



Universidad  
del País Vasco

Euskal Herriko  
Unibertsitatea

LETREN  
FAKULTATEA  
FACULTAD  
DE LETRAS

**Prestigio, devoción y triunfo sobre la muerte en el  
último tercio del siglo XVI. El monumento funerario  
de Andrés de Barrón y Catalina de Pinedo**

**Alumno: ALEX FORTÚN AYLLÓN**

**Grado: HISTORIA DEL ARTE**

**Curso académico: 2019-2020**

**Tutor: JOSÉ JAVIER VÉLEZ CHAURRI**

**Departamento: HISTORIA DEL ARTE Y DE LA MÚSICA**

## **Resumen**

El arte sepulcral supuso una gran preocupación para el noble español del siglo XVI, ya que a través de su monumento funerario reflejaba, por un lado, el camino apropiado para asegurar la salvación de su alma, y por otro, las riquezas y el poder que poseía. En nuestro caso, el estamento nobiliario está encarnado en la familia de los Barrón y Pinedo, una de las más importantes de la Miranda de Ebro de finales de siglo. Andrés de Barrón ocupó cargos en el concejo municipal muy bien remunerados, consiguiendo acumular la suficiente riqueza como para poder financiar una capilla en la iglesia de Santa María de Altamira de esa villa.

La capilla de San Andrés, llevada a cabo entre 1587 y 1588, acoge el monumento funerario manierista del matrimonio formado por Andrés de Barrón y Catalina de Pinedo con sus bultos funerarios genuflexos y orantes. La arquitectura fue obra del cantero Juan Alonso de Rivas, y los bultos del escultor romanista Bartolomé de Angulo. La capilla también tuvo un retablo romanista con la talla de San Andrés, obra de Diego de Marquina, y una reja forjada por Domingo de Hubidia, de lo que solamente pervive la talla.

La capilla en su conjunto es un ejemplo significativo de arte funerario renacentista llevado a cabo en una época de cambios religiosos a raíz del Concilio de Trento, un legado con el que Andrés de Barrón y Catalina de Pinedo muestran su fama, su poder y su triunfo sobre la muerte. Los bultos orantes se presentan en adoración perpetua a la Eucaristía mientras esperan confiados en la resurrección. Esta tipología, de gran tradición desde el siglo XV, debe su éxito definitivo a los sepulcros reales de El Escorial.

## ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	3
1.1 Justificación .....	3
1.2 Objetivos.....	3
1.3 Metodología .....	4
1.4 Estructura.....	5
2. NOBLEZA Y PROMOCIÓN ARTÍSTICA EN MIRANDA DE EBRO A FINALES DEL SIGLO XVI. LOS BARRÓN .....	7
3. LA CAPILLA DE LOS BARRÓN EN LA IGLESIA DE SANTA MARÍA DE ALTAMIRA .....	11
3.1 La capilla funeraria de los Barrón. Promoción y devoción .....	11
3.2 Proceso constructivo.....	13
4. EL MARCO ARQUITECTÓNICO Y SU ORNATO .....	15
4.1 La capilla manierista. Arquitectura y rejería.....	15
4.2 El Retablo romanista .....	18
5. DEVOCIÓN Y MUERTE. EL MONUMENTO FUNERARIO DE ANDRÉS DE BARRÓN Y CATALINA DE PINEDO .....	20
5.1 El ambiente funerario en la España del siglo XVI .....	20
5.2 El monumento funerario de Andrés de Barrón y Catalina de Pinedo. Tipología y estilo.....	22
5.3 Los bultos funerarios. La adoración perpetua de una familia mirandesa ....	27
5.4 La imagen de poder y la esperanza en la resurrección. El programa iconográfico de la capilla.....	31
6. CONCLUSIONES .....	33
7. BIBLIOGRAFÍA .....	35

# **1. INTRODUCCIÓN**

## **1.1 Justificación**

La escultura funeraria es una de las manifestaciones artísticas más destacadas de la Edad Moderna en España. La gran mayoría de las iglesias poseen capillas y monumentos funerarios de esa época que nos ilustran del estatus social, religiosidad y poder de la familia que promovió su realización. Desde nobles a hidalgos hacendados, pasando por militares o acaudalados comerciantes, todo aquel que dispuso de los medios necesarios se costeó una capilla funeraria.

Un ilustrativo ejemplo lo encontramos en el monumento funerario de Andrés Barrón y Catalina Pinedo, realizado entre 1587 y 1588 y ubicado en la capilla de San Andrés de la Iglesia de Santa María de Altamira en Miranda de Ebro (Burgos). A través de este Trabajo de Fin de Grado pretendemos estudiar esta capilla, su monumento funerario y la familia mirandesa que los mandó construir, además de analizar el significado de uno de los temas más habituales durante el Renacimiento: la muerte.

Hemos elegido este tema por varios motivos: en primer lugar, mi interés por el arte del Renacimiento que ha ido en aumento gracias a las diferentes asignaturas que sobre el tema he cursado durante el grado; en segundo lugar, el deseo por estudiar y conocer una obra ubicada en Miranda de Ebro, ciudad en la que nací; por último, mi interés por el arte sepulcral de la Edad Moderna. La combinación de estas tres razones nos ha conducido a querer analizar una de las obras de arte más interesantes de toda la ciudad.

## **1.2 Objetivos**

Nuestro interés principal al enfrentarnos a este trabajo ha sido estudiar el monumento funerario renacentista de Andrés de Barrón y Catalina de Pinedo desde varios puntos de vista. En primer lugar, uno de nuestros objetivos ha sido conocer el contexto histórico de la villa de Miranda de Ebro en el último tercio del siglo XVI. También nos ha parecido de interés estudiar el marco en el que se inserta el: la parroquia de Nuestra Señora de Altamira y en particular la capilla de San Andrés. Entre nuestros objetivos se encuentra a su vez el análisis estilístico pormenorizado de la capilla, tanto de su arquitectura, como de la reja que la cerraba, el desaparecido retablo y la imagen del titular que aún se conserva. Intentaremos presentar los datos históricos conocidos, valoraremos a los maestros que trabajaron en cada obra y haremos un breve estudio de todo ello.

Pero es lógico que nuestro principal objetivo sea el análisis y valoración del monumento funerario de Andrés de Barrón y Catalina de Pinedo. Para ello será necesario conocer la situación social de esta familia, releer la documentación que se conservada y, sobre todo, hacer un análisis estilístico del monumento funerario. En este sentido lo pondremos en relación con otros que le hayan servido de modelo o con obras semejantes realizadas en su misma cronología con las que comparten tipología arquitectónica y la presencia de bultos orantes genuflexos. Pretendemos, por último, utilizar este ejemplo para ahondar en la cultura sobre la muerte que dominaba el panorama español a finales del siglo XVI. Y en relación con este objetivo intentaremos descifrar el programa profano y religioso que creemos posee la capilla de los Barrón en relación con el triunfo social y el triunfo sobre la muerte.

### **1.3 Metodología**

El estudio del monumento funerario de Andrés de Barrón y Catalina de Pinedo ha sido planteado, desde un primer momento, teniendo en cuenta una perspectiva histórico-artística, en la que tengan cabida la investigación del contexto histórico, de los artistas y de la obra desde un punto de vista estilístico e iconográfico. Para poder cumplir con cada una de estas perspectivas, el presente trabajo se asienta sobre dos pilares imprescindibles: el estudio intenso de la bibliografía existente acerca del tema y la contemplación in situ de la obra en la iglesia de Santa María de Altamira.

En primer lugar, la consulta de una amplia bibliografía tanto específica del monumento como complementaria ha sido de vital importancia. Por esta razón, las visitas a la Biblioteca Pública Municipal de Miranda de Ebro y a la Biblioteca Koldo Mitxelena del Campus de Álava, perteneciente a la Universidad del País Vasco, han tenido un papel clave en nuestra investigación, a lo que hay que sumar el uso de ciertas obras en propiedad y artículos fiables a los que hemos podido acceder en Internet. Para la bibliografía de carácter específico, debemos destacar los trabajos de Carlos Díez Javiz y José Javier Vélez Chaurri, indispensables para abordar cualquier aspecto relacionado con la obra en su conjunto. Díez Javiz realizó en 1984, en la revista López de Gámiz, un análisis detallado de la capilla y el monumento funerario, utilizando los contratos que firmó la familia Barrón. Se conservan en el Archivo Histórico Provincial de Burgos y están transcritos en este artículo, por lo que hemos podido analizarlos. Este mismo autor colabora con Vélez Chaurri en una monografía de la iglesia de Santa María

de Miranda de Ebro donde analizan la capilla y el monumento funerario. Este último autor nos ofrece datos de gran interés para la elaboración de nuestro discurso. en una síntesis sobre el arte en Miranda de Ebro<sup>1</sup>.

Para el contexto histórico y social de la Miranda del siglo XVI destacan los trabajos de Ramón Ojeda San Miguel y de José Luis Ruiz Gómez<sup>2</sup>. Por último, el estudio del ambiente funerario hubiera sido imposible sin la consulta de obras como las de María José Redondo Cantera, Raquel Novero Plaza y Jesús María González de Zárate<sup>3</sup>. A su vez, a través de ellas hemos podido profundizar en la concepción que la sociedad española tenía acerca de la muerte, así como en las diferentes tipologías arquitectónicas de los monumentos funerarios y escultóricas en el caso de los bultos.

Esta labor de recopilación y valoración bibliográfica, previa a la redacción del texto, se ha solapado con la visita a la iglesia de Santa María de Altamira y la contemplación del conjunto artístico, imprescindible para fijarse en los detalles, tomar contacto con su tamaño real, comprender el impacto que pudo causar y realizar fotografías.

#### **1.4 Estructura**

Tras el análisis y valoración de la bibliografía hemos planteado la siguiente estructura. Los cinco epígrafes que conforman este Trabajo de Fin de Grado establecen, tras el primer capítulo introductorio, un hilo argumental que comienza situando, en el segundo epígrafe, el contexto histórico y social tanto de la villa mirandesa como de la familia Barrón y Pinedo. A continuación, entre el tercer y quinto epígrafe, nos centraremos en todos los aspectos que se deben tener en cuenta para analizar en profundidad el conjunto artístico. Concretamente, en el tercer capítulo nos centramos en las razones que llevaron

---

<sup>1</sup> DÍEZ JAVIZ, C.: “La capilla sepulcral de Andrés de Barrón”, *López de Gámiz. Boletín del Instituto Municipal de la Historia de Miranda de Ebro*, nº 4 (1984), p. 9-28; VÉLEZ CHAURRI, J. J. y DÍEZ JAVIZ, C.: *Historia del Arte y los artistas en la iglesia de Santa María de Altamira de Miranda de Ebro. 1500-1800*. Miranda de Ebro, Instituto Municipal de la Historia, 1987; VÉLEZ CHAURRI, J. J.: “El arte en Miranda de Ebro. Del Románico hasta nuestros días”, en OJEDA SAN MIGUEL, R. y VÉLEZ CHAURRI, J. J. (coords.): *Historia de Miranda de Ebro*. Miranda de Ebro, Ayuntamiento de Miranda de Ebro y Nuclenor, 1999, p. 357.

<sup>2</sup> OJEDA SAN MIGUEL, R.: “Historia Moderna. Crecimientos y decadencias (s. XVI-XVIII)”, en OJEDA SAN MIGUEL, R. y VÉLEZ CHAURRI, J. J. (coords.): *Op. cit.*, p. 83; RUÍZ GÓMEZ, J. L.: *Miranda de Ebro en el Siglo XVII. Sociedad y Economía*. Miranda de Ebro, Fundación Cultural “Profesor Francisco Cantera Burgos”, 1989.

<sup>3</sup> REDONDO CANTERA, M. J.: *El sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e iconografía*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1987; NOVERO PLAZA, R.: *Mundo y trasmundo de la muerte: Los ámbitos y recintos funerarios del barroco español*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2009; GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M.: *Formas y significados de las Artes en Época Moderna. Renacimiento*. San Sebastián, Editorial Etor, 1987.

a la familia mirandesa a fundar una capilla, así como las etapas de su construcción y los maestros que participaron en ella. En el cuarto punto describimos todo aquello que completa la capilla, desde su arquitectura hasta su ornato mediante la reja y el retablo. Por último, finalizamos, antes de llegar a las conclusiones, con un capítulo dedicado a los protagonistas indiscutibles de la capilla: el monumento funerario y los bultos de los comitentes, el reflejo de su ascenso social y la imagen de su poder. Además, a través de ellos abordaremos otras ideas de gran relevancia como la religiosidad y el ambiente funerario de la época, muy vinculados a las propuestas que promovió la contrarreforma.

## 2. NOBLEZA Y PROMOCIÓN ARTÍSTICA EN MIRANDA DE EBRO A FINALES DEL SIGLO XVI. LOS BARRÓN

La promoción artística durante el siglo XVI en España seguía estando en manos de las élites, ya que eran los únicos que poseían los recursos necesarios. El estamento nobiliario, al que vamos a hacer referencia en este trabajo, tuvo un impacto significativo en las artes de la época moderna, dejando bien marcada una huella y una memoria que ha llegado hasta nuestros días. Una de las formas con las que podemos constatar el poder de una familia noble es a través de su monumento funerario, ubicado normalmente en una capilla de patronato financiada por ellos mismos, una práctica que se remonta a la última etapa de la Alta Edad Media y que se prolongó hasta finales del siglo XVIII<sup>4</sup>. El importante desarrollo del arte sepulcral a lo largo del siglo XVI se debe a la monarquía y monumentos funerarios como el de los Reyes Católicos o el príncipe don Juan sirvieron de ejemplo a la nobleza. El monumento funerario poseía, para el noble español, la misma consideración que la construcción de su palacio, un intento de reforzar su poder social y de acercarse al rey.

En esta misma dirección se encuentra la familia mirandesa de los Barrón, encarnada en la figura de Andrés Barrón, una de las más importantes de la villa. Fue la única familia hidalga en mantener su apellido sin necesidad de vincularse con otras. El resto de linajes tuvieron que asociarse para mantener su estatus, creando durante los siglos XVII y XVIII una nueva aristocracia local<sup>5</sup>. Esta familia mirandesa, al igual que otras importantes como los Barona, Ariñez, Palencia o Montoya Padilla, vivió en una Miranda que sufrió, de forma paulatina, las consecuencias de la crisis que estaba empezando a surgir a finales del siglo XVI. La población, a partir de la década de los años sesenta, acusó un claro descenso (pasando de unos 484 vecinos en 1561 a 410 en 1591) y la economía, eminentemente agraria, basada principalmente en el cultivo de cereales y viñedos, se resintió de igual forma, ya que encontramos una “agricultura cuyo volumen y rendimiento empezaban a ir por detrás de las necesidades de una población hasta entonces en expansión”<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> REDONDO CANTERA, M. J.: *Op. cit.*, pp. 15 y 20.

<sup>5</sup> RUÍZ GÓMEZ, J. L.: *Op. cit.*, pp. 54-55.

<sup>6</sup> OJEDA SAN MIGUEL, R.: *Op. cit.*, pp. 83 y 87.



La villa de Miranda de Ebro contaba por aquel entonces con tres parroquias, entre ellas la de Santa María de Altamira (terminada aproximadamente en la década de los setenta del siglo XVI), un convento de franciscanos e importantes palacios como los de los Urbina y los Gil-Delgado (Fig. 1), ubicados en la actual Plaza de España, el espacio más representativo de la villa en aquel momento.



Fig. 1. Palacios de los Urbina y los Gil-Delgado. Siglo XVI. Miranda de Ebro.

Andrés Barrón desempeñó una serie de altos cargos municipales muy bien remunerados. Fue alcalde ordinario, regidor y procurador de la villa<sup>7</sup>. Entre 1587 y 1588, fechas en las que se estaba llevando a cabo la construcción de la capilla y el monumento funerario, este ilustre personaje mirandés ocupaba el cargo de regidor: “En la villa de Miranda de Hebro a dos días del mes de abril de mil e quinientos e ochenta e siete años ante Pedro de Montoya escriuano del rey nuestro señor y del numero desta villa pareçieron presentes de la una parte Andres de Varron vezino e regidor desta villa...”<sup>8</sup>.

El cargo de regidor formaba parte del consejo municipal de un ayuntamiento junto al corregidor, el síndico y el escribano, además del alcalde. Tenía la potestad de imponer o

<sup>7</sup> DÍEZ JAVIZ, C.: *Op. cit.*, p. 9.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 22. Apéndice nº 1. “Contrato para hacer la capilla y la lauda sepulcral”.

modificar leyes, tomar decisiones presupuestarias, capacidad de votar en el consejo municipal y de elegir al alcalde<sup>9</sup>. Por ello, no es de extrañar que Andrés Barrón tuviera un enorme peso, influencia y músculo económico en la villa de Miranda de Ebro a finales del siglo XVI. Este tipo de cargos concejiles tuvieron una gran capacidad de seducción para cualquier familia importante, sobre todo por el salario que se podía ganar. Para poder hacerlo, la persona que aspiraba a ello necesitaba poseer riqueza, vecindad y capacidad de obrar<sup>10</sup>.

El poder de esta familia se puede deducir por otro motivo: construyeron su capilla y monumento funerario (Fig. 2), entre 1587 Y 1588, en un momento de crisis económica, demográfica y política que asoló España durante en el siglo XVII y que empezó a advertirse a finales del reinado de Felipe II.



Fig. 2. Capilla de los Barrón, 1587-1588. Iglesia de Santa María de Altamira. Miranda de Ebro.

Durante gran parte del siglo XVI, Miranda de Ebro vivió una época de crecimiento demográfico. A comienzos de la centuria la villa contaba con 400 vecinos, una cifra que

---

<sup>9</sup> STROSETZKI, C.: “El regidor en el siglo de oro: Una profesión entre espejo de príncipes, emancipación burguesa y sátira literaria”, en CLOSE, A. J. (ed. Lit.): *Edad de oro cantabrigense: actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Cambridge, p. 575.

<sup>10</sup> ARAGÓN RUANO, Á.: “Linajes urbanos y Parientes Mayores en Guipúzcoa a finales de la Edad Media (1450-1520)”, *En la España Medieval*, vol. 35, 2012, p. 252.

aumentó hasta los 484 en 1561. Sin embargo, a partir de esta fecha, estos buenos números se frenaron por completo. De hecho, para 1591, pocos años después de la construcción de la capilla y monumento funerario de Andrés de Barrón y Catalina de Pinedo, los 484 vecinos descendieron a 410. Miranda no volvió a registrar una población similar a la de 1561 hasta 1779, cuando la villa llegó a tener 516<sup>11</sup>. No obstante, a pesar del crítico momento que se vivió en esa franja temporal, el proyecto sepulcral siguió adelante.

Esta capilla y su monumento funerario se vinculan desde el punto de vista religioso con el Concilio de Trento, celebrado entre 1545 y 1563. Los obispos rechazaron en Trento la presencia de grandes capillas con monumentos funerarios porque en ellos primaba más el orgullo y la glorificación individual que la piedad. Como señala María José Redondo, se potenciaba así “la dignidad del personaje cuya memoria se quería celebrar y la aportación económica que éste o sus herederos realizaban al templo”<sup>12</sup>. Esta razón, unida a la incomodidad que suponía para el culto la presencia de estos espacios en el interior de los templos, llevó a la Iglesia a pedir que no se levantaran más monumentos funerarios dentro de los espacios sagrados. A pesar de ello, en la España de finales del siglo XVI se siguieron levantando con profusión. Lo único que logró el Concilio fue que depuraran su aparato decorativo profano. Buen ejemplo de ello es el monumento funerario de Andrés de Barrón y Catalina de Pinedo, como lo fueron pocos años después los enterramientos de El Escorial.

---

<sup>11</sup> OJEDA SAN MIGUEL, R.: *Op. cit.*, p. 83.

<sup>12</sup> REDONDO CANTERA, M. J.: *Op. cit.*, p. 16.

### **3. LA CAPILLA DE LOS BARRÓN EN LA IGLESIA DE SANTA MARÍA DE ALTAMIRA**

Una capilla funeraria se construía por cuestiones devocionales pero también por dejar memoria del paso destacado por esta tierra de sus promotores. La capilla funeraria de los Barrón, dedicada a San Andrés, es uno de los elementos más significativos de la Iglesia de Santa María de Altamira. La capilla se encuentra presidida por el gran monumento funerario de Andrés Barrón y Catalina Pinedo, la obra de arte renacentista más sobresaliente de Miranda de Ebro. Por esta razón, además de por su buena calidad artística y de ejecución, su importancia va más allá de ser un simple monumento funerario. Antes de llevar a cabo el análisis estilístico e iconográfico de este ejemplo, creemos necesario analizar el rápido proceso constructivo con que se llevó a cabo.

#### **3.1 La capilla funeraria de los Barrón. Promoción y devoción**

Desde que surgió el cristianismo, los lugares de sepultura fueron evolucionando, siendo el interior de los templos religiosos uno de ellos. A pesar de que la gran mayoría de cristianos seguían siendo enterrados en cementerios extramuros, un edicto del emperador Constantino permitía hacerlo en el interior de basílicas o iglesias<sup>13</sup>. Tras el Concilio de Braga del año 561, los enterramientos interiores se prohibieron terminantemente debido a problemas de salubridad y de molestia para el discurrir de las celebraciones religiosas. Este mandato eclesiástico se mantuvo inamovible hasta el siglo XII, momento en el que la sociedad medieval recuperó de nuevo la práctica de la sepultura intramuros: el pueblo llano bajo el suelo de la iglesia y los estamentos privilegiados en sus capillas. Este momento marca el inicio del desarrollo de las capillas funerarias tal y como las conocemos en la Edad Moderna. A través de ellas, y de los sucesivos monumentos funerarios de alto nivel, se fue creando un discurso religioso, espiritual, social y económico muy poderoso al que luego nos referiremos.

Los patronos de este tipo de construcciones daban mucha importancia al lugar en el que su capilla iba a estar ubicada. Dependiendo de dónde se encontraba, el mensaje que transmitía, tanto religioso y espiritual como social y de poder era diferente. Tanto es así, que el espacio más codiciado y privilegiado que este tipo de familias podía alcanzar era delante del altar mayor en el propio presbiterio o en el lado del evangelio de este mismo

---

<sup>13</sup> NOVERO PLAZA, R.: *Op. cit.*, p. 57.

espacio litúrgico<sup>14</sup>, como ocurre en el caso del monumento funerario del cardenal Mendoza en el altar mayor de la catedral de Toledo.

La Capilla de San Andrés se ubica en el primer tramo de la nave del evangelio de la Iglesia de Santa María de Altamira (Fig. 3), en el lugar donde los Barrón ya poseían “un pequeño altar pegado al paramento”<sup>15</sup>. Cuando Andrés de Barrón quiso hacer su capilla, el espacio más privilegiado del templo, es decir, el altar mayor, ya estaba ocupado por el monumento funerario renacentista de la familia de Amador Barona. Sin embargo, es posible que esto no le supusiera un problema pues el objetivo de Andrés de Barrón era hacer una capilla de grandes dimensiones, algo imposible de llevar a cabo en el reducido espacio del presbiterio.



Fig. 3. Presbiterio y altar mayor. Iglesia de Santa María de Altamira. Miranda de Ebro

Aprovechando que era propietario del citado altar, decidió derribar dicho muro y levantar una capilla, retablo, reja y un monumento funerario que se erige, sin duda, como uno de los elementos protagonistas del templo. Además, para las fechas de su construcción, 1587-1588, otras familias ya habían hecho lo propio no solo en la Iglesia de Santa María de Altamira (monumento funerario de Amador de Barona), sino también

<sup>14</sup> REDONDO CANTERA, M. J.: *Op. cit.*, p. 27.

<sup>15</sup> VÉLEZ CHAURRI, J. J. y DÍEZ JAVIZ, C.: *Op. cit.*, p. 32.

en la iglesia de San Juan y en el convento de San Francisco. Por tanto, no es de extrañar que los Barrón quisieran destacar frente al resto de familias de la hidalguía mirandesa.

### 3.2 Proceso constructivo

Conocemos perfectamente el proceso constructivo de la capilla con todo su ajuar y del monumento funerario gracias a que, afortunadamente, han llegado hasta nuestros días los contratos que Andrés Barrón firmó para su construcción. Gracias a ellos, se sabe que participaron en estas labores cinco personajes de fundamental consideración: el cantero Juan Alonso de Rivas, encargado de hacer la capilla y la lauda sepulcral; Bartolomé Angulo, escultor de los bultos de los comitentes; Domingo de Hubidia (Ubidea), vizcaíno que levantó la reja que separaba la capilla de las naves de la iglesia; el escultor romanista Diego de Marquina, autor más que probable del retablo de San Andrés que presidía el altar de esta capilla; por último, Diego Rodríguez, procedente de Santo Domingo de la Calzada, pintor que llevó a cabo la policromía y el dorado del retablo.

Cronológicamente, la primera fecha que hace referencia al levantamiento de la capilla es el 26 de enero de 1587. Andrés de Barrón contrató a Juan Alonso de Rivas, cantero originario de la merindad de Trasmiera y autor de la traza de la capilla. En primer lugar levantó el gran arco de entrada de la futura capilla. Pero para poder llevar a cabo esta operación, tuvo que “ampliar” la iglesia. La capilla se ubica en un amplio espacio abierto en el primer tramo de la nave lateral del lado del evangelio, cercano a la cabecera. Originalmente había un muro con un pequeño altar dedicado a la Virgen del Rosario (propiedad de esta misma familia, de ahí que se tuviera que tirar dicha pared. Juan Alonso de Rivas tenía como límite para entregar la obra “el día de San Juan de junio primero que viene del año de mil e quinientos e ochenta y ocho años”<sup>16</sup>.

Una vez llevado a cabo el derribo, se inició el proceso constructivo de la capilla, en el que se incluía el gran arco de entrada, la bóveda de la techumbre, el enlosamiento y “echar una piana donde se asiente la rrexa”, todo ello en “muy buena piedra limpia de la mexor que se allare”<sup>17</sup>, procedente de Ozana<sup>18</sup>. Posteriormente, el cantero se encargó de realizar otros dos elementos importantes para la capilla: una sacristía (accesible a través de una puerta y con una pequeña ventana) y el monumento funerario. En total, esta parte

---

<sup>16</sup> DÍEZ JÁVIZ, C.: *Op. cit.*, p. 11.

<sup>17</sup> *Ibid.*, pp. 11 y 23. Apéndice nº 1. “Contrato para hacer la capilla y la lauda sepulcral”.

<sup>18</sup> Las canteras de Ozana, ubicadas en el Condado de Treviño, han proporcionado a lo largo de la historia una piedra caliza muy blanca de gran calidad.

del proyecto (sin contar lo que todavía faltaba por hacer) le costó al comitente la considerable suma de 556 ducados.

El escultor Bartolomé Angulo fue contratado el 26 de mayo de 1587 para llevar a cabo los bultos escultóricos de Andrés de Barrón y Catalina de Pinedo, ubicados en el arcosolio del monumento funerario que preside la capilla, y los escudos de armas de ambas familias. Al igual que el resto de la capilla, la piedra utilizada se trajo desde Ozana. Si se cumplían los plazos de entrega, la labor de escultura debía estar “acabada para el día de San Juan, de junio de 1588”<sup>19</sup>. El coste de lo esculpido por Bartolomé Angulo ascendió a 125 ducados.

El último añadido que se le dio a la capilla fue la reja, un elemento imprescindible en las capillas funerarias pues no debemos olvidar que se trataba de espacios privados. Sin embargo, desgraciadamente, la reja que ocupa nuestra atención no se ha conservado, aunque sí poseemos el contrato de realización, a través del cual conocemos los detalles de cómo debió ser. Fue contratada el 9 de octubre de 1587 con Domingo de Hubidia, rejero procedente de Durango (Vizcaya). Por este trabajo, Andrés de Barrón pagó veinte maravedíes por cada libra de hierro (una libra equivale a unos quinientos gramos), además de hacerse cargo de los gastos del transporte del material y de la estancia de Domingo de Hubidia en Miranda de Ebro.

Para 1588, todo lo que incluía originalmente la capilla estaba terminado. Sin embargo, a comienzos de la década de los años noventa, este gran proyecto se completó con la colocación de un retablo sobre el altar de la capilla, obra romanista seguramente salida de la gubia del escultor mirandés Diego de Marquina. Este retablo fue dorado y policromado en 1597 por el pintor Diego Rodríguez, originario de Santo Domingo de la Calzada, operación con la cual el proceso constructivo de la capilla finalizó.

---

<sup>19</sup> DÍEZ JÁVIZ, C.: *Op. cit.*, pp. 16 y 25. Apéndice nº 2. “Contrato de los bultos que efigian a los fundadores de la capilla”.

## 4. EL MARCO ARQUITECTÓNICO Y SU ORNATO

La arquitectura del siglo XVI en España es un tanto compleja de analizar, principalmente porque esta centuria se caracteriza por la realización de un arte híbrido. Al mismo tiempo que el estilo gótico permanecía completamente vigente empezaron a llegar, ya en tiempos de Carlos I, las ideas propias del renacimiento italiano (unidad espacial, orden y proporción, empleo de los órdenes arquitectónicos). Esta es la esencia de las iglesias españolas del siglo XVI, la presencia en un mismo espacio de una bóveda de crucería con un entablamento o un capitel dórico o jónico. En los siguientes apartados trataremos de hacer ver la dualidad de estilos tanto en la propia iglesia de Santa María de Altamira (de forma resumida) como en la capilla de San Andrés.

### 4.1 La capilla manierista. Arquitectura y rejería

En vida de Andrés de Barrón y Catalina de Pinedo toda la villa de Miranda estaba protegida por una muralla y dividida naturalmente por el río Ebro en dos partes, conectadas por un puente. La Iglesia de Santa María de Altamira (Fig. 4) se sitúa en la zona de Aquende, es decir, en la parte original del núcleo, presidiendo la plaza de Santa María. Fue construida fundamentalmente en pleno siglo XVI, erigiéndose como el templo más destacado del momento. Arquitectónicamente, es un buen ejemplo más de iglesia *hallenkirchen*, la tipología de iglesia más característica para una villa de grandes dimensiones en el siglo XVI<sup>20</sup>. Se trata de una iglesia de tres naves a la misma altura divididas en tres tramos, todos ellos cubiertos por bóvedas de crucería estrelladas sostenidas por gruesos muros y grandes columnas cilíndricas. Posee varias capillas, entre las que se encuentra la de San Andrés, financiada por Andrés de Barrón. Como hemos señalado se la encargó en 1587 a Juan Alonso de Rivas, quien ese mismo año, trabajaba junto con Pedro de Rivas, Pedro de la Torre y Domingo Martínez en la construcción del puente de Fresneda<sup>21</sup>. En la Iglesia de Santa María también realizó el monumento funerario del propio Barrón y su esposa, y unos años antes el de Amador Barona.

---

<sup>20</sup> MORENA BARTOLOMÉ, Á. de la: "Reflexiones en torno a la arquitectura religiosa castellana en el siglo XVI", en LACARRA DUCAY, M. C. (coord.): *Arquitectura religiosa del siglo XVI en España y Ultramar*. Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2004, p. 165.

<sup>21</sup> GONZÁLEZ ECHEGARAY, M. del C., ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M. A., ALONSO RUÍZ, B. y POLO SÁNCHEZ, J. J.: *Artistas cántabros de la Edad Moderna*. Santander, Universidad de Cantabria, 1991, p. 591.





Fig. 4. Exterior y nave de la iglesia de Santa María de Altamira. Miranda de Ebro.

En la capilla de los Barrón podemos observar esa mezcla tan característica del Gótico-Renacimiento. Posee planta rectangular, a la cual se accede a través de un gran arco de medio punto, (Fig. 5). El Renacimiento se manifiesta en la decoración de encadenados geométricos de formas alternas que podemos observar en su intradós y en las dos pilastras laterales de fuste estriado y capitel dórico, que sustentan el arco. Una de las principales características de la capilla es la sobriedad absoluta propia de la arquitectura del último tercio del siglo XVI.



Fig. 5. Arco de ingreso y bóveda de crucería. Juan Alonso de Rivas. Capilla de los Barrón. Iglesia de Santa María de Altamira.

La capilla se cubre con una bóveda de crucería estrellada de nervios combados que forman un círculo alrededor de la clave, decorada con motivos florales. A su vez, estos nervios descansan en ménsulas esquineras<sup>22</sup>. En conjunto es una obra renacentista pero cubierta por una bóveda anclada en la tradición, esquema muy habitual en las capillas

<sup>22</sup> VÉLEZ CHAURRI, J. J. y DíEZ JAVIZ, C.: *Op. cit.*, p. 33.

del siglo XVI. De similar factura es la capilla de los Reyes en la Iglesia de San Pedro en Vitoria-Gasteiz.

El monumento funerario de Andrés de Barrón y Catalina de Pinedo ubicado en el muro frontal, destaca por encima del resto elementos. A su derecha se abre una pequeña sacristía, la cual se ha redescubierto hace poco tiempo (Fig. 6). Además, en la pared orientada al Este, se abre un pequeño arco escarzano que se apoya sobre unas pequeñas molduras. No se sabe exactamente cuál es su función, aunque la hipótesis principal es que sirviera de cobijo para el retablo que completaba la capilla, como también observamos en otras capillas como la citada de San Pedro de Vitoria.



Fig. 6. Monumento funerario de Andrés de Barrón y Catalina de Pinedo y ventana de la sacristía. Capilla de los Barrón.

La capilla se cerraba con una reja fundida por Domingo de Hubidia (o Ubidea) en 1587, rejero vizcaíno procedente de Durango. Ese mismo año fue contratado para ocuparse de la reja de la capilla de Nuestra Señora de la Asunción en la parroquia de Santo Tomás Apóstol de Margarita (Álava). También llevó a cabo varias rejas para ventanas del monasterio de San Millán de la Cogolla en 1598 e incluso participó en la realización de balaustres para balcones de casas particulares, como la del gobernador

Pedro Ramírez en Soria<sup>23</sup>. En la capilla de los Barrón realizó una reja de dos cuerpos con “treinta y nueve balaustres” en total. La puerta debía colocarse “en medio de la dicha reja asta la primera orden”. Todo el conjunto estaba rematado por un “arquitraabe y friso y cornixa que a de tener de alto pie y medio, a de tener enzima desto rremate”<sup>24</sup>. Encima se dispusieron follajes decorativos y a modo de remate el escudo de Andrés de Barrón.

#### 4.2 El Retablo romanista

Junto al monumento funerario y la reja, la Capilla de San Andrés presentaba un elemento más que nos indica el carácter tan completo de este proyecto: un retablo dedicado, como no podía ser de otra forma, a la figura de San Andrés, patrón del comitente. La presencia de un retablo en una capilla cumple funciones litúrgicas, catequéticas y devocionales. El retablo de la capilla de San Andrés, fue destruido en un incendio que sufrió la iglesia de Santa María de Altamira días antes del inicio de la Guerra Civil. Este desgraciado acontecimiento lo cita Luciano Huidobro y Serna en su descripción de la capilla, “en el fondo, un bello altar de la misma época con estatua de San Andrés policromada, pereció en un incendio”<sup>25</sup>. Originalmente se encontraba ubicado a la derecha del monumento funerario, posiblemente bajo el vacío arco (Fig. 7), aunque conocemos, gracias a la existencia de antiguas imágenes de la iglesia, que estuvo ubicado en el otro extremo de la capilla hasta su desaparición.

Se construyó a comienzos de la década de los años noventa del siglo XVI, y fue policromado en 1597 por Diego Rodríguez, labor por la que recibió 110 ducados<sup>26</sup>. Desconocemos el escultor del retablo, pero la principal hipótesis es que fuera obra del escultor local Diego de Marquina. La única parte que se conserva del mismo es la talla romanista del titular: San Andrés (Fig. 8). El romanismo fue introducido en la Península por Gaspar Becerra a raíz de la construcción del retablo de la Catedral de Astorga entre 1558 y 1562<sup>27</sup>. Escultores como Juan de Anchieta, Pedro de Arbulo o Pedro López de

---

<sup>23</sup> MARTÍN IBARRARAN, M. E.: “Rejería renacentista en Álava. Talleres foráneos en la Llanada”, *Ondare, Cuadernos de artes plásticas y monumentales*, nº 24 (2005), pp. 138 (Margarita), 96 (San Millán de la Cogolla) y 139 (Soria).

<sup>24</sup> DÍEZ JÁVIZ, C.: *Op. cit.*, p. 26. Apéndice nº 3. “Contrato para hacer la reja de la capilla”.

<sup>25</sup> HUIDOBRO Y SERNA, L.: *Las peregrinaciones jacobeanas* [1950]. Burgos, Diputación Provincial de Burgos, Tomo II, 1999, p. 383.

<sup>26</sup> VÉLEZ CHAURRI, J. J. y DÍEZ JAVIZ, C.: *Op. cit.*, p. 44.

<sup>27</sup> VÉLEZ CHAURRI, J. J.: “Becerra, Anchieta y la escultura romanista”, *Cuadernos de Arte Español*, nº 76, 1991, p. 7.

Gámiz son grandes representantes de este estilo, y en el taller de Gámiz, abierto en Miranda de Ebro, debió formarse Diego de Marquina.



Fig. 7. Arco con encadenado geométrico.  
Capilla de los Barrón.



Fig. 8. Talla de San Andrés. Diego de Marquina.  
Capilla de los Barrón.

La talla de San Andrés, es una escultura de bulto redondo de tamaño natural que inspira una gran fuerza corporal y espiritual. El amplio manto que porta el santo, la barba de corte miguelangelesco y la concentración en sus pensamientos, con una mirada perdida hacia el cielo, provocan en el espectador la sensación de una especie de fuerza contenida. Porta el atributo más característico de su iconografía: la cruz en aspa con la que fue martirizado<sup>28</sup>.

---

<sup>28</sup> VÉLEZ CHAURRI, J. J. y DíEZ JAVIZ, C.: *Op. cit.*, p. 44.

## **5. DEVOCIÓN Y MUERTE. EL MONUMENTO FUNERARIO DE ANDRÉS BARRÓN Y CATALINA DE PINEDO**

El monumento funerario de una familia noble no deja indiferente pues a su valor artístico se añade la función de mostrar la fama y el poder de los allí enterrados. Es evidente la riqueza patrimonial que aporta un sepulcro al interior de los templos, presidiendo en la mayoría de los casos una capilla que fue construida para albergarlo. Cualquier manifestación de arte sepulcral recuerda la finitud de la vida y la presencia inmutable e inagotable de la muerte. Por último, y no menos importante, el monumento funerario es, para cualquier familia noble con cierto poder, una vía perfecta para mostrar a sus contemporáneos su capacidad económica y su influencia social. Todos estos aspectos, trasladados a la Miranda de finales del siglo XVI, podemos encontrarlos en el monumento funerario de Andrés Barrón y Catalina de Pinedo.

En este capítulo nos vamos a referir, de forma breve, al ambiente funerario en la España del siglo XVI y a la evolución artística que los monumentos funerarios vivieron a lo largo de la centuria. Posteriormente, pasaremos a estudiar detalladamente el monumento funerario de Andrés de Barrón y Catalina de Pinedo, haciendo hincapié en su estilo y tipología. En tercer lugar, analizaremos los bultos funerarios orantes del matrimonio fundador, para finalizar con una reflexión acerca del programa iconográfico de la capilla en su conjunto, el cual transmite una idea de esperanza en la resurrección y de imagen de poder.

### **5.1 El ambiente funerario en la España del siglo XVI**

“La mayoría de la gente no está preparada para la muerte, ni la suya ni la de nadie. Les sobresalta, les aterra. Es como una gran sorpresa”<sup>29</sup>.

La visión que en la última década del siglo XX tuvo Charles Bukowski sobre la muerte se puede aplicar a la mentalidad del siglo XVI. La muerte es un tema universal que no entiende de épocas, pensamientos, religiones, razas, riqueza o condición social. Desde el inicio de los tiempos se han buscado explicaciones del tan nombrado “¿a dónde vamos?”, todas ellas vinculadas, por norma general, a una cultura y su pensamiento religioso y/o filosófico.

---

<sup>29</sup> BUKOWSKI, C.: *El capitán salió a comer y los marineros tomaron el barco*. Barcelona, Editorial Anagrama, 2000, p. 15.

Desde sus orígenes, el cristianismo ha entendido la muerte como un tránsito hacia la vida en el más allá, la únicamente verdadera. El mundo terrenal es un lugar de paso, un lugar que nuestra alma abandona en búsqueda del paraíso celestial una vez fallecemos, siempre teniendo en cuenta nuestros actos durante la vida<sup>30</sup>. El protagonismo de la muerte durante los siglos de la Edad Moderna fue evidente, al igual que también tuvo su lugar destacado en la época medieval, principalmente por el alto índice de mortalidad, tanto por enfermedades comunes como por pestes y otras epidemias.

Lo que estaba claro en la época, fuera el destino del alma el Cielo o el Infierno era la llegada de la muerte y así lo reflejaba el poeta Horacio: “Una misma noche nos espera a todos, y todo hemos de pisar una vez el camino de la muerte”<sup>31</sup>. Sin embargo, a pesar de que el destino de todo ser humano es el mismo, y la muerte igualaba a la sociedad, la forma de acercarse a ella era completamente diferente si tenemos en cuenta el tipo de enterramiento. La tumba de un villano distaba completamente de la de un noble (Fig. 9), prolongándose la estratificación de la sociedad más allá de la muerte<sup>32</sup>. Las familias nobles de la España del siglo XVI se preocuparon con absoluta seriedad de su monumento funerario pues suponía la mejor forma de mostrar sus riquezas y era el camino adecuado para garantizar la salvación de sus almas.



Fig. 9. Monumento funerario del Cardenal Mendoza, 1504-1513. Catedral de Toledo.

<sup>30</sup> NOVERO PLAZA, R.: *Op. cit.*, p. 20-22.

<sup>31</sup> HORACIO: *Odas*, Libro I, oda XXVIII, Arquitas y el marinero.

<sup>32</sup> REDONDO CANTERA, M. J.: *Op. cit.*, p. 15.

El monumento funerario debe estudiarse desde la perspectiva humanista del renacimiento italiano, teniendo en cuenta a Francesco Petrarca y su obra *Los Triunfos*. Tuvo una importancia capital en la España de los siglos XVI y XVII ya que fue el primer escrito del autor aretino en ser traducido completamente al castellano, concretamente por Antonio de Obregón en 1512<sup>33</sup>. La obra de Petrarca, inspirada en los triunfos de tradición romana, habla de una serie de fuerzas que vencen sobre otras. El que nos interesa, en relación con el arte sepulcral y el monumento de Andrés de Barrón y Catalina de Pinedo, es el triunfo de la fama sobre la muerte, una virtud que perdura en el tiempo y que hace recordar a la figura enterrada y sus acciones en vida<sup>34</sup>.

## **5.2 El monumento funerario de Andrés de Barrón y Catalina de Pinedo.**

### **Tipología y estilo**

A lo largo del siglo XVI el arte sepulcral en España vivió un momento de esplendor que se prolongó durante el primer tercio del siglo XVII<sup>35</sup>. Multitud de monumentos funerarios de diversa tipología embellecen el interior de los templos religiosos, como es el caso del monumento funerario de Andrés de Barrón y Catalina de Pinedo levantado entre 1587 y 1588 (Fig. 10).

Se trata de un monumento funerario manierista de estructura vertical adosado al muro aunque sin integrarse en él<sup>36</sup>. Sigue el esquema de arco de triunfo, aunque de forma sintetizada, tipología que fue inaugurada en Italia a mediados del siglo XV con el monumento funerario de Leonardo Bruni, obra de Bernardo Rossellino, situado en la Basílica florentina de la *Santa Croce*. El uso de este elemento arquitectónico de origen romano para el ámbito funerario cristiano puede hacernos pensar que posee un carácter pagano. Sin embargo, el arco de triunfo fue tomado por los artistas renacentistas como modelo formal en el que inspirarse, adaptando el significado profano inicial del triunfo de los emperadores al ámbito cristiano, mediante la exaltación individual y el triunfo sobre la muerte<sup>37</sup>.

---

<sup>33</sup> OBREGÓN, Antonio de: *Francisco Petrarca con los seys triunfos de toscano sacados en castellano, con el comento que sobrellos se hizo*. Logroño, Arnao Guillen de Brocar, 1512; edición crítica de R. RECIO, Santa Bárbara, eHumanista, 2012, p.1.

<sup>34</sup> GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M.: *Op. cit.*, p. 192.

<sup>35</sup> La expansión que vivió el arte sepulcral en esta centuria alcanzó todos los rincones de la península. En este sentido, Burgos se erigió como uno de sus principales núcleos difusores en la zona norte, aspecto tratado en: GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M.: “Burgos como centro difusor de motivos icónicos en el arte sepulcral del Renacimiento norteño”, *López de Gámiz: Boletín del Instituto Municipal de Historia de Miranda de Ebro*, nº 10-11 (1986), pp. 75-85.

<sup>36</sup> VÉLEZ CHAURRI, J. J.: “El arte en Miranda de Ebro...”, p. 357.

<sup>37</sup> REDONDO CANTERA, M. J.: *Op. cit.*, p. 111.



Fig. 10. Monumento funerario de Andrés de Barrón y Catalina de Pinedo, 1587-1588. Juan Alonso de Rivas y Bartolomé de Angulo. Capilla de los Barrón.

En España contamos con ejemplos significativos que marcaron un antes y un después en el empleo de esta tipología. Es el caso del sepulcro del cardenal Pedro González de Mendoza, levantado entre 1503 y 1514 en la Catedral de Toledo o el sepulcro de Ramón Folch de Cardona en Bellpuig (Lérida), realizado entre 1522 y 1525 por el escultor napolitano Giovanni da Nola. La influencia que ambos ejercieron en el arte sepulcral español, además del ya mencionado impacto del renacimiento italiano, provocó que el



arco de triunfo se utilizara más que nunca, incluso a finales de siglo XVI, época en la que se sitúa nuestro monumento funerario.

Juan Alonso de Rivas organizó el monumento funerario como un retablo con alto banco y un cuerpo esbelto, potenciado en altura y rematado por frontón. Los elementos manieristas más significativos son los encadenados geométricos que decoran algunas zonas, las dobles columnas, los dobles pódioms, el retranqueamiento del frontón o las cartelas de cuero correiformes, como iremos viendo. Flanquean el banco dos potentes pilares con encadenados sobre los que se disponen dos escudos heráldicos, probablemente de familiares sucesores de los fundadores. Cada uno de ellos está acompañado de dos altorrelieves de inspiración vegetal. Además, originalmente, en la parte central se abría la puerta, hoy tapiada, que daba acceso a la sacristía, la cual se comunica también con la capilla a través de una pequeña ventana.

En el cuerpo principal se encuentran los elementos arquitectónicos, escultóricos y decorativos más interesantes. Se organiza en forma de arco de medio punto, flanqueado por columnas y rematado en frontón. El arco que cobija los bultos funerarios de Andrés de Barrón y Catalina de Pinedo está enmarcado por columnas pareadas de fuste estriado y capitel corintio que se apoyan en un potente doble machón que eleva las columnas por encima de los bultos de los fundadores en un recurso plenamente manierista. Entre las cuatro sustentan un entablamento y un frontón triangular, ambos quebrados<sup>38</sup>, un recurso también manierista ya presente en las obras de Miguel Ángel y precedente de los tan característicos entrantes y salientes barrocos. Entre el arco y el entablamento se dispone el epitafio y los escudos de los Barrón, a la izquierda con una torre y tres pinos, y los Pinedo, a la derecha con dos lobos. Están orlados con correas de cuero recortado y máscaras manieristas. El epitafio, que nunca falta en los monumentos funerarios para dar culto a la fama de los enterrados, es un recordatorio de los comitentes de la obra y de la fecha de su fallecimiento: “*Aquí yacen sepultados Andres de Barron y Catalina de Pinedo su mujer los quales hizieron esta capilla y enterramiento y la dotaron de dos capellanes perpetuos. El murió año de 1603. Ella murió año de 1607*”.

Desde el punto de vista decorativo, este monumento es un ejemplo más de la depuración ornamental que sufrió el arte sepulcral en España a finales de siglo. Los postulados respecto al decoro del Concilio de Trento incidieron en la retirada de los

---

<sup>38</sup> VÉLEZ CHAURRI, J. J. y DÍEZ JAVIZ, C.: *Op. cit.*, p. 32.

motivos decorativos profanos de los dos primeros tercios del siglo XVI. El repertorio profano con alegorías, grutescos, máscaras, el *thiasos* marino, la representación de batallas o los temas mitológicos dejaron paso a monumentos con escasos motivos decorativos casi siempre vegetales o geométricos.

Es en este ambiente de transición donde ubicamos el monumento funerario de Andrés de Barrón y Catalina de Pinedo en el que se incorporan motivos decorativos como los encadenados geométricos (tanto de carácter circular como cuadrangular), presentes en los plintos y en el intradós del arco, los entrelazados de carácter vegetal situados en el friso y los escudos de otros miembros de la familia que fueron enterrados sucesivamente en la capilla, con sus respectivos motivos florales. El frontón presenta un par de volutas que unen el vértice del triángulo y está rematado por dos pirámides de clara influencia escurialense. A pesar de la suma de estos motivos, el monumento funerario es un fiel representante del manierismo clasicista del último tercio del siglo XVI (Fig. 11).



Fig. 11. Frontón, escudos, cartelas correiformes, epitafio, encadenados geométricos y decoración vegetal. Monumento funerario de Andrés de Barrón y Catalina de Pinedo. Capilla de los Barrón.

Este monumento funerario tuvo como modelo otro de los sepulcros de la iglesia de Santa María de Altamira de Miranda de Ebro, el arco sepulcral de Amador de Barona (Fig. 12), ubicado en el lugar más privilegiado del templo, el lado del evangelio del altar mayor. Es un arcosolio abierto en la pared formado por un arco de medio punto flanqueado por columnas pareadas corintias y decoración de encadenados geométricos y heráldica. Además, es más que probable que tuviera bultos funerarios orantes que no han llegado a nuestros días<sup>39</sup>. Fue realizado en 1584 por el propio Juan Alonso de Rivas. En segundo lugar, comparte ciertas características con el Sepulcro de Cristóbal Martínez de Alegría (Fig. 13), obra que Esteban de Velasco llevó a cabo entre 1581 y 1590, ubicado en la Catedral de Santa María de Vitoria<sup>40</sup>. Aunque presenta marcadas diferencias como la presencia de alegorías y atlantes, comparten los encadenados geométricos, marcos correiformes, columnas rematadas por capitel corintio y un evidente manierismo.



Fig. 12. Monumento funerario de Amador de Barona, 1584. Juan Alonso de Rivas.  
Iglesia de Santa María de Altamira.  
Miranda de Ebro.

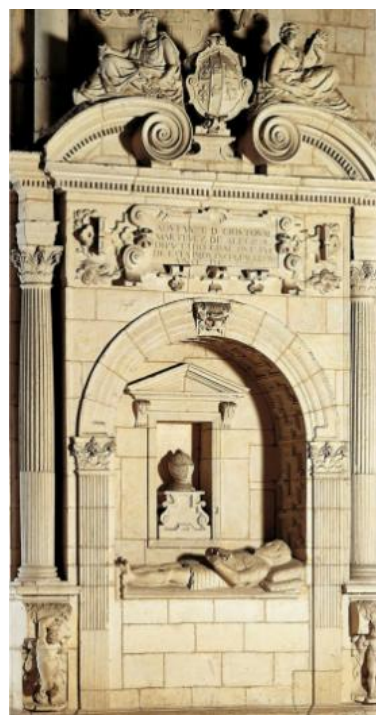


Fig. 13. Monumento funerario de Cristóbal Martínez de Alegría, 1581-1590. Esteban de Velasco.  
Catedral de Vitoria.

<sup>39</sup> VÉLEZ CHAURRI, J. J.: “El arte en Miranda de Ebro...”, p. 356.

<sup>40</sup> Para conocer más acerca del panorama sepulcral en Vitoria destacan los siguientes estudios: GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M.: “El arte sepulcral como una de las mayores manifestaciones del Renacimiento en la Vitoria del siglo XV”, *Ondare, cuadernos de artes plásticas y monumentales*, n° 6 (1989), pp. 125-150; MARTÍN MIGUEL, M. A.: *Arte y cultura en Vitoria durante el siglo XVI*. Vitoria-Gasteiz, Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 1998, pp. 303-343.

### 5.3 Los bultos funerarios. La adoración perpetua de una familia mirandesa

Teniendo en cuenta que la iglesia de Santa María de Miranda fue incendiada en 1936 en los sucesos previos a la Guerra Civil, ha sido una suerte que estos bultos de Andrés de Barrón y Catalina de Pinedo (Fig. 14) sigan presidiendo su monumento funerario. Responden a la tipología de orantes genuflexos originada en el norte de Europa que se incorporó totalmente al arte sepulcral español en el siglo XVI, aunque ya existían algunos ejemplos del siglo XV debidos a escultores flamencos<sup>41</sup>. Como ya hemos señalado fueron esculpidos en piedra blanca de Ozana entre 1587 y 1588 por Bartolomé de Angulo, escultor de Valpueda (Burgos). Poco se conoce de este escultor romanista pero al menos sabemos que llevó a cabo el retablo mayor de la parroquia de Tuesta y algunos sagrarios en ese entorno. Fue cabeza de un fecundo taller romanista luego trasladado a Vitoria y muy posiblemente conoció al escultor mirandés Pedro López de Gámiz<sup>42</sup>. El preciso contrato de los bultos indica con precisión como debían esculpirse, condiciones que se cumplieron al pie de la letra<sup>43</sup>.

Andrés de Barrón aparece genuflexo sobre un almohadón decorado con un entrelazado de inspiración vegetal y juntando las dos manos en actitud orante. Viste, siguiendo la moda cortesana, una armadura con arnés, gorgera, grebas en ambos muslos, calzas acuchilladas, espada (en un lateral) y una faltriquera sujeta al pantalón mediante correas. La escultura de Catalina de Pinedo sigue la misma concepción que la de su esposo, viste un ampuloso manto que le cae por la espalda, toca, jubón, basquiña y un cuello formado por gorgera y lechuguilla, además de llevar un pañuelo, un rosario y un medallón colgado<sup>44</sup>.

---

<sup>41</sup> REDONDO CANTERA, M. J.: *Op. cit.*, p. 94.

<sup>42</sup> VÉLEZ CHAURRI, J. J. y ECHEVARRÍA GOÑI, P. L.: "El arte religioso del Renacimiento el Barroco en Valdegovía", en VÉLEZ CHAURRI, J. J. (coord.): *Las tierras de Valdegovía: geografía, historia y arte: actas de las Jornadas de Estudios sobre Geografía, Historia y Arte en Valdegovía*. Vitoria, Diputación Foral de Álava, 2003, pp. 149-150.

<sup>43</sup> DÍEZ JÁVIZ, C.: *Op. cit.*, pp. 25-26. Apéndice nº 2. "Contrato de los bultos que efigian a los fundadores de la capilla".

<sup>44</sup> VÉLEZ CHAURRI, J. J.: "El arte en Miranda de Ebro...", p. 357.



Fig. 14. Bultos funerarios de Andrés de Barrón y Catalina de Pinedo. Bartolomé de Angulo.  
Monumento funerario de Andrés de Barrón y Catalina de Pinedo. Capilla de los Barrón.

Uno de los aspectos más importantes que presentan ambas esculturas son los rostros (Fig. 15). Son auténticos retratos tomados del natural, sin estar idealizados, a través de los cuales podemos conocer el aspecto físico que tuvieron en la plenitud de su vida. Es una manera de acercarnos más a los dos personajes, representados tanto de manera elegante (acorde a su rango social) como de forma seria y severa: *“Y ten es condiçion que los retratos de los dos an de estar bien repartidos y proporcionados perfectamente, beniendo bien la cabeça con el cuerpo y los tercios del rostro muy bien terçidos y las manos con el rostro sin que aga fealdad ninguna”*<sup>45</sup>.

Un aspecto interesante es que su punto de vista es frontal, miran a la entrada de la capilla, es decir, no están orientados ni al retablo ni al altar mayor, ubicación diferente a la de otros ejemplos, cuyas figuras sí dirigen su visión al retablo de su capilla (Rodrigo Mercado de Zuazola) o al sagrario del presbiterio (cenotafios de Carlos V y Felipe II). Posiblemente, la explicación de dicha orientación tiene que ver con la visibilidad de los bultos, los cuales debían estar en una posición que permitiera una buena contemplación.

<sup>45</sup> DÍEZ JÁVIZ, C.: *Op. cit.*, p. 26.

A pesar de esto, su disposición orante es imagen de la adoración eterna que ambos personajes realizan a Dios fuera del espacio y del tiempo, además de ser, como bien señala Raquel Novero Plaza, “la representación viva del personaje que adora y reza a la divinidad como en tantas otras ocasiones lo había hecho en vida”<sup>46</sup>. Ambos asisten desde su capilla, eterna e inmutablemente, al culto que se celebra en el interior de la iglesia<sup>47</sup>.



Fig. 15. Detalle de los bultos funerarios de Andrés de Barrón y Catalina de Pinedo.

Monumento funerario de Andrés de Barrón y Catalina de Pinedo.

Como hemos señalado esta tipología ya tiene ejemplos significativos en el siglo XV como los de Alonso de Velasco y su mujer Isabel de Cuadros en la capilla de Santa Ana del monasterio cacereño de Guadalupe, obra realizada por el escultor flamenco Egas Cueman en 1467 o el del infante don Alfonso en la burgalesa Cartuja de Miraflores, llevado a cabo por Gil de Siloé entre 1489 y 1492 (Fig. 16). A lo largo del siglo XVI se sigue utilizando este modelo en obras como el sepulcro de Juan Pacheco y su esposa María de Portocarrero en el monasterio segoviano del Parral, obra que Lucas Giraldo llevó a cabo en 1528 o el monumento funerario de Rodrigo Sáenz de Mercado Zuazola en la Iglesia de San Miguel Arcángel en Oñate, obra de 1529 atribuida a Diego de Siloé.

Sin embargo, el mayor éxito del orante genuflexo lo encontramos en el último tercio de la centuria, coincidiendo con dos aspectos clave: la difusión de los ideales de la contrarreforma y la presencia de Pompeo Leoni en la corte española. En el primer caso, la iglesia católica prefería esta disposición por representar la figura del finado en actitud

<sup>46</sup> NOVERO PLAZA, R.: *Op. cit.*, p. 82.

<sup>47</sup> REDONDO CANTERA, M. J.: *Op. cit.*, p. 130.

confesional activa (y no pasiva como la del yacente), es decir, en oración perpetua, como están representados Andrés de Barrón y Catalina de Pinedo. En el segundo lugar es evidente que fueron los orantes del Escorial realizados por Pompeo Leoni (Fig. 17), los que contribuyeron a difundir la tipología del orante a lo largo de los siglos XVII y XVIII. De hecho, la disposición orante apartó por completo a la tipología del yacente. Todos los miembros de la familia real representados en los dos grupos escorialenses están arrodillados y miran al sagrario del altar mayor donde se guarda el sacramento de la Eucaristía, uno de los principales dogmas católicos<sup>48</sup>. De esta manera, además de remarcar la grandeza de la familia real, las diez figuras mantienen eternamente, mediante su postura orante, la piedad, adoración y devoción a Dios, figura que da origen a su poder<sup>49</sup>.

Los nobles coetáneos a la obra escorialense de Pompeo Leoni quisieron seguir este mismo camino, tanto el de la relación entre poder y espiritualidad como el de imitar los mismos lujosos ropajes y la estética de los Austrias, manteniendo la posición en oración. El monumento funerario de Andrés de Barrón y Catalina de Pinedo, aunque realizado en fechas anteriores a los grupos de El Escorial, se encuadra plenamente en su mismo ambiente religioso y social.



Fig. 16. Monumento funerario del infante don Alfonso, 1489-1492. Gil de Siloé. Cartuja de Miraflores. Burgos.



Fig. 17. Monumento funerario de Felipe II, esposas e hijo, 1597-1600. Pompeo Leoni. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

<sup>48</sup> RODRÍGUEZ VELASCO, M.: “Los donantes de El Escorial: Estado de la cuestión”, en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F. J.: *La escultura en el Monasterio del Escorial. Actas del Simposium (1/4-IX-1994)*. Madrid, Estudios Superiores del Escorial, 1994, pp. 345-350.

<sup>49</sup> GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M.: *Formas y significados de las Artes...*, p. 263.

#### 5.4 La imagen de poder y la esperanza en la resurrección. El programa iconográfico de la capilla

Una iglesia es un elemento vivo, es la perfecta metáfora de la vida y del ser humano, pura evolución. Todo lo que se ubica en su interior esconde una historia que debemos interpretar y sacar a la luz para poder conocer a la sociedad que ocupaba el mundo antes de nuestra llegada. En nuestro caso, la capilla de San Andrés nos relaciona directamente con sus promotores, Andrés de Barrón y Catalina de Pinedo, cabezas de una de las familias más importantes y ricas de aquella Miranda de Ebro, un aspecto constatable si tenemos en cuenta que el propio Andrés de Barrón llegó a ocupar cargos públicos a nivel local de gran importancia.



Fig. 18. Bultos funerarios de Andrés de Barrón y Catalina de Pinedo. Monumento funerario de Andrés de Barrón y Catalina de Pinedo. Capilla de los Barrón.

La propia capilla, completamente privada, indica su estatus social, ubicada a su vez en un lugar privilegiado como es el lado del evangelio, a la derecha de Dios, al que pocos tenían acceso. Es el resumen ideal de su ascenso en el seno de la sociedad española y mirandesa del siglo XVI, algo que también se puede apreciar al ver los escudos heráldicos familiares que decoran su monumento funerario y los dos bultos que lo presiden, auténticos retratos, mostrando ropajes propios de su condición social. Desde su situación, Andrés de Barrón y Catalina de Pinedo han sido testigos del paso del



tiempo, del cambio de los siglos, del vaivén de fieles, adquiriendo un carácter atemporal. Hoy podemos estudiar y admirar su mayor legado en vida, a través del cual alcanzaron la fama y vencieron a la propia muerte (Fig. 18).

Esta obra en su conjunto nos pone, a su vez, en contexto con la religiosidad finisecular de una sociedad española influenciada por las directrices del concilio de Trento. La depuración iconográfica del monumento, la presencia de un retablo con imágenes y la presencia de una sacristía en la propia capilla para llevar a cabo misas son reflejo de ello. Ambos promotores, genuflexos, son símbolo de la adoración perpetua que realizan al sacramento de la Eucaristía. Su disposición orante nos vincula directamente con la esperanza que ambos tienen de alcanzar la vida eterna una vez que su alma se libere de la cárcel corpórea en la que habita, abandonando este imperfecto mundo material. El arco de medio punto que los cobija rememora su triunfo sobre la muerte. En definitiva, se refuerza su creencia en la resurrección, a la cual esperan adorando siempre a Dios.

## 6. CONCLUSIONES

La muerte ha tenido una gran relevancia desde que la vida existe como tal, pero en los siglos de la Edad Moderna tuvo una presencia total y absoluta debido al alto índice de fallecimientos provocados por muy diversas causas. Por esta razón, no es de extrañar el papel tan relevante que jugó a todos los niveles, incluidos el de la literatura o el del arte. La preocupación por el más allá ocupaba la mente humana intentando encontrar una respuesta basada en los pilares fundamentales del cristianismo, buscando la gloria eterna tras la resurrección. Este es el ambiente funerario del siglo XVI, muy vinculado a los postulados que defendía la contrarreforma, en el que ubicamos el monumento funerario de Andrés de Barrón y Catalina de Pinedo. Para una familia de las élites sociales y políticas como esta, era indispensable la promoción de un sepulcro, en la mayoría de los casos inserto en una capilla. No solo indica su devoción y religiosidad, su adoración eterna a Dios, sino que también muestra su poder económico, símbolo de ascenso social.

Podemos afirmar que este conjunto artístico mirandés se adapta perfectamente al contexto que estamos describiendo, tanto histórico y social como artístico. En este último caso, es reflejo de tres facetas: en primer lugar, la capilla mantiene la combinación de los parámetros góticos con los renacentistas, algo muy usual en la España del siglo XVI; en segundo lugar, se emplea el romanismo para la escultura de San Andrés, el estilo más exitoso en el panorama artístico del norte peninsular; por último, destaca el manierismo arquitectónico del monumento funerario con un ornato mucho más depurado y sobrio que en décadas anteriores, siguiendo las recomendaciones del Concilio de Trento.

En la realización de la capilla funeraria participaron maestros destacados como Juan Alonso de Rivas, que realizó la arquitectura de la capilla y del monumento funerario, Domingo de Hubidia (Ubidea), que se encargó de la reja, el escultor Diego de Marquina, autor del retablo y la imagen de San Andrés, el pintor Diego Rodríguez, que se encargó de su policromía y el escultor Bartolomé de Angulo, a quién se deben los bultos genuflexos de Andrés de Barrón y Catalina de Pinedo. La presencia de este nutrido grupo de maestros nos habla del elevado estatus de la familia mirandesa.

Nuestra principal conclusión es que el monumento funerario de los Barrón se organiza en torno a un arcosolio rematado por frontón que nos recuerda el esquema de los arcos

de triunfo. Los bultos funerarios que acoge la capilla, ajenos al paso del tiempo, asistiendo a todas las celebraciones litúrgicas que se llevan a cabo en su iglesia, son obras de gran calidad llevadas a cabo por el citado Bartolomé de Angulo, quién realizó verdaderos retratos tomados del natural, representados con ropajes propios de su nivel social y en disposición genuflexa y orante, siguiendo una de las dos tipologías de escultura funeraria más importantes de todo el siglo XVI.

Finalmente podemos afirmar que ambas figuras, desde su posición, ejercen una adoración perpetua al sacramento de la Eucaristía, remarcando su pasión y devoción a Dios al mismo tiempo que esperan triunfar sobre la muerte con su futura resurrección. Pero también han triunfado en vida como lo demuestra el propio monumento funerario, los escudos familiares o el epitafio. Gracias a todas estas conclusiones podemos señalar que el monumento funerario de Andrés de Barrón y Catalina de Pinedo es un perfecto reflejo de la relación entre la imagen de poder, la espiritualidad y la muerte en la España del siglo XVI.

## 7. BIBLIOGRAFÍA

- ARAGÓN RUANO, Á.: “Linajes urbanos y Parientes Mayores en Guipúzcoa a finales de la Edad Media (1450-1520)”, *En la España Medieval*, vol. 35, 2012, pp. 249-283.
- BUKOWSKI, C.: *El capitán salió a comer y los marineros tomaron el barco*. Barcelona, Editorial Anagrama, 2000.
- DÍEZ JAVIZ, C.: “La capilla sepulcral de Andrés de Barrón”, *López de Gámiz. Boletín del Instituto Municipal de la Historia de Miranda de Ebro*, nº 4 (1984), pp. 9-28.
- GONZÁLEZ ECHEGARAY, M. del C., ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M. A., ALONSO RUÍZ, B. y POLO SÁNCHEZ, J. J.: *Artistas cántabros de la Edad Moderna*. Santander, Universidad de Cantabria, 1991.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M.: “Burgos como centro difusor de motivos icónicos en el arte sepulcral del Renacimiento norteño”, *López de Gámiz. Boletín del Instituto Municipal de Historia de Miranda de Ebro*, nº 10-11 (1986), pp. 75-85.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M.: *Formas y significados de las Artes en Época Moderna. Renacimiento*. San Sebastián, Editorial Etor, 1987.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M.: “El arte sepulcral como una de las mayores manifestaciones del Renacimiento en la Vitoria del siglo XV”, *Ondare, Cuadernos de artes plásticas y monumentales*, nº 6 (1989), pp. 125-150.
- HORACIO: *Odas*, Libro I, oda XXVIII, Arquitas y el marinero.
- HUIDOBRO Y SERNA, L.: *Las peregrinaciones jacobeanas* [1950]. Burgos, Diputación Provincial de Burgos, Tomo II, 1999.
- MARTÍN IBARRARAN, M. E.: “Rejería renacentista en Álava. Talleres foráneos en la Llanada”, *Ondare, Cuadernos de artes plásticas y monumentales*, nº 24 (2005), pp. 83-180.
- MARTÍN MIGUEL, M. A.: *Arte y cultura en Vitoria durante el siglo XVI*. Vitoria-Gasteiz, Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 1998.
- MORENA BARTOLOMÉ, Á. de la: “Reflexiones en torno a la arquitectura religiosa castellana en el siglo XVI”, en LACARRA DUCAY, M. C. (coord.): *Arquitectura religiosa del siglo XVI en España y Ultramar*. Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2004, pp. 159-188.
- NOVERO PLAZA, R.: *Mundo y trasmundo de la muerte: Los ámbitos y recintos funerarios del barroco español*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2009.
- OBREGÓN, Antonio de: *Francisco Petrarca con los seys triunfos de toscano sacados en castellano, con el comento que sobrellos se hizo*. Logroño, Arnao Guillen de Brocar, 1512; edición crítica de R. RECIO, Santa Bárbara, eHumanista, 2012.

- OJEDA SAN MIGUEL, R.: “Historia Moderna. Crecimientos y decadencias (s. XVI-XVIII)”, en OJEDA SAN MIGUEL, R. y VÉLEZ CHAURRI, J. J. (coords.): *Historia de Miranda de Ebro*. Miranda de Ebro, Ayuntamiento de Miranda de Ebro y Nuclenor, 1999, pp. 82-207.
- REDONDO CANTERA, M. J.: *El sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e iconografía*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1987.
- RODRÍGUEZ VELASCO, M.: “Los donantes de El Escorial: Estado de la cuestión”, en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F. J.: *La escultura en el Monasterio del Escorial. Actas del Simposium (1/4-IX-1994)*. Madrid, Estudios Superiores del Escorial, 1994, p. 343-356.
- RUÍZ GÓMEZ, J. L.: *Miranda de Ebro en el Siglo XVII. Sociedad y Economía*. Miranda de Ebro, Fundación Cultural “Profesor Francisco Cantera Burgos”, 1989.
- STROSETZKI, C.: “El regidor en el siglo de oro: Una profesión entre espejo de príncipes, emancipación burguesa y sátira literaria”, en CLOSE, A. J. (ed. Lit.): *Edad de oro cantabrigense: actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Cambridge, p. 573-578.
- VÉLEZ CHAURRI, J. J.: “Becerra, Anchieta y la escultura romanista”, *Cuadernos de Arte Español*, nº 76, 1991.
- VÉLEZ CHAURRI, J. J.: “El arte en Miranda de Ebro. Del Románico hasta nuestros días”, en OJEDA SAN MIGUEL, R. y VÉLEZ CHAURRI, J. J. (coords.): *Historia de Miranda de Ebro*. Miranda de Ebro, Ayuntamiento de Miranda de Ebro y Nuclenor, 1999, pp. 330-409.
- VÉLEZ CHAURRI, J. J. y DÍEZ JAVIZ, C.: *Historia del Arte y los artistas en la iglesia de Santa María de Altamira de Miranda de Ebro. 1500-1800*. Miranda de Ebro, Instituto Municipal de la Historia, 1987.
- VÉLEZ CHAURRI, J. J. y ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: “El arte religioso del Renacimiento el Barroco en Valdegovía”, en VÉLEZ CHAURRI, J. J. (coord.): *Las tierras de Valdegovía: geografía, historia y arte: actas de las Jornadas de Estudios sobre Geografía, Historia y Arte en Valdegovía*. Vitoria, Diputación Foral de Álava, 2003, pp. 125-177.