

Estética y humanismo en la  
Familia Zúñiga Avellaneda

---

M.<sup>a</sup> Concepción Porras Gil





## LA ESTÉTICA DE LOS HUMANISTAS TOSCANOS

En 1403 se publicaba en alabanza a la ciudad de Florencia, un texto de Leonardo Bruni, en el que este humanista ensalzaba con vanagloria el aspecto que ésta presentaba: *las grandes proporciones de su arquitectura y la grandeza de sus edificios, su esplendor y magnificencia, sus esbeltas torres, sus iglesias de mármol, las cúpulas de sus basílicas, sus espléndidos palacios, sus murallas almenadas y sus numerosas villas, su encanto, su belleza y decoración*<sup>1</sup>.

No se trataba de una simple descripción, el escrito de Bruni suponía un testimonio evidente



Fig. 1. Florencia, Catedral. Domingo de Michelino, *Dante y Florencia al fondo*.

del orgullo que como buen florentino, sentía por su ciudad. De esta manera, subrayaba las transformaciones formales que había experimentado, y que se materializaban en el amplio elenco de obras civiles y religiosas, que otorgaban un nuevo perfil a la república (fig. 1). Pero aún más importante que esto, el texto dejaba traslucir otros cambios, que si bien menos evidentes, ofrecían mayor calado. Se trataba de cambios mentales conducentes a valorar las acciones de los hombres, perfilando de este modo la idea de la fama.

Muchas eran las circunstancias que alentaban el envanecimiento de las gentes de Florencia, ésta era la única de las ciudades de Toscana que había superado la crisis provocada por la Peste Negra, la única que mantenía una importante actividad comercial, anulando a Siena, su principal competidora, y su moneda, el florín, acuñada por primera vez en 1252, era la más sólida de occidente<sup>2</sup>. Se disfrutaba de una bonanza económica, y lo más importante, nada de esto venía a través de ningún poder autoritario, sino que era una conquista de los ciudadanos, hombres comunes, que gracias a su trabajo en diferentes artes y oficios, habían conseguido una ciudad próspera y activa, con una población tan sólo superada por Milán, Nápoles, Venecia y París. Se admiraba la ciudad, y con ella sus corporaciones y hombres ilustres, leyendo y justificando todo ello a través de la Roma republicana, un periodo especialmente brillante, donde al igual que ocurría en Florencia, las instituciones ciudadanas velaban por la justicia, mientras la

1. BRUNI, L., *Laudatio Florentinae Urbis*. Florencia, 1403-1404. En: BARON, H., *From Petrarch to Leonardo Bruni*. Chicago/Londres, 1968, pp. 238-239.

2. Sobre el florín ver: HOLLINGSWORTH, M., *El patronazgo artístico en la Italia del Renacimiento. De 1400 a principios del siglo XVI*. Madrid, 2002, p. 5.

ciudad crecía, se embellecía, y la cultura y las artes daban sus mejores frutos<sup>3</sup>.

Siguiendo el ejemplo de la república romana, los florentinos manifestaron su vanidad de ciudadanos libres, dedicándose a engrandecer su ciudad por dos vías; una el patronato de obras artísticas, la otra, mediante el reconocimiento de sus miembros destacados, incluyéndolos en sus memorias históricas.

Es indudable que el cambio de mentalidad puesto de manifiesto en la obra de Leonardo Bruni, era el resultado de un proceso lento, que se había ido gestando desde los primeros años del siglo XIV, momento en el que se dibujaban tímidas propuestas, que conducirían finalmente a la definición de un modelo cultural propio.

## HACIA UN NUEVO MODELO DE CONOCIMIENTO

Entre las novedades inauguradas en el siglo XIV, cabe citar la adopción de un modelo de estudios, alejado del conocimiento tradicional de las artes liberales, integradas en el *Trivium* y el *Cuadrivium*. Las enseñanzas del *Trivium*, (gramática, retórica y dialéctica), así como las del *Cuadrivium* (aritmética, geometría, astronomía y música) y por encima de ellas, la teología, se simplificaban o sustituían en el modelo definido como *Studium humanitatis*, o también llamado, *Studia humaniora*. Se pretendía una formación más práctica, aquella que necesitaban mercaderes y banqueros, reduciendo o eliminando la teología, la astronomía o la dialéctica, e incluyendo la historia, la filosofía moral y la poesía.

Este nuevo modelo irá matizando una nueva forma de apreciar la realidad, un nuevo sistema de

pensamiento, un nuevo modelo de hombre, y con él un nuevo ideal de sociedad, capaz de asumir de una forma más rápida los numerosos cambios que tendrán lugar en el último periodo de la Edad Media.

Realmente la reforma de los estudios no hizo sino marcar las diferencias entre las sociedades medievales caballerescas, enraizadas en la tradición y la sangre, alentadas por los valores utópicos del honor y la lucha y alejadas de toda actividad productiva, y estas otras repúblicas, impulsadas por hombres de negocios, marcados por un espíritu práctico y defensores del trabajo como mecanismo de redención social.

En este orden de cosas, no puede extrañarnos que Florencia contase con un notable índice de alfabetización. No podía concebirse un hombre de negocios iletrado, por lo que leer, escribir y saber aritmética eran materias de enseñanza fundamentales en las escuelas, pues sin ellas era imposible el sostenimiento de cualquier industria.

Se trataba de una sociedad mercantil, pero esto no debe equivocarnos, su sentido práctico no quiere decir simplificado, ni rudo. Así, la poesía y la historia incluidas en los estudios, cumplían un papel fundamental, descubriendo un sentido estético que se integrará sin dificultad en sus principios.

La exaltación de la poesía conducirá a la recuperación de textos latinos y con ello, el acercamiento a la antigüedad, que comenzaría a valorarse hasta convertirla en criterio de autoridad. Poggio Bracciolini (1320-1459), secretario del papa Juan XXIII, descubrió manuscritos olvidados de Cicerón, Vitruvio y otros autores romanos.

De igual forma se buscaron contactos con eruditos griegos, se viajaba a Grecia, a la par que las

3. Bruni y sus coetaneos estudiaron la literatura de la antigüedad y a través de ésta, demostraron la fundación de la ciudad con anterioridad a la figura de César. Se trataba de hechos históricos, de evidencias y no de mitos. Lo demostrable se aprecia entre los comerciantes, pero además la fundación republicana justifica y redime sus instituciones viendo en este periodo el momento culminante de Roma antes de corromperse con el imperio. Ver: HOLLINGSWORTH, M., *El patronazgo ...ob. cit....*, p. 20-21.

circunstancias históricas, llevaban a la propia Florencia en 1438, a los conciliares de las iglesias latina y ortodoxa patrocinados por Cosme de Medici, fomentando el conocimiento y contacto de las letras clásicas conservadas en oriente. Por último, el proceso se enriqueció con la gran diáspora de sabios griegos que se instalan en Italia, como consecuencia de la toma de Constantinopla por los turcos en 1453.

El resultado más llamativo de este cúmulo de pequeñas circunstancias, fue el convertirse en una fecha temprana en el principal centro del humanismo. La literatura de la antigüedad clásica brindó a los humanistas una nueva manera de interpretar el mundo basada en hechos probables, no en mitos, lo que tenía un enorme atractivo para una sociedad eminentemente práctica, capaz de valorar de forma equitativa lo antiguo, con lo autóctono, y los escritos latinos, con las obras del trecento, escritas en lengua toscana por Dante, Petrarca y Boccaccio. Todo ello a través de una idea, la de lo bello, que será fundamental para traspasar la fama. Poliziano quien señalaba no querer el título de filósofo, denominación que considera anticuada prefiriendo la de gramático, afirmaba: *mediante las palabras hermosas alcanza el hombre su divino destino.*

## EL RENACIMIENTO Y SUS FORMAS

A la belleza de las palabras se unía la de las formas, donde de nuevo era la antigüedad clásica el espejo en el que mirarse. Las artes recuperaban las proporciones y composición de los romanos, se buscaba en Vitruvio la verdad de la arquitectura, mientras la exploración de testimonios antiguos disparaba la afición por el coleccionismo.

Se preconizaba lo bello como bien en todos los aspectos de la vida, sublimados al aplicar este criterio en el arte. El arte de gobernar la república, puesto en paralelo con los escritos de Cicerón, marcaba la dirección urbana, a la par que hacía

familiares a los generales, filósofos, historiadores y sabios romanos, al contemporizarlos con el presente. Así, Cicerón como modelo de virtudes cívicas, era representado en 1385 en el Palacio de la Señoría junto a otros célebres héroes republicanos, poetas y generales. Se trataba de un ciclo de frescos dedicado a hombres ilustres, donde los retratos de estos próceres se acompañaban con epigramas de inspiración clásica compuestos por Coluccio Salutati, que ocupaba en esa fecha la presidencia de la Chancillería florentina.

Sin embargo, la idea de la antigüedad romana era más mental que arqueológica. Si bien en el caso de la pintura o la escultura, se lograba conquistar una expresión visual novedosa, en la arquitectura se seguía la estela del Baptisterio de San Juan, o de la abadía de San Miniato al Monte, definiendo un lenguaje dentro de una cierta identidad toscana. El nuevo estilo era florentino, mercantil y moral y su desarrollo ha de considerarse como la búsqueda de una serie de registros éticos, capaces de justificar la sociedad comercial y bancaria de Florencia (fig. 2). El propio Alberti relacionó estos



Fig. 2. Florencia. Leo Battista Alberti, fachada de Santa María Novella.

valores con la pintura del momento en su obra *De Pictura*, viendo en ella la expresión de las virtudes republicanas de moderación, equilibrio, armonía y criticando la inclusión de detalles innecesarios como, el oro y los materiales costosos<sup>4</sup>.

Si la idea teórica se había iniciado en Florencia, su lectura arqueológica a partir de formas copiadas de la Roma Imperial, llegó con la reinstalación del papado en la Ciudad Eterna. Como consecuencia del Gran Cisma de Occidente y del traslado de los papas a Avignon, Roma había vivido el siglo XIV sumida en una profunda crisis, conducente a una grave ruindad urbana. La ciudad, al regreso de Martín V, ofrecía un estado deplorable, ante lo que el papa en 1425 se verá obligado a decretar nuevos estatutos para los *maestri di strada* a fin de ordenar la limpieza, mantenimiento y reparación de las calles y plazas, puentes, cloacas y acueductos de la misma.

A pesar de las medidas iniciadas, el aspecto de Roma era lamentable, dada la ruina que el abandono había propiciado sobre los edificios, incluso sobre la propia basílica de San Pedro. En 1458, el humanista Eneas Silvio Piccolomini, elegido papa con el nombre de Pio II, dará inicio a un ambicioso proyecto de restauración y embellecimiento de la plaza y basílica de San Pedro Vaticano. Aquí, el modelo formal se distanciaba de los prototipos toscanos, adhiriéndose sin equívocos al lenguaje arquitectónico de la Roma imperial. Enormes arcos de medio punto sobre pilares y decorados con medias columnas, como se veía en el Coliseo, poderosas escalinatas, monumentales columnas...

Un estilo auspiciado por el papado, que a su vez constituía un deliberado acto de propaganda, a través del cual, se veía a éste como heredero de los emperadores de la antigua Roma.

Uno de los artistas que más decididamente apostaron por conquistar arqueológicamente las formas de la antigüedad fue Leo Battista Alberti, el cual formaba parte de la corte de Pio II. Alberti era un eminente conocedor del arte antiguo tanto en el plano práctico (Eugenio IV le encomienda el estudio de la restauración de Roma) como en el teórico, asumido a partir de los diez libros de la arquitectura de Vitruvio, texto que actualizará en sus diez libros de *Re Aedificatoria*.

Es indudable, que este nuevo fervor por los cánones imperiales venía alentado por las opiniones de humanistas como Flavio Biondo, que ponían en paridad al papado y al Colegio Cardenalicio, con la institución imperial y el Senado de la antigua Roma. En este sentido, la ciudad se convertía nuevamente en un símbolo, el de Roma, sólo que en este caso, una Roma cristiana gobernada por los papas. Bajo esta premisa, el interés por los vestigios de la ciudad de los Césares, impulsó el coleccionismo de piezas originales, cuidadosamente expuestas en los jardines y palacios de los príncipes de la iglesia<sup>5</sup>.

Pero la resurrección del sueño de Roma fue más allá de formas, textos, e ideas, llegando a buscarse vínculos familiares entre algunos miembros de la curia y el patriciado imperial, como ocurrió con los prelados Doménico Grimani y Giuliano Cesarini, que decían ser descendientes de Julio

4. A pesar de todo, hubo notables como Palla Strozzi más inclinados hacia el gusto cortesano del último gótico, como pone de manifiesto en su capilla funeraria para la que encarga a Gentile da Fabriano la pala con la adoración de los Reyes Magos (1423). Esta obra ofrece un contraste evidente con los frescos que en 1427 patrona la familia Brancacci para su capilla en el monasterio del Carmen. Ver: HOLLINGSWORTH, M., *El patronazgo... ob. cit...*, pp. 40-55.

5. En 1435, el cardenal Próspero Colonna exponía el Torso del Belvedere en su jardín.

Francesco Poccolomini, poseía una estatua de las Tres Gracias

Giuliano della Rovere en 1489 la estatua del Apolo Belvedere en el jardín de su palacio en Santi Apostoli. Ver: HOLLINGSWORTH, M., *El patronazgo... ob. cit...*, pp. 293-315.



Fig. 3. San Pedro Vaticano, Estancias de la Signatura. Rafael Sanzio, *La Escuela de Atenas*.

César, incluso el propio papa Julio II, había elegido su nombre en alusión a éste, y celebraba su victoria en Bolonia, con una medalla en la que rezaba la inscripción IULIUS CAESAR PONT. II<sup>o</sup>.

El referente clásico no era por tanto una conquista, o una imposición, sino el resultado lógico de un modelo de estado, en el que las artes desempeñaban un interesante papel en el acercamiento visual de dichos conceptos, debidamente equilibrados a través de la fusión de temas y formas paganos, con otros cristianos<sup>7</sup>. Los papas no eran únicamente los sucesores de Pedro, sino también, los herederos del inmenso poder de los emperadores de la antigua Roma (fig. 3).

En otros puntos de Italia; Venecia, Milán, Nápoles... estos sistemas referenciales no fueron

asumidos con la misma intensidad, y sobre todo, al igual que ocurría en otros reinos de occidente; España, Francia, Inglaterra... se desarrollaron dentro de estructuras aristocráticas, marcadas por el pensamiento derivado de la escolástica, y los gustos caballerescos que se inclinaban más por el refinamiento formal del gótico internacional.

De una u otra manera, lo clásico había permanecido a lo largo de los siglos medievales, pero su dimensión exacta se había pervertido al alterarse la referencia de partida en su análisis. No se podía obtener el mismo resultado iniciando la cognición en la naturaleza, que remitiéndola a Dios, o asumiéndola desde el propio hombre.

Fue precisamente la percepción de la realidad a través de los sentidos del hombre, el rasgo que

6. STINGER, C.L. "Roma Triumphans" *Medievalia et Humanistica*, 10. 1981, pp. 190-191.

7. Cabe destacar en este sentido, la decoración de los apartamentos Borgia, patrocinados por Alejandro VI. Aquí las habitaciones se decoraban con Sibilas, profetas, artes liberales y misterios de la fe, en los que se incluía la propia imagen del pontífice arrodillado ante la Resurrección de Cristo. Sobre todo en la Sala de los Santos la mezcla se hacía más complicada a los santos de las paredes de la estancia, san Antonio Abad, Santa Catalina, Santa Bárbara, San Sebastián... venían a sumarse las divinidades egipcias representadas en las bóvedas. De este modo se manifestaba la antigüedad de la familia papal a la que Annio de Viterbo, secretario personal del papa, había remontado hasta Osiris. Curiosamente, esta diversidad de contenidos iconográficos se unificaba a partir de las formas, y estas se inspiraban en la recién descubierta Domus Aurea de Nerón convertida desde 1490 en el paradigma de la grandeza de Roma.

unificó y singularizó esta nueva lectura de las formas, aproximándolas de manera más evidente a los restos antiguos. En muchos casos esta aproximación fue tan sólo conseguida a partir de la repetición de ciertos patrones, apenas entendidos en su significado profundo, lo que conducía a una estética "a la antigua" y no a una renovación verdadera del pensamiento y las artes.

Uno de los factores que más animaron la difusión de los modelos clásicos fue el aumento de las ediciones de libros relativos a la arquitectura y otras artes. La importancia ejercida por dichos escritos fue ya subrayada por Vasari en el siglo XVI, cuando al hablar de Alberti, reconocía como el conocimiento de un artista venía sobre todo a través de sus escritos, recalcando: *de los escritos son lo que tiene mayor fuerza y mayor vida; pues los libros se conocen en todas partes y en todas partes merecen crédito, siempre que sean verdaderos y no contengan mentiras. Cualquier país puede así conocer el valor del ingenio y las buenas virtudes ajenas, mucho más con los libros que con las obras manuales, ya que estas raras veces pueden trasladarse del sitio en que se encuentran*<sup>8</sup>.

## EL HUMANISMO EN ESPAÑA. LA OBRA DE DIEGO DE SAGRADO

El ejemplo de la tratadística Italiana será pronto seguido en España, donde tiene lugar la escritura y edición del libro de Diego de Sagredo *Medidas del Romano*<sup>9</sup>. Como su título anticipaba, se trataba de un tratado con la pretensión de estudiar y recomponer, las claves perdidas de las artes (arquitectura y escultura) romanas, y en este sentido,

le cupo el honor de ser el primer libro sobre tales temas, publicado fuera de Italia.

El texto de *Medidas del Romano* refleja que su autor conocía los parámetros sobre los que se desenvolvían las artes en Italia, aunque también parece que dichas nociones no llegaron a entenderse en profundidad (fig. 4). Se partía de ideas básicas como el fundamento matemático de la arquitectura y la proporcionalidad del hombre, construyendo dichas afirmaciones a partir de los textos de arquitectura de Vitruvio, de Plinio el Viejo, así como de Rafaele Maffei Volterrano, y de los tratados de *Re Aedificatoria* de Leo Battista Alberti (1485, 1512) y de *Divina proportione* de Lucca Paccioli (1509)<sup>10</sup>.

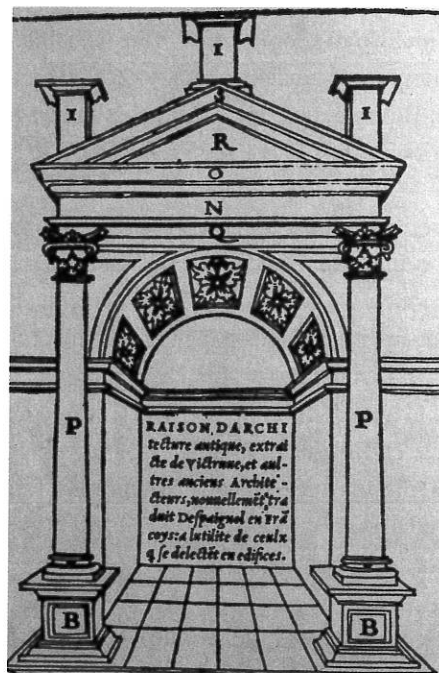


Fig. 4. Diego de Sagredo. *Medidas del Romano*, frontispicio.

8. VASARI, G., *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. Madrid, 2002, p. 315.

9. SAGRADO, DIEGO DE. *Medidas del Romano* (1549). Ed. a cargo de: MARIAS, F. y PEREDA, F. Toledo, A. Pareja, 2000

10. Sobre las proporciones vistas comparativamente en el Gótico y el Renacimiento ver: WITTKOWER, R., *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*. Madrid, Alianza, 1995, pp. 197-219.



Por encima de la complejidad de los escritos italianos, el texto de Sagredo se destacaba por su sencillez expositiva. No se trataba de una obra con profundas reflexiones de carácter humanístico, sino de una especie de manual de fácil empleo, al servicio sobre todo a los artífices, en el que se buscaba la justificación de la moda a la romana y el trabajo del artista como creador. Este carácter concreto, fue precisamente lo que ayudó a su aceptación y amplia difusión. El texto, aparecido por primera vez en 1526, fue reeditado varias veces en un corto periodo de tiempo, así como traducido en 1536 al francés y en 1541 al portugués, llegando incluso a tener cierto eco en Roma, siendo citado en 1556 en el tratado de Daniele Bárbaro, al hablar de la moleduración de los anillos de las basas.

El discurso, compuesto a la manera de diálogo, era el trabajo de un hombre culto y letrado, formado en la escolástica medieval y alejado por tanto de un verdadero entendimiento de la arquitectura y escultura clásicas. Estas se ven reducidas a un vocabulario preciso que define sus partes y formas, pero en ningún caso se busca su justificación en criterios de proporción. Deficiencias que demuestran la falta de profundidad con la que

entiende y explica la arquitectura de la antigüedad, reduciéndola a un repertorio de elementos decorativos, que parecen ilustrar el talante artístico que se vivía por aquellos años en Castilla.

De esta forma, su visión sobre las artes se centrará en ejemplos sacados de la actividad existente por aquellos años en Burgos, citando no sólo ciertas obras que estaban en ejecución, sino a algunos artífices que consideraba pioneros. La reflexión llevada a cabo sobre dichos trabajos se acentúa al proponer como interlocutores del diálogo, a dos personajes que hablan desde la contemporaneidad del texto, sobre temas estéticos candentes, con un lenguaje cotidiano y próximo. Tal vez en un intento de hacer aún más verosímil y cercano el tema, elige como protagonistas de su diálogo al pintor burgalés León Picardo<sup>11</sup>, y a un tal Tampeso, personaje este ficticio, aunque parece esconder las propias opiniones del autor.

Su preferencia por el foco burgalés, aparte de una posible relación afectiva dado su nacimiento en esta ciudad<sup>12</sup>, parece estar en relación con el objeto de la obra, una especie de carta de presentación para el nuevo arzobispo de Toledo, D. Alonso de Fonseca, al

11. El nombre de León Picardo probablemente alude a la procedencia de este artista, que se cree originario de la región francesa de Picardía. Se sabe que desde 1511, estaba asentado en Burgos y que fallece en 1547. Sirvió como criado al Conde de Salvatierra Pedro de Ayala, hasta 1521, año en que este líder de las comunidades se vio obligado a huir a Portugal. En 1522-23, se tiene constancia de que León Picardo se encontraba en Burgos trabajando en la Capilla de la Purificación, para la que dora y pinta las imágenes y cajas de los retablos. A pesar de no haber estado en Italia, incorporará en sus trabajos arquitecturas decorativas de talante clásico junto con decoraciones platerescas, dando lugar a un estilo peculiar que podría definirse como una especie de romanismo a la flamenca.

12. A.H.N. Universidades, libro 716 F, f. 69. Un documento de 19 de enero de 1512 en el que se le acepta como camarista del Colegio de San Ildefonso en la Universidad de Alcalá de Henares, alude a su origen Burgalés, permitiendo igualmente aproximar la fecha de su nacimiento en torno a 1490.

Se sabe que estudió en dicho colegio de San Ildefonso en calidad de camarista, lo que advierte una condición social bastante acomodada, ya que la ayuda que esta condición le proporcionaba consistía en una cámara para dormir y una pequeña limosna, que según la constituciones de la Universidad de Alcalá, no excedía los 530 mrs, para gastos personales, debiendo pagar el resto de los estudios de su bolsillo.

Terminados sus estudios de bachillerato en Alcalá, en 1517 entra como capellán en la casa del cardenal Cisneros, con el que permanece hasta su muerte en noviembre de ese mismo año, acompañando el traslado del cadáver desde Roa hasta Alcalá de Henares.

Desde esta fecha hasta 1522, nada se sabe de Sagredo, por lo que se da como posible un viaje a Italia, pues dice haber conocido el Baptisterio de Florencia y en roma las termas, el Panteón y la vieja basílica de San Pedro.

A partir de 1522 trabaja en Toledo, y a partir de 1524 entra al servicio de Don Alonso de Fonseca.

cual dedica la obra<sup>13</sup>. Puede resultar un tanto extraño, que tratándose del nuevo prelado toledano, y siendo Toledo junto con Burgos uno de los centros artísticos más dinámicos, la pauta para advertir el paso del gótico al modo de hacer de los antiguos se leyese a partir de modelos aparecidos en la vieja Castilla.

La explicación de dicha decisión, tal vez haya que ponerla en relación con el hecho de contar para su presentación como técnico en obras, ante Don Alonso de Fonseca, con la recomendación de Don Juan Rodríguez de Fonseca, tío del anterior, y a la sazón obispo de Burgos<sup>14</sup>. Es igualmente probable que Don Alonso conociera a Sagredo en Burgos, ciudad que visita de camino hacia Toledo, desde su antigua diócesis de Santiago de Compostela. De este modo, los repertorios tratados, sin duda conocidos por el anciano metropolitano de Burgos, podrían ser cómodamente accesibles a su pariente, facilitando el diálogo e intercambio de pareceres entre los tres personajes.

La premisa de la que partía el texto de *Medidas del Romano*, no era sino la evidencia de importantes mudanzas en el hacer de las artes. Dichas transformaciones respondían además a un cambio de talante por parte de los propios patronos, que ahora buscaban la imitación de lo antiguo. Sagredo hablaba de dos formas de proceder, aquella de los modernos, es decir la propia del mundo gótico, y aquella otra de los antiguos, que es la que él pretende enseñar a lo largo de su diálogo.

A pesar de haber viajado entre 1518-1522 por Florencia y Roma, y de su anterior preparación en la Universidad de Alcalá de Henares, donde a lo largo de tres años se estudiaba: Introducciones

latinas de Elio Antonio de Lebrija, la retórica de Quintillano, a los antiguos poetas cristianos Sedulio y Juvenco y al pagano Virgilio, su conocimiento de lo clásico fue bastante deficiente. En este sentido, su "Corpus teórico" tan sólo conseguía conciliar con la teoría, la mezcla que sobre el gótico procuraban las decoraciones "a la antica", expresión sin duda, de la compleja dualidad en la que se movían las formas a comienzos del siglo XVI en Castilla.

## LA CAPILLA DE LA PURIFICACIÓN Y LA FAMILIA VELASCO

*Medidas del Romano* se iniciaba con la visita de León Picardo al taller de Tampeso, donde encontraba a éste último dibujando la traza de la sepultura del obispo Don Juan Rodríguez de Fonseca. Un trabajo desconocido, que se recoge en uno de los grabados del texto, y que dará pie al debate sobre una de las cuestiones más polémicas de la Edad Media; la conveniencia de los monumentos funerarios.

Ante la contraria opinión de Picardo, siempre alineado con posturas tradicionales, Tampeso defenderá: *Pareceme a mi que no tienen mucha razón los que dicen que es vanidad en el gasto que se hace en los sepulcros, porque allen que decoran y acrecientan el edificio del templo, despiertan mucho a los que se descuidan de la muerte y provocan a mejorar y corregir su vida.*

Este alegato suponía un respaldo evidente al patronato de este tipo de obras, cuyo ejemplo más relevante en la propia catedral de Burgos era la Capilla de la Purificación, destinada a albergar los

13. Alonso de Fonseca arzobispo de Santiago de Compostela, fue nombrado arzobispo de Toledo el 31 de diciembre de 1523. La toma de posesión de su nueva sede la hizo a través de procuradores el 26 de abril de 1524, y su incorporación no tuvo lugar hasta el 22 de abril de 1525.

14. Sobre Juan Rodríguez de Fonseca ver: LEÓN TOMÁS, T., "El obispo Don Juan Rodríguez de Fonseca, diplomático, mecenas y ministro de Indias" *Hispania Sacra*, 13. 1960, pp. 251-304. ALCOCER, M. DE., *Juan Rodríguez de Fonseca*. Valladolid, 1926.

restos mortales de los condestables de Castilla Don Pedro Fernández de Velasco y Doña Mencía de Mendoza, así como de sus descendientes (fig 5).

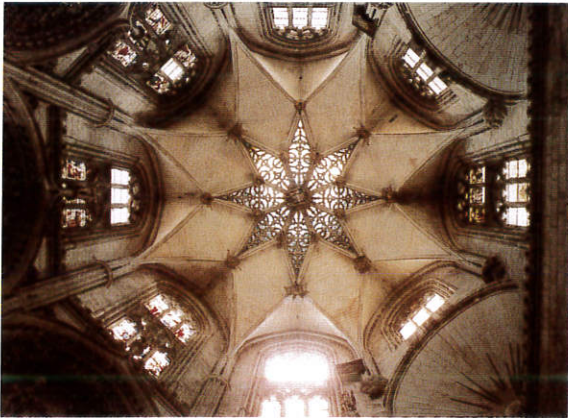


Fig. 5. Burgos, Catedral. Capilla de la Purificación.

La Capilla, formalmente adscrita a las formas góticas ofrecía sin embargo una serie de contenidos diferentes que no quedaban ocultos al análisis de Sagredo, quien constantemente hará alusión a esta obra para ilustrar los nuevos tiempos.

En primer lugar, debemos tener en cuenta el ámbito requerido por los Condestables, concretamente por Doña Mencía de Mendoza, para levantar su capilla. No sólo se pide un espacio dentro de la Catedral, sino que se demanda el más relevante: la capilla de San Pedro, que ocupaba la posición central de la girola, y que tomaba al exterior el simbolismo del ábside.

15. A.C.B. Actas capitulares, 1481-1485.

Reg. 22, ff 39,39v.

Reg. 24, ff. 170.

Libro 39 bis, ff. 104.

16. D. Pedro Fernández de Velasco (# 1470), Primer Conde de Haro y camarero mayor de Juan II, fue quien acentuó las reformas en el convento algunas de las cuales aparecen recogidas en el testamento, y reconstruido totalmente la iglesia para crear en ella el panteón familiar. Su hija se confió al convento y su esposa Beatriz Manrique encargó retablos a Flandes para acrecentar el culto. En 1436 era ya un verdadero panteón familiar con bultos sepulcrales, según parece deducirse de las formas de estos, pensados para disponerse exentos en el centro de la nave de la iglesia. No había pues necesidad de nuevas fundaciones máxime cuando el mismo Conde había instituido en la fundación del mayorazgo la obligación de que sus descendientes fuesen allí enterrados.

Por otra parte, no debemos olvidar que la capilla de San Pedro estaba ya ocupada "ad eternum" por dos sepulturas, la de Pedro de Quexada, y la de Domingo de Arroyuelo, ambos prelados de dicha diócesis. Sin embargo, a pesar de los impedimentos y discusiones entre el Deán y los capitulares, el 1 de julio de 1482, se acordaba la concesión de la capilla y terrenos colindantes a la Señora Condesa, yendo una comisión a sus palacios de la Plaza Nueva para comunicarle tal acuerdo. *...Dieron a la dicha Señora para sy en nombre del muy magnífico señor Condestable de Castilla su marido e para sus hijos e todos sus descendientes la capilla de Sant Pedro que es en la dicha iglesia tras la capilla principal donde es el altar mayor para que en ella o en la parte que della quisiese pueda hedificar e hedifique la dicha capilla para sus enterramientos*<sup>15</sup>.

No se trataba simplemente de conseguir un emplazamiento donde reposar dignamente, había además un deseo de permanencia en la memoria, máxime si a esto se añade, el que la familia Velasco contaba ya con un panteón fundado por Don Pedro Fernández de Velasco, primer conde de Haro, en el monasterio de las Claras en Medina de Pomar<sup>16</sup>. Es más, en 1460, algunos años antes del nombramiento de Don Pedro como Condestable de Castilla (1473), se habían iniciado en dicho monasterio, las obras de una capilla funeraria independiente dedicada a la Concepción, que habría de servir para Don Pedro y Doña Mencía.

Con la imposición de conservar las tumbas parietales de los dos prelados enterrados en lo que fue la anterior capilla de San Pedro, la ordenación y formas de la nueva capilla se mantenían dentro de las directrices marcadas por el estilo gótico. La capilla proseguía las formas octogonales que venían caracterizando otras fundaciones religiosas de la familia Velasco como el panteón de Oña o el ya citado de Medina<sup>17</sup>. En esto era indudable la mano del maestro Simón de Colonia, quien ya había dirigido otros encargos hechos por Don Pedro y Doña Mencía, como la mencionada Capilla de la Concepción en el monasterio de las Claras de Medina de Pomar.

La continuidad marcada con los prototipos desarrollados por la familia, optimizaba la comprensión de unos espacios propiamente iconográficos, pues expresaban, dentro de la teología cristiana, parámetros fundamentales sobre la muerte y la resurrección. El insinuado crucero, el octógono y la presencia de la luz, eran indicativos claros de la muerte y el

sufrimiento, el paso hacia la nueva creación a través de la Resurrección de Cristo y la fusión con el Espíritu Divino respectivamente. Cuestiones implícitas en los rituales de difuntos y en el pensamiento medieval, donde las "pompas de las sepulturas" se disculpaban por propiciar el "memento mori", es decir la reflexión sobre la muerte<sup>18</sup>.

Sin renunciar a estos principios, la capilla burgalesa sumaba otra lectura tan sólo inteligible al pensamiento humanista, se trataba de la "inmortalidad laica" es decir, la pervivencia de la Casa y el linaje, exaltados a través de la heráldica y otros símbolos que se desplegaron profusamente. El tema no podía estar más presente en la capilla, donde tanto en el exterior, como en el interior se repetían los escudos de Velasco y Mendoza, así como otras enseñas de la familia como la cruz de Jerusalén (eran caballeros de la orden de Jerusalén, destinando ciertas rentas para la redención de cautivos), las aspas de San Andrés<sup>19</sup>, o el Sol bernardino<sup>20</sup>. Pero son los escudos, dado su tamaño, los que

17. La genealogía escrita por Don Pedro Fernández de Velasco IV Condestable de Castilla, nieto de los fundadores de la capilla, incluye una descripción de los lugares en los que fueron enterrados sus antepasados, y en lo que estos dejaron su impronta constructiva. Así se mencionaba el monasterio de San Salvador de Oña, donde los Velasco reposaban en el interior de una dependencia centraliza con acceso desde el claustro. Este espacio que parece haberse construido en la segunda mitad del siglo XIII se cubría con una bóveda de crucería con ocho nervios, un modelo que constituirá con el paso del tiempo la referencia de esta familia a la hora de organizar sus espacios funerarios.

PEREDA F. y RODRÍGUEZ G. de CEBALLOS, A. "*Coeli enarrant gloriam dei*. Arquitectura, iconografía y liturgia en la capilla de los Condestables de la Catedral de Burgos". *Annali di architettura. Revista del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*, 9. 1997, pp.17-34.

PORRAS GIL, M.C. *El mecenazgo de los Condestables de Castilla Don Pedro Fernández de Velasco y Doña Mencía de Mendoza en Burgos*. (Tesis de Licenciatura inédita) Universidad de Valladolid, 1986.

18. PORRAS GIL, M.C. "El concepto de la muerte a finales de la Edad Media" *Boletín de la Institución Fernán González*, LXIII, 1993, pp. 9-17.

19. La cruz de San Andrés fue adoptada por esta familia a partir de 1227. En esa fecha, el día de San Andrés, un infanzón de la familia participó en la conquista de Baeza junto a Fernando III. La insignia fue posteriormente incluida como distintivo de la orden de La Vera Cruz. Una de las copias de la escritura original de la fundación de la orden en: A.H.N. Nobleza, (Toledo). Frias, 238/59 Se refleja en una miniatura, como los miembros de la orden de la Vera Cruz llevaban en su hábito la cruz de San Andrés, patrono de la familia. En: PEREDA F. y RODRÍGUEZ G. de CEBALLOS, A. "*Coeli enarrant ...ob. cit...*", pp. 17-34. Sobre la orden de la Vera Cruz, ver: FRANCO SILVA, A. "La asistencia hospitalaria en los estados de los Velasco" *Historia, Instituciones, Documentos*, 13. 1986, pp. 63-88.

20. No debemos olvidar la pertenencia de la familia a la orden tercera de los franciscanos, así como de la devoción que profesaban hacia San Bernardino de Siena. El tema del Sol radiante es además símbolo reformista que expresaba en Castilla una observancia moderada frente a la austeridad preconizada por Fray Lope de Salazar, al que se había acusado de hacer penitencias y austeridades extremas: *que facemos austeridades extremosas e que nos tornamos locos por esa causa*.

se alzan en protagonistas indiscutibles, entablado una mal disimulada competencia con los repertorios religiosos de los mismos retablos.

Esta búsqueda de notoriedad social y fama, se ponía igualmente de manifiesto con la construcción de unos nuevos palacios en la plaza del Mercado Mayor. Las obras iniciadas entre 1476-1480 posibilitaron en un espacio de tiempo relativamente corto, el abandono de los antiguos sitios en Cantarranas, y el traslado de la familia a una residencia acorde con su posición.

La búsqueda de la fama, el conocimiento de la historia de Roma, la emulación de héroes antiguos, la lectura de clásicos como Séneca, o de poetas como Petrarca del que había tomado algunos versos de la canción CCVII para su lema: *Un bell morir tutta la vita onora*, tuvieron sin embargo, un reflejo sesgado. En buena medida, la importancia de la nobleza en la sociedad castellana, fomentará la tradición caballeresca, acomodando en este sustrato tradicional las novedades venidas de Italia.

El texto de Sagredo recogía este peculiar mestizaje, al enseñar como debían ser las proporciones que los maestros debían adoptar para adecuarse a los antiguos. Los ejemplos utilizados para ilustrar su lección se basaban de nuevo en obras y artistas que trabajaban en la capilla.

En torno a 1526, fecha en la que sale a la luz el libro, se trabajaba aún en la pintura y remate de los retablos. El retablo de Santa Ana, iniciado por Gil de Siloé, e incompleto a su muerte, se terminará de la mano de su hijo Diego en torno a 1522<sup>21</sup>. Por las mismas fechas, según refleja el inventario de

1522<sup>22</sup>, se estaría ejecutando el retablo de San Pedro, encargado a los maestros Diego de Siloé y Felipe Bigarny, corriendo la pintura y dorado a cargo de León Picardo. En cuanto al retablo mayor, los datos aportados por Villacampa, dieron a conocer que se había concertado con Diego de Siloé y Felipe Bigarny en 1.500 ducados, mencionándose pagos entre los años 1523-1525, así como otros al pintor León Picardo por su policromía, estando concluido en 1526, fecha en la que tiene lugar su tasación.

Es evidente que los patrones empleados en las últimas obras de la capilla materializaban la vanguardia artística, expuesta con acierto por artistas como el rejero Cristóbal de Andino, al que Sagredo celebraba como un auténtico conocedor del "estilo romano" puesto de manifiesto en la reja que había labrado para la capilla del Condestable, instalada en 1523. *Los buenos oficiales y los que desean que sus obras tengan autoridad y carecen de reprehensión, procuran de regirse por las medidas antiguas como hace tu vecino Cristóbal de Andino por donde sus obras son más venustas y elegantes que ningunas otras que hasta agora yo aya visto. Sino veelo por esta rexa que labra para tu señor el Condestable que tiene conocida ventaja a todas las mejores del reino.*

Curiosamente el aprecio hacia Andino y su valoración en función de su conocimiento de las proporciones romanas, no fue visto en otros artistas como Diego de Siloé, el cual había pasado una etapa de su vida formándose en Italia compartiendo su periplo con el también burgalés Bartolomé Ordóñez. De esta forma en su cita de artífices, maestros y oficiales que seguían a los antiguos, no aparece nunca citado Diego de Siloé, maestro que

21. El retablo aparece citado en un inventario de 1522 donde se le nombra al hablar de tres cobertores de bocarán para cubrir los altares de la capilla, y como uno de ellos se deshizo para *lo del guardapolvo de santa Ana* de lo que se deduce que en 1522 estaba terminado.

22. Dicho inventario le cita al señalar unos paños que han de emplearse para el cielo del retablo de San Pedro, lo que induce a pensar que en esa fecha aún estaba realizándose.

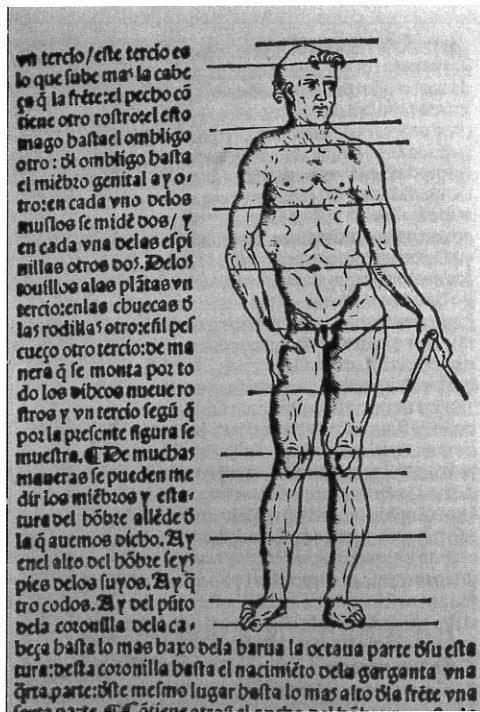


Fig. 6. Diego de Sagredo. *Medidas del Romano*, canon humano.

como se sabe compartía la contrata del retablo de San Pedro y de la Purificación con Felipe Bigarny. Esta omisión y en su defecto la referencia a Bigarny muestra una vez más la lectura superficial que tanto Sagredo, como por extensión sus contemporáneos castellanos, hacían de Vitruvio o Alberti, ajustándolos a parámetros medievales (fig. 6).

Sin duda esta particular lectura, negaba el principio de unidad conseguido en torno a la proporción. En su defecto, las proporciones se entendían como medidas aditivas, resultando de lo mismo, prototipos diversos. Tal y como Vitruvio explicaba, la clave para el canon proporcional de la figura humana, no estaba en las 10 cabezas empleadas, sino en la distribución de estas, tomando el ombligo como centro de una circunferencia en la que la figura era inscrita. La alteración de este punto claramente variaba la estructura de la figura, aún cuando ésta continuara respetando las

10 cabezas de canon. Sagredo tomaba a Vitruvio como autoridad en la materia y escribía sobre la métrica humana: *Un hombre echado en el suelo, tendidos y abiertos los brazos y las piernas al compás que viene del ombligo a los dedos de las manos, es el mismo que del ombligo a los pies.* Sin embargo, la distribución que aplicaba en el dibujo que proponía como ejemplo bajaba el centro, fijándolo en el sexo, tal y como se había hecho en la Edad Media. No es pues de extrañar su inclinación hacia aquellos maestros que se movían dentro de un gótico a la antigua, tal y como sucedía con Felipe Bigarny.

La excelencia otorgada a Bigarny llevaba a priorizar la métrica de su figura sobre la expuesta en tratados incuestionables como el del mismo Vitruvio, explicando en este sentido: *El Hombre bien proporcionado se puede llamar aquel que contiene en su alto según Vitruvio, diez rostros, y según Pomponyo Guárico, nueve. Pero los modernos auténticos, quieren que tenga nueve y un tercio, de la cual opinión es Maestre Phelipe de Borgoña, singularísimo artífice en el arte de la escultura y estatuaria, varon assi mesmo de mucha experiencia e muy general en todas las artes mecánicas e liberales, e no menos resolutivo en todas las sciencias de architectura.*

Fuera de la interpretación del renacimiento italiano, lo que es incuestionable es la calidad de los retablos, reja y coro realizados en la capilla, los cuales fueron el espejo en que se miraron otras obras posteriores, en la ciudad y fuera de ella. En este sentido, el contrato para policromar el retablo de la catedral de Oviedo, firmado en 1529 con León Picardo, comprometía al artista a dorar y pintar con la misma calidad que lo había hecho en los retablos del Condestable: *Tan buena y mejor que la que hice en los tres retablos de la capilla del Condestable en Burgos... de los mesmos colores las cuales tengo ya que me quedaron mucha parte dellas y la que faltare haré traer de Florencia donde hice traer aquella.*

## LAS MUJERES Y EL PATRONATO DE OBRAS DE ARTE

La labor de patronato estuvo en muchos casos dirigida por mujeres. No era en esto excepción la familia de Don Pedro Fernández de Velasco primer Condestable de ésta familia. La ocupación guerrera, los cargos políticos y representativos, alejaban normalmente a los varones de otras ocupaciones más domésticas, como el encargo de mobiliario para sus capillas o palacios, o los propios trabajos arquitectónicos.

A su regreso durante una de las campañas de la guerra de Granada, Doña Mencía recibía a su esposo (según la tradición) con las siguientes palabras: *Ya tienes palacio donde habitar, casa donde holgar y capilla donde enterrarte*. Enunciado que refleja el cumplimiento por parte de la Condesa de los deseos de su esposo de tener palacio, capilla y finca de recreo, pero por encima de esto, lo que queda claro, es que fue ella personalmente quien se encargó de llevarlo a cabo.

No es la única ocasión en que aparece Doña Mencía como impulsora de las obras y peticionaria de ciertos permisos. En 1482, cuando los capitulares conceden los permisos para levantar la capilla,

enviarán una representación a los palacios de dicha Señora para comunicárselo personalmente, subrayando la concesión de los terrenos de la capilla de San Pedro, por ser estos: *donde a la dicha Sennora Condesa parece que esta mas contenta*<sup>23</sup>.

Afirmando esta circunstancia, Hernando del Pulgar destacaba en su semblanza: *fue amiga de edificar*. Doña Mencía de Mendoza, fue una mujer singular, hija de Don Iñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana y Doña Catalina de Figueroa, recibió una educación cuidada, lo que la conduciría más adelante a defender la cultura y las artes como forma de prestigio.

Sin embargo, el caso de Doña Mencía, no es ni mucho menos excepcional en la familia. A la muerte del primer Condestable, preocupada en todo momento por la conclusión de la capilla, ésta firmará un compromiso con su hijo Bernardino, en ese momento Condestable de Castilla, de tal forma que las obras se llevasen a término una vez ella hubiese fallecido<sup>24</sup>. Lo más interesante es que no fue Don Bernardino el encargado de asumir directamente el remate de los trabajos, sino su esposa Doña Juana de Aragón<sup>25</sup>.

El procedimiento se repetirá a la muerte de Don Bernardino, y Don Iñigo<sup>26</sup>, cuando la esposa

23. A.C.B. Registro n.º 22, f. 39.

24. En 1495, la Condesa Vieja, firmaba un compromiso arbitral por el que su hijo se comprometía a continuar los trabajos con la perfección que se habían comenzado, aportando 700.000 mrs/año hasta su conclusión.

25. Siguiendo los pasos de Doña Mencía, Doña Juana de Aragón, retomará en el Monasterio de las Claras de Medina de Pomar, las obras de la Capilla funeraria dedicada a la Concepción de María. Tal y como ya se ha apuntado, estas fueron iniciadas en 1560 D. Pedro Fernández de Velasco y Mencía de Mendoza, encargándose del proyecto Simón de Colonia. Al mudarse los planes e iniciar las obras de la Capilla de la Catedral, estas obras que se paralizaron, siendo nuevamente retomadas por D. Bernardino de Velasco y su esposa. De la misma manera que en el caso de la Capilla Burgalesa, parece que las obras fueron llevadas directamente por la Duquesa, pues así el Condestable en su testamento hacía constar como a su muerte: *mi cuerpo sea llevado y enterrado en Santa Clara de Medina de Pomar en una capilla que la señora Doña Juana mi mujer mandó allí hacer*. Ver: CADIÑANOS, I., *Frías y Medina de Pomar (Historia y Arte)*. Publicaciones de la Institución Fernán González, Burgos, 1978.

26. D. Iñigo Fernández de Velasco, ocupó el cargo de Condestable siendo el tercer miembro de la familia que lo detentó. La ruptura de la sucesión por la que tal título debía pasar de padres a hijos, vino dada por la falta de herederos varones de D. Bernardino, cuestión que de algún modo se reconduce mediante el matrimonio entre el hijo de D. Iñigo, a quien correspondía por línea sucesoria el puesto de Condestable, con la hija de D. Bernardino.

de Don Pedro Fernández de Velasco IV Condestable, Doña Juliana Ángela de Aragón, se haga con el compromiso de terminar las obras del panteón iniciado por sus abuelos, y que ella pretendía convertir nuevamente en cripta de la familia, disponiendo el transporte a la capilla de los restos de sus padres D. Bernardino y Doña Juana de Aragón, enterrados en Medina de Pomar<sup>27</sup>.

La tendencia a edificar que citaba Hernando del Pulgar, fue igualmente seguida por las hijas de Doña Mencía, algunas, monjas profesas, como es el caso de Doña María de Velasco, que dejará fundaciones importantes como el convento de Concepción para monjas clarisas de Briviesca y el hospital del Rosario en esta misma localidad<sup>28</sup>. Según consta en su testamento, dado el 14 de mayo de 1517, el proyecto, ambicioso para la época, hizo que antes de su muerte, la esposa de su hermano Don Iñigo, Doña María de Tovar, Duquesa de Frías, se ofreciese como responsable para concluir la obra<sup>29</sup>.

Dentro de esta tupida trama familiar hay que incluir también a Doña Catalina de Velasco, hija

de Doña Mencía y hermana de la anterior. Doña Catalina, no profesó, prefirió el matrimonio, casándose con D. Pedro de Zúñiga-Avellaneda, segundo Conde de Miranda, y Señor de Peñaranda de Duero. Todo parece indicar, que Doña Catalina mantuvo una cordial relación con su familia, sus hijos tomaron como testamentario a su primo Don Pedro, IV Condestable, y las fundaciones llevadas a cabo por estos, recordaban formalmente las realizadas por su abuela, u otros familiares.

### PEÑARANDA DE DUERO Y LA FAMILIA ZÚÑIGA-AVELLANEDA

Don Pedro de Zúñiga<sup>30</sup> y Doña Catalina de Velasco, trasladaron su residencia de Miranda del Castañar, de donde eran condes, al pequeño núcleo de Peñaranda, por estar la villa más próxima a la corte y a la ciudad de Burgos.

Su labor como patronos, puesta de manifiesto a través de sus escudos en el castillo de Iscar y en el de la villa de Peñaranda, se vió sin duda superada

27. Doña Juliana Ángela de Aragón se hizo depositaria de la idea de su abuela Doña Mencía de hacer de la capilla el auténtico panteón familiar. En este propósito se encargó de los pagos de la sepultura de sus abuelos, pensando también en el traslado de los restos de sus padres, para quienes disponía otra tumba delante de la de sus abuelos, de tipología semejante, pero más baja, para lo que disponía una cantidad importante de dinero recogida en un codicilo testamentario dado en 1557. Ver: CADIÑANOS, I., "Felipe Bigarny, Alonso de Berruguete y los sepulcros de los Condestables de Castilla en Burgos", Archivo Español de Arte, 1983. Igualmente el documento concretaba la forma de realizarse su propio enterramiento, disponiendo igualmente el traslado de los restos de la condesa de Osorno, Doña María de Velasco, hija de D. Juan de Mendoza y Doña Luisa. El óbito de Doña Juliana, con anterioridad al de su esposo impidió el cumplimiento de sus últimas voluntades, contrariadas por el sentido más práctico de Don Pedro, que prefería centrarse en la factura y disposiciones legales para conseguir su sepulcro y el de su esposa. Ver: REDONDO CANTERA, M. J., "El Sepulcro del IV Condestable de Castilla", B.S.A.A. Valladolid, 1984, pp. 261-271.

28. SAGREDO FERNÁNDEZ, F. *Un Siglo de Oro en Briviesca, 1568-1668 (Arte e Historia)*. Burgos, 1968.

29. SAGREDO FERNÁNDEZ, F. *Un Siglo de...ob. cit...*, 1968.

30. Los Zúñiga fueron una rama desgajada de los duques de Béjar. Sin embargo, la mayoría de sus posesiones y bienes les fueron dadas por enlace matrimonial. Consecuencia de un asesinato, un Avellaneda tuvo que abandonar el pueblo vizcaíno del mismo nombre y marchar a Castilla. Un descendiente suyo fue Lope Ochoa de Avellaneda y Juan González de Avellaneda a los que protege el rey don Enrique, pues le habían servido bien, otorgándoles las heredades de los Gumieles, Haza, Peñaranda, Valdemontejo y otros heredamientos que eran de Fernando de Castro.

A la muerte de Lope de Ochoa, murió de peste en Lisboa, heredó Juan González., quien en 1395 formó mayorazgo. Su descendiente bisnieta Doña Aldonza Avellaneda, casó con Don Diego de Zúñiga, heredero del mayorazgo de Miranda del Castañar, añadiendo por este procedimiento las tierras mencionadas. De este modo a la casa Zúñiga, se agrega la de Avellaneda portadora además de un número mayor de villas y lugares.



por dos de sus hijos: Don Francisco de Zúñiga, y Don Íñigo López de Mendoza, los cuales llevaron a cabo una intensa labor constructiva en la zona.

El mayor de los hermanos, Don Francisco de Zúñiga, casado con Doña María Enríquez de Cárdenas, heredó de su padre el título y señorío. Nacido en 1475, Don Francisco ocuparía siempre cargos relevantes en el ámbito cortesano, ayudado en buena medida por la espléndida relación que mantuvo con sus parientes Velasco y Mendoza. Su carrera política iniciada junto al rey Fernando, continuará con Carlos V, el cual le nombra caballero del Toisón de Oro, Virrey y Capitán General de Navarra, en reconocimiento de su intervención, al frente de la infantería, contra la ocupación francesa. La defensa de Navarra se convirtió además en una "hazaña de clan", pues en ella habían participado todos los allegados al Condestable Don Íñigo de Velasco, afirmándose a través de la gesta, un patrón de conducta propio, ordenado según los preceptos del caballero cristiano.

Miembro de los Consejos de Guerra y Estado, disfrutó siempre de una posición próxima al Emperador, lo que le llevó también a colaborar en numerosas empresas diplomáticas. Consciente de que la dignidad de los hombres se perpetua en la grandeza de los edificios que estos mandan edificar, no descuidó esta faceta levantando en la Villa de Peñaranda un soberbio palacio, así como una capilla mortuoria, costeada en paridad con su hermano Don Íñigo López de Mendoza, en el monasterio de la Vid.

Tanto en el palacio como en la capilla-cabece-  
ra del monasterio de la Vid, la continuidad con las obras acometidas por los Condestables es grande. Todo parece indicar, tal y como señala Isabel del Río<sup>31</sup>, una búsqueda de uniformidad familiar que

ligara de manera incuestionable las dos casas a través de una imagen creada por los mismos artistas y arquitectos.

El palacio, una de las obras más sorprendentes y mejores de la arquitectura castellana, ofrece en una primera vista la estructura característica de un palacio renacentista, evidenciando los cambios en los usos y formas de vida, y el nuevo modelo de generar ciudad<sup>32</sup>. En este sentido, la construcción prescindía de elementos propios de la tradición nobiliaria-militar, como torreones, y almenas, aún presentes, aunque como elementos meramente referenciales en el palacio burgalés de los Condestables. Sin embargo, explorado en profundidad, encontramos de nuevo la fusión de esquemas y elementos diversos, aglutinados en un concepto arquitectónico propio del último gótico. La autonomía entre las plantas y los alzados propia del gótico, se hace aquí evidente ante el contradictorio orden expresado en la imponente fachada principal, centrada en torno a la monumental portada, y la planta, organizada aún por los ejes diagonales<sup>33</sup>. El palacio por tanto, no consigue la definición del "espacio en perspectiva" propio del renacimiento romano embocando el patio desde la portada, sino que continúa los recorridos diagonales, llegando incluso a privar de la percepción frontal del patio desde la entrada de zaguán con la pilastra que se alinea rompiendo el eje visual.

La falta de documentación sobre el palacio, no permite establecer claramente su fecha de inicio, aunque por el tipo de formas en las que se mueve, éstas se podrían establecer en torno a 1515 estando terminado en lo básico antes de 1531, fecha en el que Don Francisco es nombrado caballero del Toisón de Oro, dignidad que no se recoge en los abundantes escudos que decoran

31. RÍO DE LA HOZ, I. Del. *El escultor Felipe Bigarny (h. 1470-1542)*, Salamanca, 2001, p. 328.

32. CARAZO, E., "El Palacio de los Condes de Miranda en Peñaranda de Duero" *Academia*, n.º 85. Madrid, 1997, pp.507-543.

33. VILLALOBOS, D. *El Debate clasicista y el Palacio de Fabio Nelli*. Valladolid, 1992, pp. 20-34.

portales y estancias. Manteniendo como fecha factible de inicio 1515, explicaríamos sin problema el canon y peculiar estructura de los pórticos del primer cuerpo del patio (fig. 7).

Cada panda, articulada con cinco arcos sobre altos pilares muestra un punto de partida gótico, los arcos se molduran en su extradós con reducidas



Fig. 7. Burgos, Peñaranda de Duero. Palacio de los Condes de Miranda, patio.

arquivoltas, mientras los altos pilares atenúan su verticalidad al esconder sus frentes con una decoración "a la romana" con pilastras sobre un altísimo podium, cajeadas en los fustes y con capiteles compuestos<sup>34</sup>. La fusión de estructuras y decoración, presenta sin embargo, algunos problemas en la solución de las esquinas, donde el elemento clásico, la pilastra, embutida en el encuentro, queda reducida a una especie de baquetón rematado por una voluta.

El cuerpo superior, más bajo y ordenado con arcos carpaneles apoyados en columnas, muestra un carácter más avanzado. Es probable que su ejecución no se hiciera de forma continua con la parte baja, siendo producto de una fase posterior, aunque en ningún caso ésta excedería la fecha de 1530<sup>35</sup>. En cuanto a los artistas que pudieron colaborar en la obra, hay que ponerlos en relación con aquellos que trabajaban Burgos; Francisco de Colonia, Felipe Bigarny, Juan de Vallejo o Juan de Resines<sup>36</sup>.

El palacio sería por tanto, un claro exponente de las formas del primer renacimiento castellano, caracterizado por la convivencia de estructuras medievales y decoraciones de inspiración romana, según aparecen descritas y dibujadas en el tratado de Diego de Sagredo o en el de Cristóbal Villalón<sup>37</sup>. Precisamente en este contexto, no puede pasarse por alto la presencia de patrones desarrollados en

34. Esta fusión de estructuras góticas y decoraciones renacentes constituyen el rasgo más particular de los primeros años del siglo XVI en Castilla. A este respecto ver: MARÍAS, F., "El ornato en el ámbito del arzobispado de Toledo". *L'Invention de la Renaissance*. París, 2003, pp. 187-204.

35. En este sentido hay que tener en cuenta la relación que se establece entre este cuerpo del patio, y el claustro de los Caballeros de san María la Real de Huerta. Dicha relación, mostraría la dependencia del claustro de Huerta con el palacio de Peñaranda que habría servido de modelo. En este sentido nuevamente podríamos confirmar la fecha de Peñaranda como anterior a 1530, pues el claustro de Huerta se fecha en torno a 1531/33. MARÍAS, F., "La obra renacentista del Claustro de los Caballeros de Santa María la real de Huerta". *Monjes y Monasterios. El Cister en el medievo de Castilla y León*. Valladolid, 1998, pp. 289-295.

36. MARÍAS, F., "La obra renacentista del Claustro de los Caballeros de Santa María la real de Huerta". *Monjes y Monasterios. El Cister en el medievo de Castilla y León*. Valladolid, 1998, pp. 289-295.

37. VILLALÓN, C. De. *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente*. (1539) Madrid, 1898.

el círculo de Felipe Bigarny. La ordenación de la portada, así como la decoración de los vanos de fachada, se moverían dentro de los repertorios de este maestro, que a su vez habían inspirado el modelo romano interpretado por Sagredo.

La referida portada con jambas decoradas con armas y trofeos al modo clásico, aumenta su proporción en altura, al superponer sobre el dintel un arco rebajado para incluir los escudos. Su composición aditiva, a base de un sistema de cornisa y arco, puede verse como un recurso frecuente en la obra de Francisco de Colonia<sup>38</sup>, y más concretamente a la portada de la Pellejería de la Catedral de Burgos, que éste había realizado para el obispo Don Juan Rodríguez de Fonseca. Sin embargo, los ángeles portantes de guirnaldas constituyen en opinión de Isabel del Río, una temática recurrente en Bigarny, aspecto que se debe poner en relación con el hecho de que algunos años más tarde, (aprox.1536) el maestro abriese un taller permanente en Peñaranda<sup>39</sup>.

La referencia a un arco triunfal a la usanza romana es indudable, sin embargo, la escala que se adopta le mantiene alejada de la proporción de estos, siendo mucho más estilizada, en definitiva muy vinculada aún al gótico. Obviamente Don Francisco de Zúñiga se había educado dentro de un pensamiento caballeresco, por lo que su palacio no era sino el vehículo que permitía la lectura de su grandeza y la de su familia, a través de los parámetros de dicho modelo de pensamiento (fig. 8).

Los Hércules flanqueando los escudos indicaban, no tanto la noción del héroe, como la comprensión de la virtud del caballero y su prole, capaz de vencer no sólo a sus enemigos materiales,



Fig. 8. Burgos, Peñaranda de Duero. Palacio de los Condes de Miranda, fachada.

sino a los espirituales. Se aludía a la victoria del caballero cristiano, el noble que siguiendo la doctrina de la Iglesia, lucha en contra del pecado para conquistar la virtud. No falta la explicación de esta idea; las cartelas que flanquean la portada aportan la clave, en ellas puede leerse el inicio de los versos del Cántico Gradual 127, (vg. 126) de Salomón: *Si Yavé no edifica la casa, / en vano trabajan los que la construyen!*. El salmo no puede ser más explícito, incluso apropiado para una obra arquitectónica como el palacio, que a todas luces se había iniciado bajo el auxilio y voluntad divina. Sin embargo, la casa con la que se inicia el pasaje, no es una obra material, sino la propia estirpe. Los siguientes versículos del salmo, no escritos en la fachada, pero sin duda conocidos, precisan el tema

38. En este sentido hay que recordar que Vicente Lampérez, uno de los pioneros en subrayar la calidad de este palacio, proponía como posible artífice de su trazado a Francisco de Colonia. Ver: LAMPÉREZ Y ROMEA, V., "El Palacio de los Condes de Miranda en Peñaranda de Duero" *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XX. Madrid, 1912.

39. RÍO DE LA HOZ, I. Del. *El escultor Felipe Bigarny* (h. 1470-1542), Salamanca, 2001, p. 315 y ss.

al afirmar: *Don de Yavé son los hijos, les merced  
suya el fruto del vientre./ Lo que las saetas en la  
mano del guerrero, / eso son los hijos de los años  
mozos./ ¡Dichoso el que llenó de ellos su aljaba!!  
¡No serán confundidos cuando hayan de litigar/  
en la puerta con sus adversarios!.*

Esta protección defensiva llevada al plano espiritual, suponía además el triunfo de sus industrias, distinguidos por Dios entre sus enemigos. Así, la victoria mental se continua en el último cuerpo de la portada, con los angelotes que sostienen guirnaldas frutales, simbolizando la fertilidad de la Casa, dentro de la que se incluye un amplio parentesco que la relaciona, a través de los escudos que decoran los vanos de la fachada, con las principales ramas de la nobleza castellana, unidas al Conde de Miranda por lazos familiares.

Justificado dentro de este desarrollo, el despliegue heráldico se hace presente en todos los repertorios decorativos, en los que se repite el linaje de Don Francisco de Zúñiga-Avellaneda, y de su mujer Doña María de Cárdenas, adoptando en la representación de sus armas generalmente el patrón de escudo a la italiana con el típico perfil en "testa di cavallo", aunque excepcionalmente, como ocurre en el escudo central del tímpano de la portada, la representación se ajusta a la tradición flamenca.

Se buscaba lo suntuoso, lo original como medio de propaganda, y esto no tenía por que atarse a un vocabulario concreto. Esta heterodoxia estilística, surge incluso, en decoraciones concretas como los rostros de perfil que decoran tanto en el exterior, como en el interior del patio, los tondos dispuestos en la galería superior de éste. El recuerdo clásico es notable, así como la alusión a tipologías romanas, conocidas ante la proximidad

de las ruinas de la ciudad de Clunia. Sin embargo, las representaciones de los rostros con tocados en forma de turbante, y un marcado realismo vuelven nuevamente a relacionarlos con el planteamiento de Bigarny y por extensión con el área de Borgoña.

A partir de ejemplos tan concluyentes, queda claro que en las primeras décadas del siglo XVI, la nobleza animó una cierta vuelta a la antigüedad; la recuperación de ciertos temas, decoraciones y sobre todo el gusto por el coleccionismo<sup>40</sup>. Con todo, esta afición no excederá la creación de una estética "a la antigua", construida a partir de parámetros netamente formales, que se imbricaban en un sistema de pensamiento sumamente tradicional. La nobleza se debía al pasado, y este respetaba la tradición, motivo que alentaba la permanencia de ciertas formas. Como ejemplo, el palacio mostraba en la sala principal una pequeña tribuna, para los músicos, en la cual, la celosía que los ocultaba estaba formada por cuadrifolios góticos. Pero además, a lo largo de todas las salas las decoraciones nos muestran de una manera alternativa candelieri y grutescos con geometrías y motivos mudéjares (fig. 9).



Fig. 9. Burgos, Peñaranda de Duero. Palacio de los Condes de Miranda, salón principal.

40. En 1932, se conservaban aún en el palacio nueve esculturas de mármol, presumiblemente procedentes de las ruinas de Clunia.

La participación de mudéjares en la realización de las yeserías así como de los magníficos artesanos de madera presentes en este palacio, no constituían ninguna excepción. En la villa vivía una importante comunidad mudéjar<sup>41</sup>, pero además la decoración con motivos mudéjares era habitual en los palacios, así en Belmonte, el palacio de los Mendoza en Guadalajara, el de los Condes de Berlanga en Berlanga de Duero, y sobre todo en los palacios de los Velasco en Medina de Pomar y muy probablemente en la Casa del Cordón de Burgos<sup>42</sup>.

Ajeno a este tipo de decoraciones el palacio ofrece una pieza de reducidas dimensiones, con dos pequeños vanos que abren al interior del palacio, uno a la crujía del patio, el otro a la escalera. Este ámbito tal vez el más exquisito, parece haber sido una pieza privada, para un uso análogo al de los "estudiosos" italianos. Como en estos, la decoración pictórica, (a pesar del penoso estado en que se encuentran las pinturas) parecía estar en relación con la música.

La cubierta, una bóveda de arista, decoraba los encuentros con motivos de grutescos<sup>43</sup>, disponiendo en las superficies mayores de los faldones a una serie de personajes tocando instrumentos. Estos "tañedores", se distribuían entre arquitecturas, a la par que se identificaban al llevar su nombre escrito en una cartela dispuesta en la base de las representaciones. Desgraciadamente el estado actual no permite concluir la identificación de las pinturas,



Fig. 10. Burgos, Peñaranda de Duero. Palacio de los Condes de Miranda, pinturas.

pero muy probablemente estas aludiesen a ciertas ideas neoplatónicas en relación con la armonía musical (fig. 10).

Muy probablemente, los personajes representados en las paredes de la estancia, no tendrían una procedencia concreta, pudiendo pertenecer a diferentes registros tanto clásicos, como bíblicos, históricos o mitológicos, si bien se buscaría un elemento común a todos ellos que sería la clave en el desarrollo de una determinada línea temática. Siguiendo la pista de otros "estudiosos" italianos, es frecuente, la convivencia de filósofos clásicos con Diógenes, Platón... con otros personajes ilustres como Alejandro, Julio César e incluso personajes bíblicos como el rey David o Salomón. No hay por tanto un único registro de representación, buscando la referencia del saber o la gloria a partir de una galería de personajes variados. Como

41. CADIÑANOS BARDECI, I., "Peñaranda de Duero: notas de Historia y Arte" *Biblioteca* n.º 8. Aranda de Duero, 1993, pp. 111-131.

42. Sobre la Casa del Cordón, ver: ZALAMA RODRÍGUEZ M.A. y ANDRÉS GONZÁLEZ, P., *La colección artística de los Condestables de Castilla en su palacio burgalés de la Casa del Cordón*. Burgos, 2002. , También, IBÁÑEZ PÉREZ, A., *Historia de la Casa del Cordón de Burgos*. Burgos, 1987.

43. Aquí las pinturas participan nuevamente de la estética antigua, materializada en los grutescos que adornan cubriendo la totalidad de las superficies de la bóveda, y que hay que poner en relación con las pinturas que de las Domus Aurea de Nerón descubiertas en la primera década del siglo XVI, y tomadas como referente para la decoración de las logias del Vaticano llevadas a cabo por Rafael. Tales circunstancias nos llevan por fuerza a un pintor importante probablemente dentro del círculo de la corte, lo que no sería de extrañar ya que don Francisco de Zúñiga vivió largo tiempo en la corte.

sucedía en Italia, esta pequeña estancia bien podría haberse decorado con una variada muestra de hombres, seleccionados para ilustrar amplios contenidos relacionados con el saber, la armonía y el bien.

La calidad de las referidas pinturas sin duda fue notable, combinando con los pigmentos al temple, apanaduras de oro que recortadas y adheridas a las superficies murales, aportaban luz y brillo sobre las imágenes. Este rasgo era propio de un gusto aristocrático que no renunciaba al empleo de dorados en las pinturas parietales. El procedimiento no es un rasgo exclusivo de nobleza castellana, profundamente marcada por la cultura caballeresca. En la propia Florencia, igualmente se puede advertir esta dualidad; las familias más notables y con mayores rentas entremezclaban rasgos góticos en las formas y composiciones claramente renacentistas. Es el caso de Palla Strozzi, el hombre más rico de la ciudad toscana, quien a la hora de encarar un retablo para su capilla funeraria, prefirió seguir modelos alineados con el gótico sin prescindir de dorados y de la riqueza y elegancia expresadas en las telas. La propia familia Médici buscó para la decoración de su capilla, dedicada a los Reyes Magos, a Benozzo Gozzoli, artista que seguía la línea refinada y goticista de Gentile da Fabriano, autor de la aludida Pala Strozzi.

En definitiva en la propia ciudad de Florencia se observa esta convivencia entre dos tendencias pictóricas una austera, en la línea de lo que se entiende por renacimiento, buscada por las gentes que desempeñaban oficios liberales o bien comerciantes, mientras que la otra, más conservadora, fue sobre todo demandada, por aquellos que aspiraban a un cierto prestigio principesco, semejante al de los soberanos de otros reinos, o al que advertimos en el caso de la nobleza castellana.

Fuera de la cubierta, las paredes, hoy desnudas, sin duda estuvieron recorridas por armarios y estanterías con libros o curiosidades, ya que estas estancias pequeñas y personales en muchos casos cumplieron la doble función de bibliotecas y cámaras de maravillas<sup>44</sup>.

La transformación urbana de Peñaranda, marcada por la obra del palacio, fue complementada por otras obras importantes igualmente sostenidas por Don Francisco y Doña María de Cárdenas. Cabe aquí citar, aunque no entremos en detalles, la fundación de la colegiata, cuya fachada se enfrenta a la del palacio, o el hospital de la Piedad, situado a extramuros de la villa.

## **DON ÍÑIGO LÓPEZ DE MENDOZA**

Otro gran patronato realizado por la familia de los Zúñiga-Avellaneda, fue la reforma de la cabecera del monasterio de la Vid, pensada como panteón en el que disponer las tumbas de Don Francisco de Zúñiga, III Conde de Miranda, y de Don Iñigo López de Mendoza, Cardenal de San Nicolás y Abad de la Vid.

Don Iñigo López de Mendoza, era el segundo de los hijos de Don Pedro de Zúñiga, II Conde de Miranda y Doña Catalina de Velasco. Nacido en Peñaranda en 1489, fue enviado a Salamanca donde inició sus estudios canónicos. La posición de su familia permitió a Don Iñigo un rápido ascenso en la carrera eclesiástica, lo que a su vez le supuso un notable incremento de sus rentas patrimoniales. Fue entre otros cargos, Abad de la Vid y Covarrubias, obispo de Coria y Burgos y a partir de 1533 cardenal "de San Nicolás in carcere tuliana".

El planteamiento de la cabecera/panteón del Monasterio de la Vid, volvía nuevamente al espacio

44. Sobre el coleccionismo y las cámaras de maravillas ver; CANO DE GARDOQUI, J. L. *Tesoros y colecciones. Orígenes y evolución del coleccionismo artístico*. Valladolid, 2001.

definido en la capilla de los Condestables de la Catedral de Burgos. Se trataba de un espacio central cuyo núcleo partía del octógono, sobre el que se superponía una cruz griega, de la cual, tan solo los extremos de los brazos se hacían visibles. Esta superficie, ascendía sin acusar transformaciones hasta la cubierta, donde se volvía a la bóveda estrellada. La continuidad entre ambos espacios es indudable, apuntándose como rasgos específicos únicamente las proporciones, que en el caso de la Vid, se muestran más equilibradas, y algunas formas, como el casco del ábside, o las bóvedas case-nadas de los brazos del pequeño crucero, que inequívocamente se resuelven dentro de un repertorio ya renacentista (fig. 11).



Fig. 11. Burgos, Monasterio de la Vid. Interior de la cabecera.

Esta evidencia de formas renacentistas, muy vinculadas por otra parte, a los principios del renacimiento romano, encuentra su justificación a partir del estudio de las fechas en las que se mueven las obras. En este sentido, los primeros trabajos darían comienzo en torno a 1522/24, interviniendo en las mismas, muchos de los maestros que lo habían hecho en la capilla de Burgos. Isabel del

Río, da por hecho, la contribución de Felipe Bigarny, pues en 1539 dicho maestro pedía a Juan Vizcaíno, que se hiciese cargo de la obra que tenía en este monasterio<sup>45</sup>. Sin embargo, la participación de Bigarny en todo caso habría que relacionarla con la talla de ciertos repertorios decorativos, quedando la proyección arquitectónica dentro del círculo de los Rasines; Juan y Pedro y de Juan de Vallejo. En 1542 Juan de Rasines, Bartolomé de Pierredonda, Pedro Rasines y Juan de Vallejo, visitarán las obras por orden del abad de Covarrubias y San Millán de Lara, y a la sazón testamentario de Don Íñigo, para dictaminar sobre lo construido por Sebastián de Oria.

Pese a que el cargo de las obras fue pagado entre los dos hermanos, el verdadero impulsor de las mismas sería Don Íñigo, quien en la fecha de inicio de estas ocupaba el cargo de abad del monasterio de la Vid. Don Íñigo siguiendo los pasos de su familia, y como hombre culto que era, dedicó buena parte de sus rentas a sufragar importantes fundaciones como el hospital de la Concepción, ubicado en el mismo monasterio de la Vid, para el que disponía en su testamento, la cantidad de 400.000 maravedís.

Algunas de sus obras, es el caso de la mencionada Capilla funeraria, no se habían concluido a su muerte, ordenando en su testamento las rentas oportunas para la conclusión de las mismas, dejando también rentas suficientes para iniciar otras nuevas: un hospital en Coria, para el que deja la cantidad de 12.000 ducados, 2.000 para hacer el edificio y los otros 10.000 para comprar rentas que asegurasen su mantenimiento<sup>46</sup>, y un colegio en Burgos para la formación de sacerdotes, que debía seguir de cerca la ordenación del colegio de Santa Cruz de

45. RÍO DE LA HOZ, I. Del. *El escultor Felipe... ob. cit...*, 2001, p.325.

46. Con anterioridad a ocupar la sede Burgalesa D. Íñigo había sido nombrado obispo de Coria, donde al igual que posteriormente sucede en Burgos, prácticamente no había pisado estas tierras al ser enviado por Carlos V como embajador a Inglaterra.

Valladolid, fundado por su tío-abuelo el Gran Cardenal<sup>47</sup>.

Como ya se ha apuntado, las obras de la Capilla funeraria proseguían a su muerte, por lo que el cardenal de San Nicolás, hubo de ser enterrado transitoriamente en el monasterio de la Aguilera. Esta circunstancia explicaría ciertos cambios experimentados en la obra, pues como puede advertirse, ésta se había iniciado dentro de un gusto aún gótico, ligado de forma incondicional al espacio de la capilla de sus abuelos maternos, los Condestables Don Pedro Fernández de Velasco y Doña Mencía de Mendoza. Al igual, la estructura externa mantenía los mecanismos portantes del estilo gótico, con una corona de contrafuertes en torno a la cabecera, que marcaban las aristas de los paños, reforzando estos puntos y dotándolos de una importante decoración de tipo heráldico en la que se desplegaban las armas de la casa del Cardenal, así como las de su hermano.

Todo parece subrayar cierta preferencia por el estilo gótico, lo que parece justificarse aún más a través del testamento de Don Íñigo, en el que una buena parte de sus pertenencias más apreciadas, aquellas que indulta de la almoneda y separa para legar personalmente, habían sido adquiridas en Flandes, es el caso de la serie de siete tapices con la historia del rey David, que legaba a la Catedral de Burgos<sup>48</sup>.

Esta inclinación por el estilo de "los modernos", no debe entenderse como un signo de desconocimiento, sino simplemente como una cuestión

de gusto. Don Íñigo, cumpliendo diversas misiones diplomáticas, había viajado por países europeos como Inglaterra, Flandes o Nápoles, teniendo ocasión de conocer el desenvolvimiento de las artes en dichas áreas, así como, de comprar piezas en estos mercados. Sin embargo, a título personal pareció preferir el lenguaje del norte, sobre los nuevos principios italianos, o en todo caso, matizar los fundamentos góticos con repertorios y decoraciones alusivas a la antigüedad.

Si bien la arquitectura había de respetar por una cuestión técnica, lo iniciado por Don Íñigo, está claro que los testamentarios designados por él, progresaban en un gusto, más volcado a apreciar el estilo de los antiguos, que llegaba desde Italia. En este sentido, a partir del cuerpo de ventanas se advierte un cierto cambio acusado en la sustitución de las bóvedas propias del gótico por otros cerramientos clásicos, como las bóvedas de medio punto casetonadas o el cascarón de la cabecera decorado con columnillas y paños de un gusto más italianizante.

El viraje experimentado por la arquitectura, inclinándose ahora hacia un estilo de corte clásico, hay que ponerlo en relación con la labor desarrollada por Don Juan de Zúñiga, IV Conde de Miranda, que será el encargado de finalizar lo iniciado por su padre y su tío. Éste fue un personaje de gusto refinado, que valoró las artes italianas, y que parece haber sido un entendido en dicha materia.

47. ...y tem mando que en la cibdad de Burgos se aga una memoria de ospital o collegio, lo que a los testamentarios mejor les pareciere donde con el edificio y rentas para el se empleen hasta quinze o diezyséis mil ducados, y si caso fuere que si esto ubiere alguna dificultad o dilacion, mando y hes mi voluntad que se den treze mil ducados y se repartan entre pobres enbergonçantes y huerfanas por casar, los que ubiere en la montaña que es donde mas renta tienen los perlados se prefieran a los otros del obispado...

GARCIA RAMILA, Ismael, *El Istituto Naciona de Enseñanza Media Cardenal López de Mendoza de Burgos*. Burgos, 1995, pp. 67 y ss.

También: PORRAS GIL, M.C., "El colegio de San Nicolás en Burgos, reflexiones a su estudio". *B.S.A.A., LXII*. Valladolid, 1997, pp. 349-358.

48. GARCIA RAMILA, Ismael, *El Istituto Nacional...ob. cit...*, pp. 67 y ss.



Don Juan, conoció de primera mano la efervescencia cultural y artística que se vivía en la Roma del siglo XVI. Fue embajador de Felipe II en esta ciudad, y más adelante desempeñó el cargo de Virrey en Nápoles. A lo largo de este periodo de tiempo, Don Juan se reveló como un importante coleccionista, llegando algunas de las piezas que poseía a través de regalos, como el que le hizo en 1581 el obispo de Vigevano, en el que figuraban la cabeza de un Salvador de Sebastiano del Piombo, un San Jerónimo de Giulio Romano un relieve de bronce de Girolamo Ferrarese, así como un reloj realizado en Augusta<sup>49</sup>.

El gusto por hacerse con buenas colecciones implicaba un conocimiento no desdeñable de artistas y obras, las compras se realizaban con bastante criterio, lo que suponía un importante grado de formación en materia estética y cultural, que permitía llevar a cabo esta labor de criba. En este punto, para realizar el retablo mayor de San Lorenzo del Escorial, el propio rey, Felipe II, pedirá opinión a Don Juan de Zúñiga, sobre los pintores que obraban en Roma<sup>50</sup>.

El talante que se advierte en el heredero de la Casa de Miranda, Don Juan de Zúñiga proclive a la escena artística italiana, muestra sin duda la solución final en el arduo proceso de afirmación del renacimiento castellano. La nueva tendencia, perceptible en la arquitectura de la Capilla, cuyas obras finalizan en 1572, se hace aún más evidente en la forma de presentar las laudas funerarias de Don Íñigo y Don Francisco de Zúñiga, así como en el retablo de la cabecera. Éste, con una caja de arquitectura clasicista obra de Antonio Elejalde, ofrece unas magníficas pinturas de la escuela napolitana realizadas en torno a 1590, y 1592 por Fabrizio de Santa Fe, Domenico Nicenio, Giambatista Cavagna y Girolamo Imperatore, que

recogen diferentes pasajes de la vida de la Virgen extraordinariamente trabajados (fig. 12).



Fig. 12. Burgos, Monasterio de la Vid. Retablo.

La calidad de estas pinturas, y su procedencia italiana, nos revelan un gusto estético diferente, marcado por la teoría de las artes en Italia. Un estilo que se impondrá a lo largo de la segunda mitad del siglo XVI, y será calurosamente acogido por la nobleza castellana de este periodo. Así, la autoría italiana de las pinturas de la capilla, quedaría plenamente justificada dentro de esta mentalidad nueva, sin olvidar, claro está, el pulcro discernimiento del conde Don Juan de Zúñiga, mentor de las pinturas y de la cuidada integración de lo italiano, en la base anterior de esta magnífica capilla.

49. BUSTAMANTE GARCÍA, A., "Datos sobre el gusto español del siglo XVI" *Archivo Español de Arte*, n.º 271. Madrid, 1995, pp. 304-308.

50. BUSTAMANTE GARCÍA, A., "Datos sobre... *ob. cit.*", pp. 304-308.

