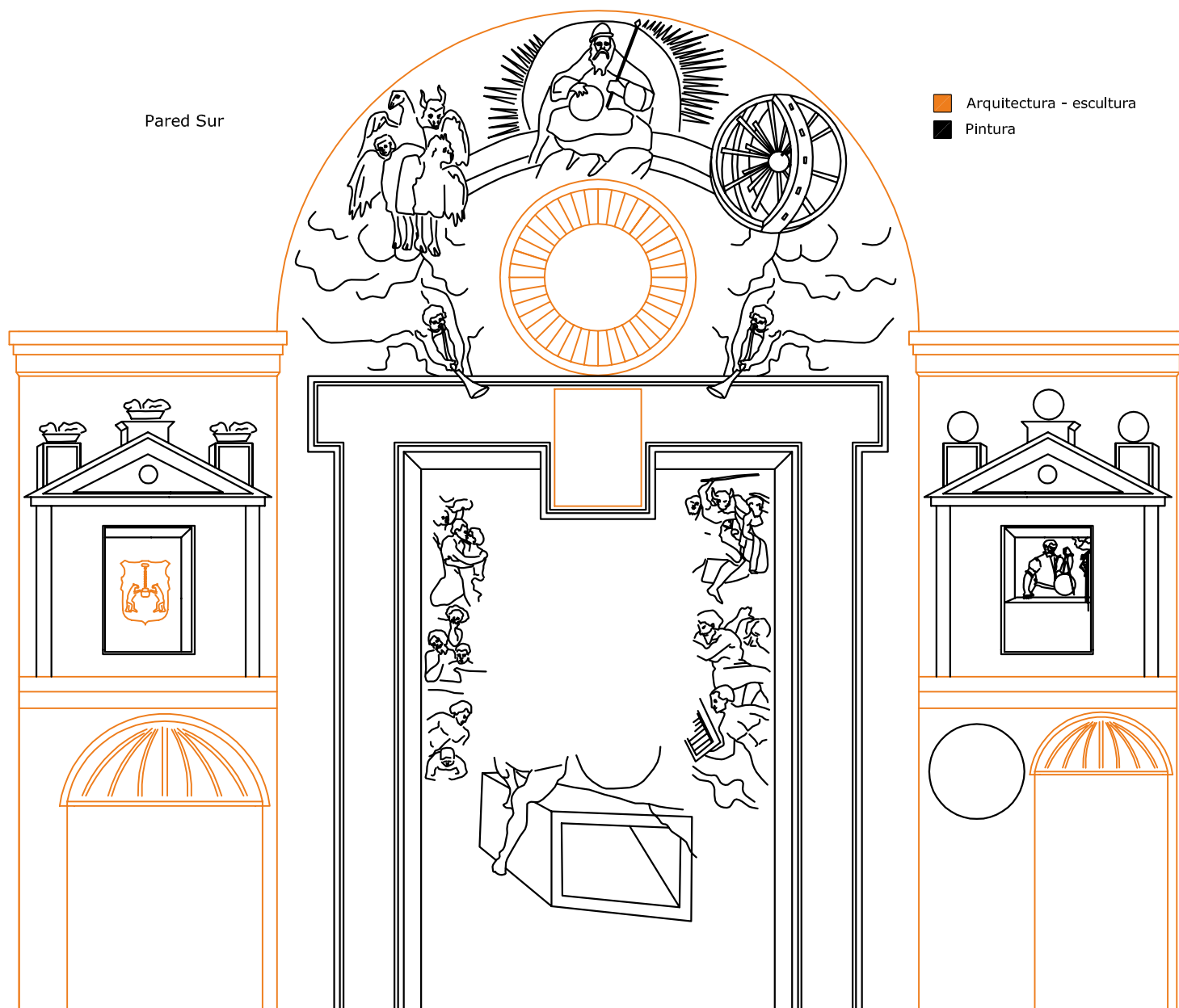
36- Sibila Eritrea. *Capilla de Santa María.*

37- Miguel Ángel. Sibila Libia *de la capilla Sixtina (izda)* y boceto de figura desnuda (*dcha.*).

PARED SUR

El paño sur, el más espectacular por hallarse completamente pintado, da testimonio de la grandilocuencia de Miguel Ángel. Si bien perdió parte de su policromía con la apertura de un nicho a finales del XIX, muestra una de las escasas reproducciones existentes sobre *Il Sogno* del artista florentino. Perfectamente integrado bajo el conjunto dedicado a la *Visión de Ezequiel*, reproducción fiel de un original de Hans Holbein el Joven, el *Sueño de la Vida Humana* compila de forma extraordinaria los ideales del pensamiento humanista del siglo XVI y su apuesta por la Virtud como ideal de vida y modo de salvación.

La composición superior o *Visión de Ezequiel*, refleja el mandato que Dios hiciera a dicho profeta mayor quien, en su quinto año de cautiverio en Babilonia (594-593), fue elegido para exhortar e incitar durante veintidós años a penitencia a los judíos que, siendo cautivos, habían abandonado el culto divino y caído en la idolatría y los vicios de los vencedores babilonios. 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, representado con los rasgos de un venerable anciano con tiara de tres coronas en la cabeza, aludiendo a la Trinidad. Sentado sobre su trono en forma de arco iris, una mandorla mística lo envuelve mientras con su mano derecha sujeta la esfera terrestre y en la izquierda blande un cetro, símbolo de su poder. A su izquierda, la representación simplificada del tetramorfos, animales con cabeza de hombre, águila, buey y león, imagen que desembocará en el Apocalipsis de San Juan del Nuevo Testamento y ya a partir de San Ireneo, en la asimilación de dichas figuras con los cuatro evangelistas del Nuevo Testamento. A la derecha de la composición se sitúan las dos ruedas entrelazadas. Esto así, la composición se ciñe fielmente a la *Visión de Ezequiel* de Hans Holbein el Joven, trabajo inserto dentro de la serie de ilustraciones dedicadas al *Antiguo Testamento*, titulado “Retratos o tablas de las historias del Testamento Viejo, hechas y dibuxadas por un primo y sutil artífice”, editado en Lyon en versión castellana en 1543.





38- Pared sur de la capilla
de Santa María.

38



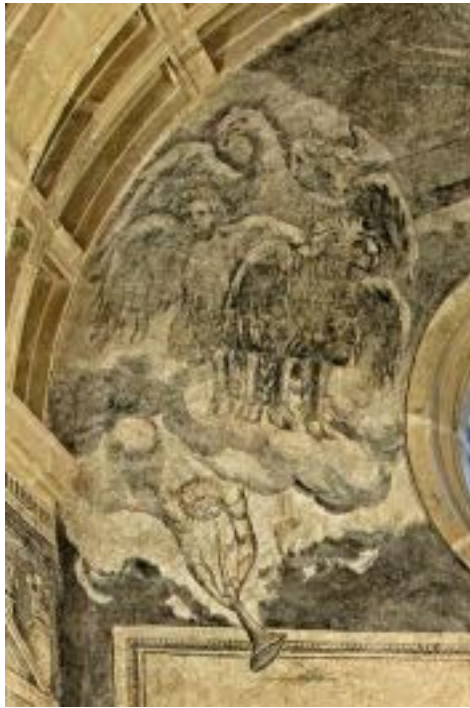
39

39- Composición superior del muro sur.
La Visión de Ezequiel.

40- Hans Holbein el Joven. (1543) La Visión de Ezequiel. Retratos o tablas de las historias del Testamento Viejo, hechas y dibujadas por un primo y sutil artífice.



40



41

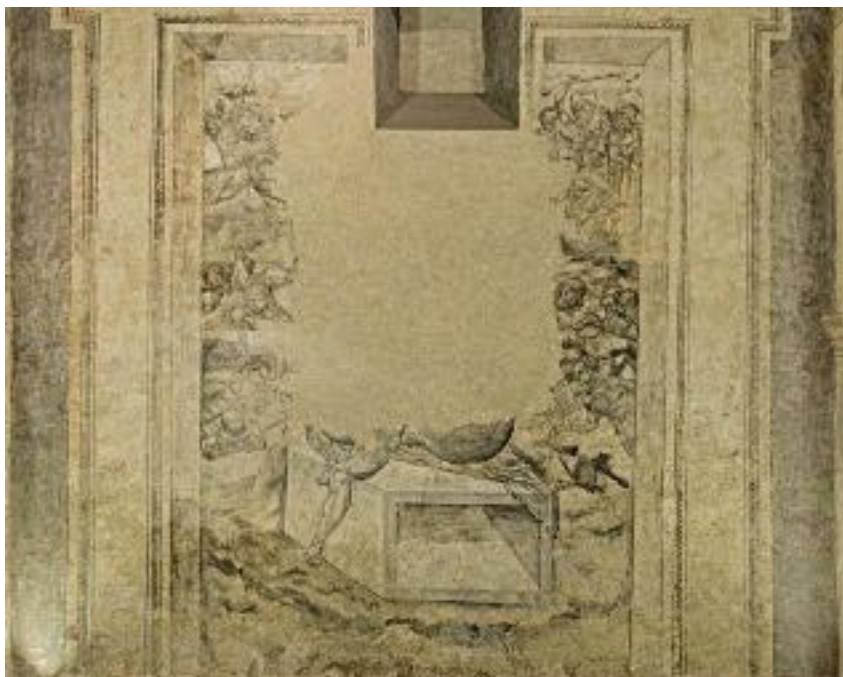


42

La composición inferior, reproduce con ligeras variaciones *Il Sogno* de Miguel Ángel, dibujo realizado en tiza negra hacia 1533 y concebido en origen como regalo personal para Tomasso Cavalieri y Vittoria Colonna. Sería exactamente en el siglo XVII cuando Hieronymus Tetius viera el dibujo en el Palacio Barberirni y supusiera que la obra trataba del sueño de la vida humana, entendido dicho sueño como un viaje a la inconsciencia y a lo irracional, momento en el que desfilan los vicios y pecados, estableciéndose como definitiva dicha interpretación simbólica. La gula, la lujuria, la ira, la envidia y la pereza se arremolinan, de izquierda a derecha alrededor de la figura del alma humana, personificada en el joven desnudo que apoya su peso sobre una esfera terrestre en el momento de la dormición y el sueño. Perdida la avaricia y con la inexistencia de la soberbia, los cinco pecados capitales

41- Detalle del tetramorfos de la Visión de Ezequiel. Capilla de Santa María.

42- Detalle del Padre Eterno y doble rueda entrelazada.



43



44

acechan la virtud del joven, quien los materializa durante su ensoñación. Los ángeles trompeteros, claros herederos de los homónimos de la Capilla Sixtina, truenan con fuerza sus trompetas para rescatar del vicio al protagonista. La voluptuosidad de la musculatura del joven, las anatomías desmesuradas y algún que otro escorzo vertiginoso de los grupos de los pecados capitales remiten al Miguel Ángel maduro, perfectamente captado en el trazo de Azpeitia, como también sucede con la *Visión de Ezequiel* guipuzcoana, cuyos rostros y ropajes denuncian un extra de volumen respecto del original. Además, el hecho de duplicar los ángeles trompeteros, un único ángel en el dibujo de Miguel Ángel, acerca el conjunto a la idea del Juicio Final representado en la Sixtina.

En los paños laterales se aprecian tanto el escudo de la villa de Azpeitia, Arma Iraurgi Azpeitiaie, como en el lado derecho, el capitán Nicolás de Azpeitia vestido a la usanza del siglo XVI, la mano derecha apoyada

43- *Composición inferior del muro sur. El Sueño de la Vida Humana.*

44- *Miguel Ángel Buonarroti. (1533) Il Sogno.*



45



46



47



48



49



50



45- Detalle de la gula. Miguel Ángel, Il Sogno (izda.) y capilla de Santa María (dcha.).

46- Detalle de la lujuria. Miguel Ángel, Il Sogno (izda.) y capilla de Santa María (dcha.).

47- Detalle de la pereza. Miguel Ángel, Juicio Final (izda.) y capilla de Santa María (dcha.).

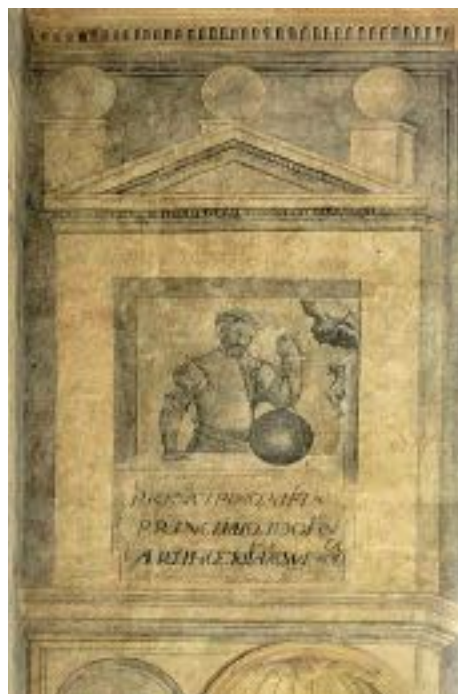
48- Detalle de la pereza. Miguel Ángel, Il Sogno (izda.) y capilla de Santa María (dcha.).

49- Detalle de la ira y la envidia. Miguel Ángel, Il Sogno (izda.) y capilla de Santa María (dcha.).

50- Detalle del ángel trompetero. Miguel Ángel, Il Sogno (izda.) y capilla de Santa María (centro y dcha.).



51



52



53

en una repisa, mientras la izquierda sujeta un compás, cuyas piernas abiertas abrazan una esfera. La escena se acompaña con un crucifijo situado bajo un grupo de nubes, así como una leyenda que versa “Principio ni Fin; Principio a Deo Fin; Artífice de la Arm(...)”, pintado en la citada repisa cuya semejanza con una mesa de altar es más que evidente. En clara alusión a la eternidad, la representación del capitán guipuzcoano se ciñe a la imagen medieval del Dios arquitecto; no obstante lo anterior, las similitudes formales de la grisalla de Nicolás de Elola con esfera y compás son más cercanas al grupo de navegantes o descubridores retratados con los símbolos de sus hallazgos: es común al conquistador y al cartógrafo el alcance de sus legados, el primero como protagonista de la conquista, el segundo como dibujante de lo conquistado. Tal es el caso del grabado de Goltzius de 1574 que ilustra a Gerardo Mercator, geógrafo, matemático y cartógrafo flamenco que acuñara el término de Atlas, universalmente conocido por su sistema de proyección cartográfica cilíndrica que consiguió una representación plana casi perfecta de la Tierra.

51- Escudo Arma Iraurgui
Azpeitia. Lateral izquierdo
del muro sur. Capilla de
Santa María.

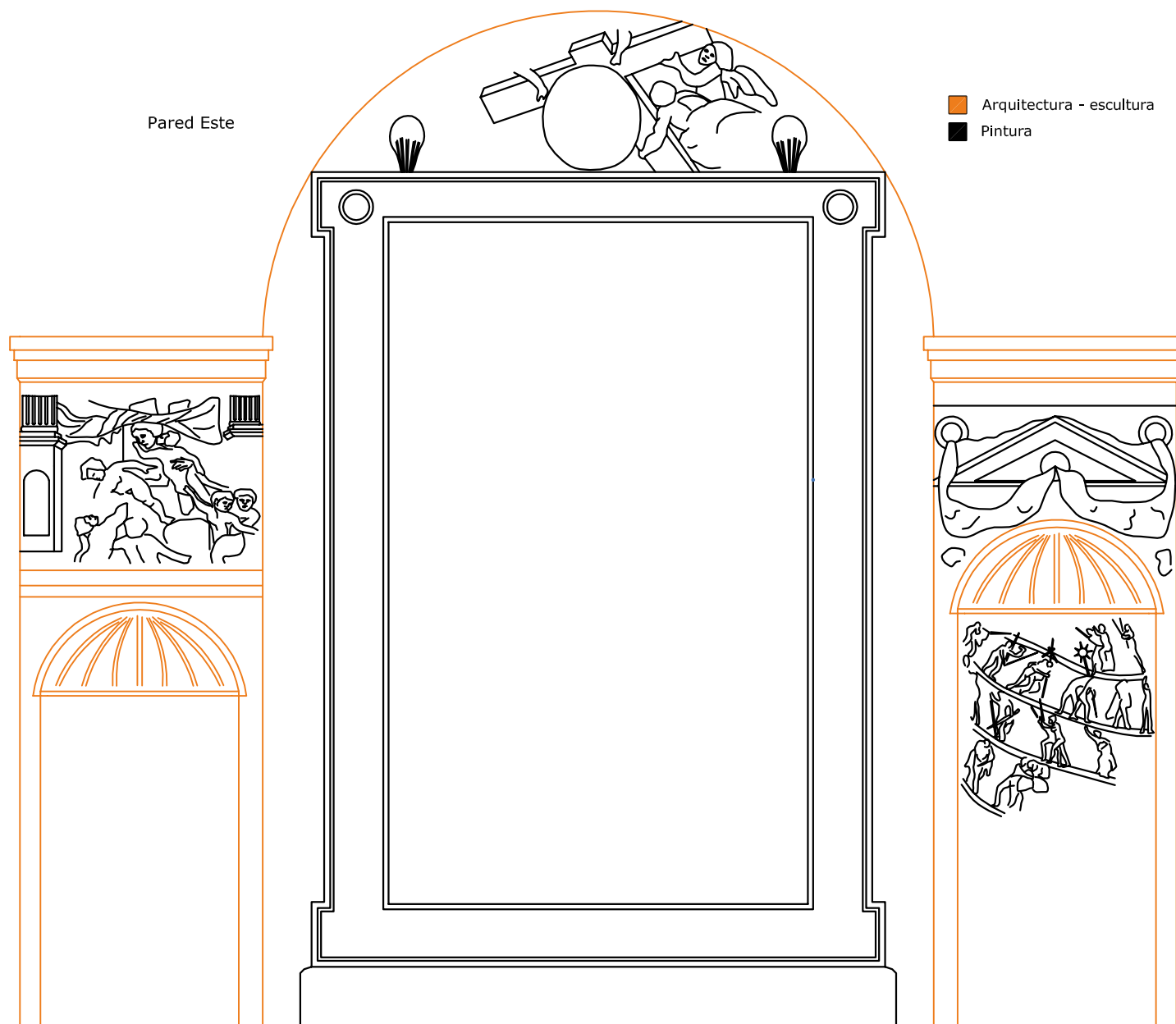
52- Nicolás Sáez de Elola.
Lateral derecho del muro
sur. Capilla de Santa María.

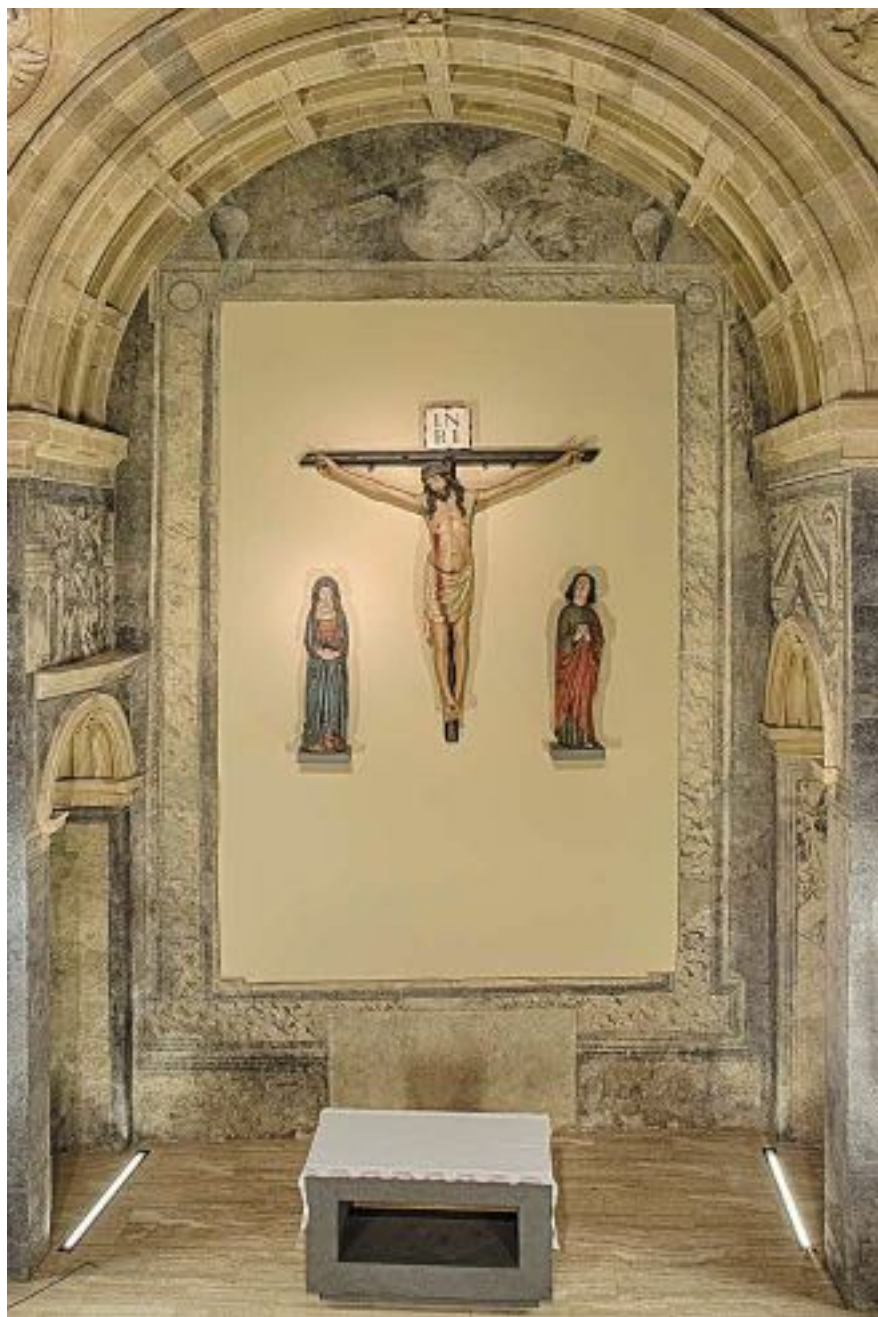
53- Goltzius. (1574) Gerardo
Mercator.

PARED ESTE

El lienzo este, el más desvirtuado respecto a su diseño original, presenta un deteriorado estado de conservación que no permite distinguir con claridad algunas de las figuras que se intuyen parcialmente, así como otras posibles representaciones que pudieran haber existido. Y el retablo original dedicado a Nuestra Señora que Nicolás Sáez de Elola adquiriera, hoy desaparecido, ha sido sustituido, por motivos de culto, por las tallas de Cristo Crucificado, la Virgen María y San Juan que presiden la pared este de la estancia funeraria.

En el registro superior, 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 de la capilla 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 que apenas se esbozan sendos brazos, se localizan en el punto más septentrional de la cruz junto al travesaño largo de la misma. La disposición de la cruz en posición oblicua describiendo una inclinación aproximada respecto a la vertical de unos 30° hacia la izquierda, se asimila con los lunetos del Juicio Final que Miguel Ángel pintara para la Capilla Sixtina, 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. En dichos lunetos se representan los ángeles pasionarios con las *Arma Christi*, la Pasión y Resurrección del Redentor, y 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 de Trento y, por consiguiente, del momento en el que fueron pintadas. Y es, justamente, el lienzo oriental el que da cumplido sentido a los mensajes de las paredes norte y sur,







55

54- Pared este de la capilla de Santa María.

55- Detalle de la Pasión.

56- Miguel Ángel. Luneto de la Pasión. Capilla
Sixtina.



56

la batalla de Cajamarca y el *Sueño de la Vida Humana* con el juicio de la *Visión de Ezequiel*. Entendido el diálogo establecido entre ambos muros fundamentado en torno a la virtud personal, la Pasión de la pared este se interpreta 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.

Los laterales muestran, por su parte, la representación de la virtud de la Caridad y el Infierno de la *Divina Comedia*. La caridad se representa mediante la alegoría de la mujer, retratada únicamente a través de su rostro y su mano izquierda, y rodeada de un conjunto de seis niños, dos de ellos en brazos de la virtud y los otros de pie, esperando poder encaramarse al regazo de ésta. En esta ocasión también los modelos gráficos en los que se basa la grisalla de Azpeitia orbitan alrededor de la obra de Miguel Ángel, el grupo perteneciente al Tondo Taddei y La Virgen con el niño Jesús y San Juanito, de 1504, y también de Rafael. De los tres componentes del grupo escultórico del Tondo Taddei, 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 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), sería prácticamente idéntico al chiquillo que se evade del regazo de la Virtud. El niño que en Azpeitia reclama la atención de la Caridad resulta muy similar al del grupo de las tres Virtudes Teologales de Rafael, obra pictórica ya influenciada 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 ademán de alcanzar a la virtud, y el cuerpo extendido, con la pierna derecha ligeramente avanzada respecto a la otra. También en el ámbito de la obra de Miguel Ángel existe 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 del niño que besa a la Caridad. Véase asimismo el grabado referente a la Caridad realizado por un continuador de Marcantonio Raimondi, el gran difusor de la obra rafaelesca.

57- *La Caridad. Lateral izquierdo del muro este. Capilla de Santa María.*

58- *Miguel Ángel. Tondo Taddei (volteado).*

59- *Miguel Ángel. (1560) Estudio para una madona de pie con niño.*

60- *Rafael Sanzio. La Caridad. Parte del grupo de las tres Virtudes Teologales.*

61- *Continuador de Marcantonio Raimondi. La Caridad.*



57



58



59

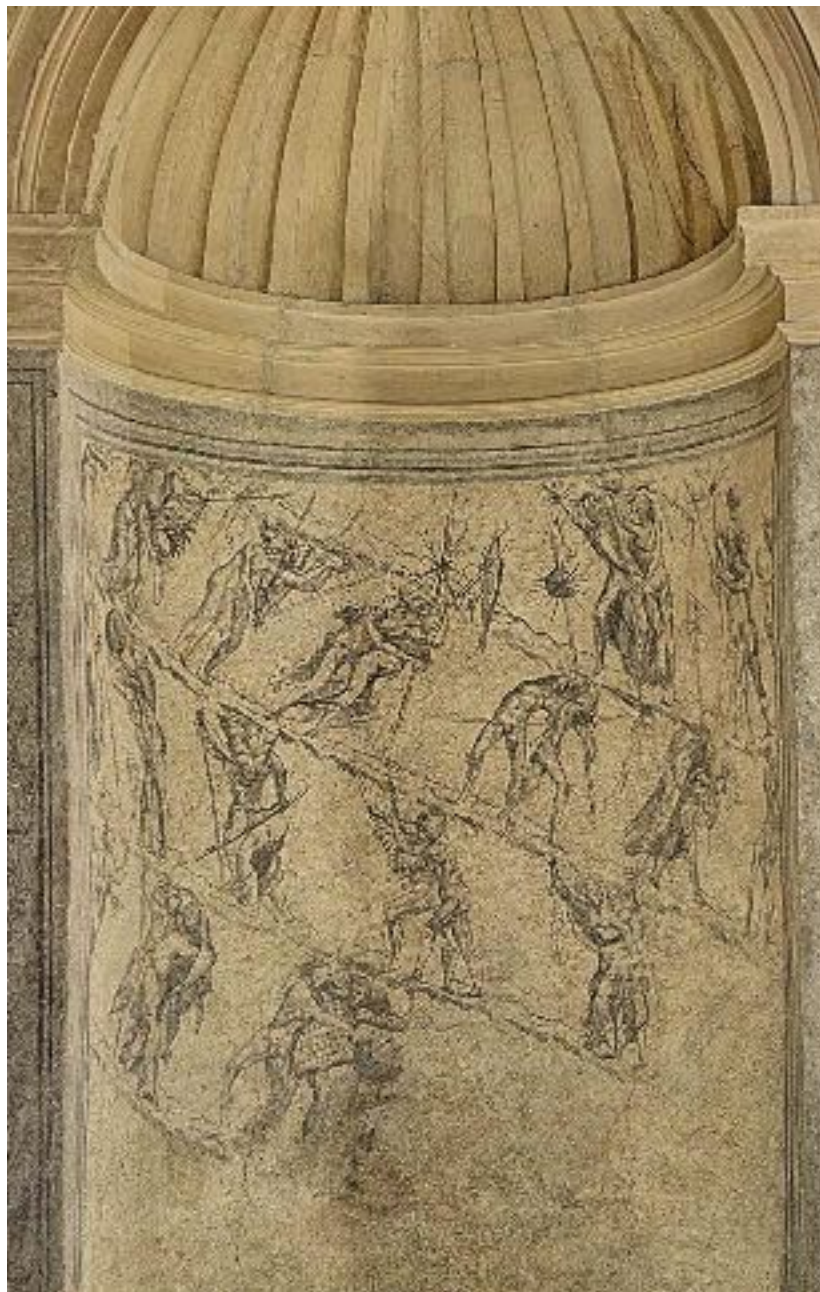


60



61

Frente a la caridad se representa la escena con la lectura más compleja. En claro sentido procesional, parejas de personajes discurren en sentido ascendente y descendente, portando báculos, algunos completamente desnudos, otros semidesnudos. Si bien este añadido de báculos, palos y bastones estrellados sea lo que más duda siembra respecto a los modelos originales que inspiraron la composición (lo exótico de los cayados que acompañan a los personajes en absoluto debía ser muy lejano a la realidad imaginada por un guipuzcoano respecto a la conquista americana), el mensaje global de la capilla y su ubicación frente a la alegoría de la Caridad obliga a buscar sus orígenes en las ilustraciones que Sandro Boticelli realizara para la *Divina Comedia* de Dante Alighieri. El esquema compositivo y formal que describen las figuras del Infierno, Canto XVIII, donde se representan los rufianes, seductores y aduladores en el octavo círculo, encajan a la perfección en cuanto a movimiento y agrupación de personajes con los figurados en Azpeitia, así como su sentido literario.





63



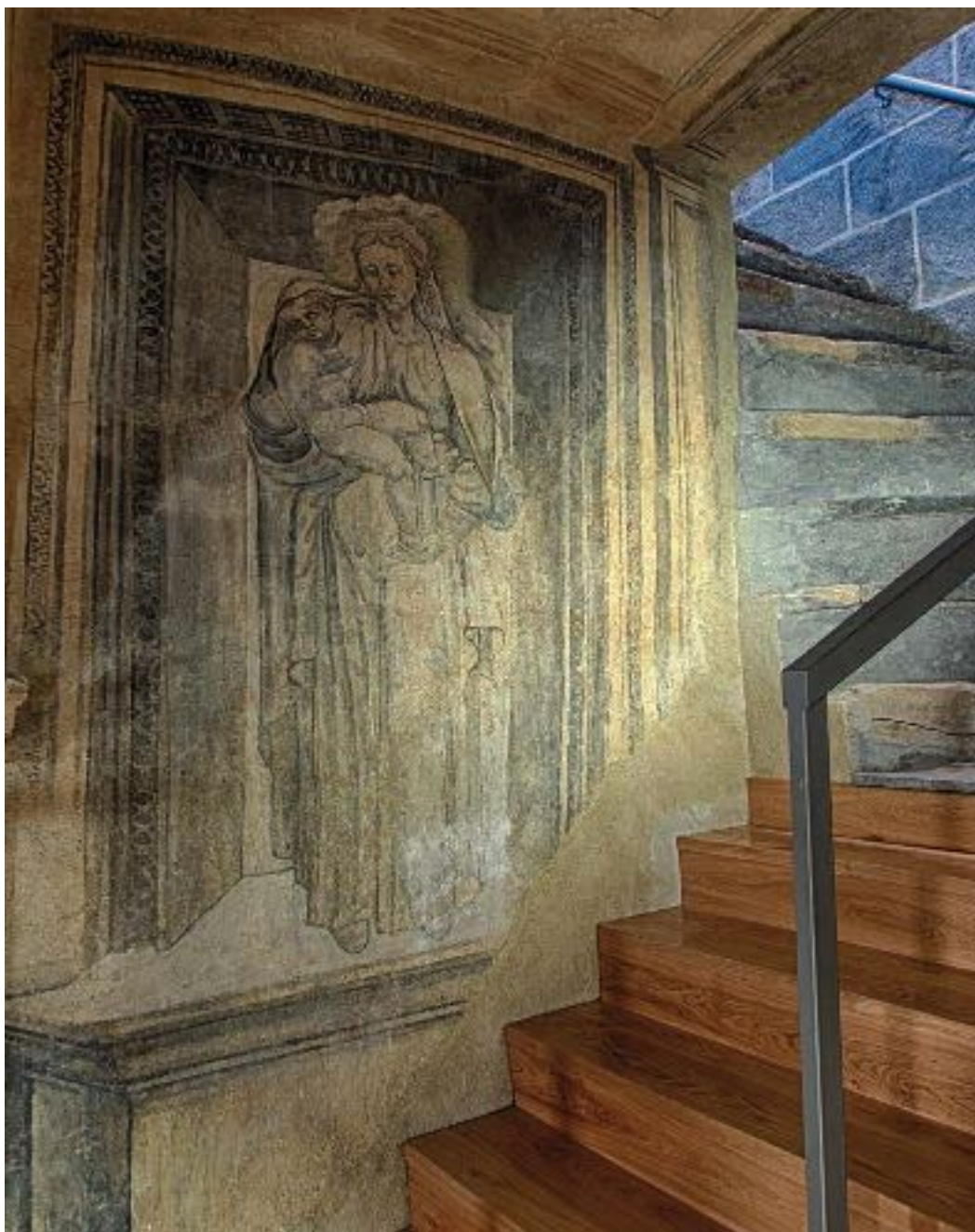
64



62- *El Infierno del lateral derecho de la pared este. Capilla de Santa María.*

63- *Botticelli. Canto XVIII, el Infierno. Ilustración para la Divina Comedia de Dante Alighieri.*

64- *Detalle comparativo de los condenados al infierno de la obra de Botticelli y las grisallas de Azpeitia.*



65

65- *Madona del sotocoro. Capilla de Santa María.*

66- *Rafael. Virgen Sixtina*

67- *Miguel Ángel. Estudio para Madona con Niño.*

68- *Juan de Anchieta. Madona. Aoiz.*

69- *Juan de Anchieta. Madona. Obanos.*

SOTOCORO

El sotocoro, como puerta de acceso a la capilla, hace las veces de anfitriona a un espacio renacentista único, en el que no falta la presencia de la Virgen intercesora y la virtud de la Templanza, necesaria como signo de moderación y equilibrio. De obligada visión, la Virgen se representa de pie y sosteniendo el peso del Niño con el brazo derecho, mientras que en el izquierdo descansa el pie derecho del niño Jesús. Vestida con una túnica larga y pesada que forma ondulantes vuelos, un paño o velo 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. Una vez más, es en Miguel Ángel y en el Rafael más imbuido del espíritu miguelangelesco en quienes se hallan similitudes formales respecto a 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. También cabría citar los bocetos a lápiz y tiza negra del genio florentino.

Completamente deudoras de las Madonas de Miguel Ángel, las tallas romanistas de Juan de Anchieta completan el elenco de las Vírgenes de pie con el Niño. La robustez de la Madona de la iglesia de Aoiz en Navarra, de 1576, resulta perfecto para el conjunto de Azpeitia. Tanto ésta como la guipuzcoana muestran el mismo porte, una anatomía rotunda y la fortaleza física del manierismo miguelangelesco, como también sucederá con 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 anteriores, de 1588.

Por su parte, remetida en una hornacina rectangular y afrontada a la Virgen, la virtud de la Templanza es representada cual mujer joven de perfil, tocada a la manera clásica y con dos jarrones o aguamaniles en primer término cuyas asas son una serpiente. Todas las acepciones de



66



67



68



69



70



71



72

esta virtud cardinal están relacionadas con la moderación y equilibrio, papel que desempeña la Caridad en el paño oriental. Tiene su origen la Templanza de Azpeitia en el grabado de la *Prudencia* del grabador rafaelesco Marcantonio Raimondi, virtud cuyo perfil es idéntico a la Templanza de Azpeitia. El tocado con cintas, pelo ondulante, perfil clásico y mirada penetrante de ambas representaciones, grabado y grisalla, no dejan lugar a duda de la dependencia de la segunda respecto de la primera, no obstante, la guipuzcoana se representa sólo de cuello para arriba, de cuerpo entero la del boloñés, con el brazo derecho en alto, cuerpo cubierto por “paños mojados” (refuerzan las formas anatómicas de la virtud) y el pecho derecho al descubierto. Lo exótico del aguamanil de la Templanza con asa en forma de serpiente, parece ser un detalle decorativo inspirado en la serie de grabados que Enea Vico dedicó a los vasos antiguos, entre ellos, un jarrón con ornamentación de asa en forma de serpiente, un simple estudio de grutescos ornamentales.

70- *Templanza del sotocoro.*
Capilla de Santa María.

71- *Marcantonio Raimondi. La*
Prudencia

72- *Enea Vico. Serie de vasos*
antiguos.



73

SACRISTÍA

La sacristía, al igual que el cuerpo de la capilla, se halla completamente pintada, con un programa iconográfico que refuerza la misma idea de la virtud-salvación-resurrección. En el muro norte, descuelga de entre una ebullición de nubes en sentido descendente diagonal, y adaptándose perfectamente al espacio que se crea entre las dos puertas abiertas en dicho lienzo, el ángel exterminador. Como paso previo al muro de Adán y Eva sujetos al castigo y como consecuencia directa del Pecado Original, la representación se ajusta a los pasajes de la Biblia que dicen que 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. Atendiendo al uso realizado de la producción xilográfica de Holbein el Joven tanto del cuerpo de la capilla como de la sacristía, es comprensible el parecido del rostro del de Azpeitia con el ángel de



74

73- Ángel exterminador. Pared norte de la sacristía. Capilla de Santa María.

74- Hans Holbein el Joven. (1543). Senaquerib. Retratos o tablas de las historias del Testamento Viejo, hechas y dibujadas por un primo y sutil artífice.

la xilografía sobre Ezequías y Senaquerib y la presencia del ángel en la expulsión de los asirios de Jerusalén. La mano derecha, por su parte, denota su filiación con bocetos de manos de Miguel Ángel y, concretamente, la mano de Adán del fresco de la Creación del primer hombre, de la bóveda de la Capilla Sixtina, cuyos modelos son reiterativamente utilizados en la capilla de Nicolás de Elola.

En el lienzo este y compartiendo el mismo origen alemán de Hans Holbein el Joven, se reproduce el *Castigo de Adán y Eva*, que también participa del tratamiento anatómico grandilocuente de Miguel Ángel. Se inspira el conjunto en el capítulo del Antiguo Testamento de la Biblia que relata el castigo de Adán y Eva como consecuencia de su desobediencia: a la izquierda, Eva amamanta a su hijo mientras Adán, ayudado por la muerte, trabaja una tierra yerma, ante el incansable paso del tiempo, marcado por el reloj de arena. Con ligeras variaciones respecto al original del que es deudor (el reloj de arena cambia de posición, a un lugar más preponderante), la composición del grabado homónimo de la versión castellana de las imágenes del *Antiguo Testamento* de Holbein de 1543 se mantiene idéntica, incluso se reproduce la quintilla castellana del grabado original, donde dice «Ara y cava Adán la tierra/ de su trabajo viviendo/ Eva que causo tal guerra/ subiecta al varon se atierra/ en pena y dolor pariendo».

Es un hecho probado la buena salud de que disfrutaba la temática del castigo de Adán y Eva, representada asimismo en las pinturas del Palacio de Oriz, realizadas en torno a 1550 y conservadas en el Museo de Navarra de Pamplona, atribuidas a Juan de Goñi y Miguel de Tarragona, así como en la anteriormente citada capilla de Álvaro de Benavente, en la que la muerte acompaña con un instrumento musical, de camino a la expulsión, a unos acongojados Adán y Eva.

Los dos últimos paños de la sacristía, el sur y oeste respectivamente, comparten el origen gráfico. En el sur predomina una cartela 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. Tomando el testigo de las ideas del Concilio de Trento relativas a la figura de la Trinidad, su influencia y sentido unitario, la cartela resume lo representado en



75



76



77



78

Ara y caua Adan la tierra
De su trabajo viniendo,
Eua que causo tal guerra
Subiecta al varon se auerra
En pena y dolor pariendo.

CHRISTO esta en la Trinidad
Cabe el padre y a su diestra,
Dios padre la dignidad
Misterio y eternidad
Del sacerdocio le muestra.



79

el paño oeste, es decir, la presencia del Padre, el Hijo y el Espíritu Santo como una sola persona.

Perteneciente al paquete de grabados del que provienen la *Visión de Ezequiel* y el *Castigo de Adán y Eva*, la xilografía sobre la *Trinidad*, impresa en Lyon en 1543 también pertenece al proyecto de los "Retratos o tablas de las historias del Testamento Viejo, hechas y dibuxadas por un primo y sotil 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 atendiendo a lo precario del estado de conservación de la pintura, es la cartela del lienzo sur la que ayuda a identificar el conjunto trinitario, ya que la lectura de la misma coincide de pleno con la quintilla castellana que acompaña el grabado de Holbein.



80

75- Detalle de la mano del ángel exterminador. Miguel Ángel, *mano de Adán*, Capilla Sixtina (arriba) y *mano del ángel de la expulsión*, sacristía de Azpeitia (volteada, abajo)

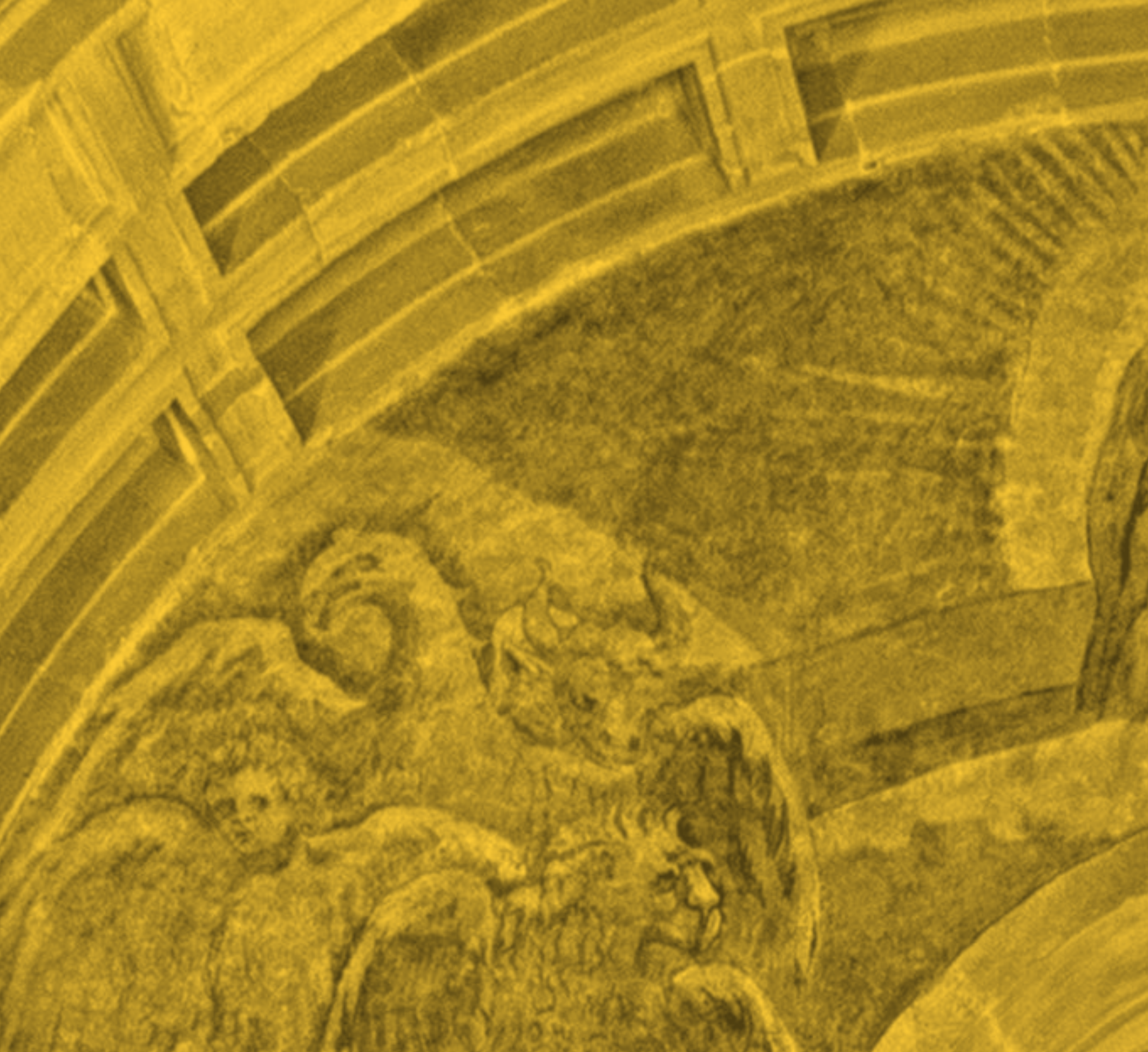
76- Hans Holbein el Joven. (1543). Adán y Eva. *Retratos o tablas de las historias del Testamento Viejo*, hechas y dibuxadas por un primo y sotil artífice.

77- Castigo de Adán y Eva, *sacristía de la capilla de Santa María* (arriba) y *Castigo de Adán y Eva en las pinturas del Palacio de Oriz, Navarra* (abajo).

78- Cartela que acompaña el *Castigo de Adán y Eva*. *Capilla de Santa María* (izda.) y Hans Holbein, *Adán y Eva* (dcha.)

79- Cartela que acompaña la *Trinidad*. Hans Holbein, *Trinidad* (izda.) y *capilla de Santa María* (dcha.)

80- Hans Holbein el Joven. (1543). *Trinidad*. *Retratos o tablas de las historias del Testamento Viejo*, hechas y dibuxadas por un primo y sotil artífice



The background is a monochromatic, yellowish-green image of a fresco. On the left, a bearded man with a long, flowing beard and a pointed hat is depicted, holding a long staff or scepter. On the right, there is a circular sunburst or starburst motif with multiple rays emanating from a central point. The overall texture is grainy, typical of an old fresco.

6.

Programa pictórico



81

81- Nicolás Sáez de Elola aparece rodeado de las virtudes pictóricas y escultóricas que propiciaron la victoria de Cajamarca. Todo ello se inscribe en un aro triunfal.

82- Afrontada a la pared de la batalla de Cajamarca, la pared sur despliega el conjunto de pecados y el consiguiente juicio final.

El contenido programático de la pintura de la capilla de Nicolás de Elola subraya la exaltación personal y 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 vigentes en el pensamiento europeo del siglo XVI. La exaltación cobraría sentido mediante la idea de la fama personal, llegándose a plantear 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. Siendo la suya una vida de éxito militar, y aunque pudiera resultar extraño, las pinturas relativas a sus campañas militares se imbrican a la perfección dentro de un recinto mortuario presidido por la victoria sobre la muerte.

La pintura de Azpetia es, sin lugar a duda, una obra cumbre dentro del conjunto de la pinceladura norteña y pintura en mayúsculas, 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. El programa doctrinal general, no obstante, radica en la equilibrada conjunción de la calidad y estilo de la pintura y los elementos escultóricos y arquitectónicos, previamente mencionados.

La virtud, una constante del mensaje de los pudientes renacentistas, es algo que se respira en la capilla de Nicolás Sáez de Elola. A las virtudes

alegóricas del arcosolio se suman las religiosas de la caridad y la templanza, que redundan en la virtud moral y terrenal del finado como salvoconducto a la vida celestial, recorrido ya documentado en el paño de la Visión de Ezequiel y el Sueño de la Vida Humana. Lo caballeresco, rasgo distintivo y privativo de la empresa de Nicolás de Elola, se evidencia en la figura yacente de Nicolás Sáez de Elola, engalanado con el atuendo completo de uno de los capitanes de Pizarro, espada incluida, y en su representación como hombre de mundo, con esfera y compás, cual navegante y figura destacada en la política expansionista imperial de Carlos V. La redención, por su parte, 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. Es principalmente en los lienzos este y sur, afrontado éste a la figura militar 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 del paño sur 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. Esto así, el lienzo este, a falta del retablo original con las historias de Santa María, hace las veces de nexo entre el muro norte y sur, ahondando en la obligatoriedad de la vida en virtud, en este caso la Caridad, para la Resurrección final, intuita en la cruz de la Pasión, a la que ya aludía la sibila helespóntica.

Cabría resumir y poner de relieve que, a lo excepcional de la coherencia de la capilla, con su arquitectura romana, escultura romanista y pintura manierista miguelangelesca, se suma la presencia tangible de la obra de Miguel Ángel, sean reproducciones casi idénticas o modificaciones compositivas de los originales, que comparte protagonismo con xilografías de Hans Holbein el Joven, en este caso copias literales a un elevadísimo porcentaje. Todo ello, en el inicial contexto de impermeabilidad en el que se había encasillado al Renacimiento en el País Vasco y Gipuzkoa, no hace sino clamar por el reconocimiento que sobradamente merece, tanto la capilla de Santa María como el conjunto renacentista guipuzcoano.



82

