

LAS PINTURAS DE LA CAPILLA DE DIEGO SERRANO EN LA CATEDRAL DE SIGÜENZA. EL PROGRAMA HUMANISTA DEL JARDÍN DEL EDÉN Y DE LA CIUDAD DE LA ULTRATUMBA.

Eduardo Blázquez Mateos

La llegada del Marqués de Santillana a la cultura hispana marca un punto de interés para la cultura humanista que, en los tiempos de Juan II, comparte un destacado protagonismo con el gran Juan de Mena. En paralelo, la vivencia de la corte de Alfonso V de Aragón, en Nápoles, está creando también el pórtico y el camino del Renacimiento hispano. Iñigo López de Mendoza (1398-1458) lleva la sangre de sus antecesores vascos, los Mendoza, que le empaparará de una sensibilidad emanada de su padre, el gran almirante Diego Hurtado de Mendoza. En su castillo-palacio de Guadalajara concluirá la vida de este personaje, creando un "studiolo" como los clásicos, a la manera de cortes italianas como la de Urbino. Destacó su Biblioteca, donde estaban Cicerón, Séneca y todos los mitos de la Antigüedad, compartiendo lugar con Dante y Petrarca. La obra del Marqués de Santillana expresa un nuevo sentido del ritmo y nos descubre su visión sobre los programas paganos y sobre los jardines florentinos, que configura este Templo de los Mendoza. Aunó el humanista la tradición hispánica con las referencias mitológicas y escribió los grandiosos poemas alegóricos que sentarán las bases de la cultura española.

Estos poemas tienen la influencia notable de los italianos y marcan la visión de un mundo pagano que alude a la selva oscura de Dante y a los parajes melancólicos de la literatura pastoril. Los animales feroces, las fieras, los centauros, las esfinges, las arpías y las sirenas establecen un paisaje que los artistas del siglo XVI pintarán sobre los muros en Sigüenza y Guadalajara, destacando las obras del palacio del Infantado y, anteriormente, las de la capilla de la Concepción de la catedral de Sigüenza.

Este trabajo se propone tener como eje central un análisis que pretende destacar la importancia de estas pinturas, una obra olvidada que marcó un momento fundamental en la historia del arte. Dentro del programa iconográfico, se desarrolla la valoración del género paisajístico en base a las escenografías engañosas y ficticias de este Teatro divizado. El respaldo y el apoyo científico-literario se determina por el acompañamiento de jeroglíficos y alegorías, basado en el interés por el pensamiento antiguo y en la fuerza de los emblemas de Horapolo, Valeriano y Alciato.

El espacio de la capilla está dedicado a Diego Serrano, Abad de Santa Coloma, Protonotario Apostólico, Conde palatino de Lerrán y mentor del conjunto en sus inicios. Puso en manos de Francisco de Pelegrina este programa pictórico-poetológico y quiso destacar el carácter funerario de la escenografía. Así se constata la autoría de la obra en un documento de la Catedral:

" 10.000 maravedíes que dio a Francisco de Pelegrina, pintor, por la pintura de la capilla de la Consolación, que fue tasada en 10.000 maravedíes por la pinturas sin oro(...), además de 6563 maravedíes por el oro del batido"¹.

Al pintor se le paga en 1532, aunque se puede marcar un punto de partida con la Bula del Papa León X por la que se le otorga la donación de una Capilla- con advocación a Nuestra Señora de la Concepción-, con el fin de dar el permiso oportuno de construcción a petición de Diego Serrano. La fecha es el 17 de noviembre de 1517². En medio de estas dos referencias se cuenta con la fecha de la muerte- a los ochenta años- de don Diego Serrano. Sucedió en mayo de 1522 y así se recoge en una inscripción en la entrada de la capilla.

Este recinto de la Concepción- identificada como el de la Consolación y como mausoleo de Diego Serrano- destaca también por sus vínculos con el programa iconográfico general de la Virgen y de su escenario tópico del jardín simbólico, inmerso dentro del gran mensaje catedraliceo. Sin embargo, destaca sobre éste programa global un complejo entramado narrativo y plástico en el microespacio de la capilla, que es necesariamnete humanista. El altar forma un eje axial con la tumba, situada en el centro de la capilla, integrándose en un conjunto estructurado que relaciona cada parte con el todo unitario. Al mismo tiempo, el carácter funerario de las pinturas queda constatado en las pautas programáticas de Diego Serrano y Francisco de Pelegrina que, en un espacio privado, desarrollan unas composiciones novedosas para la España renaciente. El Monumento funerario y la tumba aparecen vinculados a la creación de un ámbito propio, íntimo y simbólico³. Al mismo tiempo, el carácter monumental lo da la Gran Puerta y su rejería que están enmarcados dentro de un esquema renacentista de notoria armonía, recordando los grabados del Tratado de Alberti y respondiendo así a las reglas de las proporciones matemáticas. Este lugar de transito está defendido por las sirenas coronadas de la rejería, manifestando el valor emblemático del escenario que se visita.

¹ Archivo Catedraliceo, Libro de Fábrica de la Catedral de Sigüenza del Siglo XVI, Legajos 168-170. En la Bula Papal de Clemente VII, de 1524, figura como canónigo Francisco de Pelegrina. Por su mediación, el rector Antonio López hizo la resignación del beneficio de la anexión de la iglesia de Santa Marfa del Monte.

² Las obras realizadas en la Capilla están desarrolladas en el Libro de Fábrica citado anteriormente. En los legajos se pone de maniesto la colaboración de otros artistas en las obras de Pelegrina. Las labores de molduraje de los pilares fueron realizadas por Juan de Amores, las pinturas de barandillas y dorados de la tribuna de los órganos las realizó Artiaga y Viloldo.

³ NIETO, V., y CHECA, F., *El Renacimiento* Madrid, 1985. El texto destaca como ejemplo de idea triunfal el Sepulcro del cardenal de Portugal en San Miniato del Monte, fechado hacia 1466. La arquitectura de Rosselino se cruzó con el barro vidriado de Luca della Robbia, con el retablo de Pollailo y con los frescos de Baldovinetti. La unidad decorativa de Sigüenza se elabora incluso por los elementos decorativos y emblemáticos: las laudas, el blasón del fundador con las armas formadas por las cinco conchas en cruz bajo el capello.

EL MAUSOLEO DE SIGÜENZA EN LOS PARAJES BUCÓLICOS-PASTORILES.

Con precedente en el arte asturiano, la obra de Sigüenza representa el "Eterno Retorno" y así se evocó en San Julián de los Prados para rememorar un pasado glorioso. En la pintura del Renacimiento, Juan de Borgoña, que está ligado a la catedral de Toledo en los años de 1509 y 1511, es el que se encuentra más cercano con la obra de Sigüenza. En la antecámara de su Sala Capitular está una novedosa imagen del jardín pintado que se relaciona con el programa mariano del espacio primordial. Entre jarrones y urnas se recrea el artista, como si se tratara de un cuadro flamenco. Sin embargo, más cercano al patetismo del artista de Guadalajara está el círculo renacentista tanto catalán como valenciano. Joan de Burgunya, pintor de Estrasburgo, desarrolló su actividad entre Barcelona, Gerona y Valencia- entre 1510 y 1525- y de sus panoramas destaca el ambiente de un paisaje acumulativo, repleto de elementos simbólicos como los de Francisco de Pelegrina.

Por otro lado, en el campo literario es la narración fantástica de más próxima a la obra de Sigüenza y cuenta con las fabulosas visiones del trasmundo, perfiladas por viajes al Paraíso y a los Campos Elíseos. Don Juan Manuel y el Marqués de Santillana deleitaron con sus "prados con hondos ríos", donde Venus es la portadora de guirnaldas que llevan hacia la visión transformadora de trasmundo. También, Juan de Padilla en "Los doce Triumphos de los doze Apóstoles" evoca al mito de la Jerusalén Celeste, con un carácter simbólico similar a la obra de Sigüenza. Al mismo tiempo, la novela pastoril pasa revista al panteón grecorromano hacia las glorias nacionales, haciendo figurar monumentos funerales de gran riqueza como es el de Catalina de Aragón en "La Diana Enamorada" o el del pastor Meliso en "La Galatea", en donde el sepulcro no está en el jardín que ha sido sustituido por un sagrado valle de cipreses.

El contenido de los frescos de la capilla de Sigüenza tiene un marcado carácter metafórico, creando un falso jardín para la posteridad, un gran paraje póstumo reflejo del lugar edénico del trasmundo. No es el tópico del "locus amoenus", es una variante de este que se relaciona con el reino de Hades. En este jardín no reina la eterna primavera, en la capilla funeraria reina lo otoñal. En este sentido, Alciato hace referencia al papel que desempeñan las pinturas en las capillas funerarias y en "La Sepultura de Juan Galeacio vizconde, primer conde de Milán", Alciato indica que, en lugar de hacer una tumba esculpida, se pinte al fresco la península itálica con escudos y con el ejército; es decir, que se deben hacer escenarios ficticio-simbólicos y topográficos para las sepulturas que pretendan exaltar la memoria del muerto⁴. El Humanismo cristiano tiene así un desarrollo peculiar, donde el pasado pagano se funde y convive con una revelación celestial que acerca al mundo terreno una nueva libertad renovada. Esta "poética bíblica" está presente en el Greco, Valdés Leal, Lope de Vega y Calderón de la Barca⁵.

⁴ ALCIATO, A., *Los Emblemas*, Lyon, 1549, pág. 170.

⁵ CURTIUS, E. R., *Literatura europea y Edad Media Latina*, Madrid, 1955.

El concepto de muerte no es expresado como catástrofe, sino más como suave transición, acusando los cambios ideológicos como motivo esencial. Uno de estos motivos estaba centrado en la entrecruzada relación de lo pagano y lo cristiano. Los descubrimientos de sarcófagos antiguos- especialmente los de poetas y héroes- sirvieron para introducir el significado religioso en las Leyendas de Héroes y en el Mundo de las Musas.

EL JARDÍN Y LA CIUDAD DE LA ULTRATUMBA. LAS ALEGORÍAS DEL SANTUARIO INFERIOR Y LOS MONSTRUOS MARINOS.

En la Capilla, la exaltación de la ciudad simbólica y su entorno paisajístico está destacando la arquitectura real y la pintada. La bóveda de crucería alberga un gran Dragón pintado, quedando immortalizado en fechas posteriores a las de los frescos de las paredes. Este monstruo defiende el Jardín de las Hespérides y todos los lugares consagrados a la Fuente de la Vida. Es símbolo de las formas de la procreación y guardián de los lugares cavernosos donde la vida germina. Para la literatura del pasado y para el Texto de Polifilo, el Dragón estaba ubicado ante la puerta de la Sala Absidata, que era una caverna que estaba decorada con mosaicos del "Mundo Marino" y con los "Animales del Nilo", demostrando así la teoría del origen marino como primer germen vital que parte de la lucha de los dos principios: el fuego y el agua.

Mientras, se representan también dos púlpitos que configuran dos balaustradas que son reiteradas por las pinturas al fresco. El púlpito es tratado como mirador y está relacionado con el acto contemplativo. Desde dentro, el artista crea la ilusión de contemplar un paisaje desordenado de finalidad placentera que recupera la imagen de la Antigüedad, evocando así los recodos pompeyanos de carácter familiar y funerario. Anteriormente, el recuerdo del mundo egipcio es evidente, donde las tumbas se concentraban al lado de los ríos e iban decoradas con símbolos y escenas cotidianas.

Los frisos de las composiciones y las arcadas triunfales potencian los ventanales engañosos. Cinco arcos dejan ver ciudades y parajes que no se someten a las reglas de la perspectiva científica. Los arcos están decorados por una particular visión del "plateresco", recreándose en profusas formas vegetales y en mascarones paganizantes. Las anomalías presiden estas imágenes cargadas de fantasía e imaginación. En lo decorativo, emergen también ángeles que están ubicados sobre las guirnaldas portando los escudos, con ancianos matamorfosados, signos e inscripciones como SPQR y, sobre todo, una reiterada imagen-símbolo de la Cornucopia de la Abundancia. El recuerdo del conjunto lleva a los interiores de la Biblioteca Piccolomini de Siena.

La descripción pormenorizada acerca al análisis de las imágenes reconocibles. En un mirador, el paisaje tiene una ciudad con un gran puente en primer término, elemento clásico de "transición a otro lugar". En el río están una serpiente y un pez fisóstomo, ambos de gran tamaño. Las serpientes son situadas por la mitología germánica dentro de la estructuración del cosmos y los animales están en el lugar donde van

los hombres distinguidos o los héroes muertos en batallas. Según las descripciones de los Viajes al Paraíso del mundo islámico medieval, el río más importante reaparece en los jardines de los hombres destacados y donde la fuente presidencial está rodeada de frutos guardados por una serpiente. En España, "La Faula" de Guillem Torroell, de 1360, relata la visión del Trasmundo por derivación de la novela artúrica. La serpiente de la obra está situada junto a una pila de mármol tallado inmersa en un jardín. En la literatura de los siglos XVI y XVII, se recoge el tema para convertirse en un prado de piedras preciosas en donde habitan las serpientes junto a las Ninfas, la Vejez, la Melancolía, las Edades y la Enfermedad.

Por otro lado, la presencia de los peces en la literatura tiene una importancia notable por los contextos edénicos en los que desarrollan los símbolos. En el siglo XIV, "El Panteón" de Godofredo de Viterbo mantiene el tópico de las cuatro fuentes y los cuatro ríos del mundo con una fuente mayor de varios Kilómetros; allí los peces cantaban durante el día y la noche como respuesta a los cantos del Paraíso. Andrés Alciato, en el emblema "Que en el matrimonio se requiere reverencia", advierte que el encendido furor de Venus desencadena el alejamiento de la víbora de la ribera, llamando con sus silbidos a la Murena para mostrar cómo los casados deben concertar entre ambos todos los temas⁶. Al mismo tiempo, las dos serpientes aparecen en otro emblema para retratar el virtuosismo de Mercurio, unido a la representación de la Abundancia y la Fortuna. En el emblema "la salud pública" se representa a Esculapio en un altar sentado convertido en culebra y tiene como finalidad curar los enfermos.

Alciato nos hace saber que los paralelismos entre el hombre y la serpiente están representados en Cecrops, rey de Atenas, mitad humano y mitad animal, que aun al hombre astuto sin religión que se atreve a curar al mundo sin conocer a Dios. En este sentido, la emblemática opone por tradición las imágenes de la virtud luchando contra el vicio. Esta idea plantea en la emblemática la lucha de los ciervos- el bien- contra las serpientes- el mal-, reiterándose este modelo en el emblema XC de Covarrubias, en la imagen de la Prudencia de Ripa y en los Emblemas LX y LXX de Solórzano. Es una lucha de contrarios que descubre el mensaje del triunfo del alma en oposición al castigo y al pecado, especialmente desarrollado en la iconografía de María como madre⁷.

En el otro mirador, el tema es la gran guirnalda y la vista mítica de Jerusalén. Las guirnaldas están vinculadas a las alegorías de los sentidos y fue utilizado, entre otros, por Mantegna en el torreón de los Gonzaga en Mantua y en el tríptico de "la Adoración de los Magos". En otro sentido, la ciudad tiene grandes valores simbólicos y está relacionada con las vistas urbanas de las Crónicas, impregnadas de los contenidos de los panegíricos de la Antigüedad. Paralelismos y coincidencias se pueden encontrar en "La Crónica Florentina" de Maso Finiguerra, publicada en

⁶ ALCIATO, op. cit, pág. 61.

⁷ GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., "La visión emblemática de Triunfo del alma en la obra de Rubens y Jan Brueghel Guirnalda con la Virgen y el Niño", en Goya nº 209, Madrid, 1989, pp. 282-290.

1460, o en la Miniatura de Rottweil en Stuttgart, de 1435, que cuenta con la representación de unas urbes compuestas por amontonamiento de edificios. Esta imagen de la Jerusalén Idílica se convierte en una escenografía común. Su descripción se produjo en el Apocalipsis y se introdujo en la literatura castellana y en el poema mitológico breve, adentrándose en el mundo de los Sueños y de las Visiones, mezclándose con las descripciones de las mansiones de los dioses, marcando así la importancia de la arquitectura del Siglo de Oro.

EL BARCO Y LA SIRENA EN EL MAR DE LOS MUERTOS Y EN EL VIAJE MÍTICO DEL "SUEÑO DE POLIFILO".

En las cinco Vistas aparecen otros elementos simbólicos de gran valor. Destaca en dos de los frontales la ciudad portuaria con el Barco. La barca aislada supone, nuevamente, rememorar el mundo egipcio, reiterándose en las escenografías de los espacios funerarios antiguos con potencial para atravesar las zonas infernales. Es el Viaje mítico por las esferas al Más Allá. La obra de Francesco Colonna, "El Sueño de Polifilo", vislumbra las imágenes de esta capilla de Sigüenza y, en este sentido, la imagen de la Barca es utilizada para ausentar las sombras de la muerte⁸. El embarco de Polifilo es definitivo ya que le espera la barca de Eros, el Amor metafísico, el origen de la Creaci; se trata de subir en la escala de conocimientos y así llegan Polia y Polifilo a la isla Misericordiosa que era el retiro de los bienaventurados, con vergeles, florestas y jardines. Entre ruinas romanas, la isla deja ver su origen volcánico y evidencia la imagen del "Paraíso perdido".

Otro de los símbolos más destacados es la "Sirena Coronada". Esta imagen forma parte del "Diálogo de las Empresas Militares Amorosas" de Paolo Iovio, que cuenta con las empresas de Gabriel Symeon, fechado en 1502. El emblema de la portada de éste texto contiene las serpientes y los Cuernos de la Abundancia, que dan paso a una imagen oval que tiene a una Sirena como protagonista. La sirena está coronada e insertada entre dos columnas, también coronadas e inmersas en un paisaje marino. La empresa pertenece al Capitán de Cosme de Medici: Estefano Colonna. Al mismo tiempo, otra de imágenes de Sirenas aparece en la portada del "Compendio delle Vite dei Rei di Napoli", donde aparece nuevamente una sirena coronada con pocas novedades.

También la Sirena apareció en el jardín Bomarzo, mítico bosque del Renacimiento que recupera la visión escultórica de una sirena bífida que representa la fertilidad de la tierra irrigada, donde el elemento acuático está identificado con ella, recordando así la sirena bífida que Adriano ubicó en el frontón del Serapeum que erigió en Éfeso, sustentando la continuidad de los contenidos esotéricos que Adriano y Vicino Orsini están utilizando para sus galerías de Antiguos.

⁸ COLONNA, F., *El Sueño de Polifilo*, traducción y notas de Pilar Pedraza, Murcia, 1991, y KRETZULESCO-QUARANTA, E., *Los jardines del sueño. Polifilo y la mística del Renacimiento*, prólogo de Pierre Lyautey y G. Goebel-Schilling, trad. Miguel Mingarro, Madrid, 1996.

EL CIPRÉS Y EL GRANADO DEL REINO DE HADES.

Los árboles esquemáticos de los primeros planos tienen un sorprendente valor. Se trata de un granado- árbol que simboliza a la Proserpina- del que caen los frutos, una imagen de caducidad que está enriquecida por un cisne inquieto que levanta sus alas.

Otro contraste que enfrenta a las Sirenas con el Ciprés pintado a su lado. Aquí, las sirenas se representan como contrarias a la naturaleza al estar dedicadas a la captura del canto y de la mirada. También despiertan los sentidos externos pues son "musas" de la burla, pero, sin embargo, no pueden engañar a los hombres ilustres como Ulises. El elemento paisajístico de compañía es un Ciprés, árbol relacionado con el mundo de los muertos y emblema de los jardines. El arte persa utilizó los cipreses para sus palacios y en la Antigüedad se situaban en las Tumbas de los Emperadores; es el caso de la tumba de Ciro que iban acompañados de plantaciones de rituales, también de cipreses.

Ciro se inspiró en los parques de aclimatación asirios, aludiendo al mito cósmico del mundo con los cuatro ríos y una montaña central. Se vinculan el ciprés y el almendro, un árbol celestial y otro terreno o sensual para dar prestigio al mecenas poderoso. El jardín tendrá valor en sí mismo y se irá sacralizando. Es el jardín como paraíso que Petronio situó así:

"El movedizo plátano su sombra estival extendía,
y el laurel coronado de bayas, y el ciprés tembloroso,
y los pinos bien cortados y trémula copa.
Allí jugaba entre espumas un errabundo riachuelo".

Alciato lo expresó así:

"El Ciprés que del nombre y la figura
Los hombres muestra a tratar igualmente,
Acostumbró a cubrir la sepultura
De los ilustres, qual para la gente
De baxos suelos y de sangre oscura
El apio es árbol muy más conveniente.
Tiene la copa compuesta y hermosa,
Mas su fruta jamás fue cobdiciosa"⁹.

El ciprés es también el protagonista del jardín hispano-árabe. En el Generalife, "el patio del ciprés de la sultana" es prácticamente acuático e insiste -entre balustradas y arcas- en el valor primordial de las tumbas de los príncipes árabes. Por estos lugares paseó Hernando de Soto que, en 1599, publicó un emblema elocuente dedicado a la muerte del Marqués de Tarifa:

"Alma del Marques Fernando
De tu carcel desatada,
Que la Region estrellada

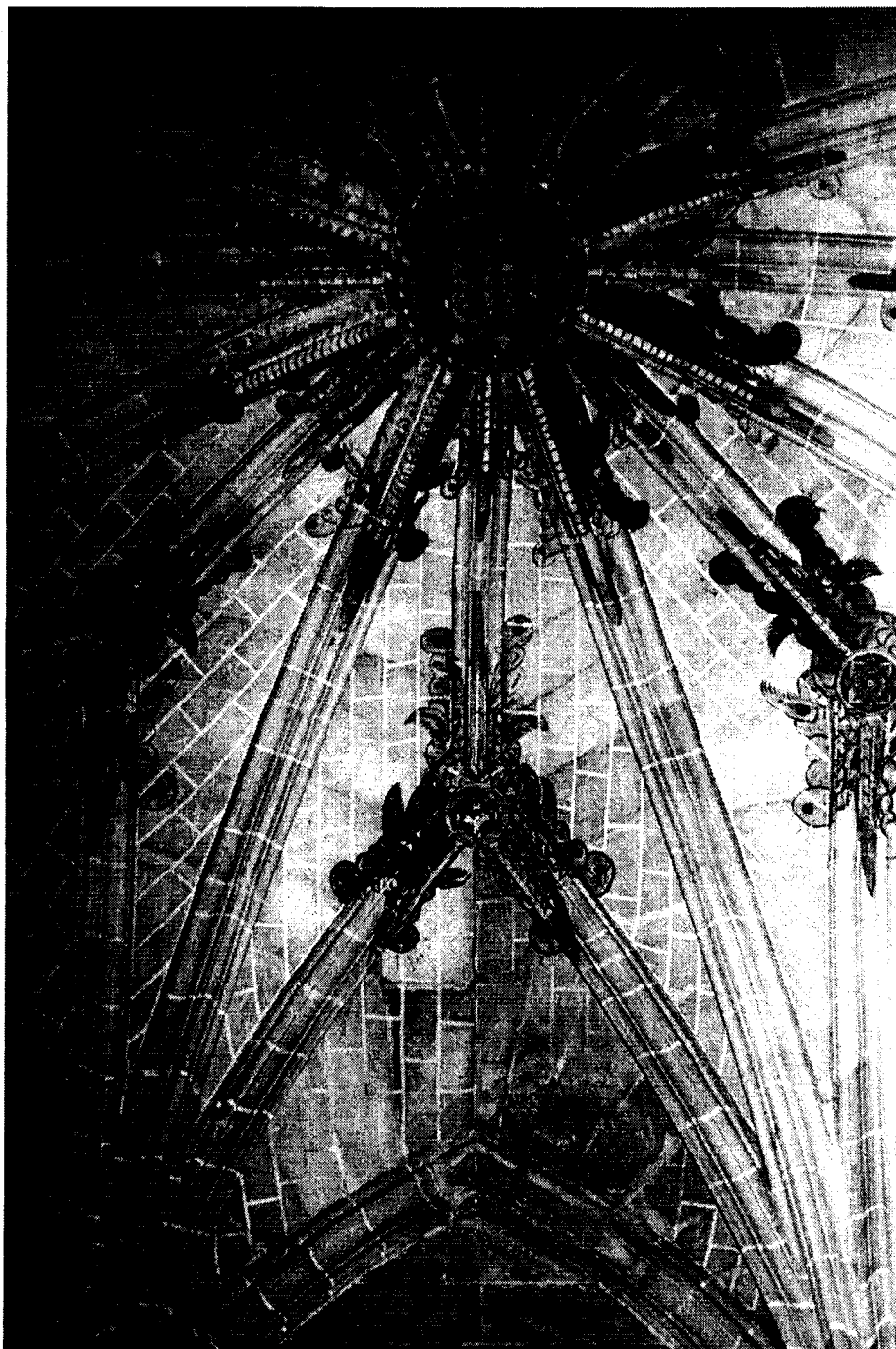
⁹ ALCIATO, op. cit., pág. 219.

Estas azora pisando:
Pues nos dexaste, y te fuyste
A estancia mas excelente,
Queda tu lyra pendiente
de cipres funesto y trite.
Y publiquen entretanto
Donde el Betis mas se espacia
Tu ausencia, y nuestra desgracia.
Cisnes con lugubre canto"¹⁰.

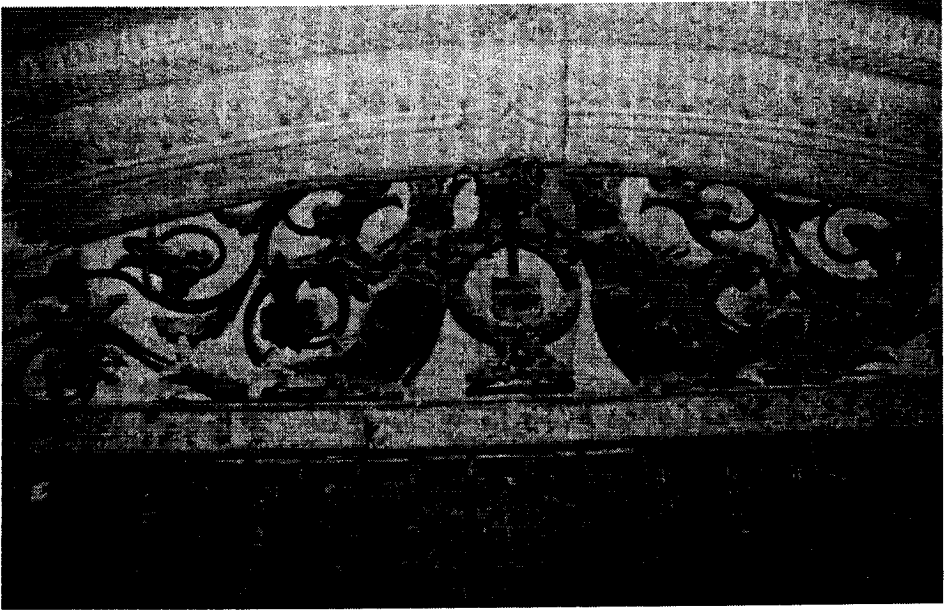
La muerte de humanistas como el Abad de Santa Coloma o el marqués de Tarifa se compara con la Caída de Faetón, insertados en el laberinto reacionalizado y metafórico a la manera de la línea de cipreses del "hortus conclusus" de Boccacio. El río, los cisnes y el ciprés forman parte de un esquema cultural sobre la muerte. El ciprés y los cisnes hacen que sea "sentimiento de muerte" del viaje al paraíso, que ha sido creado emulando a los antiguos; por eso, los escenaríos pintados plantean un primer paso antes de llegar a las pinturas del "Peinador de la Reina" en la Alhambra de Granada o las galerías del palacio de Pilatos en Sevilla, expresiones cercanas al Renacimiento italiano y que serán imprimidas como escenografías móviles en el gran palacio de los Bazán en El Viso del marqués, en Ciudad Real.

Común a todas estas obras es la búsqueda de la metáfora del jardín y de este fuerte engaño se deduce en la capilla de Sigüenza la búsqueda del lugar de las Delicias impregnada de la presencia de la Muerte. La Muerte también está en la Arcadia, es el Edén del Génesis. Esta pastoral de la Muerte- "Et in Arcadia ego"- nos recuerda la pintura emocional de los venecianos; allí, los pastores reflexionan sobre la caducidad sin desesperación, con la serenidad y la vital melancolía que ven el paisaje.

¹⁰ DE SOTO, H., *Emblemas moralizadas*, edic. de C. Bravo-Villasante, Madrid, 1983.



2 - "Cabezas de dragones y jarrón mariano".
Bóveda de la capilla de Diego Serrano.



1 - "Sirenas Coronadas". Rejería de la capilla de Diego Serrano. Catedral de Sigüenza (Guadalajara).



3 - "Polifilo y el dragón". "El Sueño de Polifilo" de Francesco Colonna.



4 - "Que en el matrimonio se requiere reverencia". Emblema de Aciato.



5 - FRANCISCO PELEGRINA. "La ciudad de Jerusalén".
Mirador de la Capilla de Diego Serrano.



6 FRANCISCO PELEGRINA. "Escenario arquitectónico-paisajístico".
Capilla de Diego Serrano.