

Reflexiones acerca del proyecto funerario de Don Fernán Pérez de Ayala en Quejana

Por M^a. LUCÍA LAHOZ

En Quejana se encuentra el solar de los Ayala, el monasterio dominico concentra el conjunto funerario más significativo del País Vasco, son los sepulcros de Don Fernán Pérez de Ayala y su mujer doña Elvira de Ceballos –padres del canciller–, el de Don Pedro López de Ayala y doña Leonor de Guzmán –en la capilla de Santa María del Cabello¹ y el del hijo del escritor, don Fernán Pérez de Ayala y su esposa Doña María Sarmiento, en los que va a centrarse nuestro estudio, situados en el templo del convento.

Don Fernán Pérez de Ayala es el primogénito del canciller, heredó el mayorazgo, fue señor de Ayala y Salvatierra, Merino Mayor de Guipúzcoa y Alférez Mayor de la Banda. Luchó en la toma de Antequera durante la minoría de edad de Juan I; en 1405 presidía una embajada a Francia, siguiendo la trayectoria diplomática de su padre. Representó a Castilla en el concilio de Constanza, que terminó con el cisma de Occidente, quedando la iglesia entera bajo la obediencia del papa Martín V. En 1419, actuaba como árbitro entre marinos vizcaínos y bretones, con tal acierto que los embajadores de Bretaña que habían venido a apaciguar las luchas “se fueron contentos con el rey”. Fundó con su esposa el hospital de Nuestra

(1) Vid Lahoz M. L.; “La capilla del Canciller Ayala. Sus relaciones con Italia” *Boletín del Museo Instituto Camón Aznar*, en prensa.

Señora del Cabello en Vitoria, y otro hospital en la villa de Salinillas de Buradón.²

Don Fernán Pérez de Ayala murió en 1436³ y se hizo enterrar en Quejana, donde reposa, acompañado de su esposa Doña María Sarmiento.

El sepulcro

La obra original constituía un sepulcro doble donde yacían juntos los esposos. Se situaba a los pies del templo, en el centro de la nave, junto al coro de las monjas. Pero las remodelaciones de la iglesia, efectuadas en 1730, alteran la escenografía primitiva y, al igual que el monumento sepulcral de los fundadores, sus abuelos —trasladados a la capilla torreón—, se desmembra la cama sepulcral en dos y se empotra uno a cada lado, en unos nichos laterales a los pies del coro.

El yacente de don Fernán mide 2,04 x 0,80 m. Reposo la cabeza sobre dos almohadas, con escudos en los ángulos, borlas en los extremos y unos cordoncillos ajustando las fundas, repitiendo un perfil semejante a los del sepulcro de Carlos el Noble, en la catedral de Pamplona⁴ o en los del canciller Villaespesa en Tudela⁵ y en especial al del Contador Saldaña en Santa Clara, en Tordesillas.⁶ Don Fernán viste un largo y ampuloso ropón, una hopa, especie de túnica talar hasta los pies, que desde el cuello cae sobre el cuerpo en numerosos pliegues rectos y en la zona de los brazos se recoge como si fuese un manto, modelo parecido al que llevaba Gómez Manrique en su sepulcro del Fresdelval,⁷ aunque ésta se abre un poco

(2) Para la biografía de don Fernán Pérez de Ayala hemos seguido textualmente los datos apuntados por Portilla Vitoria, M. J., *Quejana Solar de los Ayala*. Col. Alava Monumentos en su historia, Vitoria, 1984 pág. 53. Puede consultarse asimismo Idem. *Torres y Casas Fuertes*, Vitoria, 1978, pág. 880. idem. "Quejana", *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria. Vertientes cantábricas del Noroeste alavés. La Ciudad de Orduña y sus aldeas*, t. VI. Vitoria, 1988, pág. 782. Consúltese asimismo Salazar y Castro, L. de, *Historia de la casa de Lara*, t. II, Cap. V. pág. 74 y ss., también Núñez de Cepeda, M., *Hospitales Vitorianos*, pág. 84 y ss.

(3) Portilla Vitoria, M. J., *Catálogo*. Op. cit. pág. 784.

(4) Steven Janke, R., *Jehan de Lome y la escultura gótica posterior en Navarra*, Principe de Viana, Pamplona 1977, fig. 14.

(5) Ibidem, fig. 93.

(6) Durán Sanpere, A. y Ainaud de Lasarte, J., *Escultura gótica*, col. Ars Hispaniae, t. VII. Madrid, Plus Ultra, 1956, figs. 117 y 118.

(7) Gómez Barcena, M. J., "El sepulcro de Gómez Manrique y Sancha de Rojas" *Reales Sitios*, nº 83, 1985, pág. 66.

dejando descubierta una pierna hasta la rodilla. La hopa presenta un cuello muy decorado, con zonas abultadas a la manera de cordeles de joyas, con aspecto lujoso, en la línea de los exhibidos Gómez Manrique o don Juan Fernández de Velasco, en Medina de Pomar.⁸ Conserva restos de la espada en disposición análoga al citado modelo burgalés, y parte de la misericordia de la que se aprecia la empuñadura. Calza espuelas. Figura el escudo de los Ayala apoyado en un leoncillo sin cabeza y de gran volumen a sus pies. Su rostro es de gran calidad con impresión de retrato, a pesar de los desperfectos el realismo es su nota dominante. Se le fija con los ojos abiertos conforme a la concepción cristiana de la muerte como despertar a la Vida Eterna. El rostro presenta una contextura ósea acusada, pómulos angulosos, arcos superciliares profundos, mentón marcado, rasgos cuidados y perfectos, nariz partida, todo de modelado suave y blando. Luce un extraño tocado que, deja visible la oreja, y se ha considerado como un turbante morisco,⁹ está muy próximo al de don Juan Fernández de Velasco, que Ara Gil define como capirote, “lleva en la cabeza un capirote cuya vuelta cuelga por el lado izquierdo hasta el cuello, dejando al descubierto los cabellos rizados por el lado derecho.”¹⁰ Gómez Bárcena apunta para el tipo de Gómez Manrique un origen borgoñón,¹¹ que en este alavés coincide también con la propia filiación artística de la obra.

En el lado opuesto reposa el bulto sepulcral de Doña María Sarmiento, su esposa. Doña María era hija de don Diego Gómez de Sarmiento, Mariscal de Castilla, Repostero Mayor de Juan I, muerto en Aljubarrota, y de su mujer Doña Leonor de Castilla, sobrina de Enrique II y Pedro I, hermanos de su madre. Con este matrimonio emparenta la casa de Ayala con la familia real,¹² conforme a una política matrimonial favorable y de

(8) Ara Gil, C. J., “Sepulcros medievales en Medina de Pomar”, *B.S.E.A.A.* XLI, Lam. II.

(9) Becerro de Bengoa, R., *Descripciones de Alava*, Vitoria, 1918, pág. 275. “tiene un magnífico turbante morisco (o saxia) en la cabeza, con grandes caídas sobre el hombro derecho”. Portilla Vitoria, M. J. *Quejana Solar de los Ayala*. Op. cit. pág. 53, aunque la misma autora en el *Catálogo*. Op. cit. pág. 783, habla de turbante amplio siguiendo la moda de entonces.

(10) Ara Gil, C. J. *Sepulcros medievales en Medina de Pomar*. Op. cit. pág. 206. La definición del tocado la hace basándose en Bernis Madrazo *Indumentaria medieval española*. Op. cit. pág. 44-45.

(11) Gómez Bárcena, M. J., *El sepulcro de Gómez Manrique y Sancha de Rojas*. Op. cit. pág. 66.

(12) Portilla Vitoria, M. J., *Quejana Solar de los Ayala*. Op. cit. pág. 53 e idem *Torres y Casas Fuertes*. Op. cit. , pág. 926.

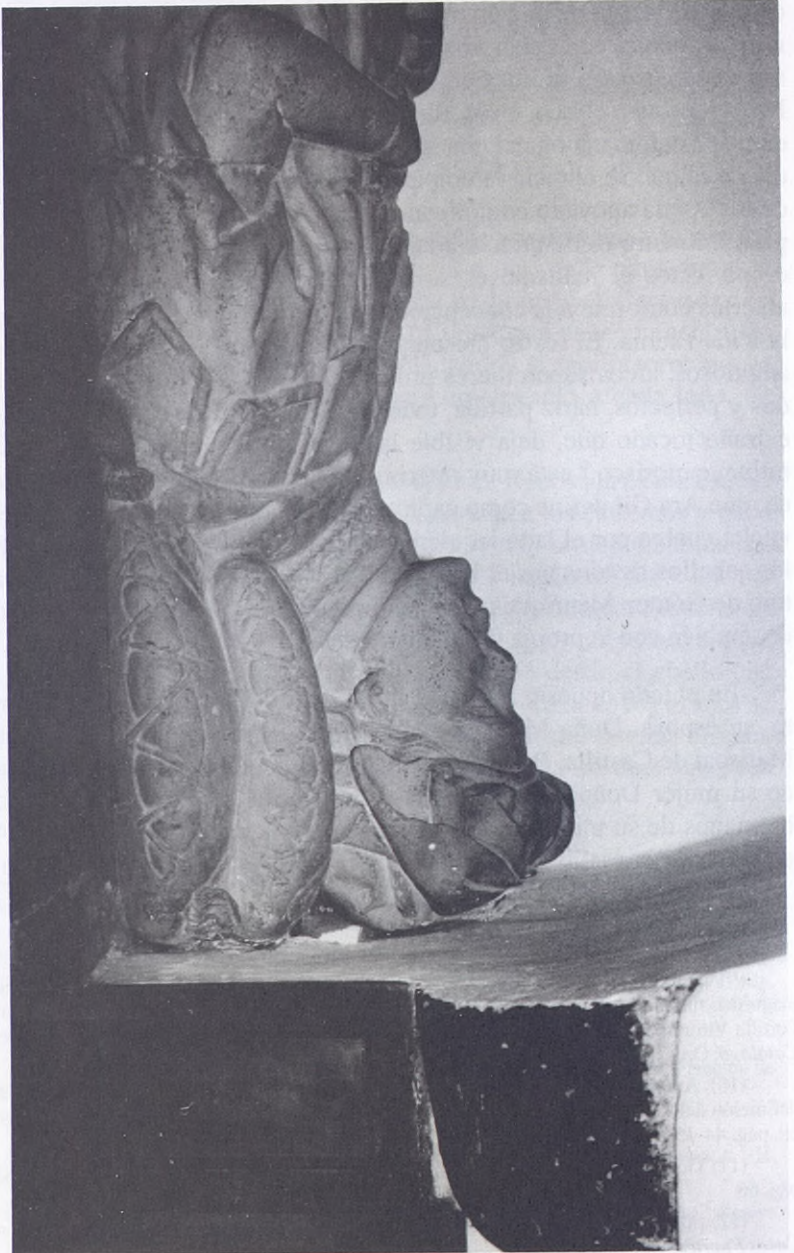


Fig. 1. - Convento de Quejana. Yacente de don Fernán Pérez de Ayala.



Fig. 2. - Detalle.

ascenso que había tenido lugar desde tiempos del padre, don Fernán Pérez de Ayala, disposición habitual y constante en el momento que nos ocupa.¹³

Doña María muere en 1438.¹⁴ Su yacente es de dimensiones similares al bulto del esposo, 2,02 x 0,83. Se efigia a una mujer joven, vestida con camisa y brial, de escote en pico, muy abierto, bajo y ceñido al busto que cae en formas amplias, mangas ampulosas ajustado en la muñeca con puños. Se arropa con una mantonina de cuello muy subido, rematada en formas abiertas a cuchillo, cuadrangulares, decoradas, que repiten el modelo de la ropa de su esposo. Luce rica gargantilla trabajada con preciosismo y dibujando formas geométricas, y collar de perlas largo, de dos vueltas, del que quedan algunas sartas en el cuello.¹⁵ Calza zapatos gruesos de formas redondeadas, siguiendo la moda de la época. El brazo izquierdo oculto y en la mano derecha, destruída en parte, sujeta un objeto, que por su aspecto semeja una bolsa o un pañuelo. Su rostro es uno de los más finos de la plástica hispana de la primera mitad del siglo xv. Tiene los ojos abiertos, la frente ligeramente abombada, iniciando una moda con gran desarrollo en todo el siglo. La cara es de formas carnosas, los pómulos llenos, la nariz de perfil clásico, muy recta, los labios carnosos bien perfilados con dibujada sonrisa y el mentón marcado. Luce un tocado propio también de lo borgoñón, sin llegar a la exhuberancia de otros modelos de este estilo, con las ruedas o rodetes cogidos en red, bajo la toca, dibujando un zig-zag. El modelo de tocado recuerda al de la reina doña Blanca en San Pedro de Olite¹⁶ y, sobre todo, al de la mujer en el sepulcro Garro.¹⁷ A sus pies quedan restos de las garras con dos leones, uno a cada lado, presumiblemente similar a los del esposo y con el escudo de los Sarmiento, al igual que sucedía con el de don Fernán Pérez de Ayala.

(13) Sobre el papel de estos enlaces beneficiosos y su proyección en la iconografía funeraria, bien como representación, bien como la adopción de un determinado lugar se cuenta entre otros los casos del Canciller Villaespesa, en la catedral de Tudela y el de Gómez Manrique en Fesdeval estudiados por Yarza Luaces, J., "La capilla funeraria hispana en torno a 1400". *La idea y el sentimiento de la Muerte en la Historia y en el Arte de la Edad Media*, Santiago de Compostela, 1988, pág. 72

(14) Portilla Vitoria, M. J. *Torres y Casas Fuertes*. Op. cit., pág. 926.

(15) Collar de dos vueltas adorna también a la yacente de doña Isabel de Ujue, esposa del canciller Villaespesa, vid. Yarza Luaces, J., *La capilla funeraria hispana en torno a 1400*. Op. cit., fig. 9

(16) Steven Janke, R., *Jehan Lome y la esculrura posterior*. Op. cit. fig.131

(17) *Ibidem*, fig. 112.

Ambos yacentes estaban unidos en el monumento original, formando un sepulcro doble. En la peana en la parte inferior corría un friso vegetal del que aún se aprecian restos en el lado del marido, repite una decoración vegetal diminuta y naturalista de hoja frondosa, jugosa y carnosa, semejante al friso utilizado en la tumba de Gómez Manrique, actualmente en el Museo Arqueológico de Burgos.¹⁸ Y encima se disponen los escudos del matrimonio, alternándose el emblema de los Ayala, con los dos lobos y los suéteres, con la enseña de los Sarmiento, los trece gules, distribuidos en filas de cuatro, cinco y cuatro.

Ambito funerario

El monumento es bastante sencillo. El proyecto funerario se limita a las imágenes de los yacentes y a los escudos. La figuración, por tanto, prescinde intencionadamente de iconografías más ricas con exequias, angelillos, escenas sagradas, etc., para centrarse en los propios difuntos, bien a través de sus imágenes —los yacentes— o bien través de sus símbolos —los escudos—.

Encajados en los sepulcros aparecen dos cabezas de león de piedra del mismo material y una tercera recogida en el convento, correspondían a las peanas del monumento original.

Completa el proyecto una inscripción que recorre la cama sepulcral y donde puede leerse: “...NDITO CUER PO EN FTA DE CADA DIA EN STE CORO A CUIOS PIES (ELL)OS SE MANDARON SEPULTAR” en el sepulcro de Don Fernán, y “IA SU MOGRE (sic) LOS QUALES EDIFICARON E DOTARON EL OSPITAL DE LA BILLA DE BITORIA E GANAR” en el lado de doña María.¹⁹

La leyenda no ha llegado completa. Debía contener, sin duda, por una parte la identificación de los finados y por otra, lo que resulta más significativo, la ubicación del sarcófago y una de las fundaciones de los finados. Todo ello responde a un intento desesperado de asegurarse la propia salvación, como seguidamente vamos a ver.

En cuanto al nombre de los difuntos al igual que la figuración de los yacentes como retratos idealizados, junto al complemento de los escudos

(18) Gómez Bárcena, M. J., *Escultura gótica funeraria en Burgos*, Burgos, 1988, fig.126.

(19) Seguimos la inscripción de Portilla Vitoria, M. J., *Catálogo*. Op. cit., pág. 783.



Fig. 3. - Detalle del tocado.

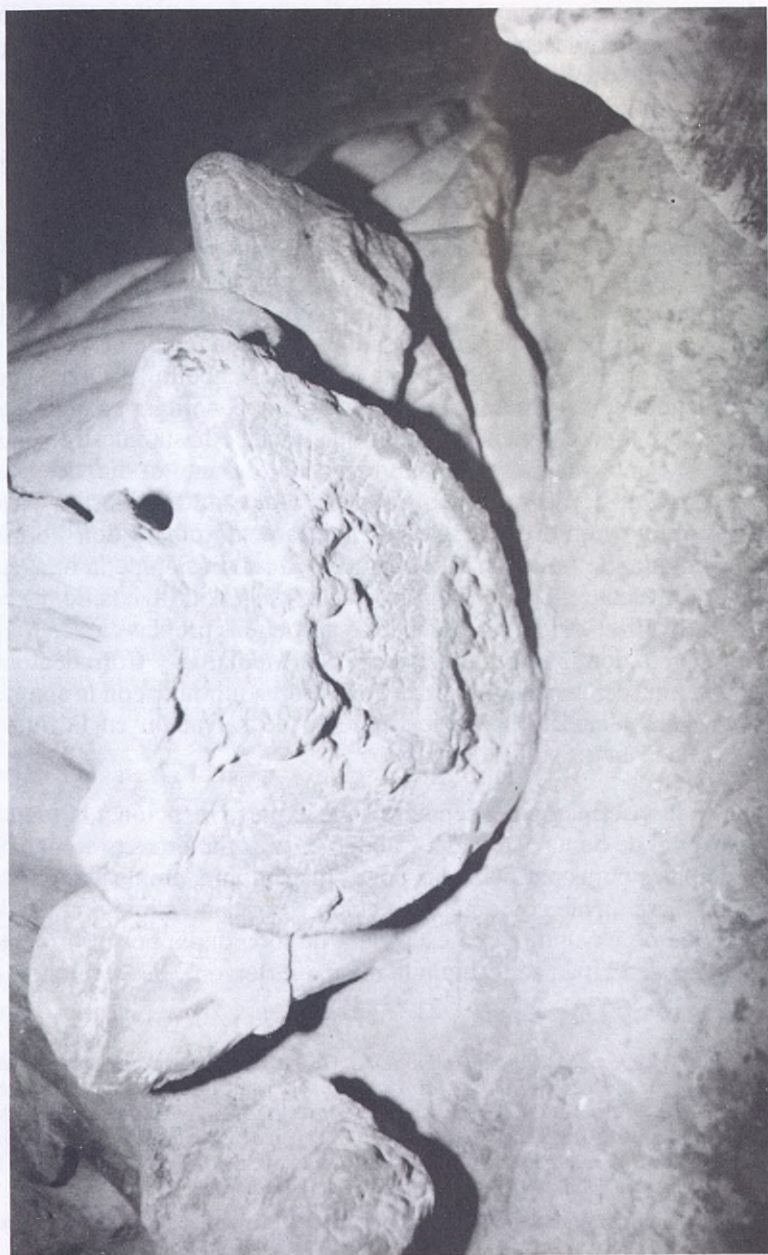


Fig. 4. - Detalle del escudo.

han de interpretarse como un claro intento de evitar la muerte social de los allí enterrados, como deseo de fama y de perdurar la memoria a lo largo del tiempo, común por otra parte en los monumentos sepulcrales.

Pero lo que a nuestro juicio resulta más significativo desde el punto de vista del proyecto, es la ubicación y la referencia de la nueva fundación patrocinada por el matrimonio.

El monumento ha de colocarse en un lugar especial, según denota la inscripción y el mismo don Fernán estipula en su testamento: “mando que mi cuerpo sea sepultado en la iglesia de San Juan de Quejana en la sepultura que yo fice hacer para mi la cual está ante la red de las duennas, debaxo del coro donde está Señora Santa María del Cabello”.²⁰ Debajo del coro para asegurarse las oraciones de las monjas y beneficiar su alma con ellas. Pero sobre todo conviene recordar que, incluso hasta nuestros días, el relicario de Santa María de Cabello se venera durante el día, desde el oficio de prima al de de maitines, en el coro alto de la clausura justo encima del último tramo de la iglesia, precisamente donde don Fernán pide ser sepultado. Se trata con ello de buscar la protección de la imagen; don Fernán proyecta reposar protegido por la imagen, utilizada de hecho con un valor salvífico evidente. A lo que se añaden las propias características de la imagen, donde priman los valores de Mediatrix y Corredentora, además de la transcendencia milagrosa de la propia reliquia, con la significación que éstas alcanzan como instrumento de salvación en la nueva devoción gestada en los siglos del gótico.

Además la inscripción del sepulcro hace expresa mención a la fundación del hospital de Santa María del Cabello en Vitoria. Se testimonia una de las principales obras patrocinadas por el matrimonio, empleada en este contexto necesariamente como una expiación y por tanto como una vía de salvación. Que no es algo nuevo está fuera de toda duda, posteriormente en un sepulcro de Cripán se formula la misma reflexión.²¹ La referencia a

(20) Nuñez de Cepeda, M., *Hospitales Vitorianos*. Op. cit. también aparece citado en parte en Portilla Vitoria, M. J., *Quejana Solar de los Ayala*. Op. cit. pág. 50. Se trata de una imagen relicario que contiene un cabello de la Virgen. La pieza está realizada en Avignon por encargo del Cardenal Barroso, hermano de la abuela del canciller, que la heredó y por quien llega a Quejana. Más detalladamente véase nuestra tesis doctoral “Escultura gótica en Alava”, defendida en la universidad de Salamanca, julio, 1992, específicamente en el capítulo Quejana, T. IV.

(21) Como sucede en un sepulcro de la ermita de San Martín de Crípan, Alava, de los últimos momentos del gótico.

dicha fundación ha de entenderse en un contexto escatológico como exposición de la “caridad” como “virtus” característica del matrimonio. Los textos literarios anteriores y de la época consideran la caridad decisiva para un juicio favorable.²² Además, San Pablo la coloca por encima de todas las virtudes: “Aunque hablara las lenguas de los hombres y de los ángeles, si no tengo caridad, soy como bronce que suena o címbalo que retiñe. Aunque tuviera el don de la profecía, y conociera todos los misterios y toda la ciencia, aunque tuviera plenitud de fe como para trasladar montañas, si no tengo caridad, nada soy. Aunque repartiera todos mis bienes, y entregara mi cuerpo a las llamas, si no tengo caridad, nada me aprovecha”.²³ Es en este contexto, como exposición de la virtud del matrimonio y manifestación de la caridad de la pareja, donde la referencia a la fundación vitoriana alcanza su verdadero significado y se emplea, de hecho, con un sentido expiatorio.

Pero el proyectado ámbito funerario, ideado por don Fernán, no se concluye aquí sino que se completa con otras obras, dos retablos que se integran en el programa que el tercer señor de Ayala dispuso para su descanso perpetuo. Así sabemos de la existencia de dos retablos emplazados en los lucillos laterales donde hoy se disponen los sepulcros. Estaban dedicados a San Miguel y a San Jorge. En la reseña que hizo el padre Lalastra, según transcribe Micaela Portilla, se dice: “Donde hoy se encuentran los nichos sepulcrales había, antes de la obra, dos retablos “mui antiguos y lo mas dellos comidos”; el de la izquierda, “de como se entra al palacio”, estaba dedicado a San Miguel y el de la derecha “de como se entra a la iglesia” tenía por titular a San Jorge”.²⁴

Retablo de San Miguel

El retablo de San Miguel se realiza por la disposición testamentaria de don Fernán Pérez de Ayala que “mando que sea fecho un altar de Senor Sant Miguel, fuera de la red, de rostro al coro donde yo lo mandé poner” con una capellanía —espléndidamente dotada— con treinta florines de oro al año, con oblada y candela diaria.²⁵ De esta obra no queda nada aunque

(22) Martín, J. L., “La pobreza y los pobres en los textos literarios del siglo XIV”. *Economía y Sociedad en los reinos hispánicos de la Baja Edad Media*, T. I. ed. El Arbir, Barcelona, 1983, pág. 96.

(23) San Pablo Corintios (13,1,4).

(24) Portilla Vitoria, M. J., *Quejana Solar de los Ayala*. Op. cit., pág. 50.

(25) *Ibidem*, pág. 51.



Fig. 5. - Detalle del rostro.



Fig. 6. - Yacente de doña María Sarmiento.

sería una pieza escultórica, realizada después de la muerte de don Féran. En 1730 pasa a la capilla de la torre, pues en una descripción para su venta se habla de un “San Miguel con la cabeza separada del tronco, sin espada ni escudo”.²⁶ No sabemos cómo era. Sin duda, se trataba de una escultura del arcángel ejecutada inmediata la muerte de patrón, en el segundo tercio del siglo xv. Posiblemente contemplaba la iconografía de pesador de almas, conforme a su inserción en un ámbito funerario. Su advocación mantiene la devoción de la época, Miguel es el sicopompo por excelencia, con referencia tanto al Juicio Final, como al individual, ahora que el juicio particular adquiere una magnitud extraordinaria. El fervor a San Miguel ha de relacionarse necesariamente con la transcendencia que su invocación alcanza tanto en la “Comendatio Animae” como en los testamentos de la época, donde como afirma Rucquoi, “el más citado, después de la Virgen es indudablemente San Miguel que acompaña las almas al más allá”.²⁷ Incluso favorecido por la propia liturgia, así en el ofertorio y en la encomendación del difunto se suplica que San Miguel reciba el alma y la conduzca a la luz santa.²⁸ Además en la propia prescripción testamentaria Pérez de Ayala exige que se coloque de cara al coro y por tanto se establece una relación entre los yacentes y el arcángel que se disponen de frente, concretándose todo un simbolismo, pues en su “puesta en escena” el propio yacente “rinde culto al que por excelencia protege, salva y conduce al paraíso”.²⁹ Adoptando en la elección de S. Miguel una práctica ordinaria sobre todo a fines del siglo xv.³⁰

Retablo de San Jorge

En el otro nicho se colocó un retablo dedicado a San Jorge. Portilla Vitoria supone que también se hace por orden testamentaria³¹ aunque en el testamento no hemos encontrado ninguna cláusula que así lo refiera. La obra era una pieza de alabastro que Becerro de Bengoa vió situada en la capilla de la Torre, en el nicho de la madre del canciller “en el lucillo de doña Eloisa han arrinconado una bella imagende alabastro de San Jorge,

(26) Portilla Vitoria, M. J., *Catálogo*. Op. cit., pág. 782.

(27) Rucquoi, A., “De la Resignación al miedo: la muerte en Castilla en el siglo XV” *La idea y el sentimiento de la muerte*. Op. cit., pág. 61.

(28) Ara Gil, C. J., *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*, Valladolid, 1977, pág. 17.

(29) Como ha señalado Yarza para el modelo de Fernán Pérez de Andrade en Betanzos vid. Yarza Luaces, J., *La capilla Funeraria Hispana en trono a 1400*. Op. cit., pág. 84.

(30) *Ibidem* pág. 84, nota 53.

(31) Portilla Vitoria, M.J., *Catálogo*. Op. cit., pág. 781.

de curioso mérito, por su antigüedad y detalles".³² La imagen de San Jorge fue vendida en 1907 y debió ser la mejor de otros restos desperdigados por la capilla, la superiora al pedir la licencia para su venta decía "una imagen de san Jorge de alabastro, que no está dedicada al culto por faltarle el antebrazo, la espada y la lanza y hallarse con varios desperfectos".³³ Portilla Vitoria ya supuso que debía tratarse de un alabastro inglés comprado por el hijo del Canciller en sus relaciones con los marinos británicos cuando este comercio artístico empieza a florecer.³⁴ Posteriormente en el catálogo la identifica con la imagen de alabastro inglés existente en el museo de Washington, del siglo xv.³⁵ Además recoge los datos remitidos por la investigadora del departamento de escultura Pamela Patton que la fecha a comienzos del siglo xv, con unas medidas de 0,81 x 0,60 x 0,20.³⁶ La pieza ya fue estudiada por Stone quien constata su procedencia hispánica y la reproduce.³⁷ Hernández Perera también la recoge, basándose en la procedencia, la fecha entre 1410-1420.³⁸ Aunque ninguno de los dos la relacionan con la obra de Quejana. Suponíamos que el San Jorge del Museo de Washington podría ser el de Quejana.³⁹ Se trata de una obra de reducidas dimensiones, de una calidad ejecutiva importante, que nos presenta al santo caballero ataviado con la armadura militar. Está montado en su caballo; tiene colocado el casco puntiagudo, similar a los yelmos ingleses del momento, véanse algunos yacentes de la época, y se emplea desenvainando la espada. Todavía se aprecian restos de la policromía original. Se data entre los años 1400-1420, fecha que coincide con relaciones constantes de Don Fernán y los comerciantes ingleses. Téngase en cuenta que en 1419 es cuando media en los conflictos con los mercaderes y tal vez es ahora cuando el alabastro llega a sus manos.

(32) Becerro de Bengoa, R., "Panteón del canciller Don Pedro López de Ayala, en Quejana (Alava)" *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1916, pág. 166. Aunque confunde los bultos yacentes identificando los de Don Fernán padre con los de don Fernán hijo, al igual que los nombres doña Elvira Álvarez de Ceballos la considera doña Eloisa.

(33) Carpeta de papeles modernos. A. Obispado de Vitoria, Quejana. Licencias de la Nunciatura y del Obispado de Vitoria. Año 1907. Quejana. Papel suelto. A. Mon. Quejana. citado en Portilla Vitoria, M.J. *Catálogo*. Op. cit., pág. 782, nota 57.

(34) Portilla Vitoria, M. J., *Quejana solar de los Ayala*. Op. cit., pág. 51.

(35) Portilla Vitoria, M.J., *Catálogo*. Op. cit., pág. 782.

(36) *Ibidem*.

(37) Stone, L., *Sculpture in Britain. The Middle Ages*, Londres, 1955, lam. 148 A.

(38) Hernández Perera, J., "Alabastros ingleses en España" *Goya*, 22. 1958.

(39) Lahoz, L., "Un alabastro inglés en Lermanda", *B.S.E.A.A.*, 1989, pág. 365, nota 18.



Fig. 7. - Detalle del tocado y de la almohada.

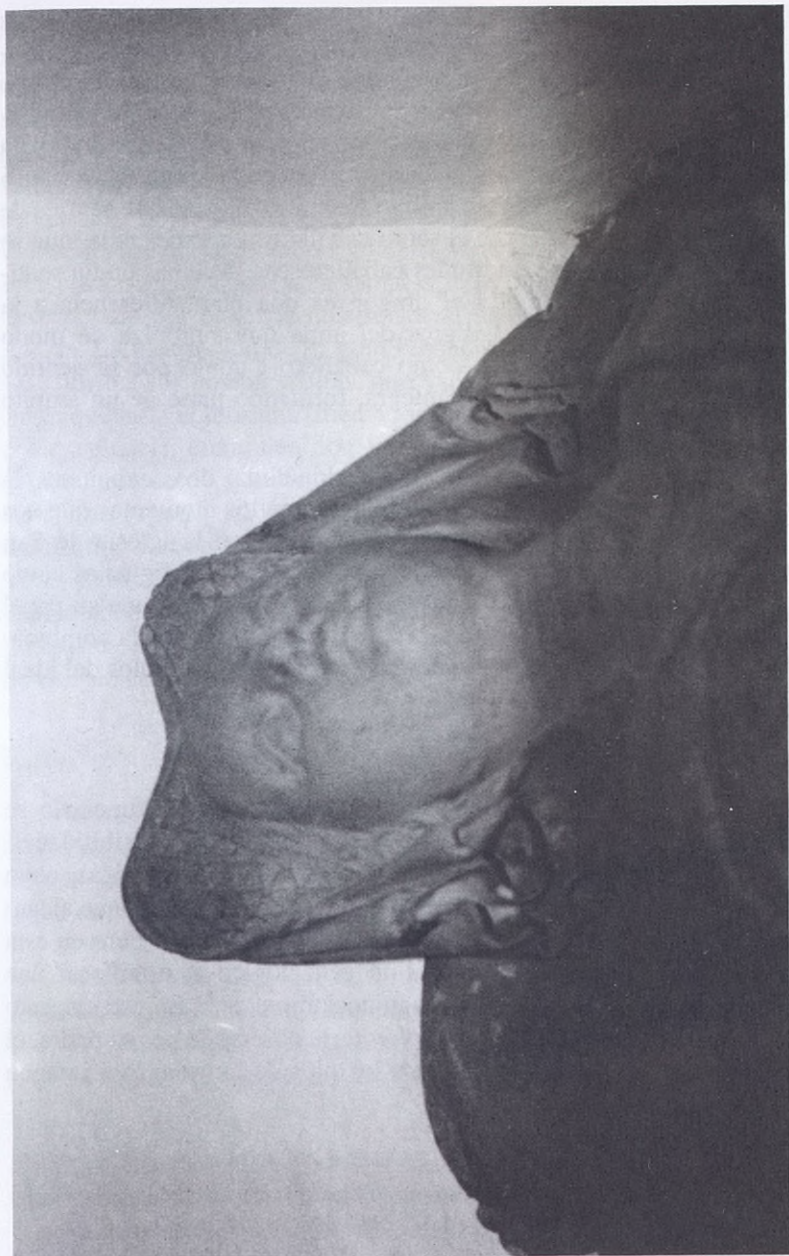


Fig. 8. - Detalle del rostro.

Acaso no se adquiriera, como motivación primera, con destino a su capilla funeraria, la propia cronología de la obra desaprueba dicha posibilidad, simplemente puede tratarse de un objeto votivo y cultural conforme el desarrollo de una devoción privada, de carácter intimista que se establece paulatinamente por estas fechas. Pero una vez que el Señor de Ayala contaba con ella y se empeña en componer el escenario para su descanso último, la utiliza para concretar su ámbito funerario. Nótese que se trata de una representación de San Jorge el santo caballero por excelencia, que se erigía en modelo de todas las virtudes caballerescas. Además en un sentido iconológico su lucha contra el dragón es una clara referencia a la superación del pecado y los peligros del alma que sintoniza de modo perfecto tanto ideológicamente —como caballero—, como por su sentido moral en el contexto en el que se integra, formando parte de un ámbito funerario de un caballero del siglo xv.

Adviértase asimismo cómo la combinación de las dos devociones, la de San Miguel y la de San Jorge, son frecuentes en los momentos que nos ocupan, como sucede con el relieve de San Jorge en la iglesia de San Miguel de Estella.⁴⁰ Uno de los tipos iconográficos de S. Miguel es como archiestratega de la milicia cristiana y por tanto asume también su papel como ideal de “miles” que le equipara a San Jorge y explica la combinación de estas dos advocaciones entendidas ambas como ejemplos del ideal de caballero.

Proyecto ideológico

De todo lo expuesto se deduce que en este proyecto funerario se desarrolla un complejo programa que contempla grandes posibilidades. Por un lado se entierran en la iglesia del convento de dominicas, cuyo significado ha de relacionarse con la magnitud y transcendencia que alcanzan las órdenes mendicantes en la economía de la salvación. Pero en esta adopción ha de verse además un sentido genealógico al establecer una relación “post mortem” con sus consaguineos directos.⁴¹ En este aspecto se rompe con el individualismo de la trayectoria observada por su padre, el Canciller.⁴² Por otra parte se emplaza a los pies de la milagrosa imagen

(40) Durán Sanpere, A y Ainaud de Lasrte, J *Escultura gótica*. Op. cit. fig. 166.

(41) Núñez Rodríguez, M., *La idea de la inmortalidad en la escultura gallega (la imaginaria funeraria del caballero s. XIV y XV)*, Orense, 1985, pág. 16.

(42) Vid nota 1.

para buscar su protección, ligada a una piedad más intimista, llena de mediadores y propia del momento que entiende la muerte con un sentido más introvertido y que ha pasado de la resignación propia del XIV al miedo típico del XV, por usar la expresión de Rucquoi.⁴³ Existe también en el programa un culto a la fama y un interés de pervivencia social y como tal ha de verse lo cuidado de la ejecución de los bultos yacentes, su condición de retrato, si bien idealizado, su caracterización con la moda de la época, la inscripción de sus nombres y la proliferación de los escudos, que no son otra cosa que un canto a la fama, a la honra y al linaje, en un intento desesperado por evitar la muerte social de los dispuestos en su lecho de parada. La inscripción de su gran fundación ha de tomarse como un valor expiatorio a sus posibles faltas, que San Miguel se dispone a evaluar. San Jorge quedaría como santo mediador, favorecido por ser el santo caballero por excelencia, con quien don Fernán acaso, se identificaba. Se mezclan así un conjunto de significados y símbolos de trasfondo profano –ideal de caballero, orgullo del linaje, evitar la muerte social, etc.– profundamente enraizados con otros eminentemente cristianos –protección de la Virgen, juicio particular, valor de los mediadores, devotio moderna, etc.–. Situación que se generaliza con mayor o menor precisión en los programas funerarios al uso, cuya puesta en escena alcanza en este último ejemplar de Quejana cotas muy dignas.

Estilo

Junto al destacado entramado ideológico y conceptual del proyecto, no ha de desestimarse tampoco el valor ejecutivo alcanzado en la obra, aunque las valoraciones han sido muy variadas. M. Portilla Vitoria la fecha en la primera mitad del siglo XV “Obras exquisitas por su gusto y por su labra, fechables poco antes de mediar el siglo XV”.⁴⁴ Las considera entre las mejores del arte funerario alavés; pero, frente a las del padre de taller Toledano, “los de ahora se encuentran más próximos al arte de esta tierra”.⁴⁵ Para Luengas Otaola “No son posteriores a la primera mitad del siglo XV, y tienen una rara perfección en el plegado de

(43) Rucquoi, A. *De la resignación al miedo*. Op. cit.

(44) Portilla Vitoria, M. J., *Torres y casas fuertes*. Op. cit., pág. 865.

(45) Portilla Vitoria, M.J., *Quejana solar de los Ayala*. Op. cit., pág. 49. Reafirma su opinión en el *Catálogo*. Op. cit., pág 874 y ss.

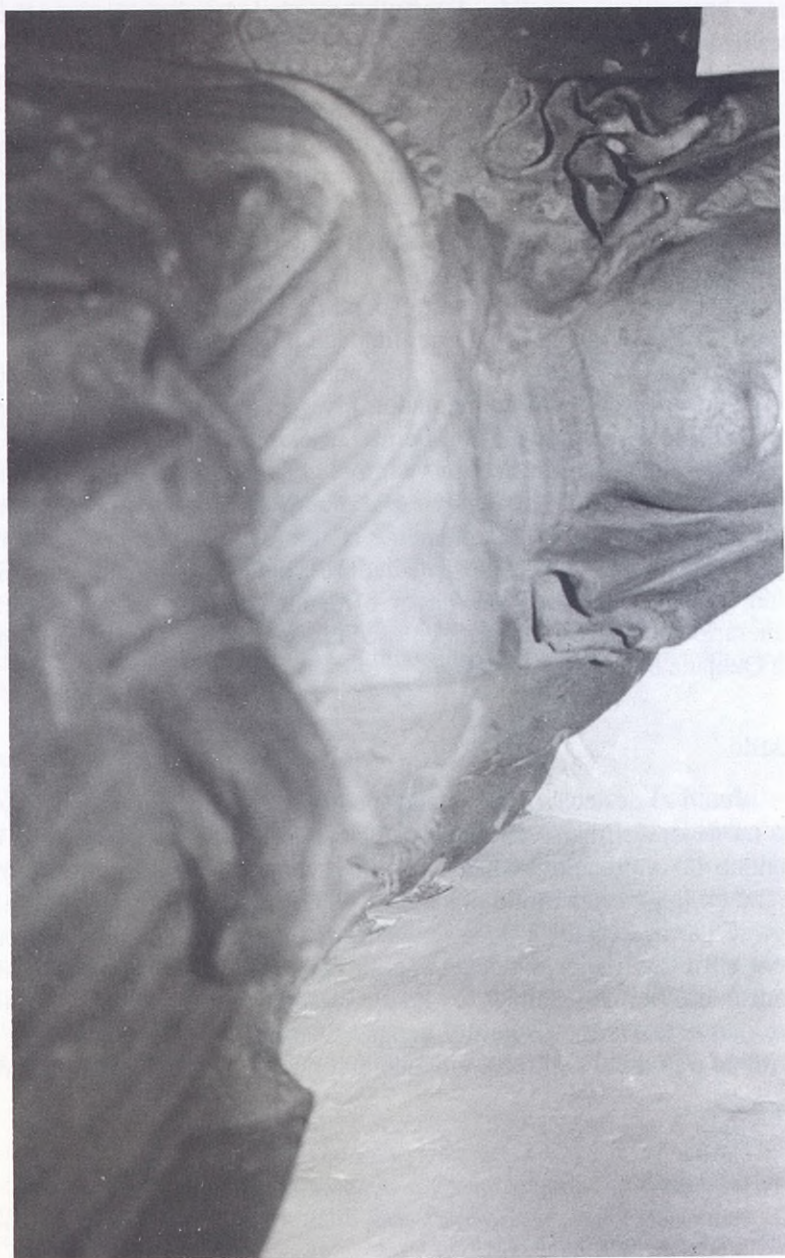


Fig. 9. - Detalle del vestido.



Fig. 10. - Detalle del vestido y de las manos.

las vestiduras.⁴⁶ Martínez de Salinas y Eguía sólo las describen, hablan de sepulcros cuando originalmente se trataba de uno solo, sin hacer referencia a su estilo, ni a su fecha.⁴⁷ Andrés Ordax habla de “un estilo más avanzado”, con cierto naturalismo amable que enlaza con los ecos borgoñones que tímidamente llegan a la península.⁴⁸ Azcárate lo considera especialmente importante, aunque debida a otra mano que los del torreón, y referente a la figura de doña María Sarmiento “una de las esculturas funerarias más bellas del gótico alavés”.⁴⁹ Eguía los describe pero no hace alusión a la fecha, ni realiza un análisis estilístico.⁵⁰

A nuestro juicio el artista del sepulcro es un maestro destacado, hábil en el dominio de la piedra, que oculta la sensación de dureza del material, con predominio de un modelado blando y dúctil, que contribuye a dulcificar la expresión de las figuras y hacerlas más amables. Es un digno ejecutor de las calidades táctiles, con un dominio técnico meritorio. Manifiesta un acusado gusto por el detalle, el adorno y el lujo, propio de lo borgoñón. Es un buen fisonomista y aunque en el Señor de Ayala los desperfectos impiden una apreciación exacta, más precisa en la figura de la esposa, estamos ante un artista capaz que crea los primeros retratos, acaso algo idealizados, del arte alavés. El tratamiento y el sentido del volumen también refieren su adscripción, o por lo menos su formación flamenca. Su fecha de ejecución antecede, sin duda, al óbito de don Fernán pues como en el propio testamento se confirma la obra estaba ya ejecutada: “en la sepultura que yo fice fazer”. Por tanto su realización debe coincidir con el inicio del segundo tercio del siglo xv. En torno a los años 30, es la fecha aconsejada por la propia documentación que sus mismos rasgos estilísticos confirman. Algunas definiciones la calificaban como un arte propio de tierras alavesas; en nuestra opinión tiene un marcado carácter foráneo en tanto en cuanto sus estilemas encuentran su explicación en

(46) Luengas Otaola, V. F. *Introducción a la historia de la Muy Noble y Muy Leal Tierra de Ayala*. Bilbao, 1974, pág. 81.

(47) Martínez de Salinas, F., y Eguía, J., “El estímulo renovador del gótico”, *Alava en sus manos*. Vitoria, 1984, pág. 97.

(48) Andrés Ordax, S., “Arte” *País Vasco*, Col. Tierras de España. Fundación Juan March, Madrid, 1987, pág. 197.

(49) Azcárate Ristori, J.M., *Arte Gótico en España*. Cátedra, Madrid, 1990, pág. 22.

(50) Eguía, J., “Gótico religioso en Alava” *Guía del patrimonio histórico-artístico y paisajístico*. Etor, San Sebastián, 1991, pág. 89.

la estética borgoñona que, por otra parte, invade Castilla en estas fechas. Los propios viajes de don Fernán facilitaron la adaptación de la nueva corriente, e incluso en ellos pudo encargarse su sepulcro. Influencia flamenca que en Castilla, en lo funerario, arranca con el modelo de Gómez Manrique en Fresdeval, como ya apuntó Gómez Bárcena⁵¹ y que se hace más relevante en torno a los años 30-40 con obras tales como la capilla de los Luna en la catedral de Toledo,⁵² las del obispo Carrillo de Albornoz,⁵³ las obras de Fernández de Velasco en Medina de Pomar,⁵⁴ la capilla de Saldaña en Santa Clara de Tordesillas.⁵⁵ Fórmulas e influencias flamencas que ya se habían dejado sentir con anterioridad desde los años finales del XIV en el foco catalán y su área de influencia, en las obras de Anglada, Canet y Pere Oller, entre otros.⁵⁶ Y que asimismo en el reino de Navarra cuenta con una rápida expansión gracias a la llegada de Lomme y su adopción y patrocinio por la misma monarquía –sepulcro de Carlos el Noble– o sus allegados.⁵⁷ Esta obra alavesa se incluye en esa estética borgoñona predominante en la península; aunque no conocemos el maestro que la ejecuta, ninguna de las obras conservadas presentan estilemas idénticos, que posibiliten una adscripción de mano verosímil, ni aun de taller, lo que sugiere la posibilidad del encargo. Sobre todo ha de destacarse ese carácter borgoñón y su ejecución en torno a los años 30. Esta nueva orientación de la escultura se debe –además de seguir la inercia de la moda– al propio interés del comitente, hombre instruido cuyos viajes por Europa en calidad de embajador de la monarquía española favorecen el conocimiento de los nuevos aires internacionales y la adopción de una nueva estética que por otra parte se imponía e imperaba en Castilla gracias al patrocinio de los grandes señores. Pero como sucede en el resto de obras de Quejana se trata de una empresa destacada, pionera en sus creaciones, no obstante su patrocinador debió recurrir a un artista destacado, pero la propia marginalidad geográfica a la que se destinó, lo convierten en un

(51) Gómez Bárcena, M. J. El sepulcro de Gómez Manrique. Op. cit., pág. 68.

(52) Azcárate Ristori, J. M., Arte Gótico en España, pág. 245.

(53) *Ibidem* pág. 312.

(54) Ara Gil, C. J., Sepulcros medievales en Medina de Pomar Op. cit.

(55) Ara Gil, C. J., Escultura gótica en Valladolid. Op. cit., pág. 194 y ss.

(56) Yarza Luaces J., Historia del arte Hispánico II, la Edad Media. Op. cit., pág. 368-70
 Idem El Arte Gótico Col Historia de Arte, historia 16, pág. 58 y ss.

(57) Steven Janke, R Jehan de Lome. Op. cit.

arte sin ninguna trascendencia posterior, ni siquiera en las zonas limítrofes, es un arte inerte, agotado no por deficiencias técnicas de la obra sino en el sentido que su repercusión es mínima o más precisamente nula.

Don Fernán Pérez de Ayala patrocina una obra destacada tanto por su ejecución como por su proyecto perfectamente acorde con la piedad del momento, como ya se ha apuntado, de carácter introvertido e intimista, con un culto a la fama pero también se desea dejar constancia de la "virtus", como se aprecia en la inscripción. Obra que ha pasado totalmente desapercibida en el panorama general de la escultura gótica del xv hispana.