

EL PROGRAMA DE LA CAPILLA FUNERARIA DE LOS BENAVENTE DE MEDINA DE RIOSECO

Por SANTIAGO SEBASTIAN
Universidad de Barcelona

- (1) E. GARCIA CHICO: *La Capilla de los Benavente en Santa María de Rioseco*. «Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología». Valladolid, 1934, pág. 321. Agradezco vivamente al Dr. Juan José Martín González el envío de este valioso trabajo, hoy agotado; gracias a sus desvelos pude conseguir la serie de fotos que ilustran este trabajo y que pertenecen al fotógrafo Garay, de Valladolid.
- D. ANGULO INIGUEZ: *La mitología y el arte español del Renacimiento*. «Boletín de la Real Academia de Historia» CXXX, 106. Madrid, 1952 hizo notar la rareza de este programa.

El mecenas

Fundador de esta interesante capilla fue Alvaro de Benavente, nacido en Medina de Rioseco en el último tercio del siglo XV e hijo de un rico mercader. Criado en el ambiente comercial paterno, su posición económica fue brillante, extendiendo su radio de acción a Valladolid, residencia de la corte, donde abrió una tienda de tejidos y joyas. Aunque los documentos no lo mencionan como cambista, sí realizó estas operaciones bancarias. Hasta Sevilla llegó su influencia pues concedió poderes a dos mercaderes amigos para que pudieran demandar, ante el tribunal de la Casa de Contratación de Indias, a cualquier mercader o maestro de navío los productos que vinieran a su cuenta y riesgo.

García Chico, que estudió esta obra documentalmente, concluyó acerca de don Alvaro de Benavente que, lleno de años, «cansado del tráfigo de los negocios, no acarició otro pensamiento que emplear gran parte de su hacienda en levantar una capilla en honra y alabanza de la Santísima Virgen, que al propio tiempo sirviese de suntuoso enterramiento a sus progenitores y descendientes» (1). Por la compra del solar hubo de pagar 12.000 maravedis y el coste de las obras ascendió a un cuento 586,284 maravedis. Empezadas las obras en 1544, duraron dos años bajo la dirección del arquitecto Juan del Corral y del escultor Jerónimo, hermano suyo, autor de las decoraciones de la fastuosa capilla.

El promotor intelectual

Como se verá, un programa tan complejo requería el asesoramiento de un intelectual muy versado en teología

y humanismo. García Chico señaló como probable autor de este plan simbólico al dominico Fr. Juan de la Peña, del colegio de San Gregorio de Valladolid, que era amigo dilecto del fundador. El encargado de plasmar las ideas fue el escultor Jerónimo del Corral.

¿Quién fue Fr. Juan de la Peña? El cronista Arriaga nos dice que fue un «varón ingeniosísimo, muy religioso y estudioso, con que salió doctísimo». No es de extrañar que llegara a catedrático de Vísperas de la Universidad de Salamanca. «Granjeó gran autoridad —concluye el mencionado cronista—, no tanto por los puestos que regía, cuanto, y mucho más, porque arrimó, raro ejemplo, a las muchas y seguras letras, que si éstas iluminan, aquél acredita, y éstas sin aquél son campana tocada, ruido sin substancia, y acompañadas gozan de invencible valor; en materias morales fue eminentísimo y, de hombro arriba, el mayor que su tiempo alcanzó, alcanzando a varones gigantes» (2). Este insigne varón murió en 1565, así que cronológicamente no hay inconveniente en otorgarle la paternidad del programa.

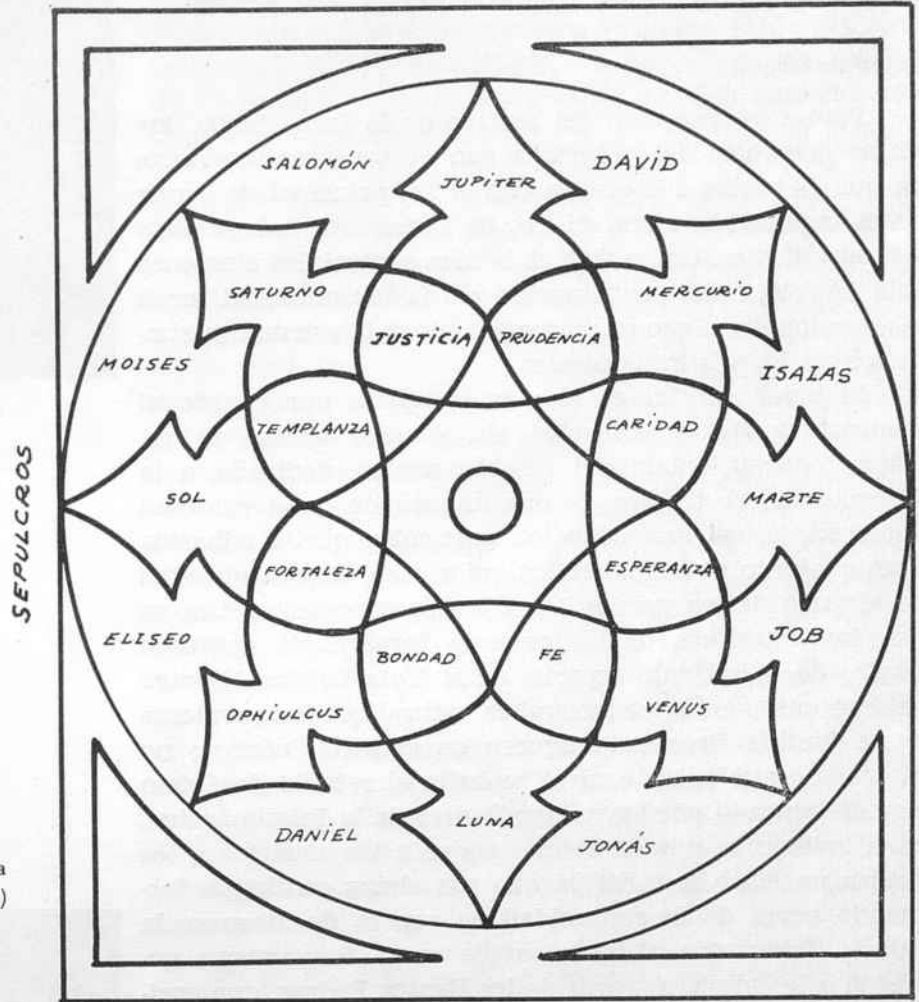
Descripción del programa

Hemos de distinguir imágenes a tres niveles para dar una idea lo más clara posible de la estructura simbólica de la capilla. Así en el **nivel inferior** tenemos en el ábside el retablo de la Inmaculada, a quien está dedicada la capilla, y que es obra de Juan de Juni; enfrente, en el muro del coro está un retablo de estuco con la figura de Cristo Rey entre los Padres de la Iglesia Latina. En el muro, frente a la reja, se hallan los sepulcros de Juan de Benavente, Diego de Palacios y Juan González de Palacios, así como de sus respectivas esposas.

En un **nivel intermedio** vemos en el ábside la representación del Juicio Final, con el Sumo Juez como triunfador de la muerte, sobre carro conducido por los animales del tetramorfos, con la Virgen y San Juan en actitud suplicante; al fondo están los elegidos y en la parte baja, formando un caótico amasijo, aparecen los réprobos, con los «torsos retorcidos, miembros crispados, rostros con horribles muecas de dolor» (García Chico). Sobre el muro del coro aparecen varias escenas del Paraíso Terrenal:

(2) Fr. GONZALO DE ARRIAGA: **Historia del Colegio de San Gregorio de Valladolid** vol. II, cap. IX, pag. 126. Valladolid 1930.

JUICIO FINAL



Esquema de la capilla
(A. Alonso)

LA CREACIÓN

creación de Eva, flanqueada por las del pecado original y de la expulsión y muerte. Sobre los sepulcros se colocaron tres escenas bíblicas referentes a la Resurrección, debidas al pincel de Antonio de Salamanca.

A un nivel superior, sobre las pechinas con los Evangelistas, se levanta la cúpula, con crucerías decorativas de raigambre mudéjar, que alberga un complicado ensamble de virtudes, planetas y personajes bíblicos en un siste-

ma de ocho, y cuyo diagrama damos para dejar más clara su combinación.

Interpretación

Pese a la inserción del motivo de la Inmaculada, las líneas generales del programa son de carácter funerario, ya que la capilla fue creada con el fin principal de servir de enterramiento a don Alvaro de Benavente, antepasados y descendientes. Como ésta es la idea central, las alusiones a la muerte, a las postrimerías y a la inmortalidad serán las dominantes. Pero es mejor examinar la estructura simbólica en los distintos niveles.

El nivel inferior es el más complejo por cuanto al contexto funerario se insertó, sin relación alguna, el programa concepcionista del retablo mayor, dedicado a la Inmaculada. Se trataba de una imposición de la voluntad del donante, así una devoción particular quedó adherida a un conjunto extraño. En cualquier caso tiene la novedad de ser uno de los primeros conjuntos concepcionistas, ya que los anteriores dedicados a la Inmaculada aparecen dentro de la variante especial de la **Tota Pulchra**. Dentro del conjunto simbólico general es natural que los sepulcros de la familia Benavente figuren en el nivel inferior; no olvidemos que en este nivel se halla el retablo de Cristo Rey, flanqueado por los cuatro Padres de la Iglesia Latina, para indicarnos que el templo acoge a los muertos y les dedica un culto especial ya que sus almas continúan formando parte de la comunidad en espera de alcanzar la Iglesia Triunfante. Cristo aparece como Rey porque gobierna a la Iglesia a través de los Santos Padres, que enriquecieron la doctrina y contenido de ésta con sus comentarios sobre los Evangelios.

El nivel intermedio está dedicado fundamentalmente a las Postrimerías. En ese orden de cosas se colocaron sobre los sepulcros tres pinturas de Antonio de Salamanca con escenas bíblicas que aluden a la Resurrección. La escena clave se desarrolla en el casquete del ábside, sobre el retablo de la Inmaculada; es el momento del Juicio Final en que Cristo como triunfador de la muerte y juez convoca a todos los hombres, que aparecen unos ya en la Gloria y otros en el Infierno. La composición bajo el arco



Saturno (Fot. Garay)



Júpiter (Fot. Garay)

(3) L. REAU: *Iconographie de l'art chrétien* II, 73.

de medio punto nos recuerda el esquema de las portadas románicas con el mismo tema y hasta en composición similar; difiere fundamentalmente la figura de Cristo, antes presentado como Pantocrator y ahora como rey desfilando en un carro triunfal arrastrado por los animales simbólicos del tetramorfos.

La escena de las Postrimerías está en correspondencia con la de la Creación del mundo y del hombre, colocada sobre el muro del coro. Dios Padre al centro, entre el sol y la luna, en el Paraíso Terrenal, y en el momento de crear a Eva; a los extremos quedan las escenas de la tentación de los primeros padres y de su expulsión del paraíso, ya acompañados de la muerte. Era obvia la representación de la creación, pues de lo contrario carecía de sentido la representación del Juicio Final. La obra de Dios empezó con la creación pero sólo se completará con las Postrimerías. Llama la atención que se diera más importancia a la formación de Eva que a la de Adán, lo que tal vez se explique porque, según San Pablo y algunos teólogos medievales, la creación de Eva, surgiendo del costado de Adán, era el símbolo del nacimiento de la **Iglesia** saliendo de la herida del costado de Cristo Crucificado (3). Parece pues que la presencia de la Iglesia es un elemento condicionante de este programa, lo que era natural ya que se trataba de un espacio sagrado eclesiástico. Y todavía más, el tránsito al nivel superior se hace por medio de los Evangelistas, que están colocados en las pechinas de la cúpula.

En el nivel superior el elemento predominante es la cúpula, cuyo valor simbólico ha sido subrayado desde la Antigüedad tanto para significar antros sagrados como espacios funerarios; el libro de Louis Hautecoeur *Mystique et architecture. Symbolisme du cercle et de la coupole* (Paris 1954) ofrece gran cantidad de materiales e ideas en este sentido. La razón no es otra sino que tanto los templos como las tumbas están concebidos como imágenes cósmicas del universo, unos y otras no tienen más que una sola razón de ser: son «el reflejo de una realidad más alta» (Gérard de Champeaux). La asimilación del techo de las construcciones, sean templos o tumbas, con el cielo es

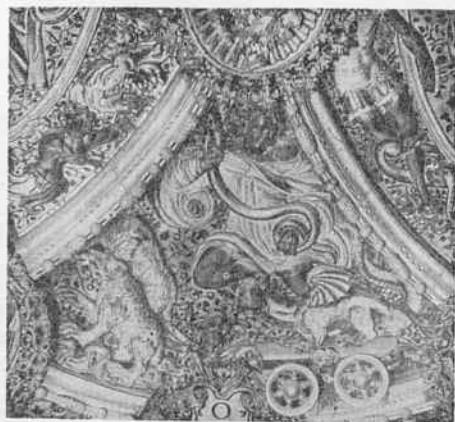
una de las manifestaciones más evidentes y universales del hombre.

Dejemos a un lado el templo y centremos el tema en las ideas sobre el más allá. Nos interesa especialmente la escatología pitagórica que pone en relación la doctrina sobre la inmortalidad astral con la mansión de las almas en los espacios etéreos; los griegos dieron aspecto científico a unas ideas que debieron llegarles de Babilonia. Por tanto, las almas, en lugar de descender al Hades, ascendían a través de la atmósfera hasta las esferas celestes, llegando a ocupar un lugar entre las estrellas o hasta alcanzar la cima del mundo (4). Era deseo propio del alma subir hasta las alturas de los astros, más arriba de la atmósfera, pues allí la vida estaba sometida a un ritmo armonioso ya que los astros estaban regidos por leyes eternas; superadas las esferas astrales se alcanzaba el cielo supremo, morada de los bienaventurados. De acuerdo con otra teoría, derivada de la astrología oriental, el alma superaba las esferas planetarias para purificarse en cada una de ellas de una pasión, y así llegaba hasta el cielo de las estrellas fijas, donde moran los elegidos. Los misterios de Mithra adoptaron la doctrina caldea sobre la ascensión del alma a través de las siete esferas planetarias, y por este cauce tales ideas entraron en Occidente desde fines del siglo I de la era de Cristo (Cumont). El teólogo Orígenes de Alejandría fue el primero en adoptar estas ideas en el mundo de la escatología cristiana.

Por lo que respecta a la arquitectura, en las épocas helenística y romana fue general la asociación mística de las formas redondas y cupulares con las moradas funerarias, de ahí que se vieran en cementerios o en jardines con fines funerarios; estas formas cumplían la misión de proteger el alma en el más allá. Ello explica que en la época paleocristiana, cuando se despertó la devoción hacia los mártires se construyeron capillas y santuarios que adoptaron las formas de la tradición romana, quedando asimilada fácilmente su significación funeraria (5). Por la ideología expuesta se comprende que a veces se decorara la cúpula con la representación de los planetas, cosa obvia en un contexto funerario. Tal mundo de ideas e imágenes reapareció con la presencia del Humanismo tanto en Ita-

(4) F. CUMONT: *Recherches sur le symbolisme funéraire des romains*, 134-142. París 1966.

(5) E. BALDWIN SMITH: *The dome. A study in the history of ideas*, 52 y 54. Princeton 1971.



Ophiulcos (Fot. Garay)

Los planetas Sol y Luna
(Fot. Garay)



- (6) J. SEZNEC: *The survival of pagan gods*, 80 Trad. New York 1961.
- (7) Cfr. E. BALDWIN SMITH: *Ob. cit.* 93-94.

lia como en España; el ejemplo italiano más conocido es el de la capilla funeraria de Agostino Chigi en la iglesia romana de Santa María del Popolo (6), con el que puede compararse el español de la Capilla de Santa María de Rioseco, que analizamos. De acuerdo con la más reciente interpretación, Miguel Angel vio la capilla sepulcral de los Medici, en San Lorenzo de Florencia, como una construcción llena de simbolismo funerario: «La capilla en su conjunto fue comprendida como una imagen del universo, con sus esferas jerárquicamente colocadas una encima de otra. La zona más baja, con las tumbas, es la morada de donde parten las almas, el reino de Hades. La zona intermedia, con su arquitectura racional, fue pensada para indicar la esfera terrestre. La zona de las pechinas y de la cúpula fue concebida para representar la esfera celestial» (7). Esta referencia de Tolnay viene a explicar los tres niveles que hemos descrito en la Capilla de Santa María de Rioseco. Frente al clasicismo de los modelos italianos, la cúpula vallisoletana se resuelve al **hispanico more**, con un sistema de ocho para dibujar un octógono central como un óculo gigantesco, que obra a manera de puerta del más allá. No es de extrañar la forma octogonal ya que sabemos

que simboliza la regeneración espiritual por estar el octógono unido a esta idea, ya que es intermediario entre el cuadrado y el círculo (8).

Considerada ya la idea central de la cúpula vallisoleтана, queda por interpretar la asimilación de los planetas con figuras de la tradición bíblica, ya que el cielo aquí representado es el de los cristianos. Como es sabido, la mentalidad cristiana medieval no aceptó las deidades paganas con sus imágenes celestes, y las cristianizó; esta tradición llegó hasta un espíritu tan progresista como el del astrónomo José Zaragoza, a mediados del siglo XVII. Así, por lo que respecta a la serie de los planetas representados en la cúpula de Santa María de Rioseco: Venus, Luna, Sol, Saturno, Júpiter, Mercurio y Marte, dan correlativamente las siguientes figuras: San Juan Bautista, la Virgen María, Cristo, Adán, Moisés, Elías y Josué (9). Si unimos estos personajes a la serie bíblica ya conocida, vemos que sólo se repite la figura de Moisés, con ello tenemos en esta selección a un grupo de figuras claves del Antiguo y del Nuevo Testamento en relación con la figura de Cristo. **Adán** fue el primer hombre, hecho a imagen y semejanza de Dios, pero caído por el pecado original hubo de venir Cristo a redimirlo. **Moisés** y **Josué** simbolizan respectivamente para el pueblo elegido la salida de Egipto y la conquista de la Tierra Prometida; el primero aparece asociado frecuentemente a los profetas anunciadores del Mesías, mientras que Josué heredó la misión de llevar a su pueblo en busca de su patria. Allí están los reyes **David** y **Salomón**, considerados ambos por los teólogos medievales como prefiguras de Cristo. La presencia del heroico **Job** también parece aludir a él como prefigura de Cristo en su Pasión. Conocido es el papel de los profetas, aquí se mencionan entre los mayores a **Isaías** y **Daniel**, y de los menores a **Jonás**, **Eliseo** y **Elías**; este último fue considerado como precursor de **San Juan Bautista**, que también lo sería de Cristo, y último eslabón de esta cadena de anunciadores del Mesías. Tan numerosa serie de prefiguras y anunciadores de Cristo, si bien es rara dentro del arte español, no era completamente original pues la cúpula de la iglesia griega de Daphnis, del siglo VI, presenta casi las mismas figuras de profetas y de prefiguras hasta el núme-

(8) J. E. CIRLOT: *Diccionario de símbolos*, 350.

(9) Sigo a J. ZARAGOZA: *Esphe-ra en común celeste y terrá-quea*, 168. Madrid 1675. De la imagen celeste de Ophiulcos, que figura en la cúpula, este autor no da la versión cristiana. Además de esta constelación figuran en el mismo espacio la de las dos osas y la del dragón.



Mercurio (Fot. Garay)



Marte (Fot. Garay)



Venus (Fot. Garay)

- (10) Vid. plano en L. HAUTE-COEUR: *Mystique et architecture* pág. 248, fig 163 París 1954.
- (11) O. H. GREEN: *España y la tradición occidental II*, 58 y 338. Trad. Madrid 1969.

ro de dieciseis (10). Claramente se trata de un cielo cristianizado ya que sus personajes están acompañados de las virtudes Teologales y Cardinales, y de forma primordial por la Bondad, para completar el número ocho.

Por todo lo expuesto se convencerá el lector de la importancia del programa funerario de la Capilla de Santa María de Rioseco, y que bien merecía una revaloración. Solamente quedá como cuestión final buscar un parangón literario, si es que existe en las letras españolas. Debe de hallarse entre los comentaristas alegóricos de la tradición dantesca. Efectivamente, el Marqués de Santillana (siglo XV) en su obra *Bías contra Fortuna* nos ensalza el ideal grecorromano del «vir fortis» que busca una morada superior, cuya puerta abrirá Cristo. El mismo autor en *La Comedieta de Ponza* nos describe la morada de los bienaventurados superando la visión pagana de los Campos Elíseos (11). Es de suponer que un hombre tan docto y versado como Fr. Juan de la Peña conociera la tradición dantesca y tal vez la obra del Marqués de Santillana, todo ello unido a su saber teológico le permitió recrear un complicado programa bajo la inspiración de las ideas de ultratumba.