

# La victoria de Cajamarca, Perú, a través de la pinceladura de la Capilla de la Soledad de Azpeitia. Análisis histórico y gráfico

MIREN DE MIGUEL LESACA

Departamento de Historia del Arte y Música  
Universidad del País Vasco - Euskal Herriko Unibertsitatea

## *Resumen:*

*Nicolás Sáez de Elola, el que fuera capitán de Pizarro en la batalla de Cajamarca y participe de la captura del inca Atahualpa, había de ser necesariamente distinguido y recordado mediante una obra imperecedera. La denominada Capilla de la Soledad, su obra póstuma, parecía el marco idóneo para exaltar la valentía y el virtuosismo de este hombre de acción. Como tal, la escena de la victoria heroica y alegórica que preside el lienzo norte de la capilla, inserta dentro de un sugerente arco triunfal, se convertía en el vehículo perfecto para la transmisión del triunfo del indiano. Un triunfo que, dado que se halla contenido en un recinto funerario y, más concretamente, en el arcolosio del comitente, aunaría las victorias más importantes de su vida, la victoria militar y la victoria frente a la muerte. Su estudio histórico y gráfico desvela la proximidad existente hacia las representaciones militares imperiales.*

*Palabras clave: Victoria. Cajamarca. Perú. Pinceladura. Nicolás Sáez de Elola. Capilla. Azpeitia. Renacimiento.*

## *Laburpena:*

*Nicolás Sáez de Elola, Cajamarcako batailan eta Atahualparen atxiloketan aritutako Pizarroren kapitaina, halabeharrez, betirako oroipena eskuratuko zion lan baten bitartez gogorarazia eta bereizia izan behar zen.*

*Bakardadearen kaperak, bere hil ondorengo obrak, helburu horretarako sortutako lana zirudien, gizon honen ausardia eta bertutea adieraziko zuen lana. Horrela bada, garaipenaren eszena, garaipen arku baten barruan sartua, bere xedeen igorle bihurtzen zen. Hala izanik, garaipen honek, hilobi esparruan eta hildakoaren mausoleoan pintatua, hil ondorengo garaipena eta garaipen militarra bateratzen ditu. Ikerketa historiko eta grafikoei bestalde, errepresentazio militar eta imperialetara gerturatzen gaituzte.*

*Hitz gakoak: Garaipena. Cajamarca. Perú. Horma pinturak. Nicolás Sáez de Elola. Kapera. Azpeitia. Errenazimendua.*

*Summary:*

*Nicolás Sáez de Elola, former captain of Pizarro in the Battle of Cajamarca and participant in the capture of the Inca Atahualpa, had necessarily be distinguished and remembered by an imperishable work. The Chapel of Solitude, his posthumous work, seemed the appropriate framework to exalt the courage and virtuosity of the man of action. As such, the scene of the heroic and allegorical victory that presides the north wall of the chapel, inserted into a suggestive triumphal arch, became the perfect vehicle for the transmission of the triumph. A triumph that, since it is contained in a burial site, and more specifically, in the mausoleum of the principal, would combine the most important victories of his life, military victory and the victory over death. Furthermore, the historical and graphic study reveals the proximity to existing imperial military representations.*

*Key words: Victory. Camajarca. Peru. Wall painting. Nicolás Sáez de Elola. Chapel. Azpeitia. Renaissance.*

En un artículo anterior publicado en este mismo medio, se realizó una aproximación a la biografía de Nicolás Sáez de Elola, paisano de Azpeitia, en la que se recogía su partida rumbo a las américas, el papel desempeñado a lo largo y ancho de su periplo por tierras peruanas, el regreso triunfal a su villa natal, el beneficioso matrimonio concertado con la descendiente de uno de los mejores y más ilustres linajes de Azpeitia, la ostentación de cargos de alcaldía, y finalmente, la construcción entre 1555 y 1560 aproximadamente de la Capilla de la Soledad, obra que ha rubricado la perduración perpetua de sus memorias, gestas y hazañas<sup>1</sup>. Con este nuevo artículo se pretende ahondar

---

(1) Véase DE MIGUEL LESACA, M, 2011.

en parte de su devenir histórico, el cual fue representado para mayor gloria y dignificación de su persona en su propio mausoleo.

La fulgurante vida de este guipuzcoano, de solera y renombre adquiridos, despegó en el momento en que decidió embarcarse y probar fortuna en las campañas americanas, que por aquel entonces parecían la mejor solución para todos aquellos cuya realidad diaria no era en principio demasiado prometedora. Habiendo partido muy joven, su andadura por América está documentada, como ya se expuso en el citado artículo, primero en Panamá, y posteriormente en Perú. Cualquiera podía saber de este último dato por la cartela que hasta el 2002 presidió su sepulcro, donde decía “Panteón de D. Nicolás Sáez de Elola, intrépido Capitán conquistador del Perú, fervoroso cristiano y fundador de esta capilla creada en 1555, restaurada en 1898”. Sin embargo y tras profundizar en su vida y acontecimientos, es necesario hacer hincapié en que son varias y notorias las muestras que el capitán Elola dispuso para que la memoria colectiva no olvidara el papel que jugó en la historia de España y América. Fue uno de los 168 agraciados que tuvieron la fortuna de enfrentarse con el poco y mal armado ejército de Atahualpa en las inmediaciones de Cajamarca, participando del posterior reparto del oro del inca. Por supuesto, semejante acontecimiento, situación, buena suerte, o como se le quiera denominar, había de ser reflejada de una u otra manera. Y para ello, nada mejor que su obra póstuma y su capilla de patronato, la Capilla de la Soledad<sup>2</sup>.

## **1. Investigaciones y hallazgos en torno a la Capilla de la Soledad de la parroquia de San Sebastián de Soreasu de Azpeitia**

Tras la completa restauración en 2006 del recinto funerario que alberga los restos y memoria de Nicolás Sáez de Elola, se han ido produciendo sorprendentes hallazgos respecto al mensaje y significado que encierra dicha capilla particular. La planta de cruz griega inscrita en cuadrado y rematada en una cúpula casetonada, similar a la del Panteón de Roma, ya era suficientemente elocuente de la carga simbólica que soportan los muros de la edificación. El cuadrado y la esfera como representantes del espacio terrenal y celestial respectivamente, inducían a plantearse la importancia de un espacio

---

(2) El presente artículo es parte de un trabajo de investigación realizado en la Universidad del País Vasco, “Estudio histórico-artístico e iconográfico de la Capilla de la Soledad de la Parroquia de San Sebastián de Soreasu de Azpeitia”, para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados (2007). En la actualidad forma parte del estudio de tesis dedicado a la investigación de la Capilla de la Soledad, Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea.

no visto con anterioridad<sup>3</sup>, bien por la pureza de sus líneas como por la perfección y asimilación del renacimiento y manierismo dentro de nuestro territorio<sup>4</sup>. Semejante osadía, sin embargo, no sólo se ve reflejada en la arquitectura<sup>5</sup>, sino que la pintura iguala e incluso trasciende la monumentalidad de la primera, parafraseando a Wittkower, podría decirse de la misma que “la complejidad y el intelectualismo del diseño son rasgos auténticamente manieristas”<sup>6</sup>.

Bien, tanto la arquitectura, como la escultura y la pintura nos refieren un espacio completamente dedicado a la sublimación de la idea renacentista

(3) Marías concretaba en relación a la arquitectura del País Vasco que, “un absoluto tradicionalismo tipológico, como sintáctico, se mantuvo a lo largo de todo el siglo XVI, ni una cúpula puede encontrarse, no digamos una estructura más compleja de carácter anticuario— como demostraría de entrada la persistencia de las iglesias-salón y más tarde su evolución en iglesias columnarias. MARIAS, F., 1998, p. 30. Dicha cita hace referencia al mismo autor, en MARIAS, F., 1989, pp. 117-119 y 434-436.

(4) Se coincide en el hecho de que la recepción de los modelos renacentistas no tiene una respuesta homogénea en el País Vasco. No obstante, las condiciones económicas que se vivieron en el siglo XVI fueron favorables, produciéndose un gran crecimiento demográfico, lo que favoreció una intensa actividad constructiva de iglesias en un estilo que se ha denominado gótico-renacentista. Constituyen destacadas excepciones algunos conjuntos como la Universidad del Sancti Spiritu de Oñate o esta capilla de la Soledad de Azpeitia. La introducción de las formas renacentistas es muy lenta, iniciándose por lo decorativo y haciéndose presente en la sintaxis arquitectónica solo superado el ecuador del siglo XVI. Sí es cierto que este enriquecimiento individual y la bonanza económica colectiva trajeron consigo la eclosión del caserío, tal y como lo concebimos actualmente. La prosperidad y sensación de seguridad que se vivió en el siglo XVI hizo que las antiguas casas fuertes medievales dieran paso a edificaciones abiertas al exterior, con numerosas ventanas ricamente decoradas. BARRIO LOZA J. A., 1998, pp. 33-56; CENDOYA ECAHANIZ I., 1998, pp. 157-166; MARIAS, F., 1998, pp. 17-31.

(5) Haciendo algo de historia sobre el personaje de Nicolás Sáez de Elola, cabría apuntar que tras la muerte del indiano se inició el proceso constructivo de su capilla póstuma, obra para la cual el difunto había adquirido el solar y el retablo que habría de presidirlo. Fuera de estas pequeñas directrices, el resto de las fases constructivas, así como el estilo de las mismas recayeron sobre los albaceas del testamento, el concejo de la villa de Azpeitia. Véase al respecto *Testamento de Nicolás Sáez de Elola vecino de la villa de Azpeitia en que entre otras cosas funda varias capellanías y obras pías en dicha villa nombrando por patrono de ella a la dicha villa de Azpeitia, y en caso de no cumplir las cláusulas de este testamento manda suceda en el patronato el regimiento de esta villa de Azcoitia. Otorgo en Azpeitia, a 14 de diciembre de 1553 ante Juan de Aquemendi*, Archivo Municipal de Azkoitia, Azkoitia (AMA), papeles indiferentes sobre varios asuntos, Leg. 25, nº 6. Además, en documento fechado a 30 de diciembre de 1554, un año después del fallecimiento de Nicolás Sáez de Elola, los responsables de las últimas voluntades de Elola dispusieron la edificación de una obra romana a cargo de Domingo de Rezabal, maestro cantero. AHPG20009\_A\_0764r\_A\_0765v.

(6) WITTKOWER, R., 1995, p. 130.

de la muerte, la virtud y la perduración. La perduración, en su vertiente de ostentación, queda patente en las dimensiones de la capilla que, a diferencia de las típicas capillas laterales que se pueden admirar en la parroquia de San Sebastián de Soreasu de Azpeitia, alberga la propia capilla, el coro, sotocoro y la sacristía, todo ello profusamente decorado. Ciñéndonos, sin embargo, al título otorgado a este subcapítulo, las investigaciones y hallazgos hasta la fecha publicados se han referido en exclusiva a la parte pictórica de la capilla. A día de hoy han sido dos los lienzos objeto de estudio, la pared sur de la capilla propiamente dicha y la pared este de la sacristía de la misma. A través de la reproducción de dos grabados de Hans Holbein el Joven y un dibujo del mismísimo Miguel Ángel, la Capilla de la Soledad se convierte en uno de los mejores exponentes de la recepción de modelos nórdicos e italianos en la península<sup>7</sup>.

La pared sur, dividida compositivamente en dos partes claramente diferenciadas, es quizá el lienzo que con mayor énfasis incide en el mensaje unitario de la capilla, mensaje cuya piedra angular es la virtud del comitente, por ende, la esencia del buen caballero y noble del renacimiento, y el sueño de la vida humana, es decir, la victoria sobre la muerte y el olvido y la consecuente memoria perpetua. La parte superior, presidida por el Padre Eterno, se hace flanquear por la imagen del tetramorfos y la doble rueda de la *Visión de Ezequiel*, siguiendo el esquema del grabado de Holbein de 1543. Tal y como Ezequiel recogió en su libro, Dios Padre exhortaba a la vida virtuosa como puerta de acceso a la Resurrección ante la hora del juicio. En la parte inferior, el joven desnudo que Miguel Ángel proyectara en 1533 representaría el alma humana rodeada por una serie de personajes que aludían a los pecados capitales, los cuales, aprovechando el momento de dormición e inconsciencia del joven, lo circundaban con el ánimo de desviarlo de una vida plena en virtud<sup>8</sup>. Uniendo ambas composiciones, dos ángeles trompeteros que recuerdan a los ángeles del Juicio Final de la Capilla Sixtina, hacen sonar sus instrumentos, recordando la venida del temido Juicio.

Respecto al paño este de la sacristía, el mensaje que trasmite es similar al del lienzo sur de la capilla, si bien es distinto el motivo pincelado. Siguiendo por segunda vez los grabados de Holbein, Adán y Eva se nos muestran trabajando afanosamente la tierra tras la expulsión del paraíso. Los acompaña la muerte, cuya presencia se fundamenta en la pérdida de la

---

(7) SILVA MAROTO, M<sup>a</sup>. P., 1991, pp. 316-317; ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., 1998; CARRETE PARRONDO, J., 1998; SAENZ PASCUAL, R., 1998; CASTAÑER, X., 1995.

(8) DE MIGUEL LESACA, M., 2010; DE MIGUEL LESACA, M., 2012 (a).

inmortalidad como consecuencia del Pecado Original<sup>9</sup>. Se hace de nuevo hincapié en la idea de un juicio igualitario en el que los actos realizados en vida hablarán a favor o en contra del virtuosismo y caridad de la persona en cuestión. Se trata, por tanto, de una visión catequística, una alegoría moral, y una lección de virtud como paso previo a la resurrección del cuerpo y alma.

## 2. La batalla de Cajamarca en la pinceladura de Azpeitia

Es palmario que, a la vista de los hallazgos realizados hasta la fecha, el recinto funerario renacentista aún y transmite motivos funerarios y religiosos. Sin embargo, parecía obvio pensar que alguien que en vida cosechó una gran victoria militar y alimentó la grandeza del imperio español, no hubiera de conformarse con la plasmación única de pasajes bíblicos, virtudes pinceladas, juicios e incluso figuras paganas, como lo es la sibila de la pared lateral del lienzo norte. Nicolás de Azpeitia<sup>10</sup>, alguien tan importante, un capitán de Pizarro en la batalla de Camajarca y la captura del inca Atahualpa, merecía que sus gestas quedaran labradas en piedra e incluso pintadas, para mayor gloria de su persona, militar en un inicio y civil y pública posteriormente. Y así resultó ser. Aunque hayan tenido que pasar casi 500 años de la defunción del indiano para que sus hazañas hayan sido desentramadas, podría decirse que la espera ha merecido la pena, y mucho. A día de hoy y con una rotundidad que roza lo absoluto, podemos aseverar que las pinturas de la Capilla de la Soledad plasman un valiosísimo momento histórico, tanto personal para Nicolás de Azpeitia, como para los intereses de la corona española.

Para ello habremos de fijar nuestra atención en el paño norte de la capilla de la Soledad (**Fig. 01**). Lo primero que se destaca de él es el mausoleo del fundador enmarcado en un arco triunfal de medio punto. Su simple presencia aventura una victoria sin precedentes, en la que se aglutinan la victoria militar y la victoria frente a la muerte, siendo expuestas a partes iguales la virtud, la dignidad y la gloria del comitente. El condicionado para la ejecución de la capilla, sacristía y ajuar del recinto funerario ya mencionaba con tales palabras la existencia del sepulcro: *“Enfrunte la entrada de este*

---

(9) DE MIGUEL LESACA, M., 2012 (b).

(10) En América, Nicolás Sáez de Elola será conocido con el apellido de Azpeitia, su pueblo natal. La totalidad de documentos que a su persona se refieren en relación a su estancia en Perú lo reconocerán con el nombre de Nicolás de Azpeitia. Era muy usual que los hombres de origen vasco tomaran como apellido su pueblo natal, existiendo muchos casos similares. Tal es el caso de su compañero Gaspar de Marquina, Pedro Navarro y un largo etcétera. Véase LOCKHART, J., 1986.

*arco el altar y retablo y en entrando a la mano (tachado)/ el enterramiento y sepulcro en medio del arco y afixado y metido en la/ pared. Y no será esto a cargo del maestro que la dicha capilla hiziere más de dexar/ el sitio para ello ronpida*<sup>11</sup>. Inspirado en modelos renacentistas italianos de los siglos XV y XVI, tales como las capillas Pazzi y Medicea, el conjunto funerario se articula en forma de sepulcro mural de tipo arcosolio<sup>12</sup>, formado por un arco abierto en la pared<sup>13</sup> en el que se encaja la cama sepulcral con el yacente. Consta de dos cuerpos y remate, al igual que las arquitecturas de los laterales, mediante cornisa, frontispicio triangular y tímpano, al uso de los templos clásicos. El primer cuerpo se alza sobre una pequeña moldura baja que arranca directamente del suelo, sin banco, y consta de un pedestal formado por tres cuerpos con sendos letreros. Sobre la cornisa alta se apoya el lecho sepulcral, ligeramente inclinado hacia el interior de la capilla, para una mejor perspectiva y observación de la imagen del difunto. Dos pilastras dobles cajeadas y superpuestas flanquean el mausoleo, adelantándose en el espacio las más cercanas al conjunto funerario. De las cornisas de dichas pilastras arranca el arco de medio punto, cuyo intradós está moldurado por artesones. Sobre los pilares que quedan ligeramente retrasados se yerguen, simétricamente dispuestos, dos soportes antropomorfos, dos hermes de origen serliano con extremidades

---

(11) GPAH20009\_A\_0750r\_A\_0751v. Propuesta de Domingo de Reçabal. El testamento mencionaba por su parte que se realizara “*un/ sepulcro de piedra cortada en la pared della e encima del/ dicho sepulcro un bulto que semeje bien e les pareciese bien a sus/ testamentarios*”. Testamento de Nicolás Sáez de Elola..., Archivo Municipal de Azkoitia, Azkoitia (AMA), papeles indiferentes sobre varios asuntos, Leg. 25, nº 6.

(12) La multiplicación de enterramientos medievales *ad sanctos* en el interior de los espacios sagrados, obligó a la distribución de los posibles lugares de enterramiento, estableciéndose como prioritario el uso del solar sacro a personalidades eclesiásticas o a particulares distinguidos por su piedad, sin olvidar que el poder adquisitivo de ciertos particulares también obtenía su recompensa. El orden social establecido en la concesión de sepulturas y su localización ponía de relieve la distinción entre hombres también más allá de la muerte, principio duramente criticado por el humanismo. Diversos concilios denunciaron las prácticas vigentes, en un intento de abolir tales diferencias. Sin embargo, la realidad del siglo XVI, la riqueza particular se siguió imponiendo, de forma que las capillas de patronato fueron una salida profusamente utilizada, tal es el caso de Nicolás Sáez de Elola, hombre militar. El Renacimiento y el individualismo impulsaron la creación de sepulcros para la exaltación del comitente, fuera cual fuera el ámbito en el que había despuntado, así como para el recuerdo del *memento mori* y la obligatoriedad de la virtud como filosofía vital. Uno de los más excelsos grupos sepulcrales renacentistas y manieristas lo conforman los sepulcros murales de pared o de arcosolio, recogidos y descritos minuciosamente, clasificados en función de su geografía. Véase REDONDO CANTERA, M. J., 1987.

(13) Aún siendo un sepulcro en nicho, el frente de la cama no se alinea con la pared principal, sobresaliendo unos cuantos centímetros. Ejemplos de dicha tipología en nicho son los sepulcros de Pedro Martínez de Álava o García de Estella en la iglesia de San Pedro de Vitoria.

aladas y de curvatura muy orgánica, y con unas pobladas cejas que tienden a la exageración fantástica. Sobre estas figuras se cierra horizontalmente el segundo cuerpo, rematado en cornisa. Una última cenefa pincelada con cornisa rematada asimismo en friso y arquitrabe hace que el mausoleo gane en verticalidad. A ambos lados de la cenefa, se aprecian dos cestillos de flores y frutas. Finalmente, un frontón triangular con tímpano igualmente pincelado remata el conjunto.

A imitación de las alegorías fluviales romanas o como las alegorías del paso del tiempo de las Tumbas Mediceas, dos figuras femeninas recostadas y cubiertas con sendos paños y capas ondulantes se disponen sobre el tímpano. A modo de virtudes, portan sendas palmas en la mano, van vestidas con túnica larga y con una banda que les atraviesa el pecho descubierto, y sostienen una cartela en la que claramente se puede leer la primera palabra, “Birtus”. Su pose y actitud recuerdan sobremanera a los ángeles alados que portaban el clipeo de los sarcófagos romanos y paleocristianos, así como las figuras de las enjutas de los arcos triunfales romanos. Sobre ello, el escudo con las armas de la corona imperial con el águila bicéfala de fondo, tantas veces repetido en obras de carácter oficial. Muy similar al óculo del muro opuesto, el escudo imperial se rodea de una cenefa circular rematada por la corona imperial.

La estatua yacente de Nicolás Sáez de Elola, labrada en piedra blanca de Salvatierra, se muestra ricamente decorada, tanto su figura como el cojín sobre el que apoya la cabeza, con una greca que lo recorre en toda su longitud, con motivos decorativos geométricos, y con borlas en los vértices de las diagonales. El bulto luce, haciendo gala del rango e importancia que ostentó como capitán de Pizarro en la conquista del Perú, una preciosa armadura, casco profusamente decorado, con su peto, espaldas, hombreras, manoplas, faldaje, grebas y rodilleras, además de espuelas, que son el fiel testimonio de su estatus y de toda una época. El yelmo, con la visera o celada bajadas ocultan por completo el rostro de Elola, uso infrecuente en la escultura funeraria de los sepulcros españoles en el siglo XVI<sup>14</sup>. Otro rasgo poco común a destacar sería la disposición de los brazos del difunto. En vez de juntar ambas manos sobre el pecho sujetando la espada, asimilando la forma de la cruz al modo de la representación del Miles Christi, el protagonista cruza su brazo derecho sobre el pecho portando en el hueco junto a su brazo izquierdo (inactivo), una espada de piedra. La figura representa al militar y hombre de

---

(14) Existe un caso similar en Tuy, Galicia. La figura yacente de Don Álvaro de Deza oculta su rostro tras el casco. Véase VILLAYERDE SOLAR, M<sup>o</sup> D., 2008, p. 250.

acción, en el momento de desenvainar y empuñar la espada, con una gran fuerza expresiva y altivez. Además, hay constancia tangible de que el difunto fue enterrado con espada metálica del s. XVI (**Fig. 02**).

Inciendiando en el carácter militar y el tono castrense de la representación del conjunto, la grisalla de la pared frontera del arcosolio representa una escena de victoria, con un jinete sobre su montura, frente a un fondo de lanzas y con una ciudad en la parte derecha (**Fig. 03**). Dicha composición es, sin lugar a dudas, el elemento más “discordante” de todo el conjunto funerario, dado su tono militar y no religioso, si tenemos en cuenta el lugar que la cobija, una capilla funeraria y de patronato, y más concretamente, la pared del mausoleo. Tal y como venimos mencionando, Nicolás Sáez de Elola fue un hombre de acción, un militar curtido en la conquista del Perú, que tuvo la enorme “fortuna” de participar en la batalla de Cajamarca y sus acontecimientos posteriores. Cabría recuperar parte de la historia vivida por este guipuzcoano para acercar al lector al acontecimiento acaecido en Cajamarca.

Debemos retrotraernos al 15 de noviembre de 1532. Las fuerzas de los españoles<sup>15</sup> se hallaban en las inmediaciones de Cajamarca, en total, 62 hombres de a caballo y 106 de a pie. Era de todos conocido que el inca Atahualpa se encontraba en las cercanías a la espera de un encuentro con Pizarro, hecho que se hizo efectivo al día siguiente, 16 de noviembre. El inca y sus nobles dirigieron sus pasos hacia la plaza de Cajamarca, donde los hombres de a caballo de Pizarro se hallaban apostados y ocultos en diversos edificios, mientras que los hombres de a pie vigilaban las entradas a la plaza<sup>16</sup>. La primera toma de contacto entre Atahualpa y el español fray Vicente de Valverde fue premonitoria de lo que se avecinaría pocos minutos después. Tras ofrecérsele la Biblia a Atahualpa y tras haberse realizado el acto del requerimiento<sup>17</sup>, el soberano del Perú, no habiendo entendido ni lo primero ni

---

(15) La forma más correcta de denominar a los conquistadores americanos, atendiendo a la terminología utilizada por los propios cronistas, es de “gente”, “hombres”, “españoles”, “cristianos”, “hombres de a pie” y “hombres de a caballo”. LOCKHART, J., 1986, p. 32.

(16) Este dato, con ínfimas diferencias y con diferentes grados de intensidad se recoge en las memorias y crónicas de los diversos cronistas de indias. Véanse las crónicas de CIEZA DE LEÓN, 1986; FRANCISCO DE XEREZ, 1985; y los estudiosos posteriores, tales como LÓPEZ DE GOMARA, 1979; LOCKHART, 1986. Xerez detalla la disposición de los hombres, repartidos en tres capitánías, escondidos del alcance de la vista de los indígenas. XEREZ, F., 1985. Una descripción similar se recoge en ISPIZUA, S., 1917, p. 225. Según el autor, Pizarro se había reservado a 20 de sus mejores soldados junto a él para la captura del inca.

(17) El acto del requerimiento consistía en la petición del sometimiento voluntario del imperio andino al imperio español.

lo segundo, arrojó las sagradas escrituras al suelo, después de lo cual se dio la señal de ataque. Los capitanes de Pizarro, es decir, los hombres de a caballo entre los que se encontraba Nicolás de Azpeitia, salieron al galope atacando con lanzas, alabardas, espadas y armas de fuego. La inferioridad numérica de los cristianos se vio suplida por el pavor que suscitaron los cascos de los caballos, animales desconocidos para los peruanos que, presas del horror, se dispersaron y salieron huyendo, siendo cientos los indígenas que perecieron aquella tarde por asfixia y por el aplastamiento producido por los caballos<sup>18</sup>.

Tras la captura de Atahualpa, el botín amasado como concepto de rescate del mismo se repartió entre los hombres que aquella tarde de 1533 se habían hallado presentes. Con ligeras diferencias entre sí, a excepción de los grandes nombres como los Pizarro y sus más allegados, los hombres de a caballo recibieron una parte importante del oro, mientras que los de a pie fueron recompensados con una cuantía inferior del botín<sup>19</sup>. Nuestro protagonista se halla, por descontado, entre los que percibieron parte del total del millón trescientos veintiséis mil quinientos treinta y nueve pesos<sup>20</sup>. Según el cronista Cieza de León, al de Azpeitia<sup>21</sup> le correspondieron 8.880 pesos de oro y 339

---

(18) “Como los indios vieron el tropel de los caballos, huyeron muchos de aquellos que en la plaza estaban; y fue tanta la furia con que huyeron, que rompieron un lienzo de la cerca de la plaza, y muchos cayeron unos sobre otros. Los de caballo salieron por encima dellos hiriendo y matando, y siguieron el alcance”. XEREZ, F., 1985, p. 112. Para hacernos una idea aproximada de lo desproporcionado de las bajas de uno y otro bando, citar que Xerez habla de la muerte de los treinta mil hombres presentes en la plaza, más dos mil que quedaron tendidos en el campo.

(19) Entiéndase que la diferenciación de entre hombres de a caballo y hombres de a pie viene motivada por la dificultad económica de conseguir una montura. Los hombres de la conquista del Perú tuvieron que costearse su propio equipo y jamás lucharon por un sueldo o soldada, por lo que nunca se consideraron a sí mismos como “soldados”. El fin último de los hombres de conquista fue el reparto del botín de guerra. LOCKHART, J., vol. I, 1986, pp. 31-32. Además de ello, cabe señalar que del total del contingente de Pizarro, sólo dos hombres tenían acreditada experiencia militar en Europa. El resto de los hombres eran gentes experimentadas en el nuevo mundo, con suficiente pericia en el manejo de las armas. Hay que tener presente que en la época de la conquista ninguno de los grupos estudiados por Lockhart estaban exentos de realizar la guerra. Tanto escribanos, como el clero y demás grupos estaban abocados a luchar por los intereses de la conquista y la corona, además del interés personal propio. *Ibidem.*, pp. 31-39.

(20) CIEZA DE LEÓN, P. DE, 1986, pp. 178-180.

(21) *Ibidem.* Cieza recoge el apellido Azpe o Aspa en lugar de Azpeitia, ya que nuestro protagonista rubricaba su nombre con dicha abreviatura, Nicolás de Azp<sup>a</sup>. La única rúbrica que se ha documentado hasta la fecha de puño y letra de Nicolás de Azpeitia, se documenta en el Harkness Collection, Library of Congress, 66.

marcos de plata, más tres octavas partes<sup>22</sup>, una fortuna no vista en las conquistas anteriores. De este dato se deduce el poder adquisitivo que demostró el indiano de cara a consumir un ventajoso matrimonio a su regreso a su villa natal, además de permitirse costearse una capilla digna de nobles y reyes.

Volvamos la vista a la pinceladura de Azpeitia. Enmarcado en un arco triunfal, Nicolás de Elola se hace representar sobre su cabalgadura, espada en mano, pisando una gran esfera. Al fondo, un telón de lanzas y una solitaria alabarda, con un portaestandarte en un plano adelantado, y con una enigmática ciudad a la derecha de la composición, en la que sobresale una torre rectangular de tamaño ligeramente desmesurado sobre la que se aprecian dos objetos rodeados de un halo de humo (**Fig. 03**).

Como ya se ha anunciado, la capilla contiene una escena de suma importancia en lo que a representación de una batalla histórica compete. Para no albergar duda alguna del origen de la grisalla de la victoria de Azpeitia, y para corroborar que el pasaje guipuzcoano se ciñe con total fidelidad narrativa y plástica al relato que los cronistas de indias hicieron en relación a la toma de Cajamarca por los cristianos. Y para corroborar esta afirmación, serán tres los hallazgos en los que basaremos la comparativa; el primero de ellos, el portaestandarte (**Fig. 04**).

Conocemos la narración de lo sucedido en la plaza de Cajamarca, pero desconocemos cómo se inicia el ataque. Al respecto, la señal del estandarte habría de ser el detonante para el comienzo de la contienda. Los cronistas peruanos divergen en detalles nimios, pero todos presentan como rasgo común la señal de dicho estandarte. Siguiendo un orden cronológico, Cieza de León narra que cuando Pizarro “alzó una toalla señal para mover contra los indios, soltó Candía los tiros”<sup>23</sup>. Xerez afirma que el Gobernador “se

---

(22) Con pequeñas diferencias respecto a la cantidad de plata recibida, el dato se recoge en LOCKHART, J., vol. I, 1986, p. 111. López de Caravantes en la transcripción que realiza al documento del escribano Pedro Sánchez, también se hace eco de los nombres de los conquistadores, si bien escribe el nombre de Nicolás como Nicolás de Azpitia. En su caso, repite las mismas ganancias en peso que las que menciona Lockhart, 8.880 pesos de oro, 339 marcos de plata más tres (Lockhart citaba tres octavas partes). Véase LÓPEZ DE CARAVANTES, F., 1985. El autor cita las palabras de Pedro Sánchez y su acta del reparto del oro y la plata. Por su parte, Cúneo-Vidal recoge las mismas citas que Caravantes, pero modifica el nombre de Nicolás, y lo nombra como Nicolás de Azapitia. CÚNEO-VIDAL, R., 1925, pp. 265-271. Ispizua sólo anota los nombres de los vascos (entre ellos, Nicolás de Azpitia), omitiendo una relación de nombres más extensa. ISPIZUA, S., 1917, p. 241.

(23) CIEZA DE LEÓN, P. DE, 1986, p. 157.

armó un sayo de armas de algodón”<sup>24</sup>. Gomara recoge que Pizarro “mandó sacar el pendón y jugar la artillería, pensando que los indios arremeterían. Como la seña se hizo, corrieron los de caballo a toda furia”<sup>25</sup>. Posteriormente Prescott se hace eco del detalle con las siguientes palabras: “Pizarro vio que había llegado la hora. Agitó una bandera en el aire, que era la señal convenida: partió el fatal tiro de la fortaleza, y entonces salieron el capitán y sus oficiales a la plaza”<sup>26</sup>. Del Busto Duthurburu señala que “alguien agitó la toalla blanca para que la viera Candía”<sup>27</sup>. Finalmente, Lockhart añade que a la visión del estandarte ondeando se descargó la artillería sobre el séquito de Atahualpa, siendo el alférez de Pizarro quien habría de enarbolar el estandarte, a lo que seguiría el rugido de las trompetas<sup>28</sup>.

El segundo hallazgo compete a la figura del citado Pedro de Candía<sup>29</sup>. Si prestamos atención al margen superior derecho de la pinceladura de Azpeitia, observaremos los dos elementos humeantes citados en líneas superiores. (**Fig. 05**). Los relatos del momento de la batalla son muy concretos al respecto, aunque una vez más existe alguna que otra variante en la narración. Si bien la señal de ataque convenida comenzaba con la visión del estandarte, a este hecho habrían de seguirle los tiros producidos por Pedro de Candía, dando comienzo a la lucha entre cristianos e indios. Cieza de León relata que ante la inminente llegada del inca a la plaza de Cajamarca, Pizarro ordenó que se pusieran “unos tirillos en lugar alto que estaba diputado para ver los juegos o hacer los sacrificios, y que Pedro de Candía los soltase cuando se hiciera cierta seña”<sup>30</sup>. Xerez por su parte dice que Pizarro “mandó al capitán de la artillería que tuviese los tiros asentados hacia el campo de los enemigos, y

(24) XEREZ, F., 1985, p. 112.

(25) LÓPEZ DE GOMARA, F., 1979, p. 172. En la página 170 se adelanta el dato de que para la captura del inca “ninguno hablase ni saliese a los de Atabaliba hasta oír un tiro o ver el estandarte”.

(26) PRESSCOTT, W., 1851, p. 103. La descripción de este autor está basada en Pedro Pizarro, Xerez, Oviedo y Zárate.

(27) DEL BUSTO DUTHURBURU, J. A., 1965, p. 127.

(28) LOCKHART, J., 1986, pp. 23-24.

(29) De origen cretense, Pedro de Candía era el “único de los 168 que puede ser fácilmente descrito como soldado profesional”. Había servido como artillero en Italia y formó parte de la guardia real española. LOCKHART, J., 1986, p. 35. Véase la biografía de Candía en Lockhart, J., 1986, pp. 142-145.

(30) CIEZA DE LEÓN, P. DE, 1986, p. 155.

cuando fuese tiempo les pusiese fuego”<sup>31</sup>, saliendo todos los cristianos a la voz de *Santiago!*, a lo que Oviedo añade que “soltaron los 2 tiros de pólvora, è tocaron las trompetas”<sup>32</sup>. Gomara, a la estela de los anteriores, relata que “puso Francisco Pizarro una escuadra de arcabuceros en una torrecilla de ídolos que señoreaba el patio”<sup>33</sup>. Hemming, parafraseando a Mena, relata que Pizarro “apostó a Pedro de Candía, capitán por Su Majestad, con ocho o nueve escopeteros y cuatro tiros de artillería”<sup>34</sup>. Y continúa en páginas posteriores con la siguiente narración: “hicieron señas al artillero que soltase los tiros, y así soltó los dos de ellos, que no pudo soltar más”<sup>35</sup>. Prescott dice que Candía y unos cuantos soldados y la artillería, “comprendiéndose bajo este imponente nombre dos pequeños falconetes, se estableció en la fortaleza”<sup>36</sup>. Y Lockhart relata que, siendo Candía capitán real de la artillería, “estuvo a cargo de algunas piezas de artillería pequeñas y unos cuantos arcabuceros, unos siete u ocho a lo más. Con ellos produjo los truenos de Cajamarca”<sup>37</sup>. Se denominen trueno o tiro, varios autores los contabilizan en número de dos, la misma cantidad que se hizo representar en Azpeitia.

El tercer y último punto que confirma la representación de la batalla de Cajamarca se basa en la descripción que realizaron los cronistas de indias sobre dicha ciudad. Prestemos de nuevo atención a la grisalla, en concreto, a la desmesurada torre del primer plano, con la curiosa escalera exterior de caracol (**Fig. 06**). En principio, la ciudad, que se halla europeizada en su tratamiento, podría tratarse de Sevilla, puerto de llegada y por tanto centro neurálgico de todos los indios que regresaron colmados de oro<sup>38</sup>. Podría

---

(31) XEREZ, F., 1985, p. 109.

(32) FERNÁNDEZ DE OVIEDO Y VALDÉS, G., 1855, p. 173.

(33) LÓPEZ DE GOMARA, F., 1979, p. 170.

(34) HEMMING, J., 1982, p. 32, en referencia a las palabras de Cristóbal de Mena, cronista del Perú.

(35) *Ibidem.*, p. 37.

(36) PRESSCOTT, W., 1851, p. 101.

(37) LOCKHART, J., 1986, p. 143.

(38) Al respecto, Cieza de León dice que “estas cosas no dejo yo de pensar que es así, cuando me acuerdo de las piezas tan ricas que se vieron en Sevilla llevadas de Caxamalca, adonde se juntó el tesoro que Atahualpa prometió a los españoles, sacado lo más del Cuzco”. CIEZA DE LEÓN, P. DE, 2005, p. 244. Y Gomara relata que “envió Pizarro el quinto y relación de todo al emperador con Fernando Pizarro, su hermano; con el cual se vinieron a España muchos soldados ricos de veinte, treinta, cuarenta mil ducados; en fin, trajeron casi todo aquel oro de Atabaliba, e hinchieron la contratación de Sevilla de dinero, y todo el mundo de fama y deseo. LÓPEZ DE GOMARA, F., 1979, p. 177.

igualmente tratarse de la propia Azpeitia<sup>39</sup> o cualquier otra ciudad española, europea e incluso americana de mediados del siglo XVI. Sin embargo, no existe duda de que lo representado es Cajamarca. Nótese que en la descripción de la ciudad de Cajamarca realizada por numerosos cronistas, además de referenciar la grandeza de la misma, se hace especial hincapié en la presencia de una torre con escalera de caracol, idéntica a la representada en Azpeitia. Guardando una coherencia cronológica, el primero en mencionarse sería Xerez. Dicho autor cita sobre la plaza de Cajamarca que “es mayor que ninguna de España, toda cercada con dos puertas, que salen a las calles del pueblo”. Y sigue: “por la delantera de esta plaza, a la parte del campo, está incorporada en la plaza una fortaleza de piedra con una escalera de cantería”. Cita una segunda fortaleza, “asentada en un peñol, la mayor parte de él tajado. Esa es mayor que la otra, cercada de tres cercas, hecha subida con caracol”<sup>40</sup>. Fernández de Oviedo relata idéntica disposición de la fortaleza con su escalera exterior de caracol<sup>41</sup>. Prescott narra que “otra fortaleza había además en el terreno elevado que dominaba a la ciudad, de piedra también, y rodeada por tres murallas circulares, o más bien una sola muralla que la rodeaba en forma de espiral”<sup>42</sup>. Hemming por su parte relata, aunque sin detallar la presencia de la escalera exterior, que “en mitad de la plaza, aparentemente hacia la parte superior, había una estructura más sólida, de piedra, que los españoles consideraron “una fuerza” o fortaleza” desde la cual se realizaron los disparos antes citados<sup>43</sup>. Del Busto Duthurburu añade que Cajamarca “en su cúspide tenía una pequeña fortaleza de tres cercas a la que se llegaba por una escalera de caracol”<sup>44</sup>. E Ispizua relata que “por la parte del campo y adosada a la plaza, había una fortaleza, de piedra, con escalera de cantería para subir por ella”<sup>45</sup>. Después de leer las descripciones de quienes presentes se hallaron y de quienes recogieron el testigo de los primeros, parece probado el origen descriptivo de la ciudad. Nos hallamos ante la primera y única pintura mural que representa un hecho histórico, una batalla, en

(39) En el momento en el que se pincelan las grisallas de Azpeitia, existían en el centro urbano unas cuantas casas torre o casas palaciegas, así como la propia iglesia de San Sebastián de Soreasu, con su gran torre.

(40) XEREZ, F., 1985, pp. 103-104. Fernández de Oviedo relata idéntica disposición de la fortaleza con su escalera exterior de caracol.

(41) FERNÁNDEZ DE OVIEDO, G., 1855, p. 168.

(42) PRESSCOTT, W., 1851, p. 98.

(43) HEMMING, J., 1982, p. 32.

(44) DEL BUSTO DUTHURBURU, J. A., 1965, pp. 110-111.

(45) ISPIZUA, S., 1917, p. 220.

un contexto funerario. Tal puntualización le confiere a la obra de Azpeitia el calificativo de obra única y excepcional.

### **3. Antecedentes de la plástica de la victoria militar en las representaciones nobiliarias e imperiales: la batalla de Mühlberg**

Nicolás de Azpeitia, al igual que otros afamados nombres de la nobleza, había protagonizado y tomado cartas en un gran acontecimiento bélico. Había participado en la batalla de Cajamarca y en la captura del soberano Atahualpa, hecho que a la postre desencadenaría la caída del imperio inca tal y como se había concebido hasta la fecha. Era por tanto, partícipe de una parte relevante de la historia de la corona española. A ello se sumaba un dato de gran importancia, el hecho de que hubiera regresado a su Azpeitia natal vivo, y dueño y señor de una fortuna sin precedentes por aquellos lares. Y por supuesto, tal cúmulo de distinciones y méritos habían de ser plasmados de la forma más satisfactoria y halagüeña posible. El proyecto más ambicioso pasaba por edificar una capilla funeraria, tal y como constató en sus memorias el de Elola y como dispusieron sus albaceas. ¿Pero qué modelos cabía imitar? Las pretensiones de los testamentarios del indiano dirigieron su mirada a la plástica de las victorias militares de los nobles que habían participado a las órdenes del emperador Carlos V, e incluso a la plástica imperial. Y hallaron ciertos ejemplos confeccionados a su medida que nos sirven de comparación para valorar el alcance de nuestras grisallas.

Podemos aseverar que el léxico arquitectónico y plástico de la creación guipuzcoana orbita en la esfera de las representaciones nobiliarias y las victorias imperiales. Siguiendo un orden de cercanía geográfica, que no una pauta cronológica, el primer ejemplo de representación de una victoria militar se halla en las pinturas del Palacio de Oriz, en Navarra. Realizadas a petición de la familia Cruzat, señores del mencionado palacio<sup>46</sup>, las grisallas recrean y conmemoran la batalla de Mühlberg en la que participó un descendiente de dicho linaje<sup>47</sup> (Fig. 07). Acaecida en 1547, la pintura renacentista refleja el levantamiento de los príncipes protestantes de la liga de Smalkalda, quienes fueron vencidos a orillas del río Elba. El levantamiento de dicha facción supuso un golpe difícil de digerir para la corona española y el emperador, quien, en adelante y para subrayar su hegemonía, se haría representar como el “héroe guerrero que participa de manera directa en los acontecimientos

---

(46) Véase SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., 1944, p. 63.

(47) Actualmente se hallan en el Museo de Navarra, Pamplona.

bélicos”<sup>48</sup>. Ciertamente, se respira dicha filosofía en la finalidad estética, artística e histórica de las pinturas. Al igual que Carlos V, los Cruzat también estimaban oportuno hacerse representar en la batalla como héroes, situación idéntica a la de Nicolás de Elola en Azpeitia. En disonancia a esta última, sin embargo, cabría referir que el continente de ambas pinturas es distinto, las grisallas navarras se concibieron para un palacio, frente al recinto funerario escogido por el de Elola. No obstante, la combinación de temática religiosa y militar, coincide en ambos casos, ya que las grisallas de Oriz se hicieron acompañar de pasajes del Antiguo Testamento y frisos con danzas de niños desnudos, tondos de figuras míticas y bucráneos, equilibrando la temática militar con la alegórica y religiosa a partes iguales<sup>49</sup>.

La Guerra de Sajonia, o lo que es lo mismo, el desastre de la liga protestante y la victoria del emperador Habsburgo se hacen representar en un total de seis grandes composiciones separadas por pilastras pinceladas: el “Socorro de Ingolstad”, la “Vista de los dos campamentos”, “El ejército imperial busca contacto con el luterano”, “El paso del Elba en Mühlberg”, “La persecución del ejército de la Liga” y “La rendición del Duque de Sajonia”. Se trata de grandes murales de época, esto es, la fidelidad de los hechos y la fidelidad de los modelos y atuendos militares del momento convierten a estas grisallas en espejo de la práctica militar del siglo XVI. Los personajes más ilustres que participaron en la contienda desfilan por sus muros, identificados por sendas iniciales, tal es el caso del Emperador, el Conde de Buren, Lanzgrave, Sertle o el mismísimo Duque de Alba. La potencialidad bélica de ambos contingentes también se muestra en las pinturas; cañones, aracabuces y lanzas se entremezclan entre el nutrido ejército de ambas facciones. Cada lienzo representa la narración de los hechos correspondientes al epígrafe que la acompaña, pero la composición de todas ellas alcanza un nivel elevado de similitudes. Todos los murales muestran el desfile militar, añadiendo algunos de ellos detalles como el campamento militar, las barcas del paso del río Elba o las diversas ciudades que fueron testigo de las escaramuzas, Mühlberg o Torgau. A este respecto, reseñaremos que las pinturas de Azpeitia muestran esos mismos elementos que se hallan presentes en las pinturas de Oriz, la refriega militar en primer término, un gran ejército con un telón de lanzas, y la ciudad

---

(48) CHECA CREMADES, F., 1999, p. 257.

(49) La temática militar se localiza en el salón de la segunda crujía, mientras que las representaciones religiosas y alegóricas se localizan principalmente en el vestíbulo alto y en las salas de la primera crujía de la Casa o Palacio de Oriz. SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., 1944.

asediada o en la que se suceden los acontecimientos, como parte integrante de la composición (**Fig. 07**).

Los Cruzat y sus pinturas de Oriz no fueron los únicos que entendieron la plástica militar como modo de encumbramiento de la dignidad y gloria personal. El Duque de Alba, Fernando Álvarez de Toledo y Pimentel, también optó por iluminar sus estancias del Torreón de la armería de Alba de Tormes con policromías referentes a la batalla de Mühlberg y la contienda sajona (**Fig. 08**). En un claro alegato de propaganda personal, se magnifica la figura del Gran Duque y se realza “su verdadera contribución al feliz término de la guerra en Alemania”<sup>50</sup>. El emperador Carlos V apenas hace acto de presencia en primer término, lugar reservado para la figura del Duque. En este caso, al igual que en Oriz, aún tratándose de contexto básicamente castrense, a los lienzos de la guerra se les une un riquísimo repertorio renacentista formado por Virtudes, Victorias, Cíclopes y Alegorías, muy del gusto del buen hacer del siglo XVI. Una vez más, las similitudes con nuestra grisalla de Azpeitia y su antecesora pintura navarra son evidentes. La composición vuelve a incidir en la presencia de los elementos ya traídos a colación: los protagonistas sobre su montura, lanzas al fondo, y una ciudad como testigo mudo del suceso.

Una vez vistos los ejemplos de la nobleza y personajes ilustres participantes en Mühlberg, sólo resta escalar una posición hasta llegar a la figura del propio emperador. Tanto las pinturas navarras como las salmantinas de Alba de Tormes tienen su origen en la plástica imperial, por lo que estamos en disposición de afirmar que el léxico arquitectónico y plástico de la creación guipuzcoana orbita en la esfera de las mismísimas victorias imperiales. Resulta lógico, de todo punto, si entendemos que el propio Nicolás de Elola contribuyó al feliz desenlace de una batalla cuyo fin fue el engrandecimiento de la corona española y, proporcionalmente y en menor medida, la evangelización del recién descubierto continente americano.

Partiendo de esta premisa, hay que estudiar y comprender al dedillo la significación de las representaciones imperiales. De base, hay que entender que una vez que el joven Carlos V alcanza la titulación imperial, su aparato propagandístico comienza a trabajar sobre una imagen muy concreta y estudiada del mismo, en la que aunarán la figura del héroe, con el

---

(50) MARTÍNEZ DE IRUJO Y ARTÁZCOZ, D. L., 1962, p. 43.

hombre virtuoso, clásico<sup>51</sup> y victorioso. Dichos convencionalismos se repetirán, en adelante, con asiduidad y se irán reforzando a medida que se vaya incidiendo, a lo largo de las distintas representaciones bélicas, en la plástica imperial como garante de la estabilidad política. Así, la logística imperial centrará gran parte de sus esfuerzos en potenciar la imagen imperial a través de la representación lineal de los sucesos bélicos más significativos, situando dichas creaciones en un aura de simbolismo y alegoría<sup>52</sup>. El pistoletazo de salida lo marca la representación de la batalla de Pavía de 1525, con la que se arranca una tipología formal que trasmite “referencias heroicas, políticas, imperiales y jurídicas”<sup>53</sup>, que se impondrán en las distintas cortes europeas<sup>54</sup>. La batalla de Túnez de 1535, añadirá a lo anteriormente expuesto la asimilación de la figura imperial como “figura romana”<sup>55</sup>, tal y como se le representará en el Palacio de Granada<sup>56</sup>.

Tras Pavía y Túnez, llega el turno de la ya mencionada batalla de Mühlberg. En el caso de Carlos V, no hay enormes tapices o pinturas murales que conmemoren la batalla; existen tanto el lienzo homónimo de Tiziano con el retrato ecuestre del soberano, como un interesantísimo grabado de Enea Vico. Entre ambos, la imagen del emperador queda completamente imbricada al “héroe guerrero que participa de manera directa en los acontecimientos bélicos”<sup>57</sup>.

---

(51) El clasicismo viene dado como rasgo determinante que supone declararse descendiente de la grandeza del extinto imperio romano.

(52) CHECA CREMADES, F., 1999. “La realidad del gobierno de Carlos V tuvo que ceñirse a una práctica guerrera cuyos enemigos no fueron sólo los infieles mahometanos, sino también los herejes centroeuropeos, la monarquía francesa e incluso el mismo Papa. Fuerzas tan potentes no podían ser contenidas con ideales caballerescos, ni con torneos singulares, como el propio Carlos pretendió en algún momento, sino con la realidad de una práctica bélica que pronto se vio reflejada en estampas, cuadros y tapices”, p. 226.

(53) CHECA CREMADES, F., 1987, p. 85.

(54) *Ibidem.*, p. 86.

(55) CHECA CREMADES, F., 1987, p. 86. Tras la campaña tunecina, Carlos V inicia un viaje por Italia en el que afianzará sus intereses políticos, y su figura heroica y clásica, presentándose a sus súbditos como “renovador de la antigua grandeza romana y como nuevo Escipión”, p. 94.

(56) Acompañado por alegorías de la Victoria, la Fama y la Abundancia, los ocho frescos de Carlos V lo presentarán como “héroe militar que basa su triunfo en la práctica de las virtudes”, “prudencia del príncipe” mediante. CHECA CREMADES, F., 1987, p. 113-114; CHECA CREMADES, F., 1999, p. 228.

(57) CHECA CREMADES, F., 1999, p. 257.

Nos centraremos en el grabado de Vico, la obra que de forma más directa y explícita aúna la narración del suceso bélico con la alegoría de la virtud<sup>58</sup>. Partiendo de la descripción aportada por D. Luis de Ávila y Zúñiga<sup>59</sup>, Vico recrea la batalla del Mühlberg en torno al río Elba. Los contingentes del Emperador, armados con arcabuces, se sitúan en la parte derecha de la composición, quedando reservada la parte izquierda para los protestantes y la representación de la ciudad, de la que sobresale su gran torre poligonal (**Fig. 09**). La victoria de Mühlberg, por supuesto y como en casos anteriores, no se entendería sin la presencia de elementos alegóricos y emblemáticos, dispuestos tanto en la composición de la batalla, como principalmente en los bordes exteriores de la misma. Las personificaciones a ambos lados del marco oval, representan la virtud imperial en general si bien, y afinando un poco, las del interior del marco aluden a “la difusión y fama eterna de la victoria militar”<sup>60</sup>, mientras que las dos mujeres del plano superior se refieren a “las principales virtudes que propiciaron el éxito en tan trascendente hecho de armas”<sup>61</sup>. Queda patente que la plástica del grabado no sólo tiene la intencionalidad de representar un hecho o una batalla concreta, supera con creces la simplicidad de una narración lineal. La presencia de las virtudes justifica el fin de los hechos bélicos, ya que tras éstos surgen la Fama y la Gloria perennes. Obsérvese que el caso de las dos figuras femeninas recostadas sobre el marco oval recuerdan sobremanera las dos figuras igualmente reclinadas que en el caso de Azpeitia portan la cartela que alude a la virtud del indiano.

Si bien los tres ejemplos citados son el claro antecedente de la grisalla de la victoria de Azpeitia, las motivaciones que impulsaron a la creación de cada una de ellas tres difirió un mínimo. El grabado de Vico es el más simbólico y alegórico de los ejemplos expuestos; cierto es que las infraestructuras áulicas disponían de mayores recursos artísticos para una exaltación personal condensada en una menor cantidad de imágenes. Por su parte, las pinturas de Alba de Tormes se ocupan principalmente de la exaltación del Duque de Alba y la captura de los príncipes rebeldes, “olvidando” en cierta manera la

---

(58) Sobre el estudio del grabado de Enea Vico, véase GARCÍA ARRANZ, J. J., 2002-2003, pp. 5-27.

(59) ROSELL, C., 1858. El tomo I recoge la crónica de Ávila y Zúñiga sobre el *Comentario de la guerra de Alemania*, pp. 410-449. La batalla de Mühlberg se localiza en las pp. 439-444.

(60) GARCÍA ARRANZ, J. J., 2002-2003, p. 15.

(61) *Ibidem.*, p. 15.

presencia imperial. Las pinturas de Oriz, finalmente, se recrean en la narración objetiva del encuentro bélico, en detrimento de la «referencia religiosa y mítica»<sup>62</sup>.

#### **4. Los grabados de las crónicas peruanas de López de Gomara. Fuentes gráficas**

Además de los anteriores ejemplos pictóricos, existe una cuarta fuente para el estudio del posible origen gráfico de la batalla de Cajamarca de Azpeitia. Se trata de las obras indigenistas de quienes fueron testigos de lo acaecido y recogieron in situ las impresiones y descripciones de los enfrentamientos. Estas obras gráficas no llegaron a ser tan conocidas como las pinturas murales a las que nos hemos referido, ni tan exitosas como el grabado de Vico. Su proyección fue menor, y se propagaron a menor escala. Son una serie de grabados que fueron impresos, intercalados con el texto referente a las crónicas del Perú, en la *Historia General de las Indias* escrita por López de Gomara<sup>63</sup>. Como testimonios de una época, el valor de las imágenes es superlativo. En sucesivos dibujos o grabados, se detallan los acontecimientos más relevantes de la conquista de Perú y de México. Los personajes son la viva estampa de los contendientes del siglo XVI, las armaduras son el reflejo de las vestiduras castrenses de los españoles, y las ciudades que se muestran, al igual que sucede en el caso de Azpeitia, son el resultado de la europeización gráfica de las ciudades peruanas. Es tal el grado de adecuación de lo representado a la moda y gusto local de España, que incluso aquellos grabados que hacen referencia a los soberanos Atahualpa y su hermano Huascar son completamente confundibles con los retratos de Pizarro y Almagro, por ejemplo. Véanse como referencia las imágenes de los siguientes capítulos: Cap. CVIII. Del rico y famoso descubrimiento del Perú; Cap. CXI. De la guerra que Francisco Pizarro hizo en la isla Puna, y algo del sitio y costumbres della; Cap. CXVI. De las guerras y diferencias entre Guascar y Atabaliba hermanos; Cap. CXXIII. De la toma del Cuzco ciudad riquísima, y muy señalada; Cap. CXXX. De un mal encuentro que recibieron los nuestros de la retaguardia de Quizquiz, y de cómo Alvarado entrega su armada y recibe cien mil pesos de oro; Cap. CXXXV. De cómo tomó por fuerza el Cuzco a los Pizarros, y comienzan las guerras civiles entre ellos (**Fig. 10**).

---

(62) CHECA CREMADES, F., 1999, p. 266.

(63) LÓPEZ DE GOMARA, F., ed. de 1545.

Parece probado o cuando menos justificado que, de las primeras ediciones de la citada obra de Gomara, pudiera haberse desarrollado la idea de hacer representar a Nicolás de Elola como victorioso capitán de la conquista peruana. En verdad, la realidad de lo sucedido en la plaza de Cajamarca había de ser por todos conocida desde el instante que el de Azpeitia regresó a Guipúzcoa colmado de riquezas. Es más que probable pensar que el protagonista hubiera grabado sus vicisitudes americanas en la memoria de quienes atendieron sus relatos. Por tanto, he aquí todos los ingredientes, la narración de lo que sucedió, expuesta en primera persona, y las posibles fuentes gráficas de hechos coetáneos, editados con anterioridad a que Azpeitia engalanara los lienzos de su obra más ilustre con la grisalla de la victoria. Sumando a todo ello, por supuesto, las obras de la familia Cruzat, el Gran Duque y el propio Carlos V.

## **5. La victoria militar y la victoria frente a la muerte**

La escena militar de Azpeitia y, por ende, la capilla que la alberga, es un claro ejemplo de las aspiraciones particulares e individualistas de un hombre del siglo XVI. La idea de la perduración de la memoria de las gestas llevadas a cabo por un hombre del que en los últimos años se van conociendo nuevos datos, es la piedra angular de la recreación de la victoria militar de Azpeitia. Contextualizada sobre la verticalidad del grupo de lanzas y la alabarda, con el portaestandarte y el ondulante estandarte en primer plano, además de la preponderancia de la esfera y el caballero con espada, y por supuesto, la ciudad de Cajamarca, el episodio de la victoria peruana trasciende a lo esencialmente narrativo. Reiteramos que no se trata de una simple y descriptiva victoria, la virtud heroica y alegórica se entremezclan con el pasaje puramente histórico. Si bien el triunfo es la parte esencial del mensaje, el simbolismo renacentista de la victoria militar auspiciada por la virtud del comitente es un hecho tangible. Los ejemplos hacia los que mira la grisalla guipuzcoana orbitan en este mismo sentido. Con mayor o menor grado de simbolismo añadido, las pinturas de Oriz, las policromías de Alba de Tormes, y las representaciones imperiales de las batallas de Carlos V son las claras precursoras de nuestra grisalla. Todas y cada una de ellas persiguen la exaltación particular de quien participara en las contiendas, ya fuera un Cruzat, el Duque de Alba o el propio emperador. Por tanto, los albaceas de Elola no hacen sino seguir la estela de quienes en años anteriores ya habían rubricado sus hazañas en los muros de sus dependencias palaciegas o militares. Se trata de la continuación lógica de unos programas bélicos que nos sirven de estudio complementario a las crónicas escritas que existen de lo que en pintura se refleja.

Sea como fuere, y sin devaluar en absoluto la importancia histórica de la representación, como retrato de época que es tanto de las tácticas militares, como de la indumentaria y de los sucesos acaecidos al otro lado del océano, la grisalla de Azpeitia ha de ser, además, leída entre líneas. En Azpeitia, en contra de lo que sucede con los tres ejemplos citados anteriormente, son varias las victorias que se representan: la victoria militar y la victoria frente a la muerte. El mayor éxito de nuestro protagonista no radicó en el enriquecimiento que se devino de la captura del inca (aquel enriquecimiento se difuminó con el transcurso de los siglos), sino en la pericia y sabiduría de haber sabido jugar la baza de hacerse representar de la única forma en que entraría en los anales de la historia: como protagonista de la victoria de Cajamarca y como protagonista de su propia victoria personal, el ser capaz de vencer a la muerte mediante el nombre y apellido propios. A ello contribuye el continente de la grisalla en cuestión. Enfrentado al paño sur de la capilla y a las grisallas de los vicios y pecados capitales, y al juicio que sobreviene tras la muerte, la victoria es la consecución lógica de haber superado con éxito ambas pruebas, el abandono de una vida pecaminosa y por consiguiente, el justo triunfo sobre el juicio que sobrevendrá a justos y pecadores. Nada en las pinturas de Azpeitia está pincelado al azar. Cada elemento es una pequeña pieza de un gran puzzle, la propia capilla de la Soledad. Se trata de la combinación perfecta de contenido y continente, simbolismo y capacidad y astucia edificatoria.

El hecho de que la narración militar se imbrique de forma tan magistral en el contexto funerario de la capilla convierte al recinto y, más concretamente, a su programa iconográfico, en una verdadera joya del pensamiento renacentista y de los preceptos plásticos, arquitectónicos y escultóricos del siglo XVI. Por tanto y sin lugar a dudas, tanto la batalla de Cajamarca del muro norte de la capilla, como toda la estancia en general son dignos de distinción dentro del periplo edificativo y decorativo guipuzcoano, vasco y español.

## 6. Referencias bibliográficas

- BARRIO LOZA J. A.: “Paisaje aproximado de la arquitectura renacentista en el País Vasco”, *Revisión del arte del Renacimiento, Ondare, cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, Donostia, pp. 33-56, 1998.
- CARRETE PARRONDO, J.: “El grabado vasco-navarro en el Renacimiento”, *Revisión del arte del Renacimiento, Ondare, cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, Donostia, pp. 107-112, 1998.
- CASTAÑER, X.: *Pinturas y pintores flamencos, holandeses y alemanes en el Museo de Bellas Artes de Bilbao*, Bilbao, 1995.

- CENDOYA ECAHANIZ I.: “Reflexiones en torno al arte del s. XVI en Gipuzkoa”, *Revisión del arte del Renacimiento, Ondare, cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, Donostia, pp. 157-166, 1998.
- CHECA CREMADES, F.: *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, Madrid, 1987.
- CHECA CREMADES, F.: *Carlos V y la imagen del poder en el Renacimiento*, Madrid, 1999.
- CIEZA DE LEÓN, P. DE: *Crónicas del Perú. El Señorío de los incas*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 2005.
- CIEZA DE LEÓN, P. DE: (Ed. de Carmelo Sáenz de Santa María), *Descubrimiento y conquista del Perú*, Crónicas de América 17, Historia 16, Madrid, 1986.
- CÚNEO-VIDAL, R.: *Vida del conquistador del Perú Don Francisco Pizarro y de sus hermanos Hernando, Juan y Gonzalo Pizarro y Francisco Martín de Alcántara*, Barcelona, 1925.
- DE MIGUEL LESACA, M.: “Un reflejo de las Danzas Macabras de Holbein en la sacristía de la Capilla de la Soledad en la iglesia de San Sebastián de Soreasu, Azpeitia”, *De Arte*, León, 11, pp. 89-108, 2012 (b).
- DE MIGUEL LESACA, M.: “La virtud del comitente y el sueño de la vida humana”, *Actas del XVIII Congreso del CEHA*, vol. III, Santiago de Compostela, pp. 1990-2004, 2012 (a).
- DE MIGUEL LESACA, M.: “Nicolás Sáez de Elola, intrépido Capitán en la Conquista del Perú. El oro de Cajamarca”, *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País*, tomo 67, número 1-2, San Sebastián, pp. 11-41, 2011.
- DE MIGUEL LESACA, M.: “Estudio iconográfico de las grisallas del lienzo sur de la Capilla de la Soledad en la iglesia de San Sebastián de Soreasu, Azpeitia. Fuentes gráficas”, *De Arte*, 9, León, pp. 83-104, 2010.
- DEL BUSTO DUTHURBURU, J. A.: *Francisco Pizarro. El Marqués Gobernador*, Madrid, 1965.
- ECHVERRÍA GOÑI, P. L.: “Contribución del País Vasco a las artes pictóricas del Renacimiento: la pinceladura norteña”, *Revisión del arte del Renacimiento, Ondare, cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, Donostia, pp. 73-106, 1998.
- FERNÁNDEZ DE OVIEDO Y VALDÉS, G.: *Historia General y Natural de las Indias, islas y tierra-firme del mar océano*, Madrid, 1855.
- GARCÍA ARRANZ, J. J.: “Documento histórico y exaltación simbólica en un grabado de Enea Vico: El ejército del emperador Carlos V cruzando el Elba cerca de Mühlberg”, *NORBA-ARTE*, vol. XXII-XXIII, pp. 5-27, 2002-2003.

- HEMMING, J.: *La conquista de los Incas*, Fondo de Cultura económica, México, 1982
- ISPIZUA, S.: *Los vascos en América. Historia de América*, Libro IV, “La itálica”, Madrid, 1917.
- LOCKHART, J.: *Los de Cajamarca. Un estudio social y biográfico de los primeros conquistadores del Perú*, vol. I y II, Batres, Lima, 1986.
- LÓPEZ DE GOMARA, F.: *Historia General de las Indias*, Edición de 1545, Biblioteca Nacional de España.
- LÓPEZ DE GOMARA, F.: *Historia General de las Indias y vida de Hernán Cortés*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1979.
- LÓPEZ DE CARAVANTES, F.: *Noticia General del Perú*, Madrid, 1985.
- MARÍAS, F.: “El Renacimiento “a la castellana” en el País Vasco: concesiones locales y resistencias a “lo antiguo””, *Revisión del arte del Renacimiento, Ondare, cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, Donostia, pp. 17-31, 1998.
- MARTÍNEZ DE IRUJO Y ARTÁZCOZ, D. L., *La batalla de Mühlberg en las pinturas murales de Alba de Tormes*, discurso leído en el acto de su recepción pública el 18 de marzo de 1962, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1962.
- PRESSCOTT, W.: *Historia de la Conquista del Perú con observaciones preliminares sobre la civilización de los incas*, Madrid, 1851.
- REDONDO CANTERA, M. J.: *El sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e iconología*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1987.
- ROSELL, C.: *Historiadores de sucesos particulares*, Madrid, 1858.
- SAENZ PASCUAL, R.: “La influencia del grabado en la pintura manierista: el ejemplo de las tablas de Añes (Álava)”, *Revisión del arte del Renacimiento, Ondare, cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, Donostia, pp. 447-452, 1998.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: *Las pinturas de Oriz y la guerra de Sajonia*, Institución Príncipe de Viana, Pamplona, 1944.
- SILVA MAROTO, M<sup>a</sup> P.: “La utilización del grabado por los pintores españoles del siglo XVI”, *Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento Español, Príncipe de Viana*, Pamplona, pp. 311-320, 1991.
- VILLAVERDE SOLAR, M<sup>a</sup>. D.: “La representación de la muerte en Galicia durante el siglo XVI”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, LV N<sup>o</sup> 121, enero-diciembre, pp. 235-262, 2008.
- WITTKOWER, R.: *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, Alianza Editorial, Madrid, 1995.
- XEREZ, F.: (Ed. de Concepción Bravo), *Verdadera relación de la conquista del Perú*, Crónicas de América 14, Historia 16, Madrid, 1985.

## 7. Documentación gráfica



Fig. 01. Lienzo norte de la Capilla de la Soledad de la Parroquia de San Sebastián de Soreasu, Azpeitia.



Fig. 02. Detalle de la estatua yacente del mausoleo de Nicolás Sáez de Elola.



Fig. 03. Detalle de la escena de la victoria de la batalla de Cajamarca de Perú.



Fig. 04. Detalle ampliado de la escena del portaestandarte de la escena de la victoria de la batalla de Cajamarca.

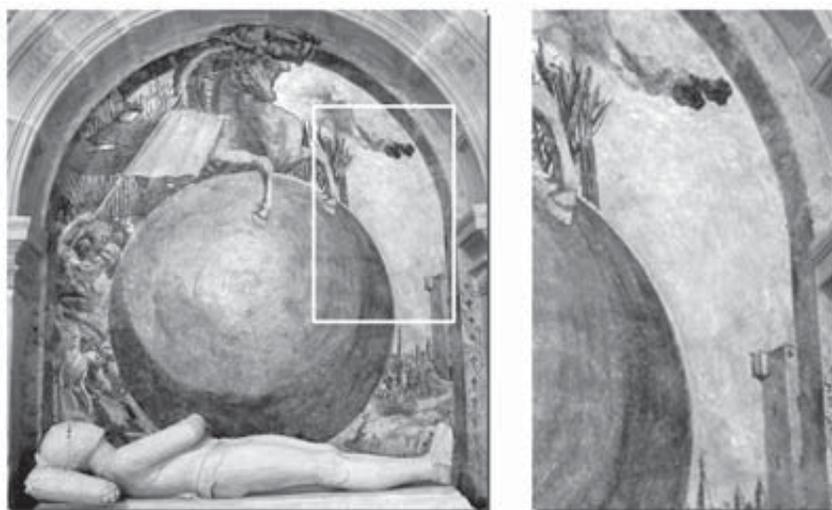


Fig. 05. Detalle ampliado de la escena de los tiros de pólvora de la escena de la victoria de la batalla de Cajamarca.

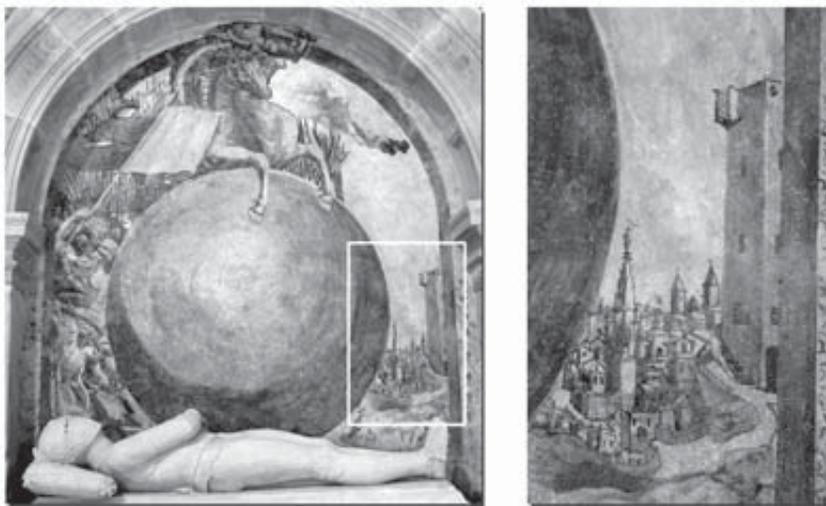


Fig. 06. Detalle ampliado de la ciudad de Cajamarca y la torre con escalera de caracol del primer término.



Fig. 07. Grisallas del Palacio de Oriz en Navarra. Escenas del Paso del Elba en Mühlberg y la Persecución del ejército de la Liga. Se conservan en el Museo de Navarra, Pamplona.



Fig. 08. Policromías del torreón de la armería de Alba de Tormes. Escenas de la batalla de Mühlberg con la participación del Gran Duque de Alba.



Fig. 09. Grabado de Enea Vico, “El paso del Elba en batalla de Mühlberg en 1547”, 1551, estampa calcográfica, Biblioteca Nacional de Madrid, Inv. 40.933.

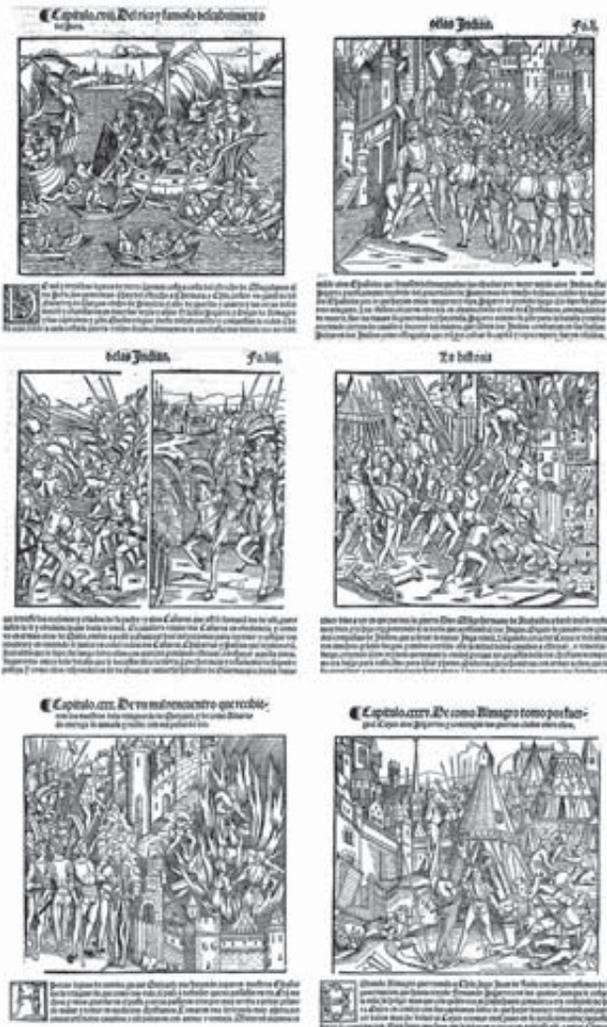


Fig. 10. Grabados pertenecientes a la Historia General de las Indias de Francisco López de Gomara, capítulo CXXXIV, ediciones de 1544-1545. Cap. CVIII. Del rico y famoso descubrimiento del Perú; Cap. CXI. De la guerra que Francisco Pizarro hizo en la isla Puna, y algo del sitio y costumbres della; Cap. CXVI. De las guerras y diferencias entre Guascar y Atabaliba hermanos; Cap. CXXIII. De la toma del Cuzco ciudad riquísima, y muy señalada; Cap. CXXX. De un mal encuentro que recibieron los nuestros de la retaguardia de Quizquiz, y de cómo Alvarado entrega su armada y recibe cien mil pesos de oro; Cap. CXXXV. De cómo tomó por fuerza el Cuzco a los Pizarros, y comienzan las guerras civiles entre ellos.