

## Un reflejo de las Danzas Macabras de Holbein en la sacristía de la Capilla de la Soledad en la iglesia de San Sebastián de Soreasu, Azpeitia

---

Miren DE MIGUEL LESACA  
*Universidad del País Vasco*

Artículo recibido: 7-5-2012 / Aceptado: 8-6-2012

*RESUMEN:* La Capilla de la Soledad es uno de los mejores y más espectaculares ejemplos de arte del Renacimiento en Guipúzcoa, en el País Vasco, y por extensión, del territorio español. La sacristía, como parte integrante de la capilla, participa del mensaje de las pinturas que decoran la totalidad de los muros. La imagen del *Castigo de Adán y Eva* se convierte en vehículo para la transmisión de la voluntad de Nicolás Sáez de Elola, y para la perduración de su apellido y memorias. La correcta elección del tema y motivos de la pinceladura de Azpeitia, y la gran calidad de las pinturas, dan como resultado un perfecto programa iconográfico, digno representante de los ideales renacentistas, y claro ejemplo de la importancia de la recepción de modelos nórdicos e italianos.

*Palabras clave:* Holbein. Pinceladura. Adán y Eva. Azpeitia. Renacimiento. Danzas Macabras.

*SUMMARY:* The Chapel of the Solitude is one of the best and most spectacular examples of Renaissance art in Guipuzcoa, in the Basque Country, and by extension, the Spanish territory. The sacristy, as part of the chapel, participates of the message of the paintings that decorate all the walls. The image of *Adam and Eve's punishment* becomes a vehicle for transmitting the will of Nicolás Sáez de Elola, and for the continuance of his name and memory. The correct choice of theme and motive of the wall painting of Azpeitia, and the high quality of the paintings, resulting in a perfect iconographic program, a worthy representative of the Renaissance ideals, and clear example of the importance of receiving Nordic and Italian models.

*Key words:* Holbein. Wall painting. Adam and Eve. Azpeitia. Renaissance. Macabre dances.

Al acceder a la iglesia parroquial de San Sebastián de Soreasu de Azpeitia nada hace presagiar la joya arquitectónica, escultórica y pictórica que se esconde tras la reja y la puerta que se abren en la zona de la epístola, junto a la cabecera. Asimismo, nada hace presagiar que, oculta a la vista de

los visitantes, se encuentre una excepcional obra manierista, la denominada Capilla de la Soledad, capilla de patronato erigida por mandato de Nicolás Sáez de Elola como su mausoleo póstumo.

La iglesia de San Sebastián alberga las capillas funerarias de los personajes más

ilustres y significativos del panorama social de Azpeitia en el siglo XVI, entre otros, la capilla de Martín de Zurbano, o la de los Alzaga, familia política de Elola. Son estancias adaptadas al espacio existente entre los contrafuertes, corrientes capillas funerarias laterales, de ahí la sorpresa que aguarda a quien accede a la capilla de Don Nicolás Sáez de Elola<sup>1</sup>. Con una ubicación excelente y una situación privilegiada, se trata de una capilla de patronato, una capilla funeraria adscrita al manierismo importado desde Italia, paradigma de las artes edificatorias y decorativas de mitad del siglo XVI, y adalid de la corriente y el pensamiento humanista.

A partir del 2002 y tras los trabajos de retirada de la repolicromía de finales del siglo XIX, quedaron al descubierto toda una serie de grisallas que cubrían casi la totalidad del recinto. Pincelada en todos sus paramentos, tanto la capilla como el sotocoro, coro y sacristía participan de un lenguaje manierista y miguelangelesco<sup>2</sup>. Restaurada desde el año 2006, la capilla de la Soledad luce con orgullo la suntuosidad de su interior. Destacan sobremanera las cualidades edificatorias del recinto, la enorme calidad

escultórica de sus relieves, y la extraordinaria destreza de la pinceladura<sup>3</sup>, una conjunción de disciplinas artísticas, totalmente coetáneas, que se ciñe a la perfección a los mandatos de las edificaciones renacentistas. La fluida comunicación entre el contenido y el continente no hace sino recalcar e incidir en los términos expuestos en líneas precedentes. El clasicismo contenido de la arquitectura construida y el ilusionismo de la licencia manierista presente en las grisallas y sus arquitecturas fingidas se imbrican con solemne maestría, potenciando el aura de virtuosismo y el programa caballeresco que envuelven la estancia. La Capilla de la Soledad es uno de los escasos y mejores ejemplos renacentistas del País Vasco que ha llegado hasta nuestros días en perfecto estado de conservación. Es una capilla funeraria excepcional, un obra de incalculable valor, el mayor conjunto iconográfico documentado en el País Vasco y, por ende, uno de los mejores exponentes del ideario humanista y del individualismo de las aspiraciones e ilusiones del comitente.

#### NICOLÁS SÁEZ DE ELOLA

Nicolás Sáez de Elola, ilustre vecino de la villa de Azpeitia, fue capitán a las órdenes de Francisco Pizarro<sup>4</sup>. Su participación en Cajamarca como hombre de a caballo en el episodio de la captura del inca Atahualpa le valió una inmensa fortuna personal, una fortuna muy superior a la de cualquier

<sup>1</sup> El presente artículo es parte de un trabajo de investigación realizado en la Universidad del País Vasco, "Estudio histórico-artístico e iconográfico de la Capilla de la Soledad de la Parroquia de San Sebastián de Soreasu de Azpeitia", para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados (2007). En la actualidad forma parte del estudio de tesis titulado "La capilla de Don Nicolás Sáez de Elola, capitán del Perú, en Azpeitia. Las grisallas, un singular programa caballeresco, de virtud y redención", Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea.

<sup>2</sup> Parte de las pinturas de la Capilla de la Soledad han sido estudiadas y publicadas, en concreto, el significado de las grisallas del lienzo sur. Véase M. DE MIGUEL LESACA, "Estudio iconográfico de las grisallas del lienzo sur de la Capilla de la Soledad en la iglesia de San Sebastián de Soreasu, Azpeitia. Fuentes gráficas", *De Arte*, nº 9, 2010, pp. 83-104; M. DE MIGUEL LESACA, "La Virtud del comitente y el Sueño de la Vida Humana", *Actas del XVIII Congreso del CEHA*, 2010, *Mirando a Clio. El arte español espejo de su historia*, Universidad de Santiago de Compostela, 2012, CD1, pp. 1990-2004.

<sup>3</sup> P. L. ECHEVERRÍA GOÑI, "Contribución del País Vasco a las artes pictóricas del Renacimiento: la pinceladura norteña", *Revisión del arte del Renacimiento, Cuadernos de Artes plásticas y Monumentales*, 1998, pp. 73-106. "Con el nombre de *pinceladura* recuperamos un término de época mediante el que la documentación del siglo XVI designaba la pintura mural y, más específicamente, la grisalla al temple", p. 90.

<sup>4</sup> Los datos que se anotan a continuación son un brevísimo extracto de su biografía. La biografía completa de Elola se puede consultar en M. DE MIGUEL LESACA, "Nicolás Sáez de Elola, intrépido Capitán en la conquista del Perú. El oro de Cajamarca", *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País*, tomo 67, número 1-2, 2011, pp. 11-41.

otro conquistador que hubiera participado en la conquista de tierras americanas. En su aventura de las recién descubiertas tierras del Perú amasó un patrimonio tal que, de regreso a su villa natal, se permitió fundar capellanías diversas, así como destinar un montante económico para las obras del que habría de ser su monumento funerario póstumo.

Consideramos que nuestro protagonista, Nicolás de Azpeitia<sup>5</sup>, no fue el primer vástago del matrimonio formado por Joan de Elola y Domenja Irarraga<sup>6</sup>. Cabría suponer que el hermano Joan Sanchez de Elola, del que se tiene referencia en el testamento o últimas voluntades del indiano, fuera el primogénito que hubiera de heredar el solar paterno, por lo que Nicolás tuvo que probar fortuna en otros menesteres. Se desconoce la fortuna personal y la situación económica del de Azpeitia antes de su partida hacia América, si bien, se sabe que como patrimonio personal únicamente recibiría la legítima de sus padres. Sin embargo, cabría citar que de ellos también recibió cierta educación, ya que sabía leer y escribir, por lo que a lo largo de su periplo americano desempeñó cargos asociados a la lectura y escritura, con funciones tales como la contaduría y escribanía<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> Azpeitia es el sobrenombre que adoptó nuestro protagonista en su estancia en el Perú, al igual que otros muchos vascos hicieron con sus respectivos lugares de origen.

<sup>6</sup> 1553/12/14 -1553/12/14. "Testamento de Nicolás Sáez de Elola vecino de la villa de Azpeitia en que entre otras cosas funda varias capellanías y obras pías en dicha villa nombrando por patrono de ella a la dicha villa de Azpeitia, y en caso de no cumplir las cláusulas de este testamento manda suceda en el patronato el regimiento de esta villa de Azcoitia. Otorgose en Azpeitia, a 14 de diciembre de 1553 ante Juan de Aquemendi". Papeles indiferentes sobre varios asuntos. Leg. 25, nº 6. El testamento es uno de los documentos más concluyentes para la extracción de datos referentes a la vida de Nicolás de Elola, por lo que la mayoría de los datos personales que se barajan provienen de la lectura del mismo.

<sup>7</sup> M. DE MIGUEL LESACA, *op. cit.*, 2011, p. 23. Véase además J. LOCKHART, *Los de Cajamarca. Un estudio social y biográfico de los primeros conquistadores del*

De vuelta a su Azpeitia natal, casó con Ana Vélez de Alzaga y Vicuña<sup>8</sup>, mujer de buena familia y solar, que aportó case-rías, tierra, joyas, etc. a la unión<sup>9</sup>. Se conoce asimismo la existencia una hija natural del indiano, Francisca de Elola.

Aquejado de una dolencia natural, Nicolás de Elola falleció hacia el 14 de diciembre de 1553, rodeado de sus más allegados familiares. En los días posteriores a su defunción, Joan de Aquemendi, escribano público de la villa de Azpeitia, y los familiares y herederos de Elola procedían a la lectura pública de sus últimas voluntades. Entre loas y alabanzas, contratos y deudas existentes, conflictos familiares y gestos de consideración hacia los conciudadanos de la villa, se especificaba que un hombre de la talla de Elola, participe activo de la conquista del Perú, había de ser enterrado en una capilla para cuya construcción el mismo comitente había adquirido un terreno en la iglesia parroquial de San Sebastián de Soreasu<sup>10</sup>.

Perú, Lima, 1986, pp. 44-45. El autor cita a Nicolás Sáez de Elola dentro del capítulo reservado a los escribanos.

<sup>8</sup> Archivo Diocesano de Pamplona. Nº 568, Azpeitia 1553. "D<sup>a</sup> Ana de Vicuña, señora de la casa solar de Vicuña, en Azpeitia, contra su marido Nicolás de Elola, pidiendo la separación matrimonial, a causa de las sevicias y malos tratos de que fue objeto por parte de su marido, al que acusa también de adulterio. Se concede la separación, mandando a Elola pagar medio ducado diario a su mujer y devolverle la dote. Secr. Cascante C/34, nº 12. Dicho documento también contiene el contrato matrimonial.

<sup>9</sup> Ana Vélez de Alzaga y Vicuña pudiera ser descendiente de la rama de los Loyola, una de las familias más influyentes de Azpeitia. Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, ES. 47186.ARCHV/1.7.2// REGISTRO DE EJECUTORÍAS. CAJA 0377.0001.

<sup>10</sup> "Ítem mando que cuando la voluntad de Nuestro Señor fuere de llevarle de este mundo para su gloria, su cuerpo quede depositado en la Iglesia parroquial de Señor San Sebastián de Soreasu de la dicha Villa. Por lo tanto que sea hecha y acabada la capilla que el dicho Nicolás Sánchez manda hacer en la dicha parroquia en la parte que para ello tiene comprado y señalado". 1553/12/14 -1553/12/14. "Testamento de Nicolás Sáez de Elola (...)". Papeles indiferentes sobre varios asuntos. Leg. 25, nº 6.

## CAPILLA DE LA SOLEDAD

“Panteón de D. Nicolás Sáez de Elola, intrépido Capitán conquistador del Perú, fervoroso cristiano y fundador de esta capilla creada en 1555, restaurada en 1898”.

Así rezaba el cartel que presidió el mausoleo de Nicolás Sáez de Elola, retirado tras las tareas de restauración. En efecto, la capilla fue erigida en el año 1555, y en el 1898 se “restauró” siguiendo los criterios de intervención y los gustos estéticos vigentes e imperantes del momento. El aspecto que lucía la capilla en el año 2002 difería mucho del actual. Las paredes estaban cubiertas de unas pinturas geométricas en forma de rombos con hojas y flores en su interior, una cenefa compuesta por dos líneas doradas, y una decoración a base de flores de lis simplificadas y realizadas a base de purpurina. El panteón de Nicolás Sáez de Elola, las paredes del coro y la balaustrada del mismo estaban completamente repolicromadas. Dicha decoración, de finales del siglo XIX, corrió a cargo de Francisco de Larrañaga, pintor y entallador al que también se pidió la creación de un nuevo altar y retablos. A ello se sumaba el nicho que José Manuel de Larrar abrió en el lienzo sur para contener la figura de la Flagelación de Cristo. En definitiva, una “poco acertada” remodelación estética que ocultó la verdadera esencia del recinto funerario.

Las primeras referencias relativas a la Capilla de la Soledad se recogen en el testamento, en que se menciona el solar apegado a la iglesia parroquial y comprado por Nicolás de Elola. Sin embargo, el documento apenas da alguna referencia más sobre el aspecto de la capilla y las directrices que habría de seguir. En 1554, los herederos de Elola, es decir, el regimiento o ayuntamiento de Azpeitia, mediante sus representantes legales o concejo, convocaron un concurso público al que acudieron los maestros canteros y tracistas que trabajaban en las remodelaciones de las iglesias guipuzcoanas, escogiéndose en almoneda la traza de Domingo de Rezabal. Y fue dicho concejo quien promulgó una serie

de condiciones en las que se estipulaba, sobre todo, la tendencia estilística de la capilla: “Y será todo en todo estilo al Romano, puesta cada cosa en forma y medida según (...) de hombres artistas sin mezcla alguna con lo moderno (...) que no haya de poner escrípulo alguno de por ello ser la obra falsa”<sup>11</sup>.

Con el término de “romano” se conocía el arte clásico proveniente de Italia, mientras que lo moderno equivalía al arte gótico imperante y anterior a la recepción de los modelos italianos. Partiendo de la premisa de que en el País Vasco, al igual que en España, el gótico había calado hondo y sus soluciones arquitectónicas seguían perdurando durante el Renacimiento<sup>12</sup>, resulta de un atrevimiento

<sup>11</sup> Archivo Histórico de Protocolos de Guipúzcoa, GPAH20009\_A\_0764r\_A\_0765v.

<sup>12</sup> El prerrenacimiento resultó de la hibridación de soportes góticos con decoraciones y envoltorios renacentistas. El renacimiento serliano y el renacimiento clasicista tuvieron una desigual recepción a lo largo y ancho de la península, si bien en lo que al arte constructivo del País Vasco respecta, se considera que el Renacimiento propiamente dicho no tuvo una cálida acogida, y que por consiguiente no produjo ninguna respuesta homogénea. Sin embargo, existen ejemplos claramente renacentistas como el convento de San Telmo en San Sebastián, la Universidad de Oñati y la propia Capilla de la Soledad de Azpeitia. No hay que olvidar que en portadas, retablos, decoraciones menores y sobre todo en capillas funerarias privadas, el desarrollo del arte renacentista es palpable. Sobre la recepción del renacimiento y manierismo en España, véanse entre otros, M. GÓMEZ-MORENO, *Las águilas del Renacimiento español*, Madrid, 1983; J. M. MUÑOZ JIMÉNEZ, *La arquitectura del Manierismo en Guadalajara*, Guadalajara, 1987; V. NIETO ALCAIDE, *El Arte del Renacimiento*, Madrid, 1996; V. NIETO ALCAIDE, A. MORALES TURINA, F. CHECA CREMADES, *Arquitectura del Renacimiento en España 1488-1599*, Madrid, 1989; R. WITTKOWER, *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, Madrid, 1995. Sobre la recepción del renacimiento en el País Vasco, véanse J. A. BARRIO LOZA, “Paisaje aproximado de la arquitectura renacentista en el País Vasco”, *Revisión del arte...*, op. cit., pp. 33-56; J. A. BARRIO LOZA, J. G. MOYA VALGAÑÓN, “El modo vasco de producción arquitectónica de los siglos XVI-XVIII”, *Kobie*, 1980, pp. 283-369; I. CENDOYA ECHANIZ, “Reflexiones en torno al arte del s. XVI en Gipuzkoa”, *Revisión del arte...*, op. cit., pp. 157-166; F. MARÍAS, “El Renacimiento “a la castellana” en el País Vasco: concesiones locales y resistencias a “lo

y una osadía sin precedentes la propuesta del concejo de mantenerse firme en la introducción de fórmulas puramente renacentistas<sup>13</sup>.

La Capilla de la Soledad<sup>14</sup> se articula mediante planta de cruz griega inscrita en un cuadrado, con sus paredes principales ligeramente retranqueadas respecto al eje central, creando brazos de escasa profundidad. De planta centralizada, la axialidad de sus componentes y la simetría de los elementos decorativos y constructivos denotan el conocimiento de los modelos y tratados de arquitectura, tanto los nacionales<sup>15</sup> como los provenientes de Italia, especialmente las directrices establecidas por Serlio en sus libros de arquitectura<sup>16</sup>. Cada uno de los lienzos de la capilla (norte, este y sur) se unen a los paramentos laterales con arcos de medio punto o bóvedas de cañón casetonadas en su intradós. Sobre cuatro arcos torales se eleva un tambor que se cubre con cúpula casetonada, rematada en linterna<sup>17</sup>. El muro occidental

antiguo", Revisión del arte..., op. cit., pp. 17-31. El tema de la escultura renacentista está recogido en M. A. ARRAZOLA ECHEVERRÍA, *Renacimiento en Guipúzcoa. I y II*, Donostia - San Sebastián, 1988.

<sup>13</sup> La restauración del actual museo de San Telmo (San Sebastián, Guipúzcoa) ha permitido recuperar pinturas del siglo XVI con motivos de la Pasión de Cristo entre otros. El profesor P. Echeverría, de la Universidad del País Vasco (UPV-EHU), ha realizado una reconstrucción del programa pictórico de la capilla de los Idiaquez, donde se dieron cita artistas italianos e influencias flamencas.

<sup>14</sup> El nombre de Capilla de la Soledad le viene dado un retablo con advocación a nuestra Señora de la Soledad que Nicolás Sáez de Elola había adquirido para presidir la pared este.

<sup>15</sup> Véanse, A. VANDELVIRA, *El Tratado de Arquitectura de Alonso de Vandelvira*, Edición de G. Barbé-Coquelin de Lisle, 2 vols, Albacete, 1977; P. NAVAS-CUÉS PALACIO, *El libro de arquitectura de Hernán Ruiz, el Joven*, Madrid, 1974; D. DE SAGREDO, *Medidas del Romano*, Toledo, 2000.

<sup>16</sup> S. SERLIO, *Tercero y cuarto libro de arquitectura*, Valencia, 1977.

<sup>17</sup> Aunque las directrices constructivas redactadas por el concejo de Azpeitia nombraran la existencia de una linterna como remate a la cúpula (GPAH20009\_A\_0750r\_A\_0751v. "El cimborrio vendrá

por su parte da paso al sotocoro y a la puerta de acceso a la sacristía.

En la época de su construcción, el recinto funerario que comprara el de Azpeitia disponía de varias entradas, bien por la propia iglesia<sup>18</sup>, bien "de fueraparte", es decir, desde el exterior<sup>19</sup>. Esta situación de semi independencia, y el hecho de disponer de un amplio terreno para la construcción, posibilitaron que además del recinto mortuorio (mausoleo incluido), la capilla dispusiera de sotocoro, coro con órgano y sacristía<sup>20</sup>.

La capilla que nos centra estuvo totalmente operativa para 1560, año en el que se decidió el traslado de los restos de Nicolás Sáez de Elola a su mausoleo, y la realización de los correspondientes responsos por la

*encima de cuatro arcos triunfales, y sobre ello, la linterna, que surta de luz suficiente la capilla"*), la apertura de la misma no se realizará hasta el siglo XIX.

<sup>18</sup> "(...) la entrada/ por la yglesia, no de fueraparte, en que será la entrada de esta dicha capilla para junto al altar/ de Nuestra Señora por la misma capilla del señor Nicolás. Y en la puerta de la entrada será puesta/ una reja según muestra la planta". GPAH20009\_A\_0750r\_A\_0751v.

<sup>19</sup> I. ELÍAS ODRIOZOLA, *Noticias sobre la Capilla de Elola de la iglesia parroquial de Azpeitia*, informe inédito realizado para la Diputación Foral de Guipúzcoa, previo a las obras de restauración de dicha capilla. En el mencionado informe Odrizola recoge diversas citas referentes a la documentación existente en el Archivo Histórico de Azpeitia, de las cuales se extrae que en el 1584-85 se cita la portada de la capilla y el dorado de la misma, y que en 1587 se habla del pago a Juan del Castillo por el examen que hizo a las pinturas de la portada realizadas por Juan de Eleixalde, pp. 16-17.

<sup>20</sup> No todas las capillas disponían de los medios económicos y de espacio como la capilla de Elola. Muchas edificaciones tardaban tiempo en construirse, podían comenzarse en un estilo, e hibridarse con el paso del tiempo, si bien no es el caso de nuestra capilla. Véase, J. Á. BARRIO LOZA, J. G. MOYA VALGAÑÓN, *op. cit.*, p. 304. Sin embargo, hay que mencionar que la construcción de dicha capilla sí sufrió alguna modificación, ya que parece que la capilla venía más pequeña de lo deseado, y se tuvo que pedir permiso al obispado de Pamplona para poder disponer de más pies para la planta de la edificación, y poder gastar 2.200 ducados en vez de los 1.200 estipulados por el propio Elola. Archivo Diocesano de Pamplona, Cascante, c/38, 1557.

memoria de su padre, fallecido pocos meses después que el hijo.

#### SACRISTÍA. DESCRIPCIÓN DE LAS GRISALLAS

Los datos históricos referentes a la construcción de la sacristía están entremezclados con los datos referentes a la edificación de la capilla. *“Las condiciones conthenidas son las siguientes de esta capilla y sacristía/ y de todo lo demás que se a pertenecido a ello, segund que amuestra por tra(ça)(...) porque tiene el (hue)/co de la dicha capilla treinta pies lo ancho. Y es de esta manera que se cuenta/ el pie por tercia de bara./Yten más la sacristía lo mesmo de largo y de ancho nuebe pies. Y entiéndese/ por la misma rrazón de las paredes, el grueso de ellas será de esta manera: de la dicha capilla/ quatro pies y la sacristía tres y medio(...); de alto (...) la dicha sa/cristía por ambas partes desde el talus hasta lo último de la paret tres pies<sup>21</sup>.”*

La sacristía se abre paso hacia el suroeste de la capilla. De forma prácticamente rectangular y con unas dimensiones aproximadas de 2,90 x 4,50 m, presenta una cubierta gótica en forma de bóveda de crucería con ocho nervios decorados y rematados en la clave. Si bien el cuerpo de la capilla desborda soluciones arquitectónicas y escultóricas renacentistas por doquier, la sacristía únicamente participa de la pinceladura manierista.

Consta de cuatro lienzos pincelados, cuya lectura ha de realizarse de norte a oeste, según se accede, el Ángel Exterminador de la Expulsión del Paraíso, la pared cuyas grisallas son centro de estudio de este artículo, el muro oriental, una tercera pared con una cartela y molduras fingidas, y por último, La Santísima Trinidad. En él se aprecian las imágenes de una mujer sujetando un huso mientras amamanta a su hijo y un hombre joven agachado que porta utensilios de labranza. Al lado de este último, un esqueleto humano simula la misma posición y el mismo trabajo que realiza el hombre. So-

bre la cabeza de éste y a la derecha de la mujer, se aprecia un reloj de arena. Toda la parte superior de la pared viene ocupada por una ebullición de nubes que se amontonan hasta la altura de la línea de imposta del arco y la nervadura de la bóveda (Fig. 1). La calidad y destreza en la ejecución de la grisalla es especialmente patente en esta representación, las anatomías humanas están claramente estudiadas, así como el esqueleto que acompaña a las dos figuras principales.

La parte media derecha de la grisalla se encuentra bastante perdida. Parece apreciarse una serie de siluetas semejantes a troncos de árbol que sujetan una cartela con leyenda. Es prácticamente ilegible, aunque comienza así: “ara y cava (...) en pena”. Pudiera ser que dicha leyenda hiciera las funciones de traducir la escena en palabras, pero su estado de conservación imposibilita la lectura del mismo.

Toda la imagen aparece enmarcada en una arquitectura fingida que reproduce y continúa en pintura lo realizado en piedra, como son las dovelas del arco y la base donde se apoyan los mismos. De esta arquitectura dibujada parten figuras abstractas, repetidas en diversos paños, cuya función es meramente decorativa.

El origen del tema de este lienzo se inspira en el capítulo de la Biblia en el que se relata cómo a consecuencia de la desobediencia de Adán y Eva, éstos fueron expulsados del Paraíso y condenados al trabajo. La pintura refleja el castigo divino, que se ciñe a las palabras de la *Biblia, Antiguo Testamento*: “Dijo asimismo a la mujer: multiplicaré tus trabajos y miserias en tus preñeces: con dolor parirás los hijos, y estarás bajo la potestad o mando de tu marido, y él te dominará”<sup>22</sup>. Y continúa: “Y a Adán le dijo: por cuanto has escuchado la voz de tu mujer, y comido del árbol que te mandé no comieses, maldita sea la tierra por tu causa: con grandes fatigas sacarás

<sup>21</sup> Véase GPAH20009\_A\_0750r\_A\_0751v.

<sup>22</sup> SAGRADA BIBLIA, traducida de la vulgata latina, Buenos Aires, 1958. *Génesis* III, 16.

de ella el alimento en todo el discurso de tu vida" . "Espinas y abrojos te producirá, y comerás de los frutos que den las yerbas o plantas de la tierra" . "Mediante el sudor de tu rostro comerás el pan, hasta que vuelvas a confundirte con la tierra de que fuiste formado: puesto que polvo eres, y a ser polvo tornarás"<sup>23</sup>. "Y echele el Señor Dios del paraíso de deleites, para que labrase la tierra, de que fue formado"<sup>24</sup>.

La escena ejemplificada es el momento siguiente a la expulsión del paraíso terrenal. Efectivamente es Adán quien, con expresión de sufrimiento, aparece trabajando la tierra, una superficie yerma y seca, poco fértil, llena de ramas y troncos. A la izquierda, Eva amamanta a un niño, supuestamente el primogénito Caín, aunque bien pudieran ser sus hermanos Abel o Seth, ya que existen diversas composiciones en las que indistintamente se representan, uno, dos e incluso tres niños, como se verá en líneas posteriores.

La representación del esqueleto humano y el reloj de arena hacen alusión a la muerte. La muerte, que en las creencias cristianas deviene del pecado cometido por Adán y Eva, los acompaña sonriente, ya que no sólo disfruta de su sufrimiento, sino que será su acompañante y su sombra hasta el final de sus días. Ciertamente, el tema de Adán y Eva pone de relieve el origen del pecado o el mal en el mundo, la caída del hombre y por tanto la pérdida de la inmortalidad, y de la contemplación de Dios.

#### ESTUDIO COMPARATIVO. HOLBEIN

Los grabados fueron pieza clave en la difusión de obras de arte, ya que si bien muchas de las grandes obras maestras que se realizaron en el siglo XVI estaban sujetas al propio soporte que las albergaba, y frente a la dificultad de ser contempladas fuera del recinto para el que fueron creadas, el grabado permitió, mediante la copia sistemática,

que aquellas pudieran darse a conocer allende de su lugar de origen.

España acogió gran cantidad de grabados que llegaron a través de sus puertos. Los grabados tanto nórdicos como italianos tuvieron una muy cálida acogida entre los artistas españoles, dado lo acreditado de su uso por parte de los mismos<sup>25</sup>. También los puertos vascos tomaron parte activa en estas transacciones de importación de ilustraciones, beneficiándose de ello, si bien parece que en la creación pictórica del País Vasco, el predominio de las obras nórdicas sobre las italianas parece probada<sup>26</sup>.

Y es, ciertamente, de origen alemán el grabado en el que se basa la pintura de la sacristía. La obra en cuestión versa sobre Adán y Eva y sus trabajos, está firmada por Hans Holbein el Joven<sup>27</sup> y pertenece a una serie de

<sup>25</sup> Véase M<sup>a</sup> P. SILVA MAROTO, "La utilización del grabado por los pintores españoles del siglo XVI", Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento español, *Príncipe de Viana*, Anejo 12, Pamplona, 1991, pp. 311-320; J. YARZA LUACES, *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*, Madrid, 1993.

<sup>26</sup> P. L. ECHEVERRÍA GOÑI, "Contribución del País Vasco...", *op. cit.*, p. 78. Para la exposición de esta teoría apunta a la referencia bibliográfica de I. MATEO GOMEZ, *Panorama de la pintura europea del Renacimiento e influencia del grabado alemán en España*, Madrid, 1997, p. 78. Véase además, J. CARRETE PARRONDO, "El grabado vasco-navarro en el Renacimiento", *Revisión del arte...*, *op. cit.*, pp. 107-112; R. SAENZ PASCUAL, "La influencia del grabado en la pintura manierista: el ejemplo de las tablas de Añes (Álava)", *Revisión del arte...*, *op. cit.*, pp. 447-452; X. CASTAÑER, *Pinturas y pintores flamencos, holandeses y alemanes en el Museo de Bellas Artes de Bilbao*, Bilbao, 1995. En esta misma dirección apunta el estudio desprendido de las relaciones artísticas y comerciales existidas entre Bilbao, Flandes y Holanda en el siglo XVI. *Ibidem.*, p. 10. Véanse M<sup>a</sup> P. SILVA MAROTO, *op. cit.*; J. YARZA LUACES, *op. cit.*

<sup>27</sup> Hans Holbein el Joven, (1497-1543) fue pintor y dibujante alemán. Comenzó en el mundo de la pintura de la mano de su padre Hans Holbein el Viejo, y ya en 1515 se encontraba en Basilea, una de las capitales de la imprenta. Alternó su trabajo, igual que sus estancias, entre Basilea, Francia (1524) e Inglaterra (1526-28). En 1532 se trasladó definitivamente a Londres donde fue nombrado pintor de Enrique VIII. Moriría en la capital en 1543.

<sup>23</sup> *Op. cit.*, Génesis III, 17, 18, 19.

<sup>24</sup> *Op. cit.*, Génesis III, 23.

grabados que este artista alemán dedicó al tema de la Danza Macabra<sup>28</sup>.

Si bien actualmente la obra pictórica de Holbein el Joven es ampliamente más conocida que su obra gráfica, en vida del artista, sus trabajos de ilustrador tuvieron gran éxito y resonancia. Fue, entre otros, ilustrador de letras iniciales, y en 1516, bajo la protección del impresor Froben puso imágenes a "*Utopía*" de Tomás Moro y a "*Elogio de la locura*" de Erasmo de Rotterdam, aunque sus obras principales fueron los proyectos de la Danza de la Muerte, y la ilustración de pasajes del Antiguo Testamento, en los que trabajó en la década de los años 20. Se trata de dos grandes proyectos que Holbein comenzó a trabajar simultáneamente, por lo que su evolución e influencia corrieron en paralelo.

El primer grabado de Holbein referente al castigo de Adán y Eva está fechado entre 1523-1526, y tiene como título en la parte superior el texto alemán "Adam bawgt die erden"<sup>29</sup> (Fig. 2). Se trata de una obra grá-

<sup>28</sup> H. HOLBEIN, F. MARÉCHAL, *La danza macabra de Holbein*, Madrid, 1980. La mayoría de los autores recogen la obra bajo el título Danza de la Muerte, si bien se entiende más lógico llamarla la Danza Macabra, ya que es esta obra la que reproduce por primera vez el grabado que se está estudiando. Hay que subrayar que aunque la Danza de la Muerte y la Danza Macabra hablan en esencia del encuentro entre el personaje vivo y la Muerte, la estructuración de ambas obras no es la misma, siendo la Danza de la Muerte una obra más satírica y caricaturesca. Véase al respecto de este último afirmación, J. M. SOLÁ-SOLÉ, *La Dança general de la Muerte*, Barcelona, 1981, p. 29.

<sup>29</sup> VV.AA, *Hans Holbein the Younger. The Basel Years 1515-1532*, Munich, 2006. Dicho grabado es parte de la serie de 41 grabados que se realizaron en torno a la Danza de la Muerte. La obra también aparece recogida entre otros en P. ANDRÉ, *The Renaissance engravers*, England, 1996; F. DOUCE, *The Dance of Death exhibited in elegant engravings on wood on the several representations of that subject but more particularly on those adscribed to Macaber and Hans Holbein*, London, 1833. Parece ser que este grabado pertenecía a una de las dos primeras tiradas realizadas, acompañándose únicamente del título de la misma. Una de las tiradas se realizó con letra bastarda latina y la otra con caracteres góticos. Este último dato se recoge en C. RODRÍGUEZ PELAZ, "La danza de la muerte en los impresos navarros de los

fica creada como parte de la Danza Macabra, que en ediciones posteriores permaneció inmutable en cuanto a dibujo, si bien sufrió variaciones respecto al título. Así, en la edición francesa de la Danza Macabra de Holbein de 1538 se recoge idéntico grabado, pero bajo el título de "Le labeur" (Fig. 3).

Coetáneas a la Danza Macabra fueron las principales obras de Holbein, las mencionadas Danza de la Muerte y la ilustración de pasajes del Antiguo Testamento. Dichos proyectos fueron elaborados y finalizados para 1526. Holbein se encargaba de los dibujos, Hans Lützelburgen realizaba los grabados, y los hermanos Melchior y Gaspar Trechsel imprimían la obra, mientras que la difusión del producto final corría a cargo de los hermanos Frelon<sup>30</sup>. Sin embargo, la defunción del grabador y ciertos problemas que se derivaron de esta circunstancia, obligaron a retrasar la impresión de los dos proyectos. Así, hubo que esperar hasta 1538 para que los trabajos de Holbein vieran la luz, en formato de libro. Fue en Lyon, Francia, donde se publicaron por primera vez la Danza de la Muerte, la Danza Macabra y las imágenes del Antiguo Testamento<sup>31</sup>. La de 1538 fue la primera de una larga y sucesiva serie de ediciones. Entre 1538 y 1549, por ejemplo, las ilustraciones del Antiguo Testamento se reeditaron cinco veces en latín y francés; dos reediciones en latín y castellano (1543 y 1549) y una edición en 1549 en inglés y fran-

siglos XVI y XVII", *Revisión del arte...*, op. cit., pp. 275-317.

<sup>30</sup> H. HOLBEIN, *Imágenes del Antiguo Testamento*, Illes Balears, 2001. En la introducción de este libro, Antonio Bernat Vistarini hace un repaso de las fechas y datos más significativos en la obra de Holbein, además de suministrar un listado de gente que colaboró en la publicación de las imágenes y del libro en sí. Estos mismos datos se apuntan en S. BUCK, op. cit., y H. HOLBEIN, F. MARÉCHAL, op. cit.

<sup>31</sup> La obra de Holbein se caracterizará por la inclusión de pasajes del Antiguo Testamento, frente a la mayoría o totalidad de Danzas en las que únicamente se dan cita personajes de estamentos y ocupaciones varias.

cés<sup>32</sup>, lo que es claro identificador del éxito de esta empresa<sup>33</sup>.

El tema de la Danza de la Muerte, forma parte junto con el tema de la fortuna y el encuentro de los tres vivos y los tres muertos, de la primera de las cuatro postrimerías del hombre<sup>34</sup>. Si bien la muerte y el recelo y oscurantismo que suscitaba la incertidumbre de qué depararía el estadio posterior a la vida han sido un temor universal, lo "macabro como fuente de inspiración literaria e iconográfica es genuinamente medieval"<sup>35</sup>. Y

<sup>32</sup> H. HOLBEIN, *op. cit.*, p. 41.

<sup>33</sup> H. HOLBEIN, F. MARÉCHAL, *op. cit.* Se constata que la Danza Macabra de Holbein fue publicada en Lyon en 1538, y que a partir de este año y hasta 1562 se dieron hasta 12 ediciones, "bajo títulos distintos y con motivos nuevos". Estos mismos datos se recogen en C. RODRÍGUEZ PELAZ, *op. cit.*, p. 283.

<sup>34</sup> Sobre la Danza de la Muerte, véase además, V. INFANTES, *Las danzas de la muerte: génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVII)*, Salamanca, 1977; F. J. RODRIGUEZ OQUENDO, *Danza general de la Muerte*, Madrid, 1983; C. RODRÍGUEZ PELAZ, *op. cit.*; J. SAUGNIEUX, *Les danses macabres de France et d'Espagne et leurs prolongements littéraires*, París, 1972; J. M. SOLÁ-SOLÉ, *op. cit.* Este último describe la obra de la siguiente manera: "A pesar del desfile de personajes, la Muerte es, desde luego, la figura central de la Danza. En realidad, los distintos estamentos humanos giran en torno a ella cual títeres grotescos y espantados, que van movidos por los hilos invisibles de su mano dura", p. 16. Véase igualmente M. B., PALLARÉS GARZÓN, *La "Danza de la Muerte española" y su lugar y caracteres en relación con las europeas*. Vocabulario, Tesis doctoral inédita, Universidad de Salamanca. Ediciones más antiguas referentes a las Danzas Macabras y Danzas de la Muerte son, J. M. CLARK, *The Dance of Death in the Middle Ages and the Renaissance*, Glasgow, 1950; W. STAMMLER, *Der Totentanz Entstehung und deutung*, München, 1948; J. WIRTH, *La jeune fille et la mort: recherches sur les thèmes macabres dans l'art germanique de la Renaissance*, Genève, 1979. Cabría subrayar principalmente la obra de F. DOUCE, *op. cit.* En ella se hace un extensísimo viaje a través de las diversas impresiones de la obra de Holbein, apuntando los artistas que en cada momento e impresión fueron influenciados por éste, trabajando la idea de la Danza de la Muerte en la órbita del alemán.

<sup>35</sup> F. ESPAÑOL BERTRÁN, "La imagen de lo macabro en el gótico hispano", *Cuadernos de Arte Español, Historia* 16, nº 70, 1992, p. 6. Dicho artículo recoge un breve e interesantísimo recorrido por el

las pestes, las hambrunas, las prédicas de las órdenes mendicantes, más la crisis del XIV fueron las catalizadoras e impulsoras de ese sentimiento y ambiente depresivo que sirvió de caldo de cultivo para el desarrollo de los temas macabros<sup>36</sup>. La Danza de la Muerte fue un tema muy recurrente en la Edad Media, época en la que los planteamientos sobre qué fue de aquellos grandes hombres que abandonaron el mundo de los vivos, sobre la corruptibilidad y banalidad del cuerpo humano, así como el llanto por los tiempos pasados hizo que proliferaran imágenes relacionadas con el tema de lo macabro, el personaje de la muerte y las danzas macabras.

El cristianismo, en su puritanismo y su necesidad constante del binomio castigo-juicio, entendió la Danza como una "exhortación a estar preparados en todo momento para comparecer ante Dios quien, el día del juicio, nos pedirá que rindamos cuentas de nuestros actos"<sup>37</sup>. Teniendo en cuenta esta explicación cristiana del tema, la Danza gozó del favor de las clases más desfavorecidas, que en un acto banal de buscar el lado positivo de su precaria situación, veían con buenos ojos que la muerte igualara a todas las personas para el día del juicio, y es más, que aquellas personas que en vida habían pecado de gula y demás vicios y pecados capitales, fueran los que con mayor ensañamiento sufrieran el azote de la gadaña<sup>38</sup>.

origen de lo macabro, la cotidianeidad del tema en plena Edad Media, y el desarrollo de los temas relacionados al mismo en la imaginería del territorio español.

<sup>36</sup> *Ibidem.*, p. 6, 8. Véase J. HUIZINGA, *El otoño de la Edad Media*, Madrid, 1967. El capítulo XI versa sobre la imagen de la muerte, realizando un certero acercamiento al pensamiento del medioevo y a la dualidad de la "lamentación por la caducidad (...) y el júbilo por el alma salvada", p. 232.

<sup>37</sup> L. RÉAU, *Iconografía del arte cristiano. Nuevo Testamento*, Barcelona, 2000, p. 669.

<sup>38</sup> "Yo só la muerte cierta a todas las criaturas que son y serán en el mundo durante; demando y digo, oh homme, por qué curas de vida tan breve en punto pasante, pues non hay tan fuerte nin recio gigante que desde mi arco se pueda amparar; conviene que mueras cuando lo tirar con esta mi flecha cruel transparente".

La Danza de la Muerte de Holbein de 1538 (Lyon) se editó bajo el título "Les simulachres & histories faces de la mort". Al igual que los emblemas, consta de tres partes diferenciadas, el texto en la parte superior (en latín), la imagen central (la poseedora del mensaje y del impacto visual) y el texto inferior, traducción del superior. Además, esta versión francesa venía acompañada con diferentes apéndices, el primero de ellos dedicado a las "Figures de la Mort. Moralement descriptes, & depeinctes felon l'authorité de l'scripture, & des saintez Peres". El segundo anexo, "Les diverses Mors des Bons et des Mauvais". El tercero, "Memorables authoritez & sentences del Philosophes". Y por último, "De la necessite de la Mort". Todos ellos son una explicación y justificación del porqué de las tablas que se presentan, para entendimiento de los usuarios del libro.

La obra consta de 41 grabados, en los cuales, exceptuando los dos primeros dedicados al Génesis (Creación de Eva y Pecado Original<sup>39</sup>), la muerte se cuele en escenas sobradamente conocidas del *Antiguo Testamento*, *Génesis*, *Los Proverbios*, *Los Salmos*, *Isaías*, *El Eclesiastés*, *Daniel*, y un largo etc. En la mayoría de las apariciones, la muerte blande un reloj de arena, fiel testimonio del paso irrefrenable del tiempo y marcador y testigo de la caducidad de la vida material y terrenal. Todas las escenas tienen como punto de partida común la inesperable "sorpresa" que supone la visita de la muerte, que sorprende a ricos y pobres sin distinciones, al fin y al

Así da comienzo la Danza de la Muerte de la Biblioteca de El Escorial, F. J. RODRIGUEZ OQUENDO, *op. cit.*, p. 14. Dicha Danza intercala por cada personaje religioso uno laico.

<sup>39</sup> V.V.A.A., *The dance of Death by Hans Holbein the Younger*, New York, 1971. Se sobreentiende que la inclusión de estas dos escenas responde a la necesidad de testimoniar la etapa de una vida paradisíaca en la que el concepto y significado de la muerte era desconocido y en la que el nacimiento de la misma se entiende como consecuencia de un desacato a las órdenes de Dios. Aunque en el grabado del Pecado original la muerte no hace acto de presencia, en la cuartilla inferior se la menciona en forma de texto.

cabo, para eso se trata de la "Danza" de la muerte.

Todos los grabados se centran en el hecho de escenificar la situación cotidiana de cada uno de los personajes, en la que la muerte toma parte, bien disfrazada, bien como lazarillo del mendigo ciego, o bien con los ornamentos de grandes personalidades. La muerte, según Bernat, tiene cierto "aire dinámico, danzarín, carnavalesco y con un punto superficial"<sup>40</sup>. Así, la Danza de la Muerte de Holbein tiene un matiz irónico y sarcástico que se extiende a todos los estamentos de la sociedad, sin exceptuar a los dirigentes de la iglesia, lo que le valió el recelo de la Inquisición francesa. De cualquier modo, hay que puntualizar que en 1525 Erasmo ya había escrito sobre la penosa situación de hambruna del vulgo, oprimido por los diezmos y los abusos de los poderosos y la iglesia. Se entiende que en una situación de crispación tal, estos grabados, que para el 1526 ya estaban listos (aunque no se hubieran hecho públicos hasta 1538), pretendieran criticar en la medida de lo posible las injusticias. Aún así, fuera de cualquier pretensión de ejemplificar afinidades políticas o religiosas del autor, los 41 grabados se basan específicamente en representar la muerte como un hecho más trivial, como algo "gracioso" que hay que saber aceptar con humildad. "La Danza Macabra era un carnaval que se representaba en Flandes y en Alemania cada año por la cuaresma. Eran pantomimas en las que la Muerte hacía de protagonista"<sup>41</sup>. Bien pudiera haberse basado en hechos reales para trabajar en sus dibujos.

La visión que de la muerte se tenía en el renacimiento distaba de la muerte oscura y sombría medieval. La muerte, que en esta pared aparece ayudando a Adán en el trabajo del labrado, es un estadio, un paso, el final de la etapa de la vida. El conjunto de la imagen mantiene cierto significado macabro

<sup>40</sup> H. HOLBEIN, *op. cit.*, p. 45.

<sup>41</sup> J. PIJOÁN, *Arte del Renacimiento en el Centro y Norte de Europa, Summa Artis*, Vol. XV, Madrid, 2001, pp. 629-630.

unido al mensaje moralizante y a la condena a la muerte. Ésta, que en la grisalla es la ayudante de Adán, simboliza el proceso por el cual, hombres y mujeres de todas las condiciones se verán igualados y convertidos en polvo en la hora final. Y esa hora viene contabilizada por el reloj de arena, que incansable, recuerda el paso del tiempo por cada partícula de arena que se deposita en el fondo.

En la versión francesa, el grabado que hace alusión al trabajo de Adán del *Génesis III*, contiene en la parte superior el siguiente texto explicativo: "Maledicta terra in opere tuo, in laboris comedes cunctis diebus vitae tuae, donec revertaris". La parte inferior, por su parte, versa: "Mauledicte en ton labeur la terre/ en labeur ta uie useras/ iusques que la Mort te soubterre/ toy pouldre en poludre tourneras"(Fig. 4). Como en los demás grabados, la muerte de esta escena no resulta grotesca ni aterradora, únicamente se ha aparecido en el momento en que Adán trabaja la tierra y Eva amamanta a su retoño. Si observamos la expresión de la muerte, apreciaremos que aunque por su postura pareciera estar ayudando en la labor de cultivar la tierra, disfruta de las penurias de Adán. Al fin y al cabo, puede considerarse afortunada por el castigo ajeno, ya que con la expulsión del Paraíso, ella nace a la vida. Respecto al dibujo de las figuras, la muerte se enmarca en la tradición del siglo XVI de ser representada como esqueleto, gracias sobre todo al impulso de los conocimientos anatómicos de las disecciones humanas.

Réau, en el subcapítulo que dedica a las Imágenes Mortis de Holbein, es de la opinión de que la Danza de la Muerte del autor ha sido temáticamente malinterpretada. Dice que en el arte francés, además de la mencionada Danza, coexistía la representación de las Imágenes mortis o Simulacros de la Muerte. Según Réau, el hecho de que la muerte golpee a las personas en el momento de sus quehaceres cotidianos, convierte estos grabados en "una serie de cuadros de género donde la Muerte se codea con la vida,

aunque sin arrastrarla a la danza"<sup>42</sup>. Baste fijarse en el título bajo el que se presenta la edición francesa de 1538, "Les simulachres & histories faces de la mort".

Dejando de lado el tema de la Danza de la Muerte, retomaremos el segundo proyecto de Holbein, las imágenes del *Antiguo Testamento*. Es en 1543, en Lyon, cuando se publica por primera vez una versión castellanizada de esta obra. Lo hace bajo el título "Retratos o tablas de las historias del Testamento Viejo, hechas y dibuxadas por un primo y sutil artífice. Igualmente con una muy breve y clara exposicion y declaracion de cada una dellas en Latin, con las quotas de los lugares de la Sagrada Escritura de donde se tomaron, y la mesma en lengua Castellana, para que todos gozen dellas"<sup>43</sup>. Se suprime el nombre del autor, por miedo a posibles problemas derivados de la presencia de la Inquisición en España. Como diferencia a los grabados que se venían publicando de la Danza de la Muerte en el país galo, hay que mencionar que las cuartillas explicativas inferiores francesas, pasan a ser quintillas en la versión castellana referente a las imágenes del *Antiguo Testamento*. La traducción de las mismas, obra de mano francesa, dista de ser una traducción fehaciente<sup>44</sup>.

Este último proyecto, que siempre había corrido parejo en fechas al proyecto de la Danza, comparte con este último algo más que similitudes temporales. Los cuatro

<sup>42</sup> L. RÉAU, *op. cit.*, p. 676. El autor basa su opinión en que Holbein debía ser conocedor de las *Horas de Simon Vostre* de 1512, en los que la muerte, burlona, "juega" con los sorprendidos personajes (p. 676). Parece igualmente probada la existencia de un *Libro de Horas de la Virgen* con las primeras imágenes de la Danza de la Muerte, publicadas igualmente por Simón Vostre en 1495. Véase en referencia a la última afirmación, J. M. CLARK, *op. cit.*, p. 41.

<sup>43</sup> H. HOLBEIN, *op. cit.* En la introducción realizada por Antonio Bernat se asegura que anteriormente, en 1540, Ioannes Steelsius había editado una copia de los grabados en Amberes con el texto acompañante en prosa. *Ibidem.*, p. 41.

<sup>44</sup> *Ibidem.* Según Bernat, hay evidentes faltas de concordancia en el léxico de la traducción, pp. 58-59.

primeros grabados de ambos proyectos son los mismos, es decir, la Creación de Eva, el Pecado Original, la Expulsión del Paraíso y el castigo de Adán y Eva. Bernat es de la opinión de que los grabados, pensados como parte de una serie dedicada a la Danza Macabra, tuvieron que ser insertados en la serie del *Antiguo Testamento*, por la posible pérdida de algunos de éstos<sup>45</sup>. Sea cual fuere el motivo, el hecho de duplicar los grabados y hacerlos partícipes de dos proyectos distintos, hace que el significado de unos y otros sea por consiguiente distinto. Si el grabado nació como parte integrante de una serie dedicada a la Danza Macabra, el devenir de los acontecimientos propició que la lámina formara parte de una nueva serie, esta vez dedicada a los pasajes del Antiguo Testamento. Las imágenes “reutilizadas” que vemos en los “Retratos o tablas de las historias del Testamento Viejo” versan ahora exclusivamente del Antiguo Testamento. Aunque el esqueleto aparezca en la escena de Adán y Eva (Fig. 5), hay que buscarle un significado nuevo. Incluso la quintilla inferior de la imagen se olvida de mencionarla. Está dibujada, pero no está presente en la lectura que de la imagen se hace. Se ha perdido totalmente el nexo de unión con su “progenitora”. Pudiéramos entender que la muerte se hace presencia sólida porque como ya se apuntaba, el pecado original ha dado pie a la existencia de una vida mortal. Así, la muerte se enseñoorea con los afligidos Adán y Eva, mostrándoles que su actual sufrimiento y sus remordimientos, se verán reducidos al polvo del que fueron creados. El desdoblamiento de este grabado hace que, una vez inserto en el proyecto de ilustrar el *Antiguo Testamento*, pase a tener una denotada visión moralizante, ya que claramente queda ejemplificado que cualquier hecho negativo y cualquier acción injusta será punida y castigada. Es, sencillamente, una visión catequística.

Es de observar que el texto en latín de la versión castellana difiere de la nota en latín de la versión francesa, ya que en aquella

podemos leer “Adam iubetur fodere & arare terram, eiectus è paradiso. Mulier sub uiri potestate constituitur, & in dolore parit”. La quintilla inferior castellana, por su parte, recoge el siguiente escrito: “Ara y cava Adan la tierra/ de su trabajo viviendo/ Eva que cau- so tal guerra/ subiecta al varon se atierra/ en pena y dolor pariendo”.

Hay que prestar especial atención a dicha quintilla. Si bien en la descripción objetiva que se realizara de la imagen del castigo de Adán y Eva, en la sacristía de la capilla, no se podía discernir el significado de la cartela a causa de su acentuada pérdida, el texto del grabado de 1543 borra cualquier duda respecto al contenido. La cartela de la grisalla guipuzcoana reproduce con total exactitud la quintilla que acompaña al grabado de Holbein (Fig. 5), resultando, tal y como se deducía, una explicación objetiva del hecho bíblico retratado (Fig. 6). Este dato corrobora la idea de que el grabado en que se inspiró el artista de la pinceladura de Azpeitia fuera la versión de 1543, es decir, que el grabado que el artista sostuvo en sus manos para reproducirlo en el muro perteneciera a la citada versión castellana. A excepción de ligeras variaciones presentes en el modelo guipuzcoano, tales como la presencia del reloj de arena en un lugar preponderante de la escena, o la menor cantidad de ramajes reproducidos en la sacristía de cara a un mejor ajuste de la cartela explicativa, la capacidad de comprensión del modelo original de Holbein queda exquisitamente reflejada a través del buen hacer y la experiencia del maestro de Azpeitia. Los más mínimos cambios corporales- ligera variación de la inclinación de las piernas, entre otros- responden asimismo a la aportación personal del artista, cuya maestría y calidad parecen más que probadas. El reloj de arena, que en Azpeitia se hace muchísimo más visible gracias a un estratégico cambio de lugar, incide en la potenciación del mensaje didáctico y catequístico que se destila de los muros del recinto funerario. El inicial grabado de Holbein, versado en los trabajos de Adán

<sup>45</sup> *Ibidem.*, p. 44.

y Eva, e incluido dentro de la Danza Macabra, incidía en la presencia de la Muerte. Si bien diversos avatares devinieron en que dicho grabado pasara a formar parte de la ilustración de pasajes del *Antiguo Testamento*, la obra en cuestión nunca sufrió modificación alguna. No sucede así en la Capilla de la Soledad. El reloj de arena pasa a ubicarse en la zona media, coincidiendo con la línea de imposta de la arquitectura fingida. La preeminencia del lugar sirve para que el impacto visual de la composición sea mayor, y para que la recepción del mensaje asociado al castigo de Adán y Eva y al consiguiente juicio sea ampliamente potenciado. Finalmente, el paisaje presente en la obra del alemán ha sido igualmente suprimido, en favor de un "paisaje" formado por una ebullición de nubes, cuya composición en forma de cortinajes o telón enmarca la escena principal.

#### OTROS EJEMPLOS DE GRABADOS Y PINTURAS SOBRE ADÁN Y EVA TRABAJANDO LA TIERRA

Con anterioridad a 1543 y datado el 5 de diciembre de 1519, el grabado perteneciente a un libro de Horas francés, el Thielman Kerver's *Horae*, reproduce la escena de "Adán y Eva y sus labores", enmarcado dentro de las ilustraciones de los Oficios de la Muerte<sup>46</sup>. La pareja formada por Adán y Eva se rodea de tres niños, mientras cada uno de los protagonistas se dedica a sus quehaceres (Fig. 7).

Como parte de una serie de grabados dedicados a la vida de Adán y Eva, en 1540, dos años después de la publicación francesa de "Les simulachres & histories faces de la mort", ve la luz un grabado de Heinrich Aldegrever<sup>47</sup> en el que se reproduce la escena

<sup>46</sup> VV.AA, *Hans Holbein the Younger...*, op. cit., p. 121.

<sup>47</sup> Grabador alemán, fue discípulo de Durero y parte de la "escuela de Nuremberg", aunque hay quien pone en duda esta información. Su técnica está basada en los modelos de Holbein, entre otros. Véase J. M. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, *Real Colección de estampas de*

volteada del castigo de Adán y Eva (Fig. 8), en ausencia de la muerte.

Un año más tarde, en 1541, y firmado por el mismo autor, se graba el tema del castigo de Adán y Eva, esta vez en presencia de la muerte, que aparece en escena ayudando a Adán en su trabajo (Fig. 9). Al igual que hiciera Holbein y basándose en él, Aldegrever dedicó una serie de 8 estampas a la Danza o poder de la muerte, las cuatro primeras dedicadas al *Génesis*, y las cuatro últimas con personajes eclesiásticos. La que nos centra es la cuarta estampa de la serie, que en su parte inferior tiene un texto en latín que reza: "Maledicta terra in opere tuo laboribus comedes cunctis diebus vitae tuae, donec revertaris. Genesis III". Salvo ligerísimas variaciones, la leyenda es igual al texto latín de la edición francesa de la Danza de Holbein de 1538. Y la obra es muy similar al primer grabado de Holbein, aunque en este caso las figuras de la composición de Aldegrever están invertidas respecto a aquel. Adán aparece más erguido que en grabados anteriores, aunque es innegable que bebe de las fuentes y las características del de Holbein.

En 1544 Heinrich Vogtherr el Viejo publica una copia de la Danza de la Muerte de Holbein en Habsburgo, idéntica al grabado original, aunque volteada, y con el título en alemán, "Fluch des Menschen"<sup>48</sup> (Fig. 10).

Avanzando unos años en el tiempo, en las pinturas navarras del Palacio de Oriz<sup>49</sup> localizamos un ejemplo renacentista de la posible Danza de la Muerte<sup>50</sup>. Actualmente

*San Lorenzo de El Escorial*, Madrid, 1992-1996, Vol. I, pp. 27-28.

<sup>48</sup> H. VOGTHERR, "Fluch des Menschen", Augsburg, 1544. München, Bayerische Staatsbibliothek, Inventar-Nr. Im. mort. 4.

<sup>49</sup> Las pinturas del palacio navarro de Oriz han sido estudiadas en F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Las pinturas de Oriz y la guerra de Sajonia*, Pamplona, 1944.

<sup>50</sup> Las de Oriz no serán un ejemplo aislado en lo que a recepción de influencias nórdicas compete. Las iniciales o letras capitales impresas en Navarra en los siglos XVI y XVII están directamente basadas en la Danza de la Muerte de Hans Holbein, hecho que subraya la

conservadas en el Museo de Navarra (Pamplona), se estima que pudieran estar realizadas en torno a 1550. Según se lee en el atril explicativo de la imagen, la atribución de las pinturas no está definida, aunque se barajan los nombres de Juan de Goñi y Miguel de Tarragona. Con el título de "Adán y Eva y sus trabajos"<sup>51</sup> (Fig. 11), vemos una grisalla que en cuanto a la disposición de los personajes, recuerda si acaso el grabado de Aldegrever con la Muerte a la izquierda, Adán en el centro y Eva en la derecha. Sin embargo, en esta pintura las figuras se miran entre sí, cosa que no sucedía en los trabajos anteriores. Adán y la Muerte fijan su mirada en Eva que, despreocupada por ser el centro de atención de las dos figuras, amamanta a un niño, mientras el hijo primogénito se mantiene en pie junto a ella. La factura de las figuras humanas no llega a la calidad y destreza que desborda la pinceladura del autor de Azpeitia. La representación de la muerte, extraña por su torpeza, resulta burda e inanimada.

Siguiendo una lógica progresión cronológica, en este punto se insertarían las grisallas de la sacristía de Azpeitia.

Basándonos en el repaso realizado a diferentes obras y autores, parece probada la buena salud de la que disfrutaba la temática de Adán y Eva, y el tema del castigo como consecuencia del Pecado Original. El grabado de David Deuchar, realizado en 1786 y editado en 1803 (Fig. 12), sin salirse del camino tan definido de los anteriores, vuelve a pertenecer a una serie sobre las Danzas

---

importancia de la recepción de los modelos del artista alemán. Es muy significativa la comparación gráfica que la autora realiza de la ilustración de los pasajes de la Danza de Holbein con las iniciales impresas en Navarra. Sobre dicho tema, véase C. RODRÍGUEZ PELAZ, *op. cit.*, pp. 275-317.

<sup>51</sup> Sánchez Cantón por su parte titula la obra "Adán y Eva sujetos al trabajo y a la muerte". Véase F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *op. cit.*, p. 19. El autor recoge que Rafael en las Loggie ya había pintado este tema, invertido y sin la muerte. Igualmente hace alusión al grabado de Giulio Bonasone, descrito por Bartsch (*Le peintre graveur*, tomo XV), cuya composición es similar a Holbein. *Ibidem*, p. 19.

de la Muerte<sup>52</sup>. Su origen parece encontrarse en el grabado de Holbein, con ligerísimas variantes, probablemente motivadas por la necesidad del propio autor de imprimir su personalidad al dibujo.

Es, por tanto, un hecho tangible que la interpretación de este grabado fue un recurso de comunicación muy útil que, en el caso de Azpeitia, sirvió tanto para el adoctrinamiento de aquellos que admiraran este lienzo, como para la propaganda personal del fundador Nicolás Sáez de Elola, así como la de los responsables del ideario de las pinturas.

#### HOLBEIN EN EL IDEARIO DE LA SACRISTÍA Y LA CAPILLA

La obra gráfica de Hans Holbein el Joven, dada su categoría intelectual así como su carácter humanista y didáctico, se prestó desde su creación a la iluminación de diversos espacios, tal es el caso de la Capilla de la Soledad. El grabado sobre el castigo de Adán y Eva, que participó en los proyectos paralelos de la Danza Macabra y la ilustración de los pasajes del Antiguo Testamento, fue fielmente representado en Azpeitia. Mediante esta imagen, precisamente, se acrisolaron en el mensaje de dicha capilla funeraria el significado inicial de la muerte de Holbein como elemento de la crítica satírica y el aura moralizante que envolvió dicha crítica en el contexto veterotestamentario.

Reconociendo el extenso desarrollo que conoció la representación de los trabajos de Adán y Eva, se deduce que el tema del castigo como consecuencia de la desobediencia fue un motivo que gozó de una cálida acogida. Por extensión, su traducción al

---

<sup>52</sup> El grabado que se expone aquí del autor David Deuchar es una copia de un anterior grabado que vio la luz en 1788, acompañado de texto en francés. Las copias datan de 1803 y 1811. Además, hay que hacer hincapié que la elección de este grabado es aleatoria, ya que fueron numerosos los autores que, tomando como modelo las imágenes de Holbein, reprodujeron las escenas de las Danzas de la Muerte a lo largo de los siglos XVII, XVIII y XIX.

binomio castigo-juicio resultó ser una elección claramente recurrente para la potenciación de la virtud del donante y la imperiosa necesidad de una vida virtuosa. Por supuesto, dicho binomio encajaba a la perfección en el entramado del imaginario de la capilla. El juicio y el castigo, valores estandarizados en la creación artística renacentista, tuvieron su espacio en la capilla y sacristía. El ángel exterminador, la penetrante mirada del Padre Eterno del conjunto trinitario y, por supuesto, el Castigo, resultaron piezas clave dentro de un ideario que habría de funcionar como perfecto vehículo para la transmisión de la idea de la salvación y de la resurrección del cuerpo y el alma del difunto.

Precisamente, el citado binomio formado por el castigo y el posterior juicio fue uno de los puntos clave de la representación de las grisallas guipuzcoanas, hecho para el que se recurrió por segunda vez al imaginario de Holbein. Sin ánimo de excedernos en un tema ya publicado en este mismo medio, cabría mencionar que “El castigo de Adán y Eva” no fue el único ejemplo de grabado de Holbein que se reprodujo en la Capilla de la Soledad. En el paramento sur del cuerpo general de la misma se representa otra de las escenas del Antiguo Testamento firmada por Holbein, la *Visión de Ezequiel*, y editada en la misma versión castellana de 1543. Ambos grabados fueron y son claramente convenientes en la decoración del recinto funerario. El castigo, en referencia al Pecado Original, pone de manifiesto el origen de la muerte y justifica la erección de semejante estancia privada, y la *Visión de Ezequiel*, que en Azpeitia se reproduce junto a *Il Sogno* de Miguel Ángel, es una exhortación a la vida virtuosa, frente al día del juicio<sup>53</sup>.

<sup>53</sup> Tanto uno como otro grabado responden a la consciente elección de los mismos como vehículo para la transmisión de un mensaje y un ideario humanista al servicio del propio Nicolás Sáez de Elola. La *Visión de Ezequiel* del paño sur ocupa la parte superior de la composición, coronando una mitad inferior con la representación de *Il Sogno* de Miguel Ángel. Este dibujo del florentino, fechado en 1535, representa una alegoría moral, un discurso didáctico en la que el joven principal

En la pinceladura de la estancia funeraria que nos atañe, además de la apropiada elección de los modelos gráficos, resulta clave la comprensión de los mismos por parte del artista encargado de reproducirlos. En nuestro caso concreto, la enorme calidad técnica y de ejecución de las grisallas se acompaña de una clarísima capacidad de asimilación del modelo tanto a nivel compositivo como a nivel conceptual. La elocuencia de la imagen representada, así como la repercusión del mensaje que se transmite dependen sobremanera de la destreza del artista encargado de decorar el recinto. A este respecto, no cabe duda de la maestría y experiencia pictórica evidenciada en el dibujo de las grisallas de la sacristía de Azpeitia. Quede patente, al hilo de la destreza del artista de Azpeitia, que dos creaciones tan relativamente próximas en el aspecto geográfico y temporal como son las pinturas del palacio de Oriz y las grisallas de la Capilla de la Soledad, sean completamente dispares en su ejecución y perspectiva estilística. La falta de expresividad de las de Oriz contrasta con la fuerza plástica y tensión corporal de las figuras de la capilla guipuzcoana.

Si bien el hecho de haber localizado algunas de las fuentes gráficas en las que se basa la pinceladura guipuzcoana hace pensar que más imágenes presentes en el recinto pudieran resultar de la sistemática reproducción de grabados nórdicos, no por ello desmerecen ni la acertadísima elección de los grabados, ni la posterior asimilación y personalización de los mismos. La simplificación de dichos grabados, consistente

se ve rodeado por los pecados capitales en el momento del sueño, la inconsciencia y la irracionalidad. La unión de ambos grabados refuerza el mensaje de la pugna entre los vicios y pecados, y la virtud, esencia del buen caballero y noble del renacimiento, para sobrellevar el juicio que devendrá a la muerte. Y la capilla en general tendrá la triple función de ser la morada del difunto, de hacer perdurar su memoria a través de la suntuosidad de la edificación, y de transmitir un concepto de virtuosismo y moralidad tejido a la propia figura del donante. Véase el estudio de las fuentes gráficas en M. DE MIGUEL LESACA, *op. cit.*, 2010; M. DE MIGUEL LESACA, *op. cit.*, 2012.

en cambios compositivos, reducción de detalles superfluos e incorporación de nuevos elementos-entre los que se suman, en este caso concreto, la representación de la cartela con la quintilla- responde tanto a la programación de una mente clarividente como a la experiencia pictórica de la mano ejecutora. Precisamente, de la conjunción de ambas resulta un complejo programa iconográfico que recrea el vasto ideario renacentista sobre la virtud y el virtuosismo.

La virtud y el virtuosismo de los comitentes eran factores que habían de quedar fuera de toda duda en las representaciones individualistas del siglo XVI. Los retratos, efigies, estatuas yacentes y todo un amplio abanico de imágenes personales fueron las trasmisoras del carácter humanista y principalmente virtuoso de quienes financiaron obras particulares. Así, virtudes, juicios universales y juicios particulares entre otros, fueron del agrado de los programas del Renacimiento.

La sacristía, como elemento anejo al cuerpo de la capilla de Elola, participó de todo lo anterior, subrayando la acepción del ideario renacentista, que abogaba por la virtud del comitente y por la virtud y mo-

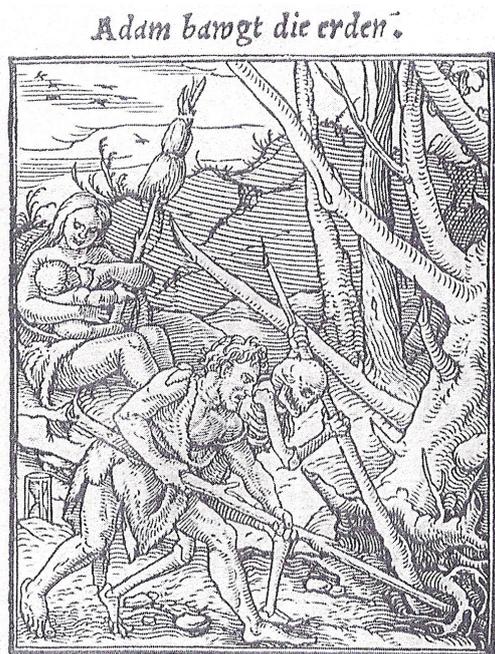
ralidad de los dirigentes y clases pudientes. Así, la lectura que emana del mensaje del castigo de Adán y Eva no se entiende sino en un contexto más amplio, configurado en la totalidad de las grisallas manieristas de la capilla de Elola, equiparada en excelencia arquitectónica, escultórica y pictórica a capillas mortuorias similares tanto nacionales como italianas.

En referencia a la iconografía de la capilla guipuzcoana, y habida cuenta de la localización de sus fuentes gráficas- dos grabados de Holbein y un dibujo de Miguel Ángel- cabría subrayar que la Capilla de la Soledad es un claro exponente receptor del arte manierista y miguelangelesco en Guipúzcoa, y por ende, en el País Vasco, siendo además uno de los únicos y mejores ejemplos conservados con respecto a la asimilación de grabados de genios foráneos, en concreto, italianos y nórdicos<sup>54</sup>. La capilla de la Soledad, a través del programa de su sacristía, y principalmente por el programa global del conjunto de la capilla, es una joya del panorama edilicio, escultórico y pictórico de mediados del siglo XVI. Y su carácter original y único le confiere, sin lugar a equívoco, el título de obra maestra.

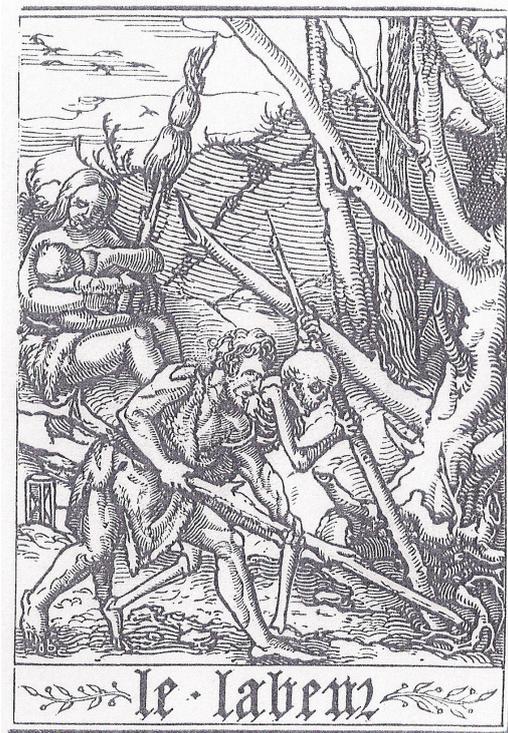
<sup>54</sup> El programa iconográfico representado en la totalidad del recinto funerario fue el resultado gráfico de la recepción de modelos nórdicos e italianos. Actualmente, y habiendo localizado tres grabados en los que se inspira la composición de Azpeitia, se estima que un conjunto iconográfico de semejante magnitud pueda corresponderse con la reproducción de más grabados de importación.



- Fig. 1. Representación del Castigo de Adán y Eva en la sacristía de la Capilla de la Soledad de la iglesia parroquial de San Sebastián de Soreasu, Azepeitia.



- Fig. 2. Danza Macabra de Hans Holbein el Joven, versión de 1523-1526. VV.AA, *Hans Holbein the Younger. The Basel Years 1515-1532*, Munich, 2006, p. 473.



- Fig. 3. Danza Macabra de Hans Holbein el Joven, versión de 1538. F. MARÉCHAL, *La Danza Macabra de Holbein*, Madrid, 1980, p. 11.

Maledicta terra in opere tuo, in laboribus comedes cunctis diebus vitæ tuæ, donec reuertaris &c.

GENESIS III



Mauldiçte en ton labeur la terre,  
En labeur ta vie uferas,  
Iusques que la Mort te soubterre.  
Toy pouldre en pouldre tourneras.  
C ij

- Fig. 4. Danza de la Muerte de Hans Holbein el Joven, versión francesa de 1538. VV.AA., *The dance of Death by Hans Holbein the Younger*, New York, 1971, p. 19.

A D A M iubetur fodere & arare terram, eiectus è paradiso. Mulier sub uiri potestate constituitur, & in dolore parit.

GENESIS III.

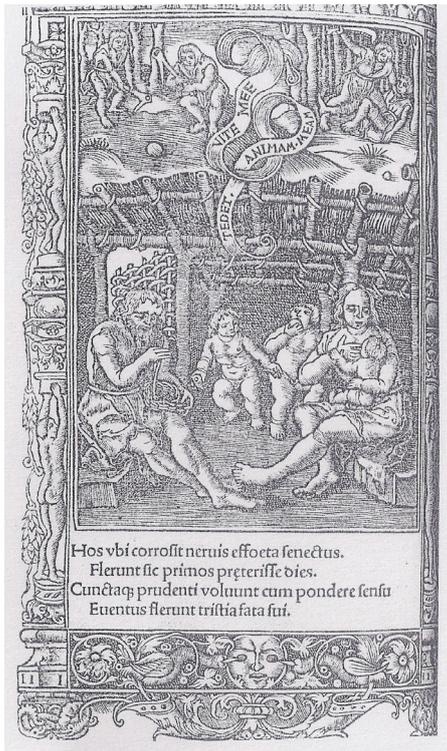


Ara y caua Adan la tierra  
De su trabajo viuiendo,  
Eua que causo tal guerra  
Subieçta al varon se atierra  
En pena y dolor pariendo.

- Fig. 5. Imágenes del Antiguo Testamento de Hans Holbein el Joven. Versión castellana del castigo de Adán y Eva de 1543. H. HOLBEIN, *Imágenes del Antiguo Testamento*, Illes Balears, 2001.



- Fig. 6. Detalle de la cartela de la escena del Castigo de Adán y Eva, que reproduce la quintilla de la figura 5. Sacristía de la Capilla de la Soledad, Azpeitia.



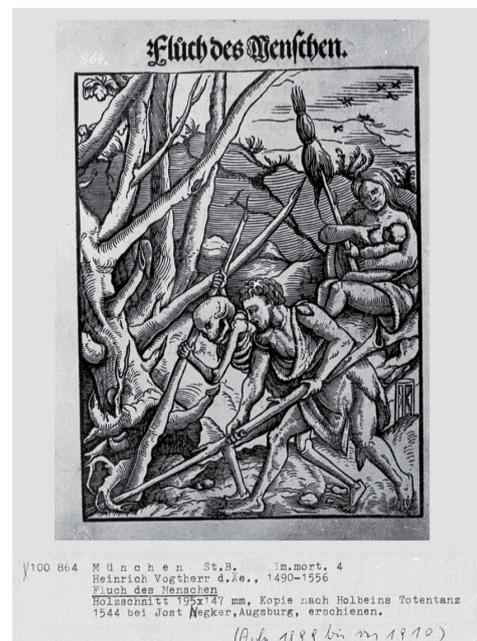
▪ Fig. 7. Hans Holbein el Joven (1523-1526), "Adam and Eve at their Labours", VV. AA., *Hans Holbein the Younger. The Basel Years 1515-1532*, Munich, 2006, p. 121.



▪ Fig. 8. H. Aldegrever (1540), VV.AA., *The New Hollstein, German Engravings etchings and woodcuts, 1400-1700*, Rotterdam, 2001, Vol III, p. 31.



▪ Fig. 9. H. Aldegrever (1541), Adán trabajando la tierra, J. M. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, *Real Colección de estampas de San Lorenzo de El Escorial*, Vol. I, p. 33.



▪ Fig. 10. H. Vogtherr, "Fluch des Menschen", Augsburg, 1544, München, Bayerische Staatsbibliothek, Inventar-Nr. Im. mort. 4.



- Fig. 11. Adán y Eva y sus trabajos, atribuido a Juan de Goñi y Miguel de Tarragona. Pinturas del Palacio de Oriz, conservadas actualmente en el Museo de Navarra.



- Fig. 12. David Deuchar, Adán y Eva y sus trabajos, serie de Las Danzas de la Muerte, editado en 1803, C. HUIDOBRO, *Grabados alemanes de la Biblioteca Nacional: siglos XV-XVI*, Madrid, 1997, p. 397.