

LA SILLERIA DEL CORO ALTO DEL MONASTERIO DE SAN BENITO EL REAL, DE VALLADOLID

MARÍA DEL ROSARIO FERNÁNDEZ GONZÁLEZ

Sobre la sillería del coro alto de la iglesia del monasterio de San Benito el Real, de Valladolid, han ido saliendo a la luz datos aislados y algún estudio parcial en publicaciones diversas¹. Esta dispersión ha dado lugar, en algunos casos, a la persistencia de noticias evidenciadas como erróneas por posteriores investigaciones que, al ser utilizadas en otros estudios, han propiciado nuevas inexactitudes. Se hacía preciso abordar el análisis de toda la información hasta ahora disponible, así como el de la propia obra, conservada casi en su totalidad aunque fragmentada, para obtener un conocimiento más preciso de este conjunto, que tuvo una existencia discreta, inevitablemente oscurecida por la magnífica sillería del coro bajo.

La iglesia de San Benito el Real llegó a contar con dos sillerías, que tuvieron, pareja a su distinta función y situación, distinta calidad artística. En las Actas Capitulares de la Congregación de San Benito de Valladolid, de 1525, se consigna: «Item, todos los Prelados y Procuradores de la Congregación determinaron de pagar cada uno por su monasterio una silla alta y baja para el choro de San Benito, y en cada silla se pongan las insignias de su monasterio, y nuestro Reverendo Padre tome cargo de las mandar luego hacer». El acuerdo fue llevado a término por el entonces abad fray Alonso de Toro y, en 1529, estaba concluido el coro bajo, en medio de la nave central. En él se celebrarían, cada tres o cuatro años, los Capítulos Generales de la Congregación, teniendo cada abad reservada, en la parte alta, la silla que su monasterio había costado, identificada por su leyenda, su escudo y la imagen de su advocación. De su calidad reconocida deja ya constancia Antolínez de Burgos (1557?-1638) calificándolo como «un coro bajo de los más célebres que tiene

¹ F. Wattenberg, *El Museo Nacional de Escultura de Valladolid*, Madrid, 1963. J. C. Brasas y J. R. Nieto, «Felipe de Espinabete: nuevas obras». *BSSA*, 1977. J. Urrea, *La Catedral de Valladolid y Museo Diocesano*, León, 1978. J. Karel Steppe, «San Benito en las artes plásticas», en *San Benito padre de Occidente*, Barcelona, 1980. T. Moral, «San Benito en el arte español», *Cistercium*, 1981, n.º 160, p. 327. L. Rodríguez, *Historia del Monasterio de San Benito el Real*, de Valladolid, Valladolid, 1981. J. M. González de Zárate, «Aportaciones del coro alto de San Benito de Valladolid a la iconografía de San Benito», *BSAA*, 1986. J. J. Martín González, «El espacio amueblado: la iglesia de San Benito», en *Monasterio de San Benito el Real de Valladolid. VI Centenario 1390-1990*, Valladolid, 1990. R. Alvarez y M. R. Fernández, «Relieves de ángeles músicos», en *Las Edades del Hombre. La música en la iglesia de Castilla y León*, 1991.

iglesia catedral de España», valoración que se repite siglos más tarde en la afirmación de Bosarte: «es de mayor magnificencia que los de muchas iglesias catedrales»².

Una segunda sillería se realizaría para el coro alto, a los pies de la iglesia, ámbito más recoleto y limitado al uso de la comunidad. La primera referencia de que disponemos la proporciona en 1746 Canesi, quien, al destacar la importancia del coro bajo, afirma: «ay otro choro por lo alto muy capaz sobre la puerta principal de la Iglesia»³; es cuanto sabemos de esta obra, que habría de ser sustituida apenas veinte años después. En efecto, la sillería que hoy se conserva se encargó durante el gobierno del abad fray Antonio de Viana (1761-1765), finalizándose seguramente en 1764, fecha que lleva grabada dos veces⁴. No llegó a durar un siglo en su emplazamiento original; los decretos desamortizadores determinaron el cierre de la iglesia benedictina en 1837 y su posterior desmantelamiento. Entonces la sillería se desmonta y se divide.

Una parte de ella, el grupo de sillas bajas, pasa al Museo Provincial, instalado en el Palacio de Santa Cruz, en cuyos inventarios y catálogos figuran a partir de 1843, claramente identificadas por su procedencia y el número de sitiales, aunque no se consigne el hecho de que se trata sólo del cuerpo inferior⁵. Desde dicho año estuvieron montadas, formando dos tramos, en el extremo más cercano a la entrada del llamado Salón Grande, a continuación de las el coro bajo del mismo monasterio. Así se refleja en algunos documentos gráficos de la época.

La pintura nos proporciona la información más temprana y completa. En el cuadro del pintor Santos Tordesillas y Fernández «Perspectiva de la entrada del Salón Grande del Museo», presentado en el Concurso de la Academia de Bellas Artes de Valladolid, de 1878, la sillería es claramente visible. Años antes, en 1871, Martí y Monsó había pintado su cuadro titulado «Interior del Salón Grande del Museo de Valladolid», pero la denominación es inexacta puesto que, en realidad, el espacio que reproduce es una Galería, reconocible por su amplio ventanal. En ella se exponían otros sitiales, los del coro del convento de S. Francisco, de Valladolid, y, efectivamente, en el ángulo izquierdo del lienzo figura el comienzo de un grupo de los mismos. Sin embargo la silla en la que descansa un fraile, en el centro de

² J. Antolínez de Burgos, *Historia de Valladolid*, Editada por J. Ortega y Rubio, Valladolid, 1887, p. 311. I. Bosarte, *Viaje artístico a varios pueblos de España*, Madrid, 1804, p. 224. L. Rodríguez, op. cit., pp. 295 y ss.

³ M. Canesi Acevedo, *Historia secular y eclesiástica de la muy antigua, augusta, coronada, muy ilustre, muy noble, rica y muy leal ciudad de Valladolid*, Manuscrito conservado en la Biblioteca de la Diputación de Vizcaya, tomo IV, cap. 9, fol. 79. La fecha precisa se menciona en el cap. 10, fol. 91.

⁴ L. Rodríguez, op. cit., p. 309.

Las fechas aparecen toscamente grabadas en dos sillas altas.

⁵ P. González, «Catálogo de las pinturas y esculturas que se hallan colocadas en el Museo provincial de Valladolid», en *Compendio histórico y descriptivo de Valladolid, seguido del catálogo...* Valladolid, 1843, pp. 46-94. Martí y Monsó, *Catálogo provisional del Museo de Pintura y Escultura de Valladolid*, Valladolid, 1874, n.º 162. J. Agapito y Revilla, *Museo Provincial de Bellas Artes de Valladolid. Catálogo de la Sección de Escultura*, Valladolid, 1916, n.º 245. J. Agapito y Revilla, *Catálogos del Museo de Bellas Artes de Valladolid. I Escultura*, 1930, n.º 130 y 131. Consta asimismo en los inventarios de 1851 y 1915.

la composición, está formada con elementos de la sillería del coro alto de S. Benito⁶.

Una fotografía de este Salón Grande se incluye en las páginas que dedican al Museo dos guías de Valladolid, publicadas en 1915 y 1927, pero, tomada desde la puerta, apenas se distingue en el extremo inferior la obra que nos interesa⁷.

En 1933 el Museo es elevado a la categoría de Nacional de Escultura y sus fondos trasladados al edificio del antiguo Colegio de San Gregorio. El mismo año se edita su guía, donde por primera vez aparecen estos sitiales bajo la denominación de «sillería de legos», con la que se citarán en lo sucesivo; probablemente su apariencia modesta en comparación con el otro coro benedictino, del siglo XVI, indujo a considerarlos destinados a este sector de la comunidad monástica⁸. Conservándose sólo noticia de su procedencia, su datación osciló entre el primer tercio del siglo XVI y los comienzos del siglo XVII, hasta que F. Wattenberg, en base al análisis estilístico, la fecha en la segunda mitad del siglo XVIII⁹.

Las sillas del cuerpo alto tuvieron diferente destino. Aún habrían de permanecer varios años en la iglesia que, dedicada a usos militares, había pasado a depender del Ministerio de la Guerra. En julio de 1866 el Capitán General las pone a disposición del Arzobispo, quien comunica al Cabildo de la Catedral su deseo de que se coloquen en la Sala Capitular de la misma, si no hay inconveniente, haciéndose cargo él de los gastos de traslado, instalación y restauración que fueran necesarios. El Cabildo acepta agradecido y las sillas fueron montadas por un maestro de ebanistería y tallado, adaptándolas a dicha Sala, actualmente integrada en el Museo Diocesano. Por su colocación y la de unas puertas en la entrada de la plaza de Santa María, se pagó un total de 7.548 reales¹⁰.

⁶ J. C. Brasas, *La pintura del siglo XIX en Valladolid*, Valladolid, 1982, lám. XII y LXVII. 1.

La situación de la sillería del convento de San Francisco en la Galería se recoge en los inventarios y catálogos, así como en otra pintura del XIX: «Galería de cuadros del concurso de 1876», de E. Orduña (J. C. Brasas, op. cit. lám. LXVII.2).

⁷ *Guía de Valladolid*, editada con motivo del Congreso de la Asociación Española para el Progreso de las Ciencias (17-22 de octubre de 1915), p. 105. *Guía-Anuario de Valladolid y su Provincia*, Valladolid, 1927, p. 118.

⁸ Para T. Moral (op. cit. p. 326) se trata, sin duda, de la sillería reservada al uso exclusivo de los legos, también llamados monjes de manto o conversos, considerando suficiente para ella el número de sitiales expuesto en el Museo Nacional de Escultura.

⁹ *El Museo Nacional de Escultura*, 1933, pp. 47-48. C. Candeira, *Guía del Museo Nacional de Escultura de Valladolid*, Valladolid, 1945, pp. 30, 63, 70. J. J. Martín González, *Guía de Valladolid*, ¿1953?, p. 65. F. Wattenberg, *Museo Nacional de Escultura. Guía breve*, Valladolid, 1963, pp. 8, 15, 16, 26. F. Wattenberg, *Museo Nacional de Escultura de Valladolid*, Madrid, 1963, p. 229.

¹⁰ Archivo Catedralicio de Valladolid. Libros de Actas: 1866 fol. 24v. y 26; 1867 fol. 8. En el Cabildo de 30 de julio se lee el oficio del Arzobispo comunicando el ofrecimiento de la sillería del coro alto de S. Benito (así se cita), la caja del órgano, para el sitio que ocupaba el órgano pequeño, y la puerta tallada y de hierro del coro bajo para las entradas interiores de la puerta de Santa María; menciona también la existencia de tres rejas de gran mérito artístico cuyo destino está aún por decidir. El Prelado tenía concertado con un maestro de ebanistería y tallado el traslado de los objetos, su instalación y la restauración que fuera necesaria en cada caso, para lo que debería ponerse de acuerdo con el fabricante de la Catedral y las personas designadas por el Cabildo para supervisar dichas tareas. Las sillas y las puertas pudieron instalarse el mismo año de 1866, puesto que en febrero de 1867 ya estaba efectuado el pago de las obras; no así la caja del órgano.

La similitud estilística de estos sitiales altos con la sillería del Monasterio de la Santa Espina, de Valladolid, obra documentada de Felipe de Espinabete (1719-1799), permitió la atribución a este escultor de la sillería del coro alto de San Benito el Real¹¹.

La identificación de las diversas partes que se conservan del conjunto fragmentado, nos permite hacernos una primera idea aproximada de cómo fue en origen. Constaba de dos filas de asientos, con relieves figurados en sus respaldos. En los bajos se sucedían escenas de la vida de S. Benito entre columnas dóricas. Los altos presentaban figuras de santos en hornacinas aveneradas, sobre pequeños paneles con rocalla; los enmarcaban columnas jónicas apoyadas en ménsulas con forma de cabeza de ángel. Los asientos propiamente dichos repiten la misma sobria decoración: volutas con rocalla en la parte inferior de los brazos, motivo geométrico de taracea en el panel de fondo, mínimos cajeados y molduras en el resto; las misericordias sin apenas variantes. Sobre la fila baja corría un atril, mientras que la alta remataba en un entablamento; ambos se incurvaban sobre su correspondiente silla central, remarcando su importancia.

Dos aspectos, desigualmente tratados hasta ahora, requieren nuestra atención: el programa iconográfico y la disposición original del conjunto.

Iconografía de las sillas bajas

Sobre la iconografía de las sillas bajas se han publicado los estudios más amplios referidos a esta sillería¹² y, no obstante, quedan precisiones significativas por hacer e inexactitudes que desechar definitivamente.

Como ya hemos mencionado, en los respaldos de estos asientos bajos se cuenta la vida del fundador de la orden benedictina en diversos episodios, desde su nacimiento a su muerte. F. Wattenberg identificó las escenas con los grabados de Aliprando Capriolo que ilustran una edición de la vida de S. Benito promovida por el Procurador General de la Congregación de S. Benito de Valladolid en Roma, titulada «*Vita et Miracula Sanctissimi Patris Benedicti. Ex Libro II Dialogorum Beati Gregorii Papae et Monachi collecta. Et ad instatiam devotorum Monachorum Congregationis eiusdem Sancti Benedicti Hispanorum seneistypis accuratisime delineata*», impresa en Roma en 1579. Presenta un total de 50 láminas, de 30 × 20 cm., en cada una de las cuales se recoge un episodio de la vida del santo, desarrollado en una escena principal, en primer término, y otras secundarias¹³.

M. de Castro Alonso: *Episcopologio vallisoletano*. Valladolid, 1904, p. 415. Cita el traslado de estas piezas al hablar del Arzobispo D. J. I. Moreno, fechándolo en 1867, aunque sin precisar que se trata de la sillería del coro alto y no dejando claro si la cantidad pagada lo fue por la colocación o por las piezas.

¹¹ J. C. Brasas y J. R. Nieto, *op. cit.* J. Urrea, *op. cit.* p. 42.

¹² T. Moral, *op. cit.* J. M. González de Zárate, *op. cit.*

¹³ F. Wattenberg, *Museo Nacional de Escultura de Valladolid*, Madrid, 1963, p. 229.

San Gregorio Magno, *Vida de San Benito*. Versión, introducción y notas de E. Zaragoza Pascual, monje de Silos. Zamora, 1980. Contiene la reproducción facsímil de las 50 láminas de la edición princi-

Se conoce otra versión de este relato hagiográfico, publicada en el siglo XVI, con el título «*Speculum et exemplar christicolarum, Vita Beatissimi Patris Benedicti Monachor. Patriarchae Sanctissimi*. Per R.P.D. Angelum Sangrinum Abbatem Congregationis Casinensis carmine conscripta», impresa en Florencia en 1586 y en Roma en 1587. Las láminas copian indudablemente las de la edición de 1579, repitiendo en muchos casos la composición exacta, pero presentan también variaciones significativas¹⁴.

Son más pequeñas 14,5 × 11,5 cm., y la calidad del grabado es inferior. El número se amplía a 52; al comienzo se añaden dos láminas con el nacimiento del santo y su partida a Roma para estudiar; la número 37 de la edición de 1579, en la que se relatan dos curaciones milagrosas, la de un niño con elefantiasis en el fondo, y la de un colono envenenado, en primer término, se desdobra dedicando una lámina a cada milagro (n.º 39 y 41), división no del todo correcta, pues al optar por dejar en una la escena principal y en otra las dos más pequeñas, incluye en la misma la traslación de los dos enfermos; en cambio, se reúnen en una sola (n.º 50) la última comunión del Santo (n.º 47 de 1579) y su muerte (n.º 48 ídem), que se sitúa en un segundo término.

Algunas de las composiciones aparecen invertidas en su totalidad o en partes. Se advierten también cambios en los distintos elementos que integran las escenas y en su ordenación, en ocasiones condicionados por la necesidad de adaptarse a un espacio más reducido. En general, las arquitecturas presentan una mayor complejidad y preferencia por las formas curvas, mientras que en los paisajes se podría hablar de una cierta simplificación, aunque las modificaciones más evidentes se concreten en detalles precisos, como ocurre con los muebles o los gestos de los personajes. Los distintos promotores de las ediciones implican una distinción obligada: la de 1579 presenta a los monjes con el hábito de la Congregación de Valladolid, mientras que en la de 1586 aparecen con el de la Congregación casinense.

Los monjes de San Benito el Real de Valladolid pudieron escoger entre las dos versiones, pues en la biblioteca de su monasterio existían ejemplares de ambas¹⁵. La constatación de las diferencias existentes entre ellas nos permite afirmar que, curiosamente, para la talla de los relieves de la sillería se utilizaron como modelos los grabados de la edición de Sangrino. La presencia de las dos escenas iniciales del nacimiento y la partida a Roma, no dejan lugar a dudas, pero existen más coincidencias significativas en el resto de los relieves, que vienen a ratificarlo. Así las escenas que aparecen invertidas respecto a la anterior edición, detalles de la archi-

pe. diseñadas por el pintor Bernardino Passeri y grabadas por Aliprando Capriolo; el nombre de ambos aparece en una (n.º 25), mientras que en otras figura el del pintor y las iniciales del grabador (n.º 10, 11, 19, 20, 22, 24, 27) o sólo éstas últimas (5, 6, 7, 18, 23, 26, 30, 50).

¹⁴ La editorial Monte Casino, de Zamora, publicó en 1980 una reedición anastática de esta obra, a partir de un ejemplar de 1587 conservado en el monasterio de las Benedictinas de S. Plácido, de Madrid. E. Zaragoza, autor de la presentación, considera las láminas obra indudable de B. Passeri.

¹⁵ *Índice general de... la Librería de San Benito el Real de Valladolid*. 1784. fols. 136 y 157v. Biblioteca de Santa Cruz (Valladolid), Ms. 295. *Convento de San Benito el Real*. Valladolid. *Índice completo de la Biblioteca*. 1798. Fols. 225, 263. Biblioteca de Santa Cruz (Valladolid), Ms. 351. Es el que proporciona más datos, entre ellos lugar y fecha de edición: Roma 1578 (sic) y Roma 1587.

tectura, paisaje, mobiliario o actitudes de los personajes¹⁶. Sí se produce una modificación, inexcusable, respecto al modelo: en la sillería los monjes visten el hábito de la Congregación vallisoletana.

Del total de 31 relieves que se conservan, referidos a la vida del santo, 29 copian grabados y dos son versiones libres¹⁷. Cuando copia, el escultor somete el modelo a una simplificación extrema. Se limita a reproducir la escena principal, prescindiendo de las otras secuencias de la narración; las escasas excepciones se producen cuando, en el grabado, dos de las escenas quedan aparentemente fundidas en una, como sucede con los episodios: *el hierro vuelto a su mango* (lam. 15), *la muerte de un enemigo del santo* (lam. 19), *la visión del ascenso del alma de Santa Escolástica* (lám. 47).

Sobre esa única escena continúa el proceso de simplificación: el número de personajes se reduce en lo posible, siendo frecuente que los grupos de monjes se representen por uno; las referencias espaciales llegan a suprimirse por completo o sugerirse apenas: unas líneas para la arquitectura, un árbol, una planta y una ondulación del terreno para el paisaje. En cambio se mantienen detalles insignificantes: bordados de las ropas, pequeños motivos vegetales, etc.; incluso en la escena correspondiente a la lámina 19 se incorpora un fondo arquitectónico de la 18¹⁸. Aún manejando ya tan escasos elementos, el escultor se muestra poco hábil en la composición, comete errores de perspectiva y dispone personajes y objetos sobre fondos casi planos.

Como consecuencia las escenas llegan a perder coherencia, el tema representado se torna confuso y su comprensión se hace difícil sin el conocimiento previo de la historia que narran. Con todo, las modificaciones en la interpretación del modelo que se advierten en algunos casos, sólo pueden explicarse aceptando que el escultor ignora el contenido de la escena que está tallando. Esto es evidente en el episodio de la doble visión de San Benito: el mundo envuelto en luz y el alma de

¹⁶ Utilizaremos la numeración de las láminas para una más rápida identificación de las escenas. Las coincidencias señaladas pueden constatarse en: n.º 19, 20, 21, 34, 48, composición invertida; n.º 13, 31, 40, 46, 47, 48 detalles de la arquitectura; n.º 10 paisaje; n.º 46 mobiliario; n.º 16, gestos.

¹⁷ Los episodios de la vida de S. Benito que se reproducen en los relieves corresponden a las láminas números: 2, el nacimiento; 3, la marcha a Roma para estudiar; 5, la criba rota y reparada (versión libre); 7, en su retiro, alimentado por San Román; 9 el encuentro con unos pastores; 10, la tentación vencida; 11, el milagro de la vasija rota; 12, la presentación de Mauro y Plácido; 13, la corrección del monje distraído; 14, el milagro del agua de la roca; 15, el hierro vuelto a su mango; 16, S. Plácido salvado por S. Mauro; 17, el milagro del pan envenenado; 19, la muerte de un enemigo del santo; 20, la destrucción de un ídolo y su altar; 21, la piedra aligerada de su peso; 24, la represión de unos monjes; 26, la simulación del rey Totila; 27, la profecía hecha al rey Totila; 31, el milagro del frasco de vino escondido; 34, el milagro de los modios de harina; 40, el milagro de los sueldos; 41, la curación del colono envenenado; 44, la corrección de Zalla; 45, la resurrección del hijo de un labrador (dos versiones); 46, el milagro de Santa Escolástica; 47, la visión del ascenso del alma de Santa Escolástica; 48, la doble visión del santo; 49, S. Benito dictando la regla monástica; 50, muerte de S. Benito (versión libre).

¹⁸ En un caso la simplificación se resolvió en una síntesis afortunada. La tentación a que es sometido el santo en su retiro se narra en el grabado (n.º 10) en tres escenas: S. Benito alejando un mirlo con la señal de la cruz, luego desnudándose con el fin de arrojarlo a unas zarzas, en las que aparece finalmente revolcándose para vencer así la tentación. El relieve reproduce este último y más significativo momento y añade las ropas abandonadas y el mirlo, que vienen a resumir las dos escenas anteriores.

S. Germán llevada al cielo por los ángeles, reflejados con precisión en el grabado (lám. 48), se sustituyen en el relieve por el triángulo trinitario con el ojo divino, que nada tiene que ver en el milagro.

La banda de figuración de los sitiales bajos se completaba con cuatro relieves de ángeles músicos. Dos tañen aerófonos: chirimía y dulción; los otros dos, cordófonos: guitarra y viola da braccio. Estos instrumentos, tal como están representados, son característicos de finales del siglo XVI; por tanto el modelo gráfico, que sin duda se utilizó, podría ser, curiosamente, de la misma época que los grabados sobre la vida de S. Benito¹⁹.

Algunos estudios han atribuido a esta sillería una especial significación en la iconografía de San Benito, que no le corresponde. Esto se debe a que han partido de la base de una datación errónea, considerándola obra de la primera mitad del siglo XVI. Así J. Karel Steppe la cita como el caso más temprano de representación de este ciclo en las sillerías de coro. En la misma línea, González de Zárate propone sus relieves como modelo de los grabados de la edición de 1579²⁰.

En realidad, similares programas iconográficos, basados en ambas series de grabados, se desarrollan en otras sillerías de conventos benedictinos, fechadas todas ellas con anterioridad a la vallisoletana. De finales del siglo XVI es la de la iglesia abacial de S. Giorgio Maggiore, en Venecia, los respaldos de cuyas sillas altas talla A. van den Brulle en 1596-98, siguiendo fielmente las láminas de la edición de Sangrino²¹. Posteriores son las españolas ya estudiadas de Meira, San Martín Pinario, y S. Salvador de Celanova.

En su monografía sobre Francisco de Moure, Vila Jato identifica cinco tableeros con episodios de la vida de San Benito, conservados en el Museo Diocesano de Lugo, como los restos de la sillería del Monasterio de Meira, fechada a principios del XVII; corresponderían a los respaldos de las sillas altas. Para la identificación de las escenas sigue el ejemplar de la edición de 1579, que se conserva en la Biblioteca de la Universidad de Santiago, sin embargo no fue ésta la que sirvió de modelo, sino la de Sangrino, como se deduce de algunos detalles significativos. Así en el episodio de *S. Plácido salvado por S. Mauro*, las arquitecturas del fondo y la posición de la mano izquierda de S. Benito; y en el de *la piedra aligerada de su peso*, la composición, invertida respecto a la edición anterior. Peculiar es la versión del hábito, mezcla del de las dos congregaciones, y la representación del santo, barbado²².

¹⁹ R. Alvarez y M.^a R. Fernández, op. cit.

F. Wattenberg.—*Museo Nacional de Escultura. Valladolid*. Madrid, 1966, p. 106. Los cita por primera vez como parte de la sillería.

²⁰ J. Karel Steppe, «San Benito en las artes plásticas», en *San Benito Padre de Occidente*, Barcelona, 1980, p. 62. J. M. González de Zárate, op. cit.

²¹ J. Karel Steppe, op. cit., p. 94, láms. 12, 13, 68. El autor señala las diferencias existentes entre las láminas de las ediciones de 1579 y 1586. Cita también los respaldos de las sillas de la iglesia de S. Huberto, en Bélgica, ya de 1731-33, que copian tanto los grabados de Passeri y Capriolo como los de Le Clerc (1658).

S. Sebastián, *Contrarreforma y barroco*, Madrid, 1981, p. 305. Cita únicamente la edición de 1579, considándola el modelo de la sillería veneciana.

²² D. Vila Jato, *Francisco de Moure*, 1991, p. 54. La escena que identifica como *la entrevista*

Rosende Valdés se ha ocupado ampliamente de la sillería del monasterio de S. Martín Pinario, realizada por Mateo de Prado en 1639, especialmente en el aspecto iconográfico. Es la que reúne mayor número de episodios, 48, situados en este caso en el guardapolvo. El modelo utilizado en todos ellos, excepto en uno, son las ilustraciones de la edición de la vida del santo de 1579, como ya señalara Lois Fernández. Sigue los grabados con fidelidad, pese a las inevitables modificaciones condicionadas por el distinto material²³.

El mismo autor realiza el estudio del coro de S. Salvador de Celanova, fechado en el segundo decenio del XVIII. La vida de S. Benito se sitúa aquí en las sillas bajas, como en Valladolid, pero únicamente en la mitad de ellas, destinando la otra mitad a la vida de S. Rosendo; por ello recoge sólo 14 episodios de la misma. Copia igualmente las láminas de 1579, sin grandes variaciones²⁴.

Una distribución similar tuvo la sillería del monasterio bernardo de La Santa Espina, de Valladolid; los relieves de sus asientos bajos se dividían entre la vida de San Benito y la de San Bernardo. Perdidos actualmente estos sitiales no es posible comprobar si se habían utilizado como modelos, una vez más, los grabados de finales del siglo XVI²⁵.

Iconografía de las sillas altas

En los respaldos de las sillas altas se despliega un santoral, cuyo programa podemos deducir, en parte, de los tableros conservados²⁶. Se advierte la existencia de grupos fácilmente identificables: los apóstoles, los evangelistas, arcángeles, los doctores de la iglesia latina, destacados santos benedictinos, y santos fundadores o reformadores de otras órdenes religiosas. La presencia de Sto. Tomás de Aquino puede explicarse por la importancia de su obra teológica, que le valió una consideración similar a la de los Padres de la Iglesia; en cuanto a S. Carlos Borromeo llegó

del rey Totila con S. Benito, se trata en realidad de *la visita del hermano del monje Valentiniano* (lámina n.º 25 de 1586). El monasterio es cisterciense, por lo que en estos relieves de las sillas altas se narra también la vida de S. Bernardo.

²³ Andrés A. Rosende Valdés, *La sillería del coro de S. Martín Pinario*, La Coruña, 1990. Cita, erróneamente, la sillería vallisoletana como precedente, en el siglo XVI.

M. C. Lois Fernández, «La historia de S. Benito en el coro bajo de San Martín», *Boletín de la Universidad Compostelana*. 1958.

²⁴ Andrés A. Rosende Valdés, *La sillería de coro barroca de S. Salvador de Celanova*, Santiago de Compostela, 1986.

²⁵ J. C. Brasas y J. R. Nieto, op. cit.

²⁶ En ellos figuran: S. Pedro, S. Pablo, S. Andrés, Santiago el Mayor, Sto. Tomás, S. Simón, S. Juan Evangelista, S. Lucas, S. Rafael arcángel, S. Miguel arcángel, S. Gregorio papa, S. Jerónimo, S. Agustín, S. Ambrosio, Papa bendiciendo, S. Bernardo, S. Anselmo?, S. Ruperto?, Obispo benedictino, Sta. Escolástica, Sta. Gertrudis, S. Bruno, S. Francisco de Asís, Sto. Domingo, S. Ignacio, S. Pederro Nolasco, S. Félix de Valois, S. Antón Abad, S. Francisco de Paula, S. Juan de Dios, S. Cayetano, Sta. Teresa, S. Carlos Borromeo, Sto. Tomás de Aquino. En el caso de los santos benedictinos, algunas identificaciones son dudosas por lo genérico de los atributos que portan; hemos identificado al obispo que sostiene la maqueta de una iglesia con S. Ruperto, fundador de la diócesis de Salzburgo, y al que se acompaña de dos libros y pluma de escritor, con S. Anselmo, doctor de la iglesia.

a ser uno de los santos más populares de la Contrarreforma y gozó de gran prestigio como patrón contra la peste, llegando a desplazar incluso a los tradicionales San Roque y S. Sebastián. En cada ángulo se sitúan dos relieves con emblemas de la religión y la música.

Es ésta una temática frecuente en los sitiales altos de los coros benedictinos, al igual que en los de otras órdenes religiosas, dependiendo de la personalidad de los distintos monasterios la importancia que se concede a cada grupo. En San Martín Pinario, se incluyen los mismos que en Valladolid, con variaciones, y se añade algún otro; no falta un patrón contra la peste, pero aquí se trata de S. Roque²⁷. En San Salvador de Celanova la opción es distinta, más cerrada: sólo santos y santas de la orden. Esta será también la elección de los cistercienses de la Santa Espina.

En la sillería vallisoletana, el programa iconográfico evidencia que no se ha conservado completo el cuerpo alto; faltan apóstoles y evangelistas; pudo incluir, aunque no necesariamente, más santos benedictinos, o fundadores, o algún otro por razones particulares. En cuanto a la silla central, posiblemente estuvo destinada a la imagen de S. Benito, al igual que en el coro de S. Martín Pinario; pero, dado que el santo fundador ya está representado de manera destacada en el centro de las sillas bajas, en las que se narra su vida, no hay que descartar la posibilidad de que, en el cuerpo alto, este espacio se reservase a la figura de la Virgen, como se hizo en la Santa Espina.

Reconstrucción

Si hay pocas dudas en cuanto a su ornamentación y su iconografía, no sucede lo mismo con su disposición. Martín González ha propuesto una reconstrucción aproximada en su lugar de origen, el tramo central del coro alto, según la cual los sitiales se distribuirían en un testero largo y dos brazos cortos, quedando un espacio entre éstos y el antepecho calado por donde se efectuaría el acceso²⁸.

Llegar a conclusiones más precisas y fundamentadas entraña serias dificultades. No contamos con ninguna indicación sobre cómo estaba colocada la sillería en el coro; tampoco sabemos cuántas piezas se han perdido, ni qué modificaciones han sufrido las existentes, tanto al desarmarla en la iglesia y dividirla, como en los sucesivos montajes efectuados en los museos; por otra parte, las soluciones dadas a los coros presentan diversas variantes. Pese a ello, el estudio de las partes conservadas y del espacio en que se ubicó, proporciona diversos datos, a partir de los cuales se puede elaborar un diseño, hipotético, pero verosímil.

El coro alto de San Benito ocupa toda la anchura de la iglesia y, en correspondencia con sus tres naves, está dividido en tres tramos por arcos apuntados cuyo arranque queda próximo al suelo, lo que limita el paso por los extremos. En el tramo central, donde estuvo situada la sillería, el espacio disponible entre los pilares

²⁷ Figuran también: San Juan Bautista, S. José, los padres de la Virgen, santos mártires, y, lógicamente, santos gallegos; los benedictinos son más numerosos, en cambio los fundadores se reducen a tres.

²⁸ J. Martín González, *op. cit.*, p. 191.

es prácticamente un cuadrado, de unos 10,75 m. de lado, lo que establece unas dimensiones máximas para el conjunto.

En cuanto a los sitiales conservados, los del cuerpo bajo constituyen el grupo más completo, por lo que hemos partido de su estudio para plantear la reconstrucción.

De los mismos, el Museo Nacional de Escultura custodia actualmente²⁹:

- Relieves: 30 con escenas de la vida del santo, de 40 × 44,5 cm.; 1 con la escena de S. Benito dictando la regla monástica, de 88,5 × 54,5 cm. y remate curvo en la parte superior; 4 con un ángel músico cada uno, de 40 × 27 cm.
- 28 asientos, entendiéndose como tales las superficies horizontales abatibles con sus correspondientes misericordias y tableros de fondo.
- 36 brazos, de ellos sólo 10 tienen un lateral preparado para encajar el asiento; el otro presenta decoración de taracea en 4, y la madera sin trabajar en 6.
- 8 piezas en ángulo recto con figuras de perros recostados, de 46,5 × 44 cm.
- Fragmentos del atril que corría sobre los respaldos.

De todo ello están montados con los relieves de la vida del santo: 2 sitiales sueltos, un tramo con las seis últimas escenas; otro tramo con las seis primeras más las cuatro centrales; y un tercero con las cinco siguientes a las iniciales y las cinco anteriores a las finales, todas correctamente ordenadas. Cabe suponer que se ha mantenido parte de la distribución original de los tramos.

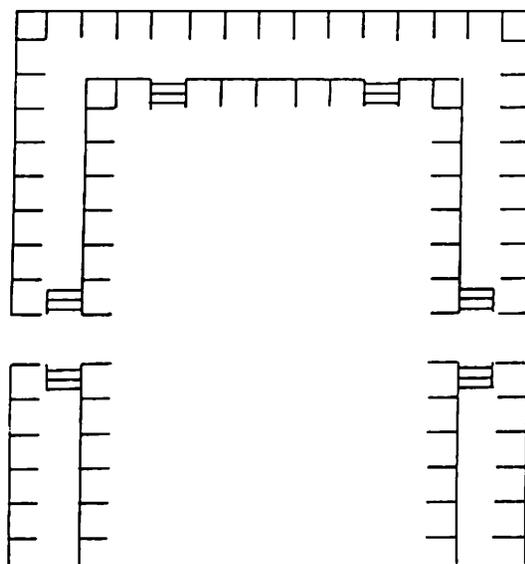


Figura 1

²⁹ El conjunto comprende todo lo consignado en los distintos inventarios, catálogos y guías del Museo. Parte se encuentra en las salas de exposición y parte en los almacenes. Es evidente la falta de los brazos correspondientes a las escaleras, cuya pérdida es comprensible, pues quedaron sin utilidad al separarse los dos cuerpos de la sillería.

El esquema propuesto (fig. 1) permite encajar la totalidad de estos elementos³⁰. En las esquinas y en los extremos se dispondrían los brazos con un lado sin trabajar, y en los pasos los decorados con taracea. Las ocho figuras de perros flanquearían las escaleras y los pasos. La secuencia narrativa se interrumpiría en los ángulos por los relieves, más pequeños, de los ángeles músicos, y en el centro por el más grande de «San Benito dictando la regla». Por otra parte, colocando alrededor el cuerpo alto que requiere, el conjunto alcanza unas dimensiones que se ajustan al límite del espacio disponible en el coro; dato que implica la necesidad de efectuar el ingreso por el centro de los brazos, ya que no habría lugar suficiente para ello en el extremo.

Esta reconstrucción ratifica lo que ya señalamos al tratar de la iconografía: la pérdida de parte del cuerpo alto, ya que en el Museo Diocesano sólo se exponen 35 sitiales, montados en un mismo conjunto con:

- Relieves: 34 con figuras de santos, de 78 × 46 cm.; 4 con emblemas de la religión y de la música, de 78 × 27,5 cm. (en la silla central está actualmene encajada una hornacina de yeso).
- 39 brazos, de los que uno es posterior (final al lado derecho) y dos presentan un lateral con decoración de taracea³¹.
- 35 asientos.

Los casi treinta años que mediaron entre el cierre de la iglesia de S. Benito, ocupada desde entonces por diversos servicios militares, y el traslado de los sitiales a la Catedral, donde debieron ser adaptados a un nuevo espacio, posibilitarían este deterioro. Entre las pérdidas evidentes de sitiales y las posibles de elementos decorativos que rematarían el conjunto, lo que plantea más incógnitas es la de la silla central, puesto que a las dudas iconográficas ya señaladas, se añaden las formales. Una solución evidente consistiría en significar su preeminencia mediante los mismos recursos utilizados en el cuerpo bajo: se trataría entonces de un relieve de mayores dimensiones y con un enmarcamento diferenciador. Otra opción factible sería la colocación de una escultura exenta con su hornacina; se explicaría así el actual montaje y, en cierto modo, la desaparición del original, más vulnerable, por fragilidad y movilidad, al proceso de desmantelamiento.

Felipe de Espinabete (1719-1799) era ya un artista maduro, que debía gozar de un consolidado prestigio en el ámbito de la escultura vallisoletana, cuando los monjes de S. Benito le encargan la sillería del coro alto de su iglesia³². Es la más

³⁰ Los asientos miden 55 cm. de fondo y 60 de ancho más 5 cm. de cada brazo. Hemos dado un ancho aproximado de 70 cm. a las escaleras, 100 cm. a los pasos y 75 cm. a los pasillos. Medidas susceptibles de variar en función de los ajustes del montaje, etc.

³¹ Uno de los que llevan decoración de taracea está reutilizado entre dos asientos; los cuatro que forman las esquinas han sido serrados para adoptarlos a la disposición en ángulo y, puesto que no es visible el lateral interior, no podemos asegurar que se traten de los originales mal ensamblados o de otros adaptados a esta función.

³² Sobre la vida y la obra de Felipe de Espinabete se puede consultar: J. Agapito y Revilla, *Museo Provincial de Bellas Artes de Valladolid. I Escultura*. Valladolid, 1930, p. 119. J. C. Brasas y J.

temprana de sus obras de este tipo hasta hora conocidas, si bien apenas la separa un año de la siguiente. En mayo de 1765 conseguía que se aceptase su traza para la sillería del monasterio bernardo de La Santa Espina (Valladolid), que se comprometió a terminar para febrero de 1767³³. No muy posterior es su intervención en el coro del monasterio de S. Basilio, asimismo de Valladolid, obra por la que estaba pleiteando en enero de 1773³⁴.

Su débito artístico con la obra de los Sierra, tenía en este caso una referencia concreta: la sillería del convento de S. Francisco, de Valladolid, terminada a finales de 1735, una de las más notables de todo el siglo XVIII español. Las hornacinas aveneradas de los paneles altos, las cabezas de serafines sobre placas recortadas a modo de ménsulas, las figuras de animales recostados sobre los brazos de pasos o escaleras, están en el coro franciscano. Pero Espinabete opta por un diseño básico arquitectónico desornamentado, superponiendo columnas dóricas y jónicas, limitando las rocallas a los paneles pequeños del cuerpo alto y mínimos motivos en los brazos; sencillez de diseño a la que no debió ser ajena la circunstancia de tratarse de una segunda sillería.

La calidad conseguida por el escultor en los relieves es irregular. Sin duda los resultados más pobres corresponden a las escenas de la vida de S. Benito; a la torpeza con que se resuelven las composiciones, se suma la repetición de los tipos en los personajes y la factura poco afortunada. Sus mejores logros se aprecian en las figuras de los santos, aunque con acierto diverso; se pueden encontrar los mismos rostros, de facciones acusadas, en distintos personajes, pero otros aparecen claramente individualizados, con una fuerte expresividad, como S. Juan de Dios; y si bien algunas figuras resultan poco esbeltas de proporciones, en general acierta a disponerlas en el marco del relieve con variedad, confiriéndoles dinamismo y tratando con soltura los paños. Sus pliegues característicos, cóncavos, de bordes afilados y largo trazo ondulante, dominan los amplios hábitos benedictinos, imprimiendo un ritmo elegante a la figura, en el caso de Sta. Gertrudis, o redimiendo incluso de su mediocridad las de algunos monjes de los relieves bajos.

R. Nieto, «Felipe de Espinabete: nuevas obras», *BSAA*, 1977, p. 479. J. C. Brasas, «Noticias sobre Espinabete» *BSAA*, 1979, p. 495. J. J. Martín González, *Escultura barroca en España 1600-1770*. Madrid, 1983, p. 453. J. Urrea, «Nuevos datos y obras del escultor Felipe de Espinabete (1719-1799)». *BSAA*, 1985, p. 507. F. Vázquez, «*Varias esculturas de Felipe de Espinabete en iglesias abulenses*», *BSAA*, 1991, p. 445.

³³ J. C. Brasas y J. R. Nieto, op. cit.

Aunque no se formalizó el contrato hasta febrero de 1766, en esa fecha la obra ya estaba empezada y el escultor había recibido la mitad del precio acordado a cuenta, en base a un «papel de obligación» firmado en el mismo monasterio entre Espinabete y el abad, el 12 de mayo de 1765 (Archivo Histórico Provincial de Valladolid. Protocolos, le. num.º 3.827, fol. 793).

³⁴ M.ª José Redondo, «Los inventarios de obras de arte de los conventos vallisoletanos durante la guerra de la Independencia», *BSAA*, 1992, p. 503.

Los monjes de S. Basilio encargarían esta obra para su nueva iglesia, iniciada en 1771 y consagrada el 25 de septiembre de 1773 (V. Pérez, *Diario de Valladolid*, 1885, p. 464). A principios de este año están reclamando al escultor, ante los tribunales, la entrega de 16 sitiales.



Sillería del coro alto del monasterio de S. Benito el Real, Valladolid. 1. Cuerpo alto; Museo Diocesano y Catedralicio, Valladolid.—2. Cuerpo bajo; Museo Nacional de Escultura, Valladolid.



Episodio de «la doble visión de S. Benito». 1. Grabado de «Vita et Miracula Sanctissimi Patris Benedicti», Roma, 1579.—2. Grabado de «Speculum et exemplar chisticolarum, Vita Beatissimi Patris Benedicti Monachor. Patriarchae Sanctissimi», Florencia, 1586 y Roma, 1587.—3. Relieve de la sillería.





1



2



3

Grabados de «Speculum et exemplar...» y relieves de las sillas bajas. 1. Nacimiento.—
2. Marcha a Roma para estudiar.—3. S. Benito dictando la Regla.

LAMINA IV



3

4

5



Grabados de *Speculum et exemplar...* y relieves de las sillas bajas. 1. Milagro del hierro vuelto a su mango.—2. Milagro de Sta. Escolástica.
Relieves de las sillas altas.—3. Sta. Gertrudis.—4. S. Juan de Dios.—5. Santiago apóstol.