

# SEPULCROS GOTICOS DE LA CATEDRAL DE VITORIA

M.<sup>a</sup> Lucía Lahoz

---

---

Cuadernos de Sección. Artes Plásticas y Documentales 11. (1993), p. 73-91.  
ISSN 0212-3215  
Donostia: Eusko Ikaskuntza

*Este estudio se centra en el conjunto funerario de la capilla de Santa Ana, en la catedral de Santa María de Vitoria. Correspondientes a las familias Vazterra e Iñiguez, son los primeros sepulcros góticos conservados en Alava. Se precisa la iconografía y la iconología de los mismos. Se establece la filiación castellana del modelo genérico que lo informa, apurando la cronología de los tres ejemplares.*

*Lan honetan Gasteizko Santa Maria katedraleko Santa Ana kaperako hilobi-multzoan aztertzen da. Hilobiok Vazterra eta Miguez familienak dira eta Araban kontserbartzten diren lehen hilobi gotikoak ditugu. Beraien ikonografia eta ikonologia zehazten dira. Eredu orokorraren gaztelaniar jatorria adierazten da, hiru aleen kronologia zehazten saiatzen delarik.*

*This study concentrates on the funerary ensemble in the Santa Ana Chapel of the Santa María de Vitoria Cathedral. The tombs corresponding to the Vazterra and Iñiguez families are the earliest Gothic sepulchres still standing in Alava. The study also gives a detailed iconography and iconology. The Castilian filiation of the generic model giving information on the subject is also defined, as is a chronology of the three samples.*

## SEPULCROS GÓTICOS DE LA CATEDRAL DE VITORIA

Es en la época gótica cuando la plástica funeraria adquiere gran desarrollo. Coincide con la valoración creciente de la personalidad, un progresivo individualismo, el valor de la honra del linaje y el ascenso social de determinadas clases, y se traduce en el empeño por procurarse una sepultura digna. Alava no podía sustraerse a la marcha general de la evolución de la sociedad medieval y cuenta con algunas empresas funerarias destacadas, caso de los sepulcros de Quejana (1), los de Santa Cruz de Campezo (2) o los del foco de Vitoria (3) por citar sólo algunos. Nuestro estudio va centrarse en los sepulcros de Santa María de Vitoria.

La catedral de Santa María de Vitoria acoge un grupo de sepulcros góticos. El conjunto allí ubicado inicia la plástica funeraria alavesa (4), al menos de lo conservado, aunque debió antecederles el monumento de Doña Berenguela —hoy perdido— en el Convento de San Francisco de Vitoria (5).

Los ejemplares catedralicios representan a tres caballeros, situados en las capillas del crucero. Dos se colocan en una sepultura medianera entre la capilla de la Trinidad y la de Santa Ana, pertenecen a la familia Vazterra. El tercero, de tipo arquitectónico, está en la capilla de Santa Ana y luce los escudos de los Iñiguez.

---

(1) Para el conjunto de Quejana véase Lahoz M. L.; «La capilla funeraria del canciller Ayala. Sus relaciones con Italia». *Boletín del Museo Instituto Camón Aznar* en prensa, Idem. «Reflexiones acerca del proyecto funerario de Don Fernán Pérez de Ayala, en Quejana (Alava)» en prensa.

(2) Vid. Lahoz, M.L.; «El sepulcro de Don Fernán Ruiz de Gaona y la iconografía de exequias en el gótico en Alava» *Boletín de la institución Sancho El Sabio*, n.º 3.º en prensa.

(3) Vitoria contaba con un conjunto funerario gótico destacado. La ciudad concentra el grueso de la producción funeraria alavesa. A los sepulcros de la catedral, se añaden el de un Alava en San Pedro, el del chantre Nicolás en San Vicente, el del bachiller Oñate en San Miguel. Además del conjunto de obra desaparecidas en los conventos de San Francisco, en el de Santo Domingo, en el de la Magdalena o en el convento de Santa Clara.

(4) En el arte alavés no se conserva ningún resto de escultura funeraria anterior a la época gótica. Sin embargo, existen algunas inscripciones con carácter conmemorativo que presupone su integración original en algún monumento fúnebre. Véase Baraibar, F.; «Epigrafía armentense» *Boletín de la Real Academia de la Historia* 1906 pág. 241 y ss. Asimismo la filiación netamente clásica del relieve inferior del lucio del Santo Entierro en el pórtico de Armentia sugiere una inspiración en un sarcófago romano próximo, aunque nada nos ha llegado. Sobre dicho relieve, su interpretación y análisis estilístico vid. Ruiz Maldonado, M., *Escultura Románica Alavesa: El foco de Armentia*, Bilbao, 1991, pág. 113 y ss.

(5) El sepulcro de Doña Berenguela figuró en su día en el convento de San Francisco de Vitoria vid, Lahoz M.L.; «En torno a los sepulcros de San Francisco» *Kultura*, en prensa.

## SEPULCROS DE LOS VAZTERRA

Ocupan una sepultura medianera, emplazada entre la capilla de la Trinidad y la de Santa Ana, como se ha dicho. Su tipología, frecuente en el gótico alavés, se repite en el templo de San Pedro en el sepulcro de los Alava (6). La sepultura —medianera y doble— es sencilla, presenta un muro liso, horadado por dos arcos apuntados de perfiles baquetonados, que en su interior, a la manera de nicho sepulcral, acoge los bultos de los yacentes. Se remata el muro con delgadas columnas y en la parte superior campean los escudos de los finados y la inscripción, que refiere el patronazgo e identifica las sepulturas.

Las imágenes funerarias representan a dos caballeros, a los que vamos a distinguir como Iñiguez Vazterra I —al más próximo al crucero— e Iñiguez Vazterra II. Analizamos en primer lugar la sepultura más exterior.

### Iñiguez Vazterra I

El nicho está completamente liso, no tiene decoración ni rastro de haberla tenido en su día. La tapa sepulcral, también lisa, describe una forma trapezoidal mínimamente acusada, derivación de los modelos de sarcófago a doble vertiente, aunque muy rebajada, sobre la que descansa el difunto. Apoya la cabeza en dos almohadas poco abultadas, mayor la de abajo, hundidas por el peso del finado. El yacente representa a un



Sepulcro de Iñiguez Vazterra I Catedral de Santa María de Vitoria

---

(6) Vid nuestra tesis doctoral «Escultura gótica en Alava» Universidad de Salamanca, julio 1992, inédita.

caballero, le falta la parte inferior, pero la limpieza del corte y la buena conservación del resto de la figura apuntan una mutilación intencionada que hace desaparecer los pies y el apoyo, bien un perro, bien una peana repitiendo el modelo de otros ejemplares a los que por características estilísticas es bastante afín, como se verá.

Se viste con una túnica larga y con manto ajustado con fiador. El tratamiento de las telas, un tanto geométrico en formas un poco duras, para nada denuncian su anatomía. La disposición de los brazos sigue un tipo común de los yacentes, con una mano dispuesta en el fiador y la otra apoyada en el vientre, sujetando parte del manto. Repite, por tanto, un modelo muy socorrido en la iconografía del caballero, v.g. las figuras reales de la catedral de Burgos, pero su inercia confirma la condición de difunto. La cabeza presenta una forma ovalada, de frente abombada, los ojos abiertos aludiendo al despertar a la vida Eterna. La nariz ha llegado partida, los labios entreabiertos y una abundante barba rizada. Tocado con un sencillo bonete muy pegado y larga melena que cae en bucles y deja ver el diseño de la oreja.

La filiación de la obra responde a un tipo genérico, desarrollado ampliamente por el ámbito castellano. El modelo sintetiza formas y estilemas de la escultura monumental de los grandes focos de Burgos y León, para concretar una fórmula que generaliza la producción funeraria de tierra de Campos y sus áreas de influencia (7). Así se delatan semejanzas con algunos de los yacentes de Matallana (8) o Palazuelos (9) aunque no se puede hablar de ascendencia directa de un modelo concreto; no hemos encontrado un precedente inmediato que explique éste en su totalidad. Es dentro de esos prototipos castellanos, pero en otros ejemplares de derivación suya, hoy perdidos, donde se encuentra el que sugiere el yacente alavés.

Durán Sanpere al estudiar esta obra ya reseñada su arcaísmo, lo fecha en el XIV con pervivencia del espíritu del XIII, «puede advertirse aún el tratamiento ornamental de ciertos rasgos figurativos y la relativa abstracción del plegado (10). Azcárate lo considera del tipo de fines del XIII (11). Portilla Vitoria (12) y Martínez de Salinas-Eguía (13) lo describen sin fecharlo. Para Andrés Ordax corresponde a fines del XIII, principios del XIV (14). Y Eguía lo sitúa a fines del XIII (15).

El yacente se inscribe en la tradición castellana, entronca con esos talleres activos en tierra de Campos, sin que conozcamos el modelo genérico que media entre éstos y

---

(7) Véase Anton. F., *Sepulcros medievales castellanos La esfera*, 1925. 557, idem *Monasterios medievales de la provincia de Valladolid* Valladolid 1942, Ara Gil, C.J. *Escultura gótica en Valladolid y su provincia* Valladolid, 1977, también una revisión con análisis de algunos modelos en Hernando Garrido, J.L., «Algunas notas sobre los sepulcros de Aguilar de Campóo: un grupo escultórico palentino de 1300» en *Boletín del Museo Instituto Camón Aznar*, T.XXXVII, 1989, pág. 87 y ss.

(8) Vid. Ara Gil. C.J., *Escultura gótica en Valladolid Op. cit.* pág. 8 y ss.

(9) Ibidem.

(10) Durán Sanpere, A., y Ainaud de Lasarte J., *Escultura gótica col Ars Hispaniae*, T. VIII Madrid, Plus Ultra, 1956., pág. 138.

(11) Azcárate Ristori, J.M.; «Catedral de Santa María (catedral vieja)» *Catálogo Monumental de la diócesis de Vitoria. Ciudad de Vitoria* T. III, Vitoria, 1968. pág. 97.

(12) Portilla Vitoria M. J., «El arte en los templos vitorianos», *800 aniversario de la Fundación de Vitoria* Vitoria, 1981. pág. 15.

(13) Martínez de Salinas F., y Eguía, J., «El estímulo renovador del gótico», *Alava en sus manos* Vitoria, 1983, pág. 95.

(14) Andrés Ordax, S., «Arte», *País Vasco* col. Tierras de España, Fundación Juan March, Madrid, 1987. pág. 195.

(15) Eguía, J., «El gótico religioso en Alava/Araba» *Guía del patrimonio histórico-artístico y paisajístico*, Etor, San Sebastián, 1990. pág. 71.



Detalle de Iñiguez Vazterra I

el alavés, con un acusado arcaísmo, ligado todavía a la condición estatuaria de su origen y con una fecha aproximada en torno al 1300. Estamos ante uno de los modelos más sencillos de la plástica funeraria gótica alavesa, tanto por programa como por concepción. El primer ejemplar conservado, que introduce en Vitoria un tipo de yacente llamado a repetirse en toda la iconografía de caballeros en la ciudad a lo largo del Gótico.

## Iñiguez Vazterra II

En el nicho interior se encuentra la segunda pieza funeraria. Representa también a un caballero. Consta de tapa lisa sobre la que se asienta una plataforma rectangular cuyo borde se moldura en nacela, a la manera de colchón, en la que reposa el yacente. Descansa sobre abultada almohada, hundida por el peso de la cabeza, el empleo de sólo una es síntoma de arcaísmo. Viste larga túnica y manto ajustado con fiador. El tratamiento es más plástico que en el primero y los pliegues presentan un modelado más blando. Se aleja de la calidad rígida del antecesor y su disposición geométrica, para incidir en un realismo más acusado que proclama un avance técnico y una ejecución de más oficio. Calza unos borceguíes, que apoya en un cánido echado a sus pies y lleva espuelas, habituales en las imágenes de caballeros del momento, como vemos en el yacente masculino procedente de Villasandino (16) o en el ejemplar de Vileña (17), entre otros. Su

---

(16) Actualmente en el museo arqueológico de Burgos Vid. Gómez Barcena, M.J., *Escultura gótica funeraria en Burgos*. Burgos, 1988, fig. 133.

(17) Yarza Luaces, J., «Despesas fazen los omnes de muchas guisas para soterrar los muertos» *Fragmentos* n.º 2 fig. 1.



Sepulcro. Vazterra II. Catedral de Santa María de Vitoria.

rostro es más perfecto y cuidado aunque manifiesta comunidad, con formas ovaladas, de ángulos acusados y pómulos salientes y mejillas escurridas. Los ojos abiertos son similares a su compañero, así como la barba rizada. Lleva bonete de cuero, pegado y sencillo, con restos de los escudos, borrados. La cabellera es larga, distribuida en una onda continua que enmarca el rostro y deja visible el diseño de la oreja, observando el citado tipo de caballeros yacantes castellanos. La mano derecha repite el convencionalismo de las grandes personalidades al pender del fiador, pero su inercia confirma su condición de difunto. La izquierda, también desplomada, sujeta el guante, que alude a su rango de caballero, y se dispone sobre el vientre, típico gesto a su vez de la iconografía del sueño.

A los pies, el perro simboliza fidelidad y/o duelo o alude a la actividad venatoria privativa de la categoría social del finado, aunque a veces se fija por la inercia de la moda, desconociéndose los significados originales. El bicho queda en parte empotrado en el muro, los cuartos traseros, rígidos y estirados, copan el costado izquierdo del sepulcro, como sucederá en el sepulcro de Ruiz de Gaona indicativo de su generalización (18), y con las patas delanteras sujeta el manto de su señor. Levanta vigilante la cabeza, como las orejas hacia atrás acreditan.

El yacente Iñiguez Vazterra II presenta ciertas semejanzas con el modelo anterior y aunque sus estilemas y tratamiento técnico no autorizan a suponer una identidad si ha de establecerse una comunidad entre ellos, con mínimas variaciones. Son piezas con un común denominador, inspiradas o sugeridas por idéntico modelo que el propio patronazgo de una misma familia favorece, además del escaso tiempo que ha de mediar entre

(18) Vid nota 2.



Detalle del rostro. Vazterra II

ellas. Sujetar el guante es también además ordinario en la iconografía de caballero, el tipo de ojos, la complexión de su cara, el tratamiento de las melenas rememora, sin duda, a esos modelos funerarios extendidos por las provincias limítrofes.

Unos angelillos diminutos acompañan al difunto. Se disponen uno a cada lado, apostados en la cabecera del sepulcro. Visten albas largas y están de pie. Nos han llegado sin cabeza y sujetan con las manos —aunque el de la derecha del yacente no las conserva— la almohada intentando elevarla. Ha de destacarse el significado de estos ángeles, como sugiere Panofsky, aluden a la «transitio Animae» (19). Confirma esta interpretación el propio emplazamiento que coincide con la figuración de los ángeles portando el alma del difunto al más allá en otros sepulcros, caso de los de Matallana (20) o del del Obispo Domingo de Arroyuelo (21), donde la subida del alma se fija próxima a la cabeza del yacente. Tendríamos en este supuesto un ejemplo de lo que se ha dado en llamar «Muerte y transfiguración del difunto». O bien como señala Nuñez: «Así flanqueando los almohadones se generalizan los ángeles genuflexos, relacionados con el mundo del más allá, que no con el ceremonial funerario» (22).

---

(19) Panofsky, E., *Tomb sculpture. Its changing aspects from Ancient Egypt to Bernini* Londres, 1964. pág. 60.

(20) Nos referimos al sepulcro n.º 2 de Matallana vid Ara Gil, C. J., *Escultura gótica en Valladolid* Op. cit. lam. XVIII.

(21) Gómez Bárcena, M.J., *Escultura gótica funeraria en Burgos* Op. cit. fig. 28.

(22) Nuñez Rodríguez, M., *La idea de la inmortalidad en la escultura gallega (la imagenería del caballero siglo XIV-XV)* Orense, 1985 pág. 65.



Si acepta el supuesto inicial estaríamos ante la primera figuración de la «Transitio Animae» de la escultura funeraria gótica alavesa (23), inaugurando además la fórmula de carácter simbólico.

Para Azcárate el sepulcro corresponde al tipo de fines del siglo XIII, de técnica superior al anterior (24). Portilla Vitoria solo lo cita (25). Martínez de Salinas y Eguía lo datan de fines del siglo XIII (26). Andrés Ordax lo incluye a fines del XIII, principios del XIV (27). Eguía lo supone dormido y de fines del XIII (28).

Este ejemplar —suponemos— es algo posterior al sepulcro contiguo. Iconográfica y estilísticamente repite el modelo de yacente de caballero que se generaliza en los años finales del siglo XIII con pervivencia en el XIV. Sus rasgos estilísticos, junto con el retraso considerable de toda la producción artística de estas tierras, nos hace considerarlo ya del XIV, por supuesto de derivación de esos modelos castellanos, y no muy distante de su compañero.



Detalle de las manos de yacente Vazterra II

(23) Una antecedente de la «Transitio Animae» se encuentra en el capitel de la Anunciación—Coronación de la puerta sur de San Juan de Laguardia, aunque su sentido, por el contexto donde se incluye, es distinto vid. nuestro artículo» Aproximación estilística e iconográfica a las estatuas columnas de San Juan de Laguardia» *Príncipe de Viana*, en prensa.

(24) Azcárate Ristori, J.M., *La catedral de Santa Maria. Catálogo Op. cit.* pág. 97. idem *Arte gótico en España Op. cit.* pág. 211.

(25) Portilla Vitoria, M.J. *El arte en los templos vitorianos Op. cit.* pág. 14.

(26) Martínez de Salinas, F., y Eguía, J., *El estímulo Op. cit.* pág. 95.

(27) Andrés Ordax, S., *País Vasco Op. cit.* pág. 196.

(28) Eguía, J. *Gótico religioso en Alava Op. cit.* pág. 71.

Los escudos de los Iñiguez, de los Vazterra y de los Ugalde Garibay recorren la sepultura, acreditan el patronazgo e identifican a los allí enterrados (29). Al igual que la inscripción superior:

«Juan Diaz de Vazterra hijo de Ju Diaz de Vazterra/Urbina y de Ju.<sup>a</sup> Iñgez y de Urria de Vas su muger dueño/desta capilla arcos y entierro fundó en ella 3/capellanias la una de 200 du de renta cada año/ y las 2 de a 100 du cada año y 200 du de renta/ para el patron que lo es d. Lucas de Vasterra y Urbin/ su hijo legitimo y de Ana de Mendoza su muger o ha sucedido en este patronazgo y sucedera a sus hijo y herederos» (30).

## Sepulcro de un Iñiguez

En la capilla de Santa Ana encontramos el tercer monumento del conjunto. El sepulcro inaugura en el gótico alavés la tipología de lucillo de carácter arquitectónico; es el único que nos ha llegado de este estilo (31). La escasa incidencia de la fórmula en Alava contrasta con su notable desarrollo en otras zonas, como la serie de la Catedral Vieja de Salamanca, el conjunto de la Catedral de León, los ejemplares de Toledo o los catalanes; tipología ligada, tal vez, en un primer momento a los centros catedralicios, puesto que se ajusta mejor para la distribución de sepulcros en el claustro o en las naves.

El lucillo se abre en la pared sur de la capilla. El monumento está acotado por dos pilares estrechos, rematados en pináculos, trasdosados con decoración vegetal, que flanquean el nicho. El vano es alto y describe un arco apuntado moldurado, decorado con tracería gótica, que dibuja un arco trilobulado de formas ligeras; guarnece el conjunto un gablete cubierto de decoración vegetal con un florón en el vértice. Presenta tres leones en la grada y el frente compartimentado y con escudos. La solera describe un perfil denticulado, en el lecho sepulcral descansa el yacente, acompañado de tres angelillos y el consabido cávido.

El sepulcro observa un sencillo esquema compositivo, de líneas arquitectónicas nítidas, de carácter ornamental más que constructivo. La fórmula sepulcro de lucillo, enmarcado entre pináculos, con arco apuntado y trasdosado, tiene su foco de inspiración inmediato en algunos modelos de la catedral de Burgos, así el tipo compositivo del Obispo López de Fotencha (32), entre otros, que comienza a generalizarse en la décimo cuarta centuria. El ejemplar alavés sintetiza varias estructuras estableciendo relación de dependencia con los modelos burgaleses, como se ha dicho.

En las gradas descansan tres leones, fijados de medio cuerpo, de formas realistas y gran volumen. Lucen abundante y rizada melena, fieros, sujetan huesos en las garras.

---

(29) Véase el apéndice «Heráldica en las iglesias vitorianas» en *Catálogo Op. cit.* pág. 368.

(30) Seguimos la transcripción de Azcárate Ristori, J. M., *La catedral de Santa María Op. cit.* pág. 98.

(31) Un nicho acoge actualmente el sepulcro de Don Martín Urbina en Urbina de Basabe, aunque no sabemos si es el original. Posiblemente algunos de los sepulcros del convento de San Francisco de Vitoria pudieron repetir esta plantilla, vid. *Escultura gótica en Alava Op. cit.* capítulo de escultura desaparecida. Esta tipología cuenta en Alava con gran tradición en épocas posteriores como se ve, por ejemplo, en toda la serie renacentista de esta catedral entre otros.

(32) Para el sepulcro de López de Fontecha véase Gómez Bárcena. M.J., *Escultura funeraria gótica en Burgos*, fig. 32 pág. 67, no hablamos de dependencia directa que la propia cronología niega, fechado en los años finales del siglo XIV, pero sí lo citamos por apreciarse una cierta afinidad en cuanto a esquema compositivo.



Sepulcro Iñiguez Catedral de Santa Uria de Vitoria

Su significado es controvertido, para Gómez Moreno representan al enemigo vencido, según Mâle son símbolo de fuerza y coraje y para otros alude a la resurrección, etc. Figuran en multitud de sepulcros y en muchos casos sólo se siguen los dictados de una moda, desconociendo el artista su significado originario.

El frente del sepulcro está compartimentado por bandas verticales y se decora con dos escudos de los Iñiguez, se alternan en sus campos flores de lis con la cruz patada y una serie de gules enmarcan el blasón.

El difunto reposa en la cama. Una sabanilla cubre el lecho sepulcral, recorrida con una decoración de fleco. Apoya la cabeza sobre una sola almohada profusamente decorada. En los ángulos del cojín se labran los escudos del finado, dos a cada lado, muy borrados.

El yacente se caracteriza como caballero, al igual que los anteriores, con quienes presenta relaciones evidentes. Como aquellos, lleva túnica larga y manto con fiador, pero su tratamiento denota un avance técnico y mayor naturalismo. Los paños han perdido el acusado carácter geométrico, lineal y la rudeza metálica de los otros modelos. Son más finos y vaporosos, ganando en plasticidad, con un modelado más blando y superior oficio. Se llega casi a un preciosismo que evoca un común denominador con algunas piezas del pórtico, que, sin comunidad de maestro o aun de taller, sugiere una estela afin,



Sepulcro Iñiguez

como se aprecia en la ordenación de las ropas. La disposición de las manos repite el genérico gesto de sus compañeros con una, partida, pendiendo del fiador y con la otra, sobre el vientre, sujeta los guantes y parte del manto. Sus gestos repiten los de las altas categorías sociales a la par que una mano sobre el pecho o el vientre alcanza valor canónico en la representación del sueño, como en el Sueño de los Magos del jube de Chartres (33), por citar alguno. Calza unos borcegies. Su cabeza se ajusta a las formas anteriores, de rostro enjuto, pómulos acusados y mejillas escurridas. La frente recta de ángulos marcados, los ojos grandes y cerrados, la nariz recta y una barba muy larga, partida, de vocación decorativa, similar a algunos modelos de la catedral de Pamplona (34). Se toca con un casquete de cuero sencillo, que se prolonga en pico hacia la oreja. En el bonete lucía los escudos que, borrados, se completaban con la heráldica de la almohada. Lleva una larga melena rizada, similar a la barba, que, de nuevo, recuerda algunos modelos navarros.

A los pies empotrado en el muro está echado el perro descabezado, cuya anatomía repite el modelo del Il Vazterra.

Acompañan al difunto tres angelillos, distribuidos dos a la cabecera y otro en la mitad del lecho. No conservan la cabeza. Una rodilla hincada en el suelo y la otra flexionada en actitud dinámica. Visten amplias albas de telas vaporosas que se pegan en algunas partes, sugiriendo sus formas, con buen dominio técnico. Las alas, extendidas, exhiben sus perfiles curvados y sus plumas se detallan con realismo. Su técnica es elevada, superando otras partes de la obra. El volumen es acusado y resultan clásicos, aunque en sus posturas y disposición refieren ciertos aires manieristas imperantes en el xiv.

Las dos figuras angélicas de la cabecera están de tres cuartos, con una mano sujetan la almohada y apoyan la otra en el hombro del yacente. La presencia de estos ángeles apostados a la cabecera, junto con la propia sabanilla confieren un carácter más rico al conjunto. Precisaría, como ha señalado Panofsky, la muerte y transfiguración del difunto (35). Aunque otra posibilidad, a juicio de Núñez, es que se trate de «el "angelus bonus", quien en disposición genuflexa simula entonar las preces por el alma del caballero antes de entrar en el mundo de los elegidos» (36).

En la parte media del sepulcro aparece el tercer ángel, lleva incensario, bien alusivos a la liturgia Celeste, bien como glosa plástica de los goces de la gloria, con carácter anagógico. Este ángel puede relacionarse —pues su significado es análogo— con los encargados de incensar a María en la escena de la Asunción en el tímpano central del pórtico, más tardía.

La modalidad de la sabanilla cubriendo el lecho sepulcral se generaliza en momentos posteriores al siglo xiv, aunque en lo francés una sábana recubre los sarcófagos de los Plantagenet en la abadía de Fontevrault. En el gótico alavés, sin embargo, es frecuente, se repite en el sepulcro de Don Fernán Ruiz de Gaona, en Santa Cruz de Campezo. En el sepulcro de Santo Domingo de la Calzada ya aparece la sábana, que, dada la proximidad y las relaciones estrechas con Vitoria y Santa Cruz de Campezo, acaso, las inspire. No hay que olvidar que Santo Domingo de la Calzada era un santo significativo, inmediato —en el espacio y en el tiempo— y con una devoción muy extendida en el momento que nos ocupa. También una sábana sobre el ataúd se dispone María en el

(33) Sauerlander W., *La sculpture ghotique en France 1740-7270* París, 1972, lam. 127.

(34) Vid Iñiguez Almech y Uranga F., *Arte medieval navarro*. T. IV. Pamplona 1972.

(35) Panofsky, E., *Tomb sculpture Op. cit.* pág. 60.

(36) Núñez Rodríguez, M., *La idea de la inmortalidad Op. cit.* pág. 65.



Sepulcro Iñiguez. Catedral de Santa María

tímpano de Notre Dame de París, que, bendecida por su Hijo, representa un oficio fúnebre (37). La sabanilla no es fortuita y precisa —más que en ningún otro— el momento fijado, así el yacente queda dispuesto para el ritual litúrgico, del oficio del “Corpore insepulto”, corrobora esta interpretación la presentación del yacente caracterizado como caballero, vestido de etiqueta, repitiendo los gestos y ademanes de las grandes categorías sociales que coincide, posiblemente, con la disposición del difunto para el oficio del funeral. Y los ángeles apostados a la cabecera, refieren la «transitio Animae». Por tanto, se expone sintetizado, magníficamente, el relato funerario de las exequias. Constituyendo un claro ejemplo de lo que Panofsky denomina yacente de tradición litúrgica, primando los contenidos simbólicos frente a la secuencia narrativa desplegada en otros monumentos.

Completan el conjunto dos cabezas masculinas que rematan el arco trilobulado, los crochets pueden dictarla su figuración, como proclaman sus analogías. Se repiten, de nuevo, en la portada de San Miguel de Vitoria. Son rostros clásicos, de formas alargadas, enjutos, de amplia frente, ojos rasgados, nariz recta, barba rizada y larga melena. Coinciden con la iconografía habitual de Cristo. Su tipo enlaza especialmente con las de otros sepulcros, como el del Obispo Domingo de Arroyuelo (38) y sobre todo, muy afines a las cabezas de un sepulcro de desconocido, en el paso del Sarmental, todos en la catedral de Burgos (39). Gómez Bárcena omite para ellas cualquier significado (40). Pudiera pen-

(37) Sauerlander, W., *Op. cit* lám. 153.

(38) Gómez Bárcena, M.J., *Escultura funeraria gótica en Burgos Op. cit.* pág. 65, nota 10, fig. 27 identifica como cabezas de angelillos, además cita la existencia de modelos análogos en la capilla de San Ildefonso, de la catedral de Toledo, y en el sepulcro del Obispo Pedro I, en la catedral de Sigüenza.

(39) *Ibidem* fig. 74.

(40) *Ibidem* pág. 65.

sarse en un simple matiz decorativo, aunque al figurar en estas zonas —en otros modelos— cabezas de ángeles refieren y señalan un valor significativo, que sugieren inmediatamente una visión de la Gloria. Las semejanzas de estos rostros con la iconografía de Cristo, acaso, las identificaría como tal, pero la inversión de las cabezas dificulta dicha interpretación. Por otra parte, algunas visiones de las almas bienaventuradas en el Paraíso se figuran sólo mediante cabezas, caso de la Colegiata de Toro (41), o en un sepulcro del Museo Arqueológico Nacional (42). Aunque el significado preciso se nos escapa y las ideas expuestas no superan la simple hipótesis, sospechamos que como visión de la Gloria resulta la interpretación más exacta. Tal representación analógica ya se había



Detalle del arco del Sepulcro Iñiguez

(41) Para su interpretación Vid. Yarza Luaces, J., «La portada occidental de la Colegiata de Toro y el sepulcro del doctor Grado. Dos obras significativas del gótico zamorano» *Estudia Zamorensia* Anejos I. Zamora, 1988 pág. 124-125 y fig. 9 también defendiendo una tesis orientalista puede verse Pérez Higuera M T., «El Jardín del Paraíso: paralelismos iconológicos en el arte hispanomusulmán y cristiano medieval» A.E.A, 1988 pág. 40 y ss.

(42) Se trata del sepulcro de fines del siglo XIII, procedente de Palencia. vid Franco Mata. M. A *Catálogo de escultura gótica del Museo Arqueológico Nacional* Madrid, 1980, pág. 109 y 110.

destinado al intrados del arco en el sepulcro de Don Martín II Rodríguez de León (43). ¿Con este significado “como visión de la gloria”, se complementa el programa del sepulcro, entendido, por tanto, como destino inmediato del difunto tras su muerte y trasfiguración en el lecho? Lográndose con ello una «puesta en escena» de todo el proceso muy significativa y conexa, pues como ha señalado Panofsky, «los motivos esculpidos suelen ilustrar la idea de un ascenso póstumo hacia el cielo, representando una imagen del fallecido en el centro de la narración simultáneamente entre la tierra y el cielo (44). La fórmula remite a tipos burgaleses.

Para Azcárate este sepulcro corresponde a un modelo de fines del XIII o muy principios de XIV (45). Portilla lo cita pero no lo fecha (46). Martínez de Salinas y Eguía siguen a Azcárate, y lo relacionan con el modelo anterior (47). Según Andrés Ordax también es de fines de XIII, principios de XIV (48).

El yacente en su caracterización de caballero, su disposición y el tipo genérico corresponde al modelo surgido en tierras castellanas que cuenta con gran difusión, como se ha dicho. Sin embargo, presenta algunos cambios. Por una parte, ya no nos resulta tan próxima su ejecución; el tratamiento de las telas, la incisión de sus pliegues, el modelado suave de las formas y la calidad vaporosa de sus paños aconsejan prudentemente retrasarlo respecto a los anteriores. Por otra parte, el análisis estilístico de los angelillos no ofrece ninguna duda, —su canon, sus modelos, su tratamiento— apoyan una cronología del XIV pleno, con un planteamiento manierista. Incluso el carácter arquitectónico de la construcción y su relación con los modelos citados, también apoyan su retraso. Por todo es hacia mediados del siglo XIV la fecha que se perfila más viable.

Así pues, estamos a un obra que sigue en el tipo el modelo castellano, dictado por los yacentes anejos, vigente a lo largo del XIV. Presenta una serie de novedades como la escenografía, que inaugura en el gótico alavés el tipo de lucillo. Destaca por el programa, como se ha señalado, acentuando lo simbólico sobre lo narrativo propio de otros modelos. Los escudos delatan un gusto y una acusada intención de evitar la muerte social y una apuesta por honrar su memoria. El proyecto prefiere pregonar su linaje a su condición de cristiano, se prescinde de las escenas bíblicas al uso, acaso, favorecido por su condición de laico, norma generalizada en la iconografía funeraria en Alava. Suponemos que es en torno a los años medios del siglo XIV cuando la obra debe llevarse a cabo, retrasando, por tanto, la cronología tradicional.

Este conjunto de sepulcros góticos de la catedral pertenece a una misma familia, agrupados en la capilla de Santa Ana, constituida en panteón del linaje. El primero, el denominado como Iñiguez Vazterra I, se realiza en torno a 1300; le siguen el del nicho contiguo, mínimamente posterior, ejecutado ya en el XIV, y cierra la producción el ejemplar del lucillo, ya del XIV avanzado, con un programa más rico aun dentro de lo simbólico. Todos repiten el primer modelo, posiblemente por inercia del más antiguo. Constituyen un grupo donde se exclusiviza la fórmula de caballero con distintos grados de evolución ejecutiva. Se prescinde de las escenas religiosas, en los dos últimos ha de considerarse

---

(43) Franco Mata, M. A., *Escultura gótica en León* León 1976. Lam. CXXXVII. En este sepulcro se representa un cortejo de ángeles y en la clave dos en un paño portan el alma del difunto.

(44) Panofsky. E.. *Op. cit* pág. 59.

(45) Azcárate Ristori, J.M. *La catedral de Santa María Catálogo Op. cit* pág. 98

(46) Portilla Vitoria, M.J., *El arte en los templos vitorianos Op. cit* pág. 14.

(47) Martínez de Salinas, F., y Eguía, J., *El estímulo Op. cit* pág. 95.

(48) Andrés Ordax, S., *País Vasco Op. cit* pág. 196.



su sentido ceremonioso, como yacente de tradición litúrgica. Por otra parte, ha de verse en ellos un interés por la memoria personal, registrado en lo cuidado de los yacentes que supera el sentido religioso de la muerte.

Cuando se realizan estas sepulturas la iglesia parroquial de Santa María debía estar en construcción y especialmente las empresas escultóricas estaban sin ultimar, incluso algunas ni tan siquiera habían comenzado (49). Sin embargo, no se registra ninguna afinidad, más allá de las meras coincidencias señaladas. Se concreta un modelo de yacente que se repite indeterminadamente en la iconografía funeraria de caballero en todo el gótico vitoriano.

---

(49) Sobre la cronología de las portadas consultese nuestra Tesis doctoral