

UNA OBRA DEL ENTALLADOR MUNIATEGUI EN GALICIA: EL RETABLO DE SAN BENITO EN SAN VICENTE DEL PINO (MONFORTE-LUGO)

por

M.^a DOLORES VILA JATO

La escultura manierista gallega es en buena medida deudora de los talleres castellanos contemporáneos, y ello debido fundamentalmente a la masiva llegada de artistas procedentes de Valladolid o León, que vienen atraídos por la importancia de las obras que aquí se emprenden, singularmente en torno a las catedrales de Orense y Santiago.

Entre todos estos artistas, algunos destacan por la magnitud e importancia de su obra, como Juan de Angés el Mozo o Juan Davila; otros, de producción más modesta, ofrecen el interés de brindar en Galicia las primicias de su arte, que se desarrollará plenamente a su vuelta a Castilla. Entre éstos últimos es preciso incluir a Juan de Muniategui, que aparece trabajando en Galicia en 1595, colaborando con Isaac de Juni en la talla de la sillería del Capítulo del Monasterio de Montederramo, hoy perdida¹.

Esta obra ha desaparecido íntegramente, pero es interesante destacar esta primera colaboración de Muniategui con Isaac de Juni, relación que se incrementó con el tiempo, puesto que el entallador contrajo matrimonio con Ana María de Juni, hija de Isaac, en 1600².

Tras una nueva estancia en Galicia, a partir de 1603 se estableció definitivamente en Valladolid hasta su muerte, acaecida en 1612.

EL RETABLO DE SAN VICENTE DEL PINO.

El día 12 de octubre de 1600, los monjes del convento de San Vicente del Pino de Monforte encargan a Juan de Muniategui la hechura de dos re-

¹ FERRO COUSELO, J., *Las obras del convento e iglesia de Montederramo en los siglos XVI y XVII*. Boletín Auriense, 1971, p. 15-16.

² MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Escultura barroca castellana*. Madrid, 1959, p. 274.

tablos para su iglesia, uno de Nuestra Señora de Montserrat, y el otro de San Benito «hecho en todo entrambas las montañas en redondo a medio relieve de suerte que en el hueco quepan las imágenes de San Benito y Nuestra Señora, en cada retablo la suya. En el remate en lugar de figuras han de ir pirámides. En la montaña del San Benito han de ir el mon^o con otros doze monasterillos de lexos y hasta dozena y media de figuras en la parte que fuere menester, todo conforme a traza»³.

Loreiro Fernández, pintor, en convenio de 23 de diciembre de 1600, con el abad del Monasterio de San Vicente del Pino, de Monforte, tomó, por 224 ducados, la obra de pintura y dorado de los retablos de San Benito y Nuestra Señora de Montserrat, encomendados al entallador Juan de Muniategui: En tarjetas sobre las cornisas de aquellos podrían en el de Nuestra Señora el rótulo «Monserrate» y en el de San Benito «Monte Casino»⁴.

Actualmente sólo subsiste el retablo dedicado a San Benito; su estructura es de cuerpo único, de gran extensión, que se levanta sobre un basamento en el que se encuentra el sagrario. El basamento, de planta movida, se articula mediante columnas de orden compuesto con el tercio inferior del fuste tallado. El sagrario es la parte más lograda de esta predella, tanto por el movido perfil de sus líneas como por el clasicismo y elegancia de sus motivos ornamentales, plenamente renacentistas; la parte frontal se enmarca por dos columnas que sostienen entablamento resaltado con arquitrabe, friso movido y cornisa volada.

Todo el basamento debió ser aprovechado en el momento en que se realizó el resto del retablo, puesto que sus caracteres estilísticos responden a los años centrales del siglo XVI. En las hornacinas de la predella se encuentran hoy una serie de imágenes de manos diferentes e incluso de épocas distintas.

Sobre la predella de alza el cuerpo del retablo, que corresponde ya a la obra de Juan de Muniategui. Se organiza en un cuerpo único flanqueado por grandes columnas elevadas sobre plintos, con el fuste estriado y el capitel compuesto; sostienen sencillo entablamento rematado en frontón partido con pirámides, al modo escurialense. Impera pues en la traza la sencillez y depuración ornamental, como corresponde a la época y al estilo de Muniategui. La disposición arquitectónica se concibe, según lo acordado en el contrato, en función tanto de albergar la imagen de San Benito como de servir de adecuado marco a los relieves alusivos al Santo.

³ PÉREZ COSTANTI, P., *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*. Santiago, 1930, p. 590.

⁴ PÉREZ COSTANTI, P., *Op. cit.*, p. 579.

LA IMAGEN DE SAN BENITO.

La hornacina central del retablo está ocupada por una interesante escultura de San Benito, que hubo de ser aprovechada de algún retablo anterior, ya que parece fechable en los años finales del siglo xv. En el momento en que se contrata el nuevo retablo se cita como condición que «en el hueco quepa la imagen de San Benito...», lo que parece indicar que ya estaba hecha y que la estructura habría de adaptarse a ella.

La imagen se yergue sobre una peana cilíndrica, en cuyo frente se alude probablemente a la muerte del Santo, ya que se representa a una figura echada en el suelo y dos monjes arrodillados y en actitud de oración. Este concepto narrativo dado a la peana es propio del siglo xv, como lo son algunos rasgos de la figura: la rigidez en la actitud, la expresión ausente y como paralizada del rostro, en donde los rasgos se reducen a puros esquemas geométricos y, especialmente, el peculiar tratamiento de las telas, de pliegues muy rígidos y simétricos, marcando ritmos triangulares abultados en la parte frontal de la figura.

RELIEVES NARRATIVOS.

Abarcando a la escultura del titular del retablo se desarrolla un enorme relieve con diversos momentos de la vida de San Benito, según se había estipulado en el contrato. Las escenas se narran a partir de los dos episodios de la parte baja, para culminar en la visión de la abadía de Monte Casino, colocada sobre la figura de San Benito. La identificación de estos relieves no ofrece dudas, tanto por tomarse los pasajes mas representativos de la vida del Santo, como porque muestran una muy directa inspiración en grabados.

La primera escena del lado derecho representa el momento en que San Benito se desnuda delante de un matorral, para vencer las tentaciones. La correspondiente al lado izquierdo se refiere a que San Benito, que se había refugiado en la gruta del Santo Specio en Subiaco, era alimentado por un ermitaño llamado Román, que le bajaba un cesto con pan mediante una cuerda a la que iba atada una campanilla para avisarle; el diablo rompió la cuerda y la campanilla para quitarle los víveres.

Sobre ambas escenas se desarrolla el paisaje, meramente convencional, en el que se observan algunas pequeñas iglesias a lo largo de un camino serpenteante, que conduce la vista hacia la segunda escena de cada lado. A la derecha se representa a un fraile que quiere dejar el convento sin escuchar los consejos del Padre, que al fin accede contrariado; sin haber pasado la puerta,

ve un horrible dragón presto a devorarlo. Pide auxilio a grandes voces, pero los monjes no consiguen ver lo que ocurre.

En el lado opuesto, esta segunda escena se refiere al episodio de San Benito y el rey Totila. Totila, para ponerle a prueba, le envió en su lugar a uno de sus ayudantes, revestido con el manto real. San Benito descubre la trampa y Totila, arrepentido, viene a postrarse ante el Santo, que le hace levantarse y le perdona.

La tercera historia del lado derecho representa la visión que tuvo el Santo de la muerte gloriosa del Obispo de Capua, Germano, que se le apareció llevado al cielo por ángeles en medio de un mundo resplandeciente. Enviado por el Santo y compañeros un hombre que averiguase lo sucedido al obispo, el mensajero encontró que había muerto y precisamente a la hora señalada por el Padre.

En el lado contrario se representa a un benedictino asomado a la ventana del convento. Podría aludir a la visión que tuvo San Benito de la muerte de su hermana Santa Escolástica, simbolizada por una paloma. Sin embargo, en este relieve, en lugar de la paloma se representa a la Trinidad, por lo cual, o bien se trata de una interpretación errónea de la visión del Santo, o incluso se colocaría de este lado a un monje mirando por la ventana para hacer correspondencia con la escena del lado opuesto.

La cuarta escena del lado derecho representa uno de los episodios más conocidos de la vida de San Benito: El monje Plácido va a por agua y resbala en el lago. El Padre lo ha visto en espíritu y envía a Mauro para que lo salve. En el lado opuesto se representa a un hombre que limpiaba de maleza un huerto, y le salta el hierro de la pica al agua. Va luego a contárselo tristemente a Mauro, que pide al Padre lo remedie. Acude el Santo y nada más acercar el mango a la superficie del agua, se le engancha el hierro que se le había hundido.

La quinta escena del lado derecho, sobre el edificio de Monte Casino, alude a otro episodio de la vida del Santo: Tres monasterios carecían de agua potable, por lo que los monjes se presentan al Santo a pedirle que acceda a cambiar la ubicación de los cenobios. De noche el Padre acompañado de Mauro recorre los cerros y marca con unas piedras un lugar, en el que cavando los monjes, se descubre un precioso manantial.

El relieve que ocupa la parte superior del conjunto parece aludir a la demolición de un templo de Apolo en las montañas de Casino donde quedaban aún restos de paganismo. Allí fundó San Benito la abadía de Monte Casino⁵.

⁵ LOIS FERNÁNDEZ, M.^a C., *La historia de San Benito en el coro bajo de San Martín*. Boletín Universidad Compostelana, 1958, p. 79-94.

LAS FUENTES ICONOGRÁFICAS.

Una vez identificadas todas las escenas, procede destacar que están directamente inspiradas en grabados de la Vida de San Benito, que indudablemente circulaban con regularidad por las distintas Casas Benedictinas. Muniategui conocería estos libros quizá ya en Valladolid, sede de la casa principal de la Orden. (He tratado de averiguar si se conserva allí alguno de estos libros, pero la búsqueda ha resultado infructuosa).

De estos ejemplares poseía la biblioteca de San Martín Pinario uno que fue utilizado por Mateo de Prado como modelo para los tableros del coro bajo del monasterio⁶. El libro citado se titula: «Vita et miracula Sanctissimi patris Benedicti. Ex libro dialogorum Beati Gregorii Papae et Monachi collecta. et ad instantiam Devotorum Monachorum Congregationis eiusdem S. Ti Benedicti Hispaniarum aeneis typis accuratissime delineata. Roma 1578».

La edición compostelana, conservada hoy en la Biblioteca de la Universidad de Santiago, lleva los grabados incorporados antes del texto y son obra de Bernardus Passeri, manierista italiano del siglo xvii, siendo el ejecutor L. Capriolo, cuyos nombres pueden verse exclusivamente reunidos en una de las láminas⁷.

Evidentemente, Muniategui no se inspiraría en este libro en concreto, si bien es cierto que él hubo de contemplar grabados similares, según demuestra un análisis de los del libro compostelano.

El relieve que representa a San Benito desnudándose ante un matorral, repite el grabado n.º 8 del citado libro en lo que se refiere a la actitud del monje y al paisaje que lo rodea, si bien Muniategui ha eliminado el segundo plano con otro monje en oración, que aparece en el prototipo. Esta simplificación es por otra parte explicable si se piensa que al escultor le interesaba únicamente sintetizar lo esencial del acontecimiento y no sobrecargar el relieve, mientras que el efecto pictórico de conjunto buscado en los grabados llevaba a la utilización de escenas y elementos complementarios que ocupasen la superficie.

Más fiel al modelo es el relieve que narra la estancia de San Benito en la gruta, así como la trampa del diablo que le rompe la campanilla, inspirado en el grabado n.º 5. Se copia tanto el aspecto de la cueva, rodeada de grandes rocas y árboles, la actitud del monje Román sosteniendo la cesta, la posición de San Benito que abandona la lectura para recibirla, como incluso el horrible demonio colocado en un extremo, que baila contento de la fechoría que acaba de cometer.

Otra escena claramente inspirada en un grabado es la que representa a

⁶ LOIS FERNÁNDEZ, M.ª C., Art. cit., p. 79.

⁷ LOIS FERNÁNDEZ, M.ª C., Art. cit., 80.

un monje que escapa del monasterio y es interceptado por el dragón. Se inspira en el grabado n.º 36, pero no en su totalidad, sino que el escultor hizo abstracción de todo lo accesorio, suprimió el fondo paisajístico así como los monjes que se asoman a la puerta del convento, pero conservó las dos figuras fundamentales, el fraile y el horrible monstruo.

La escena del arrepentimiento del rey Totila se inspira en el grabado n.º 25 de la «Vida de San Benito».

Muy interesante es el relieve de la visión de la muerte del obispo Germano, que toma como modelo el grabado n.º 45 de la serie. El Santo, asomado a un edificio colocado en un profundo escorzo, contempla a una figura que es conducida por ángeles y envuelta en nubes hacia el Padre Eterno, que la bendice. En el grabado, el alma asciende rodeada de una corona resplandeciente, mientras que en el relieve es sostenida por ángeles en variadas posiciones.

La escena de San Mauro y San Plácido halla su modelo en el grabado n.º 14, mientras que el episodio del campesino que limpiaba la maleza recuerda el grabado n.º 13.

El relieve alusivo al hallazgo del agua se inspira en la parte superior del grabado n.º 12 de la ya citada «Vida de San Benito». Finalmente, la escena de la demolición del Templo de Apolo y la subsiguiente fundación de Monte Casino, parecen inspirarse en parte del grabado n.º 18. Probablemente sea éste uno de los relieves de más difícil interpretación, puesto que se eliminó la alusión arquitectónica al Templo de Apolo, conservándose únicamente la visión de la columna es erróneamente interpretado por Muniategui que, en lugar de representar el fragmento del fuste que cae al suelo, lo interpreta como una campana. Es evidente que esta escena podría también interpretarse como un momento del rezo de los monjes convocados por la campana, pero de cualquier modo, hay que admitir la inspiración en el citado grabado.

ESTILO.

Muy poco es lo que se puede decir en cuanto al estilo de los relieves, ya que esta inspiración en los grabados condiciona en cierta medida la actividad del escultor. Por otra parte, la extraordinaria multiplicación de figuras y elementos paisajísticos hace que el valor primordial de la obra estribe en su visión de conjunto, a la que se subordinan los detalles.

En cierto modo, la perspectiva está utilizada en función de la narración, por lo que se desarrolla en una sucesión de helicoidales a ambos lados, recordando el estudio perspectivo de relieves y pinturas del último gótico.

En todo el retablo la notación paisajística es muy elemental, reducida a una continuada utilización de fondos rocosos de cortes contrastados y árboles

intercalados entre las diversas escenas. Los relieves más bajos, donde comienza la narración, tienen un mayor desarrollo y se destacan con mayor nitidez, mientras que a medida que la visión asciende, las escenas son mas pequeñas y agrupadas de modo mas compacto, con multiplicación de elementos, tanto de figuración como paisajísticos, con lo cual busca el escultor insinuar un efecto de perspectiva.

Pese a las notas arcaizantes que se observan en los efectos perspectivos, es preciso destacar que existen abundantes elementos que permiten fechar a las escenas en los últimos años del siglo XVI, como son el concepto clásico de las arquitecturas, la valoración plástica del desnudo de San Benito en la escena de la Tentación y el efecto simétrico que busca el escultor, pues para cubrir los dos huecos superiores del relieve coloca a la izquierda la visión de la Trinidad equilibrada en el lado opuesto por el Padre Eterno.

El retablo monfortino aparece pues como obra de un entallador de calidad, ajustado de proporciones y conocedor de los gustos manieristas, pero que en modo alguno puede considerarse un gran escultor.

Ello responde justamente a la condición de Muniategui, cuya producción al menos conocida, es casi exclusivamente de obras propias del entallador, quien según se define en el Diccionario de Covarrubias, es el artista encargado de hacer figuras de relieve entero o medio⁸, y por tanto estaría perfectamente capacitado para labrar retablos como este de San Benito.

⁸ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., Op. cit., t. I, 8, Madrid, 1959.

LAMINA I



Monforte de Lemos. Lugo. Detalle del retablo de San Vicente del Pino. Relieves alusivos a la vida de San Benito.

1



2



3



4



1 y 2. Monforte de Lemos. Lugo. Retablo de San Vicente del Pino y detalle del mismo con relieves alusivos a la vida de San Benito.—3 y 4. Santiago de Compostela. Biblioteca de San Martín Pinarío. Grabados de la «Vida de San Benito».