# EN TORNO AL ARTE SEPULCRAL DEL SIGLO XVI. EL SEPULCRO DE ANTONIO DE SOTELO Y CISNEROS EN LA IGLESIA DE SAN ANDRES EN ZAMORA

*Jesús María González de Zárate*
*Rosa Martín Vaquero*

## I. A MODO DE INTRODUCCION: LA PERSONALIDAD DE DON ANTONIO DE SOTELO Y CISNEROS

Don Antonio de Sotelo y Cisneros, ilustre militar nacido en Zamora, fue hijo de don Pedro de Sotelo y de doña Inés de Cisneros. Entre sus gestas militares se sabe que acompañó a Hernán Cortés en la conquista de Méjico [1]. Siguiendo la mentalidad de la época, propia de la nobleza castellana, fue mecenas de las artes, pues se sabe que reedificó la iglesia de *San Andrés.*

En esta iglesia dispuso una capilla funeraria para él y su familia, la cual se conoce como la de los *Apóstoles,* debido al retablo que en ella se encuentra. Como se puede observar, tal realización viene a ser propia de la aristocracia de época por cuanto Rodrigo Mercado, fundador de la Universidad de Oñate, de igual manera dispuso una capilla funeraria para su enterramiento en la iglesia de *San Miguel* que también se la conoce con el nombre del retablo que la ocupa: *La piedad.*

La capilla de los *Apóstoles* fue fundada por don Antonio de Sotelo desde las Indias, concretamente desde la ciudad de Panamá. En 1548, como reza en el testamento realizado en América y que llegó expresamente a la ciudad de Zamora, se estableció la dotación necesaria para la realización de la mencionada capilla [2]. Sotelo junto al testamento citado hizo otro cerrado para que se leyera en la ciudad del reino

[1] FERNANDEZ DURO, C., *Colección bibliográfico-Bibliográfica,* en «Memorias históricas de la ciudad de Zamora, su Provincia y Obispado», T. II. Madrid (1882), pág. 261 y 267. Sobre la biografía de don Antonio de Sotelo y Cisneros también se hace eco FERNANDEZ PRIETO, E., *Nobleza de Zamora,* Madrid (1953), pág. 862 y 863.

[2] Los datos referidos a la capilla de los *Apóstoles* los hemos recogido del *Libro de Bisita de la Capilla y Capellanias y memoria de huerfanas que mando fundar Antonio de Sotelo natural de la ciudad que murio en yndias en la ciudad de Panama que la primera visita parece que se hizo en el año 1580.* Este libro está firmado por su sobrino don Antonio de Sotelo y Mella. El presente libro se localiza en el Archivo de la Mitra del Obispado de Zamora, Leg. MT 160, Doc. 1.

de León, el cual no contradice en lo esencial al anterior. El ilustre mecenas falleció el 14 de enero de 1548 y su sepulcro quedó concluído hacia 1598.

## II. DESCRIPCION DEL SEPULCRO MURAL DE DON ANTONIO DE SOTELO Y CISNEROS EN LA CAPILLA DE LOS APOSTOLES DE LA IGLESIA DE SAN ANDRES EN ZAMORA

Sobre este sepulcro monumental se hace mención en el *libro de Bisita de la Capilla y Capellanías y memoria de guerfanas que mando fundar Antonio de Sotelo natural de la ciudad que murió en yndias en la ciudad de Panama que la primera visita pareçe si hiço el año de 1580.* En él su sobrino, don Antonio de Sotelo y Mella, hace una descripción de todos los elementos que deben ocupar esta capilla de los *Apóstoles,* y sobre el enterramiento nos dice: *que ha de ser de alabastro, todo el muy bien labrado y ordenado, con la figura del finado también de alabastro en posición orante, acompañado de sus manoplas y celada...* añadiendo además *que ha de existir una reja de hierro en la parte baja,* tal y como en la actualidad lo observamos, aunque esta sea muy posterior [3].

Sin duda este documento recoge muy sucintamente aspectos del testamento de don Antonio de Sotelo y Cisneros, pues no se hace mención de ningún otro elemento sobre este singular monumento sepulcral.

De igual manera en el testamento abierto se nos dice al respecto:

> ...primeramente encomiendo mi alma a Dios mi Señor que la creó y redimió por su preciosa sangre y mandó mi cuerpo a la tierra de donde fue formado, el cual si falleciere de esta presente y de esta enfermedad que tengo mando que mi cuerpo sea depositado en la iglesia mayor de esta ciudad de Panamá y en el lugar que les pareciere y pagen por mi sepultura de depósito la lismosna acostumbrada y que de allí sean llevados mis huesos a la dicha ciudad de Zamora, a la iglesia de San Andrés de la dicha ciudad de Zamora y sean puestos en el enterramiento de mis padres que están allí enterrados hasta que se haga una capilla que mando hacer en la dicha iglesia de San Andrés por otro mi testamento cerrado el cual no se ha de abrir hasta en la dicha ciudad de Zamora... [4].

En el testamento cerrado se precisa:

> *...y pongan mi enterramiento delante del altar de la dicha capilla con un bulto de alabastro como no sea profano sino lo más honesto y honrado que se pudiere, y dentro de esta mi capilla entre y se incluya el altar de la capilla vieja de mis padres...* [5]

[3] El primer delegado para el cumplimiento del testamento de don Antonio de Sotelo y Cisneros es su hermano Gregorio, pero al fallecer, el cumplimiento del mismo se llevó a cabo por el citado Antonio de Sotelo y Mella.

[4] Copia del Testamento Abierto de don Antonio de Sotelo y Cisneros. Arch. de la Mitra., Leg. 161, C-1, doc. 1.v.

[5] Copia del Testamento Cerrado de don Antonio de Sotelo y Cisneros. A.H.P. Leg. 499, año 1548, fol. 307.

La tumba que estudiamos se encuentra en el lado de la Epístola, en la capilla mencionada de los *Apóstoles,* colindante con el presbiterio. El retablo de esta capilla financiado por este ilustre mecenas es atribuído en la actualidad a Juan de Falcote[6]. A sus lados se localizan respectivamente las tumbas de don Antonio de Sotelo y la de su sobrino don Pedro de Sotelo, en frente la de su hermano Bernardo de Sotelo y la de su abuelo y padre don Lope y don Pedro de Sotelo.

El sepulcro de don Antonio de Sotelo lo encuadramos dentro de la tipología funeraria en los denominados sepulcros murales, y presenta tres cuerpos claramente definidos, todos ellos repletos de una abundante iconografía que posteriormente analizaremos (Lám. 1).

El primer cuerpo se levanta sobre un basamento profusamente decorado, y nos presenta en su parte central dos angelotes sosteniendo una cartela correiforme al gusto de Fontainebleau en la que se inscribe el blasón de los Sotelo[7]. A los lados aparecen alegorías de las virtudes y el tema evangélico de la Anunciación. Escoltado este cuerpo se disponen dos telamones de ascendencia miguelangelesca que se elevan sobre la cabeza de un león (Lám. 2).

El sabor manierista queda patente no sólo por los motivos geométricos entrelazados que aparecen junto al motivo central, sino también por el efecto anticlásico y por consiguiente antivitruviano que producen estos telamones muy en consonancia, como hemos señalado, con los realizados por Miguel Angel en la *capilla Sixtina* (lám. 3), pues el efecto de tensión, como nos señala Müller Prófumo se aparta claramente de los postulados clásicos. Esta disposición nos recuerda la tumba que el manierista Esteban de Velasco realizó para Cristobal Martínez de Alegría en la catedral de *Santa María* de Vitoria, donde de igual manera los telamones se sitúan en el extremo del cuerpo inferior (Lám. 4)[8].

El segundo cuerpo en forma de «arcosolio» que recuerda primitivos sepulcros paleocristianos, está escoltado por dos grandes columnas de orden corintio, conforme a los diseños que Diego Sagredo nos presenta en sus *Medidas del Romano* (Lám. 5). La decoración invade todo este cuerpo tanto en las enjutas del arco, donde aparecen temas humanos, como en las pilastras, donde se disponen motivos geométricos encadenados de sabor manierista junto con decoraciones heráldicas. El intradós del arco presenta diferentes cajeamientos con florones y cobija la estatua orante de don Antonio de Sotelo en alabastro, así como sus manoplas y celada. El muro dispone en su parte central de una *Crucifixión* en relieve escoltada por cornisamientos

[6] NAVARRO TALEGON, J., «Documendos históricos para la historia del arte de Zamora», En *Studia Zamorensia II* (1981), pág. 135 a 154. Esta atribución la observamos también en el *Catálogo monumental de Toro y su alfoz,* (1980). Para Navarro Talegón, Falcote fue un gran representante del Manierismo en Zamora, padre del también entallador Antonio Falcote. Juan contrató y se obligó a realizar: *de ymagineria un rretablo en la capilla que fundo el dotor antonio de Sotelo que sea en gloria en la iglesia del santo andres desta dicha ciudad de zamora,* por una carta de pago de 613.800 maravedies que a cuenta del mismo se otorgó el 24 de julio de 1572 (A.H.P. Za. Sign. 350, fol s/n).

[7] Para FERNANDEZ PRIETO, E. el blasón de los Sotelo y Cisneros no corresponde exactamente al que observamos en el monumento funerario.

[8] MULLER PROFUMO, L., *El ornamento icónico y la arquitectura 1400-1600,* Madrid (1985), Cap. VIII. «El soporte animado. Caríatides, Telamones, Hermes y Términos en la primera mitad del Cincuecento».

Lámina 1. Iglesia de San Andrés. Zamora. Capilla de los Apóstoles. Sepulcro de don Antonio Sotelo y Cisneros.

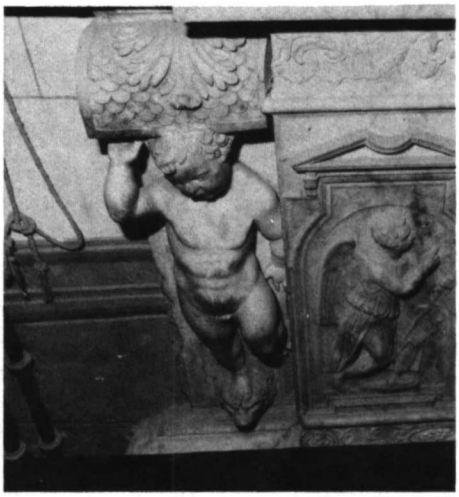

Lámina 2. Sepulcro de don Antonio Sotelo y Cisneros. Primer cuerpo.

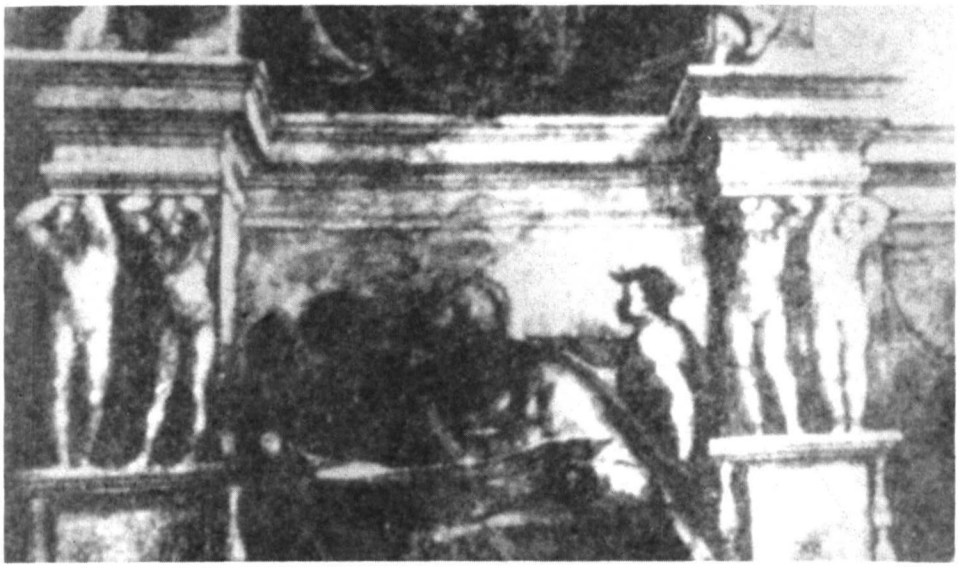

Lámina 3. Capilla Sixtina.

y tímpanos clásicos sobre diferentes inscripciones, y a los lados aparece la *Virgen con el Niño y San Antonio de Padua.*

El tercer cuerpo arranca de un frontón partido sobre el que se alojan figuras de hombres desnudos, cuya disposición recuerda mucho la capilla de los *Médici* de Miguel Angel y por lo tanto nos acerca a un manierismo que sin duda en Castilla había sido importado por Gaspar de Becerra, artista pintor y escultor formado en Italia bajo la estética miguelangelesca. En sus extremos se disponen dos piramidones de manifiesta tendencia escurialense, elemento decorativo muy común en las arquitecturas y retablos de fines del XVI y comienzos del XVII.

Los desnudos, posibles alegorías, escoltan el remate del conjunto, donde aparecen dos figuras de virtudes flanqueando a un San Jerónimo penitente. Sobre el tímpano se dispone el blasón de los Sotelo coronado por una imagen, muy posterior, que por su iconografía se relaciona con San Agustín.

En su conjunto podemos observar como este sepulcro mural mantiene las constantes arquitectónicas del siglo XVI propias de la tendencia clásica de la arquitectura del Humanismo que ya formulara León Batista Alberti en su *De re aedificatoria.* Así, observamos como los arcos tienden a reposar sobre pilastras, mientras que el gran entablamento lo hace sobre columnas, conjugándose de esta manera los efectos de la arquitectura griega y romana. Además, el uso desmesurado de las ménsulas, así como el movimiento del entablamento en el segundo cuerpo, nos recuerdan efectos singulares y propios del manierismo que también podemos ver en otros sepulcros de época como el de don Diego Martínez de Salvatierra en la iglesia de *San Pedro* de Vitoria y también en portadas de iglesias como la del *Perdón* en la catedral de Granada [9].

## III. SOBRE LA AUTORIA DEL SEPULCRO

Manuel Gómez Moreno considera que el sepulcro de don Antonio de Sotelo fue terminado hacia 1598. Precisa que el bulto orante del finado fue realizado por Pompeyo Leoni, lo cual en nada nos puede extrañar porque estilísticamente la obra presenta una factura muy similar a los bultos orantes que hacia 1588 hicieran los Leoni para el Monasterio de El Escorial. La representación en forma orante del emperador Carlos V y su hijo Felipe II, sin duda se convirtió en modelo funerario para los panteones de la nobleza. Esta representación del finado en forma orante no se ha de pensar que en España nace con los Leoni. El primer ejemplo de escultura orante para una tumba lo tenemos ya en el siglo XV y concretamente en la tumba de Velasco y su esposa que realizara el escultor flamenco Egas Coeman en la iglesia del Monasterio de Guadalupe en Cáceres [10].

[9] ALBERTI, L.B., *De re aedificatoria,* Venecia (1565). Seguimos la edición de 1582 en castellano, L. VII, Cap. XV, pág. 223 y 224.

GONZALEZ DE ZARATE, J.M., «Burgos como centro difusor de motivos icónicos en el arte sepulcral del Renacimiento norteño», en *López de Gamiz X-XI* (1986).

[10] OSTEN, C. Von der., *El Escorial. Estudio iconológico,* Madrid (1984), pág. 65.

Lámina 4. Catedral de Santa María. Vitoria. Sepulcro de Cristobal Martínez de Alegría.

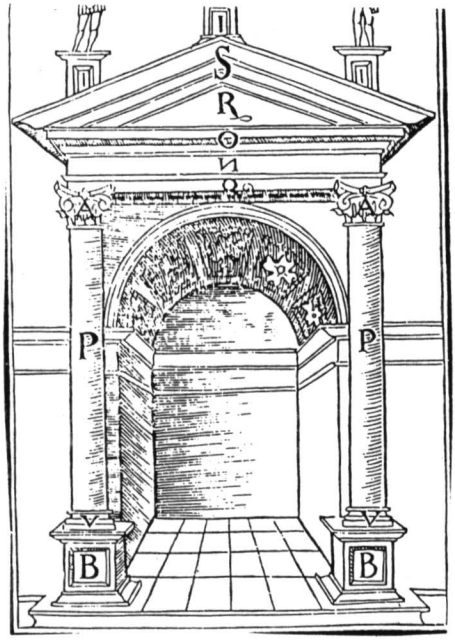


Lámina 5. Diego Sagredo. Medidas del Romano. Toledo (1526).

Lámina 6. Firma del entallador Antonio Falcote.

Para esta atribución Gómez Moreno se fundamenta en el historiador Pérez Pastor [11], quien en 1914 relacionaba el bulto de don Antonio de Sotelo con la estética de los Leoni. Pérez Pastor, encontró la carta de pago según la cual el escultor recibió 300 ducados por la figura de alabastro del finado y el blasón que campea en el primer cuerpo, según escritura dada en Madrid el 12 de marzo de 1598 [12].

Por extensión, Gómez Moreno, quiso ver la mano de Pompeyo Leoni en todo el sepulcro mural, lo cual no es exacto por cuanto Santiago Samaniego recoge el testamento de Antonio de Falcote, entallador, donde se dice:

> Ytem, declaro que tengo a mi cargo de hazer un entierro de alabastro en la yglesia de San Andrés para la capilla de Antonio de Sotelo y bustos de lo qual ay conttratos ante Gonçalo Rrodriguez, notario que fue de esta audiençia episcopal; mando se acabe a la mayor comodidad que puedan y se tome quenta de lo rrezibido, y esa tacaçion de ofiçiales como por el contrato parezerá... [13].

En el libro de capellanías del archivo de la Mitra de Zamora se pueden leer diferentes cartas de pago al escultor Antonio Falcote por la realización de este singular sepulcro, en ellas se hace mención expresa de que el alabastro utilizado pertenece a la villa de Canicosa en la provincia de Soria [14]. También en dicho libro se hace una relación minuciosa de los diferentes pagos que se van realizando al llamado entallador Antonio de Falcote [15]. Por otra parte las donaciones que realizara Antonio de Sotelo a la mencionada capilla de los *Apostoles* se encuentran inventariadas en el libro de Visitas ya citado. (Lám. 6).

Por tanto y como conclusión podemos entender que el entallador local Antonio de Falcote levantó el monumento funerario, quedando la parte esencial de dicho monumento, es decir, la figura orante y el blason familiar para un escultor que a la vez de ser de una mayor clase y reconocimiento, era también y por otra parte, quien realizó los bultos orantes de los reyes de España. Por tanto, el deseo de emulación real por parte de don Antonio de Sotelo queda manifiesto al utilizar el mismo escultor del rey, disponerse en similar actitud y representarse en su vestimenta, gesto y cabello de forma similar al tipo divulgado por la figura de Carlos V (Lám. 7).

[11] GOMEZ MORENO, M., *Catálogo Monumental de España. Provincia de Zamora,* Madrid (1903-5). Existe otra edición con el título *Catálogo Monumental de la provincia de Zamora,* León (1980). El autor en esta atribución parece seguir a PEREZ PASTOR, C., «Noticias y documentos relativos a la historia y literatura españolas», en *Memorias de la Real Academia Española, XI* (1914), n.º 426 ss, pág. 86 y 87.

[12] PEREZ PASTOR, C., Ob. cit., pág. 86 y 87.

Pompeyo Leoni al realizar el busto orante de Carlos V creó una moda en este tipo de escultura funeraria que será eminentemente continuada por la nobleza. En este sentido realiza los bustos orantes de los duques de Lerma, los marqueses de Pozas y don Rodrigo Calderón y su mujer. Pompeyo Leoni, a juicio de Fernando Checa influirá notablemente en los bustos orantes de Juan de Arfe.

[13] Cfr. SAMANIEGO, S. «El retablo zamorano a finales del siglo XVI. Montejo y Falcote», En *BSAA, XLVI* (1980).

[14] Archivo de la Mitra, Capellanías, Leg. 161. C-1., Doc. 4.

[15] Archivo de la Mitra, Capellanías, Leg. 161, C-1., Doc. 7 y 8 v.

## IV. ESTUDIO ICONOGRAFICO: EL SENTIDO DE LA MUERTE EN EL RENACIMIENTO ESPAÑOL, EL ENTERRAMIENTO «AD SANCTOS», EL MATERIAL Y SU SIGNIFICACION Y LA LECTURA ICONOGRAFICA DEL SEPULCRO MURAL

La visión de la muerte en el Renacimiento se opone a la concepción que de la misma podemos observar tanto en el arte medieval como en el Barroco. Si en estos períodos artísticos lo macabro tiene una gran resonancia clásica al cumplir una misión netamente didáctica y significándose mediante esqueletos y deformaciones del cuerpo humano, en el Renacimiento se concibe la muerte como ensoñación, como una adormición temporal en espera de la resurrección de la carne, de ahí que la figura del yacente nos manifieste una gran serenidad en su rostro, una notable tranquilidad de espíritu, pues al modo neoplatónico se entiende que el cuerpo es fiel reflejo del alma [16].

Esta idea de ensoñación tiene su antecedente en época pretérita de la cristiandad, pues San Jerónimo en su *Epístola* XXIX manifestaba:

> *In Christianis, mors non est mors, sed dormitio et somnus appellatur.* (Entre los cristianos la muerte no es la muerte, sino una dormición y se llama sueño).

Fundamentalmente las tumbas del Renacimiento presentan una intencionalidad concreta que no es otra que un intento de exaltación de la persona y por lo mismo un culto a su individualidad. Los programas iconográficos mediante las imágenes sacras y profanas desean poner de manifiesto la grandeza del finado y su esperanza en la resurrección. Estos programas aunque tienen su origen en Italia tendrán una gran difusión en el arte del Renacimiento español [17].

El pensamiento petrarquista, que tanta importancia tuvo en España en los siglos XV y XVI [18], se manifiesta en estos conjuntos funerarios ya que la fama se la considera vencedora de la muerte. El sentido de la fama en el Renacimiento se comprende como un valor inmortal del hombre que lo eterniza para el ejemplo de los venideros. Arte y literatura tienen esta misión concreta: inmortalizar visualmente aspectos virtuosos del hombre.

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

El sepulcro en el Renacimiento, como en época bajo medieval, se dispone generalmente dentro de los templos, tradición que se remonta, como es sabido, a época paleocristiana, pues la Iglesia desde los primeros tiempos levantaba sus altares sobre reliquias de los mártires y bajo los oportunos «arcosolium». Esta tradición tiene su fuente en el *Apocalipsis,* donde el apóstol San juan nos dice:

[16] El sentido neoplatónico del que Plotino es fiel exponente quiere ver en la belleza y reposo del cuerpo una imagen del perfeccionamiento, del alma. Entre muchos autores del siglo XV y XVI que defienden esta idea nos encontramos al judio español León Hebreo en su obra *Diálogos de Amor.*

[17] GONZALEZ DE ZARATE, J.M., Ob. cit., pág. 75 a 85.

[18] SEBASTIAN, S., *Arte y Humanismo,* Madrid (1978), pág. 50.

Lámina 7. Leoni. Bulto orante de Carlos V. El Escorial.

Lámina 7 bis. Leoni. Busto Orante de don Antonio Sotelo.

> *...yo ví debajo del altar las almas de aquellos que han muerto por la palabra de Dios* (Ap. 6,9).

Así, la Iglesia como lugar sagrado se potenciaba mediante la existencia de reliquias y ya los primeros cristianos querían enterrarse junto a estos mártires por entender que las oraciones de aquel lugar les podrían favorecer y también por considerar que la memoria de un santo y su proximidad les podría ser de gran utilidad para su alma. Nace así el enterramiento conocido con el nombre de *Ad Santos* o *Ad martires,* que tuvo gran difusión en la historia pero que debido a los diferentes abusos, pronto desapareció.

En el Renacimiento el enterramiento en el interior del templo se realizaba sólo con personas de alta dignidad, civil o eclesiástica, e incluso entre estas dignidades existían jerarquías, pues Durando nos cuenta que:

> *Realmente no todos deben enterrarse indistintamente dentro de la iglesia...así pues, en la iglesia o cerca del altar, donde se consagra el Cuerpo y la Sangre del Señor, no debe enterrarse ningún otro cuerpo sino los de los santos padres llamados patronos, esto es, los defensores que con sus merecimientos defienden a toda la patria, los obispos, abades, los presbíteros dignos y los laicos que se han destacado por su alto grado de santidad* [19].

Pero sin duda fueron criterios de orden social y económico los que en el siglo XVI dispusieron los ocupantes de las tumbas en el interior de los templos [20]. Ante los diferentes abusos cometidos, el concilio de Rouen en 1581 quiso poner freno a las abundantes sepulturas en las iglesias pues impedían el desarrollo normalizado de la liturgia, determinando que tan sólo deberían realizarse a quienes habían probado en vida unas costumbres de santidad. Pero siguieron siendo los altos cargos políticos, militares, eclesiásticos y comerciales los que siguieron utilizando este tipo de enterramiento *Ad Sanctos,* como lo observamos en el caso que nos ocupa.

Variados son los tipos de material que se utilizan en los enterramientos de las diferentes épocas históricas, así nos encontramos con bronce, mármol, alabastro, piedra e incluso en madera. Generalmente son los materiales pétreos los más utilizados debido a su consistencia y perdurabilidad. Sabido es que la madera viene a ser un material efímero y que el bronce podría ser utilizado en caso de guerra como material bélico. Por el contrario los materiales pétreos remitían de por sí a una significación expresa de inmortalidad asegurando que la finalidad del difunto quedaría permanentemente en la historia.

Este es propósito que sin duda movió a don Antonio de Sotelo y Cisneros a realizar su sepulcro en alabastro, pues en el *libro de capilla y capellanias...* ya citado, su sobrino don Antonio de Sotelo y Mella manifestaba que el sepulcro de su tío ha de hacerse *todo el de alabastro muy bien labrado y tallado.*

Vamos a concretarnos ya en la lectura del presente sepulcro mural dividéndolo para su análisis en los tres cuerpos a que hicimos mención.

[19] DURANDO, G. *Rationale Divinorum Officiorum...,* Lyon (1565), Cap. V.

[20] GONZALEZ DE ZARATE. Ob. cit., pág. 77.

El centro del primer cuerpo queda ocupado por dos ángeles que sostienen una cartela con el blasón del finado. Las inscripciones sostenidas mediante niños o ángeles es un aspecto muy común en el arte sepulcral del Renacimiento. Su procedencia es sin duda clásica ya que en los sepulcros romanos aparecen niños que a modo de genios alados sostienen tales composiciones [21]. (Lám. 8).

Este sabor clásico viene potenciado por los cornisamientos en los que se aprecian roleos vegetales de los que buena muestra en la antigüedad pudieran ser las decoraciones del *Ara Pacis.*

Ya hemos dicho que mediante las imágenes se deseaba inmortalizar la figura del finado, de ahí que a los lados del blasón aparezcan dos alegorías de las virtudes, concretamente la fe y la esperanza. Virtudes teologales que quieren expresar el amor a Cristo y la esperanza en su Redención, tal y como lo veremos en las diferentes inscripciones del segundo cuerpo.

La virtud de la fe queda representada mediante elementos tradicionales como son el cáliz y la cruz, aspectos significativos del amor a Cristo. Esta iconografía la observamos claramente en las virtudes que rodean la figura yacente de Sixto IV, obra de Pollaiuolo (Lám. 9 y 10), donde la fe queda representada mediante similares atributos.

La virtud de la esperanza se presenta con la tradicional áncora y ocupa un lugar secundario a la fe. El ancla aparece en las *Hieroglyphicas* de época como un elemento relacionado con la salvación, de ella San Pablo en su *Epístola a los hebreos* (9,19) nos habla como imagen de la esperanza y aquí podemos encontrar su origen significativo:

> *Esta esperanza que guardamos como un ancla sólida y cerrada de nuestra alma...*

Varios Padres de la Iglesia, especialmente San Juan Crisóstomo, nos hablan de igual manera del ancla como imagen de la esperanza [22] y Rufino de Aquilea resume acertadamente su significado:

> *El navegante cuando teme la tempestad, echa el ancla. Nosotros también si tenemos el áncora de la esperanza fija en Dios, no tendremos ninguna tempestad en este mundo* [23].

La imagen de la esperanza en el arte sepulcral expresada mediante el áncora tiene su antecedente en la tumba de Federico I de Dinamarca y Noruega, que se encuentra en la iglesia de Schleswig [24].

No extraña que junto a estas virtudes se haga referencia a la llegada de Cristo, quien es según la fe, el Redentor del hombre. Así, a ambos lados aparecen el arcangel San Gabriel y María. Sobre María aparece el Espíritu Santo en forma de paloma, sin duda siguiendo al evangelista San Lucas cuando señala:

[21] MAFFEI, *Verona Illustrata,* Verona (1732), P. III, pág. 54.

[22] SAN JUAN CRISOSTOMO, *In Psalmos,* C.I-V.

[23] AQUILEA, R. *In Psalmos,* C.I-5.

[24] GUY DE TERVARENT, *Atributs et Symboles dans l'art profane...,* Ginebra (1958), pág. 27 y 28. Esta composición es muy general en la iconografía cristiana y así lo observamos entre otros múltiples ejemplos en las figuras de las virtudes de la Universidad de Oñate.

Lámina 8. Sepulcro de don Antonio Sotelo. Primer cuerpo.

Lámina 9. Pollaiuolo. Sepulcro de Sixto IV. Siglo XV. Alegoría de la Fe.

Lámina 10. Sepulcro de don Antonio de Sotelo. Alegoría de la Fe.

*Y el Espíritu Santo descenderá sobre tí y te cubrirá con su sombra* (Lc. 1,35).

A los pies aparece el jarro de lirios como referencia a su pureza y que su origen lo encontramos en el *Cantar de los Cantares* (Cnt. 2,2). La disposición que vemos en María está muy conforme con la propuesta por el hagiógrafo Juan de Molano, muerto en 1585, quien explica como debe representarse a María en el tema de la *Anunciación:*

> *Ha de estar la Santísima Señora de rudillas, que es lo más probable, con una manera de bufete, o sitial, delante, donde tenga un libro abierto, y a un lado un candíl de mesa, porque habiéndose recogido de su labor al anochecer, es más conforme a su pobreza y a la Sagrada Escritura, alumbrarse con óleo, así lo aprobó el venerable P. Juan Jerónimo de la Compañía en una pintura de mi mano; el ángel no ha de venir cayendo o volando, y descubiertas las piernas, como hacen algunos, antes ha de estar vestido decentemente, con ambas rodillas en tierra, con gran respeto y reverencia delante de su Reina y Señora y ella humilde y vergonzosa, de la edad que habemos dicho de catorce años...* [25] (Lám. 11).

Este tema de la *Anunciación* es común en el arte sepulcral del siglo XVI, un motivo muy utilizado porque expresa el comienzo de la Encarnación del Redentor del género humano por el que el hombre puede alcanzar de nuevo la vida eterna (Lc. 1,26-38).

En los extremos de este primer cuerpo se localizan los telamones, de los que hemos hablado anteriormente. Sin duda llama la atención un detalle iconográfico que para muchos ha pasado inadvertido, se trata de la cabeza de león sobre la que descansan estos telamones. El león es un animal muy relacionado con la muerte, prueba de ello son los sepulcros bajo medievales, y los realizados en el Renacimiento como varios de Diego de Siloe entre los que destaca el sepulcro de Rodrigo Mercado en Oñate. El origen de la aparición del león en el arte sepulcral lo hemos de encontrar en la significación a que este animal remite, de la que los *Bestiarios* nos precisan que este animal nace muerto y al tercer día su padre le insufla el aliento y vuelve a la vida, lo que se entendió como la imagen de Cristo resucitado:

> *Su tercera peculiaridad es: cuando la leona da a luz su cachorro, lo alumbra muerto y lo cuida durante tres días, hasta que al tercero llega el padre, exala su aliento sobre la faz del cachorro y lo resucita. Así, el omnipotente Padre universal, al tercer día, resucitó de entre los muertos al Primogénito de toda criatura. Bien dijo, pues, Jacob: cachorro de león, Judá, ¿quién lo resucitó?* [26].

El segundo cuerpo presenta en su centro un arcosolio bajo el que se acoge la estatua orante de don Antonio de Sotelo y Cisneros. En el paramento aparecen una serie de tímpanos, el central ocupado por Cristo crucificado y a los lados sendas inscripciones, en las que se hace mención a la fundación de la capilla de los *Santos apóstoles.* Encima del cornisamiento se representan otras inscripciones latinas pertenecientes al *libro de Job* en las que podemos leer:

[25] Cfr. PACHECO, F., *Arte de la Pintura,* Ed. de Sánchez Cantón, Madrid (1956), pág. 232 y 233, L. III, Cap. XII.

[26] EL FISIOLOGO, Buenos Aires (1971), pág. 41.

Lámina 11. Sepulcro de don Antonio Sotelo. La Anunciación.

Lámina 12. Sepulcro de don Antonio Sotelo. Segundo Cuerpo. Imágenes de Adán y Eva.

Lámina 13. Sepulcro de don Rodrigo de Mercado. Oñate. Imágenes de Adán y Eva.

*Scio quod redemp-tor meus vivit/* se que mi Redentor vive
*Quem visurus-sum, ego ipse/* y yo mismo lo veré (Job. 19,25-27)

La imagen del orante aparece vestida a la moda de la época y siendo efectuada por Pompeyo Leoni no extraña, como llevamos dicho, su parecido físico con la de Carlos V. Ya hemos hecho mención a que la representación de los bultos orantes en España debe remitirse al siglo XV, además y con anterioridad a las esculturas de los Leoni, Diego de Siloe realizó un bulto orante para el sepulcro de Rodrigo Mercado en Oñate [27].

A los pies de la escultura orante de don Antonio Sotelo se encuentra el yelmo y los guantes, atributos propios de un hombre de armas y que nos dicen al estar los guantes separados del cuerpo, y en un contexto propio del siglo XVI, que el finado no murió en acto bélico, pues como es sabido falleció de enfermedad natural víctima de unas pestes. La misma significación la podemos observar en el panteón de don Juan de Austria en el Escorial.

Junto a Cristo crucificado y a ambos lados del arcosolio aparecen María con el Niño y un santo que porta un libro y un Niño. La imagen de María como corredentora en el arte sepulcral es muy común pues ya lo vemos en los modelos de Rossellino y Setignano del siglo XV y otros mausoleos españoles como el mencionado de Rodrigo Mercado. El tipo de Virgen que se nos presenta esta en consonancia con la plástica gótica por cuanto aparece de pie y con el Niño en uno de sus brazos, apareciendo el Niño bendiciendo como en el sepulcro de Baltasar del Río de Sevilla. Sin duda la devoción de don Antonio de Sotelo y Cisneros a su Santo homónimo portugués del siglo XIII, San Antonio de Padua, queda manifiesta en el mausoleo, ya que el libro y el Niño son atributos particulares de su iconografía.

En las enjutas del arco se representa una figura masculina con la disposición propia de la melancolía tan común en el siglo XVI y difundida mediante grabados y temas pictóricos. En la otra enjuta observamos una figura femenina. Esta iconografía dentro del arte sepulcral bien puede hacer referencia a Adán y Eva, ya que tales figuras incluso hacen su aparición en el arte sepulcral paleocristiano como en el sarcófago de Julio Basso y no es extraño encontrarlas en conjuntos funerarios del Renacimiento como en los realizados por Fancelli de los Reyes Católicos y del Cardenal Cisneros. De igual manera y sobre las enjutas del arcosolio aparece en el citado sepulcro de Rodrigo Mercado (Lám. 12 y 13).

Panofsky estudiando el tema de la *Caída del hombre* de Alberto Durero nos ofrece una explicación válida sobre la significación que reportan Adán y Eva en el contexto cultural-humanista del siglo XVI. Estas figuras no solamente hace mención explícita a la caída del hombre y por lo mismo al tiempo de espera en la Redención, como lo podemos apreciar en el sepulcro de Martín de Salvatierra en Vitoria [28], sino que nos explican la pérdida de la perfección en el hombre. Para los humanistas del siglo XVI el hombre en origen vivía en el Paraíso, lugar lleno de perfecciones

[27] GONZALEZ DE ZARATE, J.M. «La universidad de Oñate como casa de la virtud. Estudio iconográfico», en *Homenaje a Koldo Michelena,* Vitoria (1985).

[28] GONZALEZ DE ZARATE, J.M., «El arte sepulcral como una de las mayores manifestaciones del Renacimiento en la Vitoria del siglo XVI», en *Boletín de la Sociedad de Estudios Vascos* (en prensa).

y su espíritu se encontraba en completo equilibrio, tras la caída este equilibrio desaparecerá y en el hombre viene a dominar uno de los cuatro humores: flemático, colérico, melancólico y sanguíneo. Es en la Redención donde estos eruditos esperan que el hombre recobre otra vez el equilibrio perdido.

La postura de Adán nos remite la idea del humor melancólico (Lám. 14), pues en este sentido lo divulga Durero o Rafael (Lám. 15). Este humor en el siglo XVI se asoció a lo saturniano, es decir, con el carácter propio de las personalidades más intelectuales del momento. Si la melancolía tuvo una connotación maligna en su origen, pues se le consideraba el peor de los cuatro humores, posteriormente y partiendo de conceptos aristotélicos, Ficino vió que la melancolía era el humor propio de los hombres sabresalientes que se habían distinguido en la filosofía, la política y las artes [29]. Para el neoplatónico Ficino los melancólicos o saturnianos eran grandes hombres ya que la melancolía era simil de ingenio y genialidad. Panofsky señala que no hemos de extrañarnos ante el deseo manifiesto en el siglo XVI por parte de intelectuales y hombres de la vida pública de ser considerados como saturnianos y por mismo presentaban una «avidez de aprender a ser melancólicos», pues conferia este humor al hombre un ennoblecimiento humanista [30].

Por otra parte, el hombre del Renacimiento era consciente de que el mundo astral influía e incluso determinaba el comportamiento en el mundo sublunar y si el temperamento sanguíneo se asociaba a Venus, el colérico se hacía corresponder con Marte, el flemático con la luna y, como sabemos, el melancólico se relacionaba con Saturno, al que se consideraba superior a Júpiter y al resto de los planetas, de ahí que los hombres sometidos a Saturno eran mentes inclinadas a contemplar e investigar las cosas más altas y secretas [31].

En este sentido vemos cómo en el segundo cuerpo de este mausoleo se asocia lo sacro con lo profano, unión muy común en el siglo XVI por cuanto desde Ficino y como nos explica Garín, la fábula clásica se veía como un complemento a la Revelación culminada en el cristianismo. Así, con la espera en la Redención y siguiendo en vida un comportamiento sometido a la virtud, el finado espera lograr el equilibrio perfecto en sus humores, es decir, la eternidad. Don Antonio de Sotelo aparece en este sepulcro reconociéndose como un eterno melancólico o como un saturniano, como un hombre que en vida intentó en su comportamiento y pensamiento alcanzar lo más elevado: el amor divino.

El tímpano fraccionado del segundo cuerpo se corona mediante dos figuras desnudas que escoltan el remate superior, éstas recuerdan por su disposición a las alegorías del tiempo que Miguel Angel realizó en la Capilla de los Médici en Florencia. Estas imágenes se podrían relacionar con el pensamiento petrarquista ya que podrían ser expresiones alegóricas del tiempo que vence a la vida, tal y como se puede interpretar esta composición en los sepulcros miguelangelescos [32].

29 Cfr. PANOFSKY, E., *Vida y arte de Alberto Durero,* Madrid (1982), pág. 179.

30 PANOFSKY, E., Ob. cit., pág. 179.

31 PANOFSKY, E., Ob. cit., pág. 181.

32 PETRARCA, *Los triunfos,* Ed. Barcelona (1961). En sus Triunfos entiende Petrarca que el amor vence a la vida, que la castidad vence al amor, que la muerte vence a la castidad y que la fama es victoriosa ante la muerte. Por tanto en el sepulcro se puede hacer referencia al tiempo como asesino de la vida

Lámina 14. Imagen de Adán —detalle—. Sepulcro de don Antonio de Sotelo.

Lámina 15. Durero. Grabado de la Melancolía I.

Lámina 16. Sepulcro de don Antonio de Sotelo. Tercer cuerpo. Alegorías de las virtudes: Templanza y Prudencia.

En el remate superior y escoltando el registro central donde aparece San Jerónimo penitente, se disponen dos alegorías de las virtudes, a la derecha vemos a una figura femenina que porta una jarra y vaso, atributos propios de la templanza como lo apreciamos en la tumba de Sixto IV y en otras composiciones de época [33]. Junto a esta virtud vemos otra figura femenina que en la actualidad presenta el brazo cortado, lo cual no impide conocer el atributo que portaba y que no es otro sino el espejo, imagen manifiesta de la prudencia como lo apreciamos en las puertas del *Baptisterio* de Florencia que hiciera Andrea Pisano y también en el palacio *Escoriaza Esquibel* de Vitoria [34] (Lám. 16, 17 y 18, 19).

Como apreciamos las virtudes del cuerpo inferior responden a las conocidas como teologales, mientras que las del superior se relacionan con las cardinales.

Sobre una inscripción que dice:

*O mors requies mediumque vitae/* O tu muerte que eres descanso de vida, aparece la imagen de San Jerónimo, quien como sabemos, en su Epístola XXIX señalaba que la muerte era un sueño para el cristiano. Este Santo era un claro ejemplo para el hombre del XVI de vida ascética y de renuncia a las vanidades del mundo, y también modelo de vida intelectual por cuanto por su sabiduría fue considerado patrono y modelo del humanismo cristiano [35]. Por otra parte sabemos que San Jerónimo tradujo la *Vulgata,* aspecto que le sitúa entre los grandes eruditos cristianos ya que sus textos fueron considerados como los auténticos en contra de las críticas reformistas.

Culminando el conjunto funerario aparece el blasón familiar y sobre él un bulto de San Agustín, elementos que consideramos de posterior realización. San Agustín se le identifica mediante el báculo, el libro, la mitra y la casa que hace sin duda mención a su obra *La Ciudad de Dios.* No extraña que San Agustín quede representado por cuanto generalmente se le asocia a San Jerónimo, así lo vemos en la Universidad de Oñate y también en alguna pintura de Sánchez Coello hoy en El Escorial [36].

## V. SINTESIS ICONOLOGICA

Como hemos podido observar los elementos parlantes de este conjunto funerario son muy notables y permiten una lectura manifiesta en función de la vida y la muerte.

pero sometido al triunfo de la fama. Ver también TOLNAY Ch., *Miguel Angel escultor, pintor y arquitecto,* Madrid (1985), pág. 40.

33 Así lo apreciamos en la fachada de la Universidad de Oñate y en la tumba de Enrique II en Saint Denis.

34 GONZALEZ DE ZARATE, J.M., «El humanismo alavés visto a través de su plástica», en *Congreso de Estudios Históricos la Formación de Alava,* Vitoria (1982). Esta imagen del espejo como alegoría de la Prudencia la vemos popularizada por Cesare Ripa en su *Iconología* y también mediante la literatura emblemática.

35 BATALLON, M., *Erasmo y España,* Méjico (1979), pág. 73 y 74.

36 GONZALEZ DE ZARATE, J.M., «La Universidad de Oñate como casa de la virtud. Estudio iconográfico».

Lámina 17. Palacio Escoriaza Esquibel. Vitoria. Alegoría de la Prudencia.

Lámina 18. Pollaiuolo. Sepulcro de Sixto IV. Alegoría de la Prudencia.

Lámina 19. Pollaiuolo. Sepulcro de Sixto IV. Alegoría de la Templanza.

Se nos habla de la vida en cuanto se hace mención a un comportamiento basado en la virtud y la sabiduría. La virtud por cuanto se nos presentan la fe y la esperanza como virtudes teologales y la templanza y la prudencia como cardinales. Todo ello nos quiere manifestar una vida reglada sumida en el comportamiento y regla de vida cristiana. Sobre la sabiduría se hace mención mediante San Antonio de Padua, San Jerónimo y San Agustín, estos últimos Doctores de la Iglesia y en gran medida patronos del humanismo cristiano para quien todo el saber debe ser orientado hacia Dios.

Se nos habla de la muerte bajo una concepción renacentista de la misma, es decir: como una ensoñación en espera de la Redención. De ahí la figura de Cristo, María y la Anunciación, pues a partir del nacimiento y la muerte del Señor se nos refiere la llegada y muerte del Salvador y, por lo mismo, del conocimiento de la Redención en el género humano. Esta idea de la muerte se potencia mediante las figuras de Adán y Eva, explicándose que mediante aquella el hombre alcanzará el grado de perfección y equilibrio perdido en el Paraíso.