

El retablo como imagen de piedad para un monasterio: Nuestro Padre San Benito de la iglesia de Celanova (Ourense)

Mario COTELO FELÍPEZ
Universidade de Santiago de Compostela*

- I. Introducción.**
- II. El retablo de San Benito. Análisis.**
- III. Iconografía del retablo.**
- IV. San Benito, modelo para sus hijos en la adversidad.**
- V. Conclusión.**

* El siguiente artículo se inscribe dentro del proyecto de investigación HUM2007-61938. Arte y monasterios. La aplicación del patrimonio artístico a la sostenibilidad de la Ribeira Sacra (Montederramo y Ribas de Sil).

I. INTRODUCCIÓN

De los monasterios benedictinos gallegos, podemos afirmar que en el mundo rural, el más importante ha sido el monasterio de San Salvador de Celanova que en palabras de Ambrosio de Morales era “El más rico y mas principal Monesterio de Benitos que hay en Galicia, donde los hay harto e insignes”. Así, podemos comprender que en la época barroca y coincidiendo con la renovación de las fábricas de los distintos monasterios gallegos, este de Celanova no fuera un ejemplo excluyente. Es más, el dormitorio benedictino ourensano renovó toda la iglesia en este período cobrando importancia la presencia de un retablo dedicado al fundador de la orden en un lugar preferente, frente al del propio fundador del cenobio -el obispo San Rosendo- que verá relegado parte de su culto a la nave de la epístola¹.

II. EL RETABLO DE SAN BENITO. ANÁLISIS

El retablo de *Nuestro Padre San Benito* está situado en el brazo del crucero del lado do evangelio. Elevado sobre un pedestal de granito, recubierto por una policromía que imita jaspes, la máquina arquitectónica está compuesta de mesa, predela, cuerpo y ático. Si omitimos la mesa de altar, con poco valor artístico, la obra en sí empieza en la predela dividida en tres calles delimitadas por los plintos sustentantes del único cuerpo. Los plintos de los extremos contrastan con los interiores debido a la mayor profusión de decoración donde se puede observar un motivo de venera y acanto enmarcado por un roleo y una cabeza alada en la parte superior. Frente a esto, en los plintos internos la decoración se reduce a la presencia de *puttis* pareados que actúan de tenantes, con un rictus facial que llevan al espectador a la parte central de la predela. Entre los plintos cabe destacar la presencia de relieves que se corresponden a escenas de la vida de San Benito. La zona central de la predela se corresponde con la calle homónima del cuerpo del retablo que se integra en este espacio, formando un *unicum*.

1. MORALES, A., *Viage*, Madrid 1765, f. 151.

En cuanto al cuerpo, este retablo de San Benito no solo se tiene que entender como marco para la realización del sacrificio de la misa, si no que se comporta como una loa al fundador de la orden. Compuesto por tres partes, guardapolvo, calles y camarín, crea un movimiento de planos y efectos que no hacen otra cosa que atraer el ojo a la imagen del titular. Y prueba de esto es la presencia de relieves en las calles que se constituyen sobre una planta oblicua, y mismo en al alzado, al estar delimitadas por columnas toscanas de fuste estriado interrumpido por un anillo en último tercio. Al igual que sucede en la predela, los elementos sustentantes de los extremos contienen una decoración mucho más elegante plenamente rococó. En el sumoscapo la decoración que se realiza mediante rocallas enlazadas, son un prelude para la decoración del imoscapo donde un marco, en forma de riñón y coronado por una cabeza alada, ocupan el espacio delimitado entre el anillo y la basa que se contrapone a la decoración tripartita de las columnas interiores de este conjunto. En estas columnas observamos la influencia de retablos de tradición churrigueresca donde se «emplea una de fuste acanalado, en el que finge el efecto de entorchado mediante una decoración formada por ángeles entre nubes. Es una concesión a lo fantasioso y evanescente, netamente barroco»². En los intercolumnios, más que unas calles laterales propiamente dichas la gran novedad es la introducción de relieves sobre la vida del gran *Patriarca de Occidente*.

Así, el conjunto está formado por cuatro columnas que sustentan el ático semicircular. Este sigue la línea de consonancia del edificio arquitectónico al componerse de tres calles: las laterales, decoradas con rocallas, y la central flanqueada por dos columnas, con motivos de rocalla en la panda del fuste y lazos en el sumoscapo, que sirven de marco para el relieve central. En cuanto al cierre del retablo la presencia de motivos de rocalla y ángeles que parten de la manifestación del Espíritu Santo enlazan perfectamente con el guardapolvo formado por una pseudo pilastra con fuste encajado y sostenido por una ménsula formada a partir de motivos cilíndricos.

Ahora bien, todo el conjunto parte de la necesidad de albergar la imagen del titular, San Benito, que descansa sobre un camarín a la manera de un templete. Sostenido por una base, las molduras y el grupo angélico solamente parecen elementos sustentantes de unas columnas de fuste liso, adelantándose las interiores y retrocediendo la de los extremos, creando en su entablamento un arco que le confiere una mayor amplitud. Se cubre todo el espacio con una cúpula rodeada por una balaustrada que se quiebra por dos imágenes de bulto redondo (la Prudencia y la Justicia) y que actúan de mar-

2. COTELO FELÍPEZ, M., «Un Pai, Bispo e Fundador. O retablo de San Rosendo de Celanova», en *Facendo memoria de San Rosendo*, Mondoñedo-Ferrol 2007, pp. 345-346

co para la cruz del remate. Podemos establecer que el modelo que se está a seguir para este templete es sin lugar a dudas todos los ejemplos de arquitectura efímera, pero también todas aquellas novedades aportadas mucho antes por un barroco romano representado por Bernini, Borromini, Guarino Guarini y Vittone³. Así Rodríguez Gutiérrez de Ceballos indica que este tipo de retablos «fue mucho más radicalmente novedoso y revolucionario por la renovación de su estructura arquitectónica que por su aplicación epidérmica de la rocalla. Efectivamente este retablo final incorporó tardíamente la movilidad de planos y superficies, al disponer sus cuerpos interpretados e intersecantes, agitándolos en perfiles curvos y contracurvos»⁴. Resulta pues, un alarde de elegancia que se consigue mediante el dorado total del ente, a excepción de los relieves y las encarnaciones de los seres alados a los que se les confiere un efecto epidérmico, dotándolos de vida y de expresión⁵. Elementos estos que nos pueden llevar a datar el retablo entorno a 1760, y donde se entrevé una impronta castellana que hay que relacionar con el quehacer de los Tomé⁶, con su homónimo del monasterio de San Julián de Samos⁷. Amén de esto, la presencia de la Cruz de San Benito en la cúpula del templete de la obra de Celanova nos da una fecha límite, 1742, año en que se autoriza su culto y su bendición pasa a engrosar el ritual romano, mediante bula de Benedicto XIV.

En cuanto a la tipología podemos hablar de un retablo-hagiográfico término a nuestro parecer más específico ya que en él están representadas escenas de la vida de San Benito, personaje que tiene su representación aislada en la urna central y donde la iconografía es la encargada de enseñar y recordarle tanto al celebrante como a los monjes la vida de su fundador.

III. ICONOGRAFÍA DEL RETABLO

Desde el punto de vista iconográfico podemos distinguir tres estratos: los relieves de la predela y de las calles laterales, la calle central y las columnas. Los relieves de la predela y de las calles laterales corresponden a episodios de la vida de San Benito tomados del libro segundo de los *Diálo-*

3. MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *El Retablo barroco en España*, Madrid 1993, p. 152.

4. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A., «El Retablo Barroco» en *Cuadernos de Arte Español*, Madrid 1991, t. 72, p. 22.

5. *Ibid.*, p. 22.

6. ECHEVARRÍA GOÑI, P. L., «Policromía Renacentista y Barroca» en *Cuadernos de Arte Español*, Madrid 1991, t. 48, p. 4.

7. Cf. la obra de PRADOS GARCÍA, J. M., *Los Tomé. Una familia de artistas españoles del siglo XVIII*, Madrid 1991.

gos del Papa San Gregorio impreso en Roma en 1579⁸ ilustrados con escenas diseñadas por Bernardino Passeri y grabadas por Aliprando Capriolo Trentino⁹ y que ya aparecen en los tableros del coro bajo del monasterio de Celanova¹⁰. Gracias a esto podemos establecer dos fuentes: una directa, los grabados y otra indirecta, los tableros del coro bajo. La secuencia narrativa del retablo va desde la escena izquierda de la predela y continúa de forma ascendente en la calle lateral izquierda para descender desde la calle lateral derecha hasta la escena de la muerte, creando una secuencia narrativa cerrada.

Siguiendo el libro II de los *Diálogos* la primera escena se desarrolla en el relieve izquierdo de la predela: *De cómo venció una tentación de la carne*¹¹ y que se corresponde con el grabado número 8 de la edición de 1579. A diferencia de la obra de Passeri que tiene una lectura de tres escenas independientes, tentación, despojo de las vestiduras y refrigerio, con una lectura desde el extremo superior izquierdo hasta el extremo inferior derecho, en el retablo se opta por hacer una sinopsis de las dos primeras, presentando al joven Benito despojándose de sus vestiduras al lado del mirlo, revoloteando alrededor de su rostro y, alternando el ritmo compositivo de derecha a izquierda. La escena de la zarza ocupa el centro de la composición situándose en un primer plano, intentando dotar la composición de una perspectiva, sin lograrlo ya que es básicamente un bajorrelieve donde el artista equilibra las escenas del fondo por medio de elementos que se contraponen y a una escala irreal. Algo que ya sucedía en el tablero de la sillería de coro¹²

8. COTELO FELÍPEZ, M., «Los retablos de la iglesia de Celanova. Apuntes para una lectura artística y cultural» en *Rudesindus. El legado del Santo*, Santiago de Compostela 2007, p. 325.

9. El título original de esta edición del libro segundo de los *Diálogos* es *Vita et Miracula Sanctissimi Patris Benedicti. Ex Libro II Dialogorum Beati Gregorii Papae et Monachi collecta. Et ad instantiam devotorum Monachorum Congregationis eiusdem Sancti Benedicti Hispaniorum æneistypis accuratissime delineata*. Roma 1579. Utilizamos la edición que ha realizado D. Ernesto Zaragoza Pascual: SAN GREGORIO MAGNO, *San Benito de Nursia*, Argentina 1989.

10. ZARAGOZA PASCUAL, E., «Introducción» en SAN GREGORIO MAGNO, *San Benito de Nursia*, Argentina 1989, p. 3-13, en especial p. 11-14.

11. Cf. ROSENDE VALDÉS, A., *La sillería de coro barroca de San Salvador de Celanova*, Santiago de Compostela 1986, quien se refiere que los motivos siguieron la impronta de Passaro, p. 20. Ejemplo del uso de esta serie de grabados lo podemos encontrar en la sillería y en el retablo del brazo del crucero del lado de la epístola de San Martín Pinario; a este respecto *vide* ID., *La sillería de coro de San Martín Pinario*, A Coruña 1990; LOIS FERNÁNDEZ, C., «La Historia de San Benito en el coro bajo de San Martín Pinario», en *Boletín de la Universidad Compostelana* 66 (1958) 79-94.

12. Cf. SAN GREGORIO MAGNO, *San Benito de...*, o.c., p. 27-29: «Un día, estando a solas, se presentó un tentador. Un ave pequeña y negra, llamada vulgarmente mirlo, empezó a revolotear alrededor de su rostro, de tal manera que hubiera podido atraparla con la mano si el Santo varón hubiera querido apresarla. Pero hizo la señal de la cruz y el ave se alejó. No

sobre todo a la hora de la realización del terreno agreste y en la manera de tratar la vegetación, si exceptuamos el ciprés que crea un eje compositivo de toda la obra. La presencia de esta escena en este retablo viene dada por ser una de las primeras del libro segundo de los diálogos a parte de concluir con la temática relativa a las cosas del mundo y que irían dirigidas a los monjes más nuevos:

“Es evidente, Pedro, que en la juventud arde con más fuerza la tentación de la carne, pero a partir de los cincuenta años el calor del cuerpo se enfría. Los vasos sagrados son las almas de los fieles. Por eso conviene que los elegidos, mientras son aún tentados, estén sometidos a un servicio y se fatiguen con trabajos, pero que cuando el alma ha llegado a una edad tranquila y ha cesado el calor de la tentación, sean custodios de los vasos sagrados porque entonces son constituidos maestros de almas”¹³.

De ser así tenemos que precisar que están presentes de manera implícita los capítulos XLVIII (*de opera manuum cotidiana*)¹⁴ y LXIII (*de ordine congregationis*)¹⁵ de la Regla necesarias para el buen funcionamiento del monasterio, pues *otiositas inimica est animæ*. De ahí que enlace directamente con otra escena que aparece en el lado derecho de la predela: la entrega del alma de San Benito.

La entrega del alma o tránsito es un motivo iconográfico que aparece a lo largo de la Historia del Arte como un motivo que la Iglesia utiliza para demostrar las virtudes heroicas de una persona y que cobra especial interés en el arte de la *Contrarreforma*. Frente a la tradicional representación de la muerte¹⁶ utilizando la calavera, esqueletos, sepulcros o cualquier motivo de *vanitas* el autor de los grabados prefiere esta ascensión del alma que está en consonancia con la tradición medieval del tránsito y ascensión de la Virgen y con la representación del éxtasis donde “no había más que amor apacible,

bien se hubo marchado el ave, le sobrevino una tentación carnal tan violenta, cual nunca la había experimentado el Santo varón. El maligno espíritu representó ante los ojos de su alma a una mujer que había visto antaño y el recuerdo de su hermosura inflamó de tal manera el ánimo del siervo de Dios, que apenas cabía en su pecho la llama del amor. Vencido por la pasión, estaba ya casi decidido a dejar la soledad. Pero tocado súbitamente por la gracia divina volvió en sí, y viendo un espeso matorral de zarzas y ortigas que allí cerca crecía, se despojó del vestido y desnudo se echó en aquellos agujijones de espinas y punzantes ortigas, y habiéndose revolcado en ellas largo rato, salió con todo el cuerpo herido [...]”.

13. ROSENDE VALDÉS, A., *La sillería de coro barroca de San Salvador de...*, o.c., p. 30-31.

14. SAN GREGORIO MAGNO, *San Benito de...*, o.c., p. 27.

15. *La Regla de San Benito*, Madrid 2000. (RPSB). Las citas relativas a la RPSB son conforme a la normativa eclesíastica. RPSB 48, 1.

16. RPSB 63, 10-17.

serenidad, unión armoniosa del cuerpo y del alma”¹⁷ contemplándose el cielo que se anhela. Esta iconografía medieval de retroceso, más anhelada por los teólogos que por los artistas¹⁸ se debe a que en Celanova se está utilizando una fuente anterior amén del nivel teológico de los monjes que ahí residían¹⁹, siendo una tradición que había que conservar y donde posiblemente el artífice no tenía otro tipo de referencias más contemporáneas.

En cuanto al grabado que se toma como referencia está tomando el texto de San Gregorio Magno:

“Seis días antes de su muerte mandó abrir su sepultura. Pronto fue atacado por una fiebre y comenzó a fatigarse a causa de su violento ardor. Como la enfermedad se agravaba cada día más, al sexto día se hizo llevar por sus discípulos al oratorio, donde confortado para la salida de este mundo con la recepción del cuerpo y la Sangre del Señor y apoyando sus débiles miembros, en las manos de sus discípulos, permaneció de pie con las manos levantadas al cielo y exhaló el último suspiro, entre palabras de oración”²⁰.

Si comparamos la escena que aparece en retablo con la de la sillería y la obra de Passeri se observa que en el ejemplo a estudiar se prefiere sacrificar ciertos elementos como pueden ser la arquitectura sustituyendo, el espacio semicircular de la fuente impresa, por un motivo mucho más contemporáneo: la construcción de una galería triple de arcos cajeados en la rosca. Otro de los motivos de los que se prescinde es la ausencia de motivos anecdóticos como es el monje que se dirige hacia el espectador recitando las oraciones para bien morir o su homónimo que sostiene un rosario. Motivos que sí aparecían en la sillería y que ahora son relegados²¹. Esto se debe a que en el relieve se extienden las figuraciones creando un efecto de masas que se consigue por medio del tratamiento de los paños y de la composición isocefálica en el plano inferior. Relega, por otra parte a un plano medio la figura central: San Benito. Para dotar la escena de una composición cerrada creada por un triángulo isósceles, obtiene un resultado pobre pero bastante explícito iconográficamente.

Como ya se indicó, la representación de la muerte de San Benito es el anhelo de los monjes. Mediante la regla del *ora et labora*, se debe de al-

17. Cf. MÁLE, E., *El arte religioso de la Contrarreforma*, Madrid 2001, p. 199-219.

18. MÁLE, E., *El arte...*, o.c., p. 151.

19. Cf. CHECA, F., -MORÁN, J. M., *El Barroco*, Madrid 1986, pp. 234-235.

20. Sobre la trayectoria intelectual de los monjes de Celanova es obligado los estudios de D. Ernesto Zaragoza Pascual, en especial, «Abadologio del monasterio de San Salvador de Celanova (Siglos X-XIX)», en *Compostellanum*, 45 (2000) 86-100.

21. SAN GREGORIO MAGNO, *San Benito de...*, o.c., p. 143.

canzar el cielo. Pero, bien es cierto, que la festividad de la muerte de San Benito es propia del propio de la orden y no pasa al Ritual Romano, si no lo que se celebra el once de julio en la liturgia, es la traslación de sus restos²², la fiesta más importante de la congregación ya que ésta se estableciera por tradición:

“Y pues para argumento ay tantas salidas, y soluciones, no es razón se dexé de celebrar la Traslación de San Benito, como se ha acostumbrado en España; mayormente aviendo tales razones para justificar nuestra santa costumbre, como hemos mostrado en este largo discurso. Y ultimamente, nuestra Sagrada Congregación de España, e Inglaterra tiene aprobado el Rezo de la Traslación de San Benito nuestro Padre á once de Julio por Decreto de la Congregación Sagrada de Ritos, despachado á 22 de Setiembre, año de 1674. Á instancia del muy Reverendo Padre Maestro Fr. Alonso de Mier, su Procurador General en aquella Curia, y Calificador, y Consultor de la Sagrada Congregación del Santo Oficio, y de Ritos en ella, y es uno de los Oficios nuevamente aprobados, como se puede ver en el Quadernillo de los Santos propios de dicha Congregación, impresso en Madrid con las Licencias Ordinarias, año de 1675. En la Oficina de Bernardo de Villa-Diego, y en ella se rezó siempre la dicha Traslación á once de Julio”²³.

Siguiendo el esquema narrativo nos encontramos en la calle lateral izquierda con el milagro del jarro roto:

“No lejos de allí, había un monasterio cuyo abad había fallecido, y todos los monjes de su comunidad fueron addonde estaba el venerable Benito y con grandes instancias le suplicaron que fuera su prelado. Durante mucho tiempo no quiso aceptar su propuesta, pronosticándoles que no podía ajustarse su estilo de vida al de ellos, pero al fin, vencido por sus reiteradas súplicas, dio su consentimiento. Instauró en aquel monasterio la observancia regular,

22. ROSENDE VALDÉS, A., *La sillería de coro barroca de San Salvador de...*, o.c., pp. 39-31.

23. HEREDIA, Fr. A. de, *Vida De Los Santos Bienaventurados Y Personas Venerables De La Sagrada Religión De Nuestro Padre San Benito Patriarca De Religiosos, Los Quales Han Florecido En Todas Las Congregaciones Que Guardan La Santa Regla En Todos Los Reynos Y Provincias Del Mundo*, Madrid 1685, t. III, pp. 56-83. es muy posible que esta hagiografía estuviese en la biblioteca de Celanova, ya que está dedicada a Fray Anselmo Gómez de la Torre, monje Benito y obispo de Tui, enterrado en este monasterio ourensano. Cf. ZARAGOZA PASCUAL, E., *Los Generales de la Congregación de San Benito de Valladolid (1613-1701)*, Silos 1982, t. IV, pp. 305-314. Sobre su mecenazgo vid, PÉREZ LARRÁN, C., «El patrocinio artístico del obispo Fray Anselmo de la Torre en la diócesis de Tuy», en *Tuy, Museo y Archivo Histórico Diocesano*, 9 (2001) 273-292; HERVELLA VÁZQUEZ, J., «Nuevos datos que configuran la personalidad del obispo de Tuy, Don Anselmo Gómez de la Torre y una hipótesis de trabajo e investigación para los historiadores del arte gallego» en *Tuy, Museo y Archivo Histórico Diocesano*, 5 (1989) 199-207.

y no permitió a nadie desviarse como antes, por actos ilícitos, ni a derecha ni a izquierda del camino de la perfección. Entonces los monjes que había recibido bajo su dirección, empezaron a acusarse a sí mismos de haberle pedido que los gobernase, pues su vida tortuosa contrastaba con la rectitud de la vida del Santo. Viendo que bajo su gobierno no les sería permitido nada ilícito, se lamentaban de tener que, por una parte renunciar a su forma de vida, y por otra, haber de aceptar normas nuevas con su espíritu envejecido. Y como la vida de los buenos es siempre inaguantable para los malos, empezaron a tratar de cómo le darían muerte. Después de tomar esta decisión, echaron veneno en su vino. Según la costumbre del monasterio fue presentado al abad, que estaba en la mesa, el jarro de cristal que contenía aquella bebida envenenada, para que lo bendijera; Benito levantó la mano y trazó la señal de la cruz. Y en el mismo instante, el jarro que estaba algo distante de él, se quebró y quedó roto en tantos pedazos, que parecía que aquel jarro que contenía la muerte, en vez de recibir la señal de la cruz hubiera recibido una pedrada²⁴.

Esta escena no aparece en el tablero del coro bajo de Celanova, de ahí que posiblemente la interpretación del grabado que se hace en este relieve es mucho más libre. Con la utilización de un plano contrapicado y la utilización de un suelo decorado con motivos ajedrezados dispone en un primer plano las figuras de dos monjes que mantienen conversación, para a continuación disponer en un plano intermedio la escena principal del milagro: San Benito impartiendo la bendición y la presentación de la copa rota. Como se puede observar frente a la fuente inicial -el grabado de Passaro, el mentor o el artífice era perfectamente conocedor de los usos monásticos, donde todo monje debería ir cubierto en el refectorio. Esta escena está íntimamente ligada con el poder y con las facultades que el abad tenía en todo monasterio²⁵. Es un recuerdo de que todo profeso debe de atender las peticiones de su abad de la misma manera que éste se debe de comportar según la santidad a la que está llamado, de la misma manera que lo hiciera en su día su padre y fundador. No se puede *leer* esta escena sin saber *leer* antes los *Diálogos*:

“En seguida comprendió el hombre de Dios que aquel vaso contenía una bebida de muerte, ya que no había podido soportar la señal de la vida. Al momento se levantó de la mesa, reunió a los monjes y con rostro sereno y ánimo tranquilo les dijo: «Que Dios todopoderoso tenga piedad de vosotros, hermanos. ¿Por qué quisisteis hacer esto conmigo? ¿Acaso no os lo dije desde el principio que mi estilo de vida era incompatible con el vuestro? Id y buscad un abad de acuerdo con vuestra forma de vivir, porque en ade-

24. HEREDIA, Fr. A. de, *Vida De Los Santos*, o.c., p.77.

25. Cf. SAN GREGORIO MAGNO, *San Benito de...*, o.c., p. 33.

lante no podréis estar conmigo». Entonces regresó a su amada soledad y allí vivió consigo mismo, bajo la mirada del celestial Espectador”²⁶.

Se indica, por tanto, cual es la función del abad, de la misma manera que su bendición enlaza con la tradición de la Cruz de San Benito dispuesta en urna central y de la que se hablará *a posteriori*.

La calle lateral izquierda termina con la acogida de San Mauro y San Plácido²⁷. A diferencia del relieve anterior, el artífice alcanza aquí una mayor profundidad conseguida mediante una perspectiva, que tiene su punto de fuga en la cabeza del abad, y disponiendo la arquitectura de fondo de forma cóncava. Paralelamente, la gama cromática ya no es bicromática sino que frente a los colores fríos ya empieza a utilizar en las vestimentas gamas cálidas, antes reservadas para las encarnaciones. Frente a la acomodación literal y convincente que se desarrolla en el tablero de la sillería, se opta por un gusto de lo anecdótico que tiene por fondo, en contraposición al coro, un lugar exterior²⁸.

La parte superior de la calle derecha representa a un discípulo de San Benito que anduvo por las aguas²⁹. Si se compara con la sillería, vemos que el tablero oral interpreta perfectamente el grabado, eliminando la primera

26. Cf. *RPSB* 2: “*Qualis debeat abbas esse*: «In doctrina sua namque abbas apostolicam debet illam semper formam servare in qua dicit: «Argue, obsecra, increpa», id est miscens temporibus tempora, terroribus blandimenta, dirum magistri, pium patris ostendat affectum; id est, indisciplinatos et inquietos debet durius arguere; obœdientes autem et mites et patientes ut in melius proficiant obsecrare; negligentes et contempnentes ut increpet et corripiat admonemus. Neque dissimulet peccata delinquentium; sed mox ut cœperint oriri radicitus ea ut prævalet amputet, minor periculi Heli sacerdotis de Silo. Et honestiores quidem atque intelligibiles animos prima vel secunda admonitione corripiat; improbos autem et duos ac superbos vel inobœdientes verberum vel corporis castigatione ipso initio peccati cohercet, sciens scriptum: «Stultus verbis non corregitur», et iterum «Percute filium tuum virga et liberabis animam eius a morte» Meminere debet semper abbas quod est, meminere quo dicitur; et scire quia cui plus committitur, plus ab eo exigitur” (23-30); *RPSB* 64: *De ordinando abate*.

27. SAN GREGORIO MAGNO, *San Benito de...*, o.c., p. 33.

28. “Como el Santo varón crecía en virtudes y milagros en aquella soledad, fueron muchos los que se reunieron en aquel lugar para servir a Dios todopoderoso de suerte que con ayuda de Nuestro Señor Jesucristo, que todo lo puede, erigió allí doce monasterios, a cada uno de los cuales asignó doce monjes con su abad. Pero retuvo en su compañía a algunos, que creyó serían mejor formados si permanecían a su lado. También por entonces comenzaron a visitarlo algunas personas nobles y piadosas de la ciudad de Roma, que le confiaron a sus hijos para que los educara en el temor de Dios todopoderoso. Por este tiempo Euticio y el patricio Tértulo le encomendaron a sus hijos Mauro y Plácido, los dos, niños de buenas esperanzas. El joven Mauro, dotado de buenas costumbres, empezó a ayudar al maestro. Plácido en cambio era todavía un niño”, *Ibid.*, p. 37.

29. Cf. ROSENDE VALDÉS, A., *La sillería de coro barroca de San Salvador de...*, o.c., pp. 31-32.

escena que sería el mandato del agua al niño Plácido³⁰. El relieve de este retablo por la contra presenta una confusión a la hora de establecer las figuras. La escena del plano medio del grabado, donde aparece San Mauro recibiendo la bendición del Patriarca, ahora, se funde en una en un primer plano, de ahí que esta imagen de San Mauro pasa a ser un monje testigo del milagro. Para eso el escultor se vale de una composición isocéfala en el plano superior que tiene por fondo una arquitectura fortificada³¹. La construcción de la perspectiva la consigue mediante una línea diagonal que va desde el ángulo inferior izquierdo al superior derecho, formando una visión ascendente, propia del contrapicado. Si la iconografía de las escenas anteriores hacía referencia a la figura del abad, esta está relacionada con los capítulos 21, 31 y 65³² de la *Regla*, amén de presentar un esquema de bendición.

Termina la lectura iconográfica de los relieves del retablo de San Benito con el pasaje del descubrimiento del engaño del rey Totila:

“Ahora, Pedro, es necesario que calles un poco, para que puedas conocer aún mayores cosas. En tiempos de los godos, su rey Totila oyó decir que el Santo varón tenía espíritu de profecía. Dirigióse a su monasterio y deteniéndose a poca distancia del mismo, le anunció su visita. En seguida se le pasó el aviso al monasterio, diciéndole que podía venir, pero él, pérfido como era, intentó cercionarse de si el hombre de Dios tenía espíritu de profecía. Para ello, prestó su calzado a cierto escudero suyo llamado Rigo, lo hizo vestir con la indumentaria real y lo mandó que se presentara al hombre de Dios como si fuera él mismo en persona. Envió para su séquito tres compañeros de los que solían ir en su comitiva, a saber: Vuldereico, Rodrigo y

30. “Un día, mientras el venerable Benito estaba en su celda, el mencionado niño Plácido, monje del Santo varón, salió a sacar agua del lago y al sumergir incautamente en el agua la vasija que traía, cayó también él en el agua tras ella. Al punto lo arrebató la corriente arrastrándolo casi un tiro de flecha. El hombre de Dios, que estaba en su celda, al instante tuvo conocimiento del hecho. Llamó rápidamente a Mauro y le dijo «Hermano Mauro, corre porque aquel niño ha caído en el lago y la corriente lo va arrastrando ya lejos» Cosa admirable y nunca vista desde el apóstol Pedro; después de pedir y recibir la bendición, marchó mauro a toda prisa a cumplir la orden de su abad. Y creyendo que caminaba sobre tierra firme, corrió sobre el agua hasta el lugar ddonde la corriente había arrastrado al niño; lo asió por los cabellos y rápidamente regresó a la orilla”, en SAN GREGORIO MAGNO, *San Benito de... o.c.*, p. 47.

31. ROSENDE VALDÉS, A., *La sillería de coro barroca de San Salvador de... o.c.*, p. 32-33.

32. Esta edificación no se corresponde con el original de Passaro, si no que parece un edificio más próximo a la descripción que de la iglesia de Celanova realiza Mauro Castellá Ferrer: “la Yglesia con la torre mayor que para antigua es muy grande, hermosa, y de muy buena boueda coronada toda de almenas y saeteras, que bien parecia Soldado, y Cavallero” CASTELLÁ FERRER, M., *Historia del Apóstol de Iesus Christo, Sanctiago Zebedeo, Patrón y Capitán General de las Españas*, Madrid 1610, f. 166v.

Blidino, para que formaran cortejo con él hicieran creer al siervo de Dios que se trataba del mismo rey Totila. Diole además otros honores y acompañamiento, para que tanto por el séquito como por el vestido de púrpura le tuviesen por el propio rey. Cuando Rigo llegó al monasterio ostentando las vestiduras reales y rodeado de numeroso séquito, el hombre de Dios estaba sentado a la puerta. Vio como iban acercándose y cuando podía ya hacerse oír de él, gritó diciendo. «¡Quítate eso, hijo, quítate eso que llevas, que no es tuyo!» Al instante Rigo cayó en tierra lleno de espanto por haber intentado burlarse de tan Santo varón; y todos los que con él habían ido a ver al hombre de Dios, cayeron consternados en tierra. Al levantarse no se atrevieron a acercársele, sino que regresaron adonde estaba su rey y temblando le contaron la rapidez con que habían sido descubiertos.

Entonces el Totila en persona llegóse al hombre de Dios, y viéndole a lo lejos sentado no se atrevió a acercársele, sino que cayó de hinojos en tierra. El hombre de Dios le dijo dos o tres veces: «¡Levántate!» Pero como el no se atrevía a levantarse en su presencia, Benito, siervo de nuestro Señor Jesucristo, se dignó a acercarse al rey –que permanecía postrado–, lo levantó, lo increpó por sus ademanos y en pocas palabras le vaticinó todo cuanto había de sucederle³³.

La escena transcurre desde el ángulo superior derecho al izquierdo mediante la acogida del rey goda. Pero para la creación del espacio también se ayuda de las lanzas dispuestas en el fondo en posición oblicua y que tienen su correspondiente en la arquitectura del fondo. El retablo es fiel a los elementos principales de los grabados del Libro II de los Diálogos, pero si bien la presencia de un espacio determinado por el marco, hace que la escena resulte demasiado compacta. El naturalismo presente en las escenas de las calles contrastan con la policromía de la predela, donde se prefiere la utilización de dorados y estofados.

En cuanto a la iconografía está íntimamente relacionada con el ceremonial de bendición, ya que, si en el coro se prefiere la *simulación del rey Totila*³⁴ el pasaje que se narra en el retablo tiene mucho más que ver con el capítulo XV del Libro II de los *Diálogos* donde tras acoger al rey, San Benito lo reprende así:

“«Has hecho y haces mucho daño; ya es hora de poner término a tu maldad. Ciertamente, entrarás en Roma, atravesarás el mar y reinarás nueve años, pero al décimo morirás». Oídas estas palabras, el rey quedó fuertemente impresionado, le pidió la bendición y se marchó. Y desde entonces fue menos cruel. Poco tiempo después entró en Roma, pasó luego a Sicilia y al décimo

33. Cf. COLOMBÁS, G., «Comentario» en *La Regla...* o.c., p. 244-252.

34. SAN GREGORIO MAGNO, *San Benito de...*, o.c., pp.74-79.

año de su reinado, por disposición de Dios todopoderoso, perdió el reino con la vida”³⁵.

Y, como se puede observar vuelve a hacer mención de la bendición por parte del Santo y que hay que poner en relación con la Cruz de San Benito.

En el ático la única escena que ocupa la calle central es la *Apotheosis de San Benito*. Compuesta por tres planos, el primero se corresponde con la figura arrodillada del Patriarca y que eleva su visión de la Gloria. El plano intermedio estaría formado por una composición piramidal creada por los ángeles portadores que le presentan los atributos del Santo (mitra y báculo abacial, derecha; regla izquierda) a Dios Padre. Por último, el fondo estaría constituido por la presencia del paisaje y de la arquitectura que estarían reconstruyendo a partir de los grabados de la *Vita et Miracula* el monasterio de Monte Casino, donde inicialmente reposarían sus restos³⁶. Corona el ático la presencia del símbolo do Espíritu Santo. En cuanto a la posible fuente de inspiración no se puede buscar en los grabados de Passeri, si no que posiblemente se esté barajando como ejemplo el último grabado de la *Vita et miracula divi Bernardi Clarevalensis Abbatis*³⁷.

Ahora bien, la presencia del Padre y del Espíritu, sin la representación del Hijo se justifica por la presencia real de Cristo en la Eucaristía que se celebra en la mesa del altar. Pero también en la lectura de la obra de San Gregorio Magno se identifica a Benito como *alter Christus*:

“Por eso la misma Verdad para acrecentar la fe de sus discípulos, les dijo: Si yo no me voy, no vendrá a vosotros el Espíritu Paráclito (Jn 16, 17). Pero siendo así que el Espíritu Paráclito procede continuamente del Padre y del Hijo, ¿por qué dice el Hijo que debe retirarse para que venga el que no se aleja jamás de él? Pues porque los discípulos, viendo al Señor en la carne, tenían deseos de verlo, tenían deseos de verlo siempre con los ojos corporales. Por eso les dijo con razón: Si yo no me voy, no vendrá a vosotros el Espíritu Paráclito. Como si dijera abiertamente: “Si no sustraigo mi cuerpo a vuestras miradas, no puedo mostraros lo que es el amor del Espíritu; y si no dejáis de verme corporalmente, jamás aprenderéis a amarme espiritualmente”³⁸.

Un Cristo que tiene sus “armas” en los ángeles³⁹ y en los acróteras de las columnas exteriores: el león rampante portando el báculo y en su paralelo

35. Cf. ROSENDE VALDÉS, A., *La sillería de coro barroca de San Salvador de...*, o.c., pp. 37-38.

36. SAN GREGORIO MAGNO, *San Benito de...*, o.c., p. 79.

37. Vide: HEREDIA, Fr. A. de, *Vida De Los Santos...*, o.c., pp. 80-83.

38. *Vita et miracula divi Bernardi Clarevalensis Abatis*, Roma 1587.

39. SAN GREGORIO MAGNO, *San Benito de...*, o.c., p. 150.

sosteniendo una mitra donde se puede ver una construcción fortificada y una columna, pertenecientes a la heráldica propia de la *Congregación de N. Glorioso Padre San Benito de España, É Inglaterra* a la que pertenecía el monasterio de Celanova.

IV. SAN BENITO, MODELO PARA SUS HIJOS EN LA ADVERSIDAD

Coronando la cúpula del templete que alberga la imagen de San Benito está la cruz del titular⁴⁰. Es ante todo una cruz de exorcismo en la que están las iniciales que corresponden a una bendición: “*Cruz Sancti Patri Benedicti. Crux Sancta Sit Mihi lux. Non Draco Sit Mihi Dux. Vade Retro Satana. Numquam Suade Mihi Vana. Sunt Mala Quae Libas. Ipse Venena Bibas*”⁴¹.

Como se pudo ver a lo largo de los relieves anteriores todas las escenas hacen referencia a una bendición o a una protección. De ahí que no solo sea la cruz la que funcione como eje central de toda la composición retablistica, sino que también iconográfica. Por eso la presencia de las virtudes de la Prudencia y de la Justicia⁴², la flanquean en la representación tradicional. Pues, siguiendo a Ripa, pertenece a la “Justicia recta, que no se pliega ni a la amistad ni al odio”⁴³, de ahí que se represente con la espada alta, símbolo de que la Justicia no debe de plegarse ni desviarse hacia ningún lado, sea bueno o malo, y con una balanza, haciendo alusión a la cuarta Bienaventuranza. La otra imagen acrótera se corresponde con la Prudencia. Sigue también el esquema de Ripa al llevar una serpiente envuelta en un brazo y el espejo en otro⁴⁴. Dos maneras de luchar contra el *Maligno*

40. Aunque se puede confundir con el episodio de la doble visión de San Benito que aparece en los *Diálogos* no hay duda de que al aparecer los ángeles portando la mitra y el báculo abacial se trate de una escena de éxtasis. Si bien es cierto, esta episodio de la doble visión es la que aparece en el ático del retablo de San Benito en la iglesia de San Martiño Pinario (Santiago de Compostela) y que pudo servir de inspiración a la hora de concluir el programa iconográfico. Cf. FOLGAR DE LA CALLE, M. C.; LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M., «Os Retablos» en *Santiago. San Martiño Pinario*, Santiago de Compostela 1999, p. 265; ROSENDE VALDÉS, A., *La sillería de coro de San Martín Pinario*, A Coruña 1990, p. 234.

41. Sobre la Cruz de San Benito *vide: Bibliotheca Sanctorum*, Roma 1962, cols. 1161-1162; 1171.

42. Traducción: “*Cruz del Santo Padre Benito. La Santa Cruz sea mi luz. No sea el demonio mi guía. ¡Apártate, Satanás!. No sugieras cosas vanas. Maldad es lo que brindas. Bebe tu mismo el veneno*”

43. La representación de estas dos virtudes ya aparece en la sillería de coro barroca, Cf. ROSENDE VALDÉS, A., *La sillería de coro barroca de San Salvador de...*, o.c., pp. 26-27.

44. RIPA, C., *Iconología*, Madrid 1996, t. II, p.10.

“porque las almas enfermizas pueden dudar de que los mártires estén presentes para escucharlas donde no saben que están los cuerpos, por eso es necesario que obren mayores milagros donde un alma débil puede dudar de su presencia. Pero la fe de aquellos que tienen el alma unida a Dios tiene tanto más mérito, cuanto que saben que aunque no estén sus cuerpos, no por eso dejarán de ser escuchados”⁴⁵.

La importancia no sólo radica en la cruz, sino que también en la presencia de todo el hábeas iconográfico. De ahí que a partir de la segunda mitad del siglo XVIII se va percibiendo un cambio en el estilo artístico. Esto puede ser debido no solo a la presencia de modelos que se importan de fuera y con la importancia que va a tener el libro *De Sacrificio*, un conjunto de normativas promulgado por el papa Benedicto XIV para la correcta celebración de la Misa⁴⁶ y la constante aplicación del Misal Romano, al que se le van incorporando nuevas addendas.

Cierra todo el ciclo iconográfico la imagen de San Benito que descansa sobre una peana construida a la manera de un rompimiento de gloria. Pero sin lugar a dudas y como indicó González García⁴⁷ la talla es anterior, datándola en el siglo XVII y con clara influencia castellana. Los rasgos de un hombre de mediana edad y rasurado rompen con la tradicional representación del patriarca maduro y con su larga barba⁴⁸, siendo casi naturalista en el tratamiento del rostro, conforme al hábito, uso y costumbres de la Congregación de Valladolid. Así, los pliegues acartonados y duros del hábito dotan a la imagen de hieratismo y planitud que sólo se rompe mediante el ligero contraposto. Presenta los atributos tradicionales de mitra y báculo abacial y el cuervo que sostiene en su pico el pan envenenado.

Ahora bien, la alusión al patronato viene dada por medio de los emblemas situados en los imoscapos de las columnas externas y en la calle cen-

45. “La excelencia de esta virtud es tan elevada e importante, porque con ella se recuerdan las cosas del pasado, se ordenan las presentes, y se prevén las futuras, a tal punto que el hombre que de ella carece no podrá recobrar lo que perdiere, conservar lo que posee, ni alcanzar finalmente cuanto espera. El mirarse en el espejo significa en este caso la cognición de sí mismo, no siéndonos posible regular nuestras acciones sin tener el debido conocimiento de nuestros propios defectos. Por último, la sierpe, cuando se ve combatida, opone todas las fuerzas de su cuerpo al ataque que recibe, irguiendo la cabeza y amagando con ella mientras se envuelve en sus anillos; simbolizándose con esto que por defender nuestra virtud y perfección, que viene a equivaler a la cabeza, deberemos oponer a los golpes de fortuna la totalidad de nuestras fuerzas y recursos. En esto consiste pues la verdadera Prudencia, diciéndose por lo mismo en las Sagradas Escrituras: Estote prudentes sicut serpentes” RIPA, C., *Iconología*, Madrid, 1996, t. II, p. 233.

46. SAN GREGORIO MAGNO, *San Benito de...*, o.c., p. 150.

47. BENEDICTI XIV, *De Sacrificio*, 1768.

48. GONZÁLEZ GARCÍA, M., «Arte en el Monasterio» en *San Salvador de Celanova*, León 2001, pp. 121-122.

tral de la predela. En el extremo izquierdo, la leyenda “*QVASI SOL REFULGENS*” forma antítesis con el extremo derecho “*QVASI LUNA PLENA*” que se unen mediante la estrella dispuesta en la predela “*STELLA MATUTINA*”. Frases estas que parten del emblema “*QVASI SOL REFULGENS SIC ISTE E FULSIT IN TEMPLO DEP*” que están tomadas del libro del Eclesiástico⁴⁹. Al igual que Simón, hijo de Onías, Benito “en su vida reparó la Casa, y en sus días fortificó el santuario.”

Él echó los cimientos de la altura doble, del alto contrafuerte de la cerca del Templo⁵⁰ al fundar la orden de los benedictinos. Por esto fue exaltado “como el lucero del alba en medio de las nubes, como la luna llena, como el sol que brilla sobre el Templo del Altísimo”⁵¹. Como sacerdote hacía partícipe a sus hermanos del Sacrificio de la Cruz⁵² ya que “cesa el viejo rito, se establece el nuevo”⁵³ y así, “todo el pueblo entonces de repente, en masa, caía rostro en tierra, para adorar a su Señor, al Todopoderoso, Dios Altísimo”⁵⁴. Benito se convierte por tanto, en el ideal del sacerdote, en el hombre que ha puesto su confianza en Dios, en el modelo a seguir por el celebrante que oficiaba en el altar que a él estaba dedicado. No es de extrañar que la emblemática esté presente en el retablo. Este lenguaje constituye un medio de formación para el hombre en el plano religioso y moral, propio de la tradición emblemática hispana que tenía un fin pedagógico orientado a la observancia de los usos y costumbres cristianos. Pero sobre todo se vuelca en un intento de moralidad orientada a ser enigmática, pero teniendo como base el fin didáctico⁵⁵.

V. CONCLUSIÓN

Como se ha podido observar el retablo de San Benito es ante todo una explosión donde se pone de manifiesto la figura de un fundador que será definitivo para la cultura de occidente. Y es aquí donde los benedictinos

49. Cf. *Bibliotheca Sanctorum*, Roma 1962, cols. 1171-1183.

50. Son versículos del capítulo cincuenta del libro del Eclesiástico (Si) que hacen referencia al sacerdocio de Simón, hijo de Onías.

51. Si 50 1-2.

52. Si 50 6-7.

53. Cf. Si 50 14-16 “Y cuando cumplía el ministerio de los altares ordenando la ofrenda del Altísimo Todopoderoso, alargaba su mano a la copa, hacía la libación del jugo de racimo, y lo derramaba al pie del altar, como calmante aroma al Altísimo Rey universal. Entonces prorrumpían en gritos los hijos de Aarón, tocaban con sus trompetas de metal batido, hacían oír su sonido imponente, como memorial delante del Altísimo”

54. Himno *Pange lingua*.

55. Si 50 17.

conscientes de este hecho, van a construir un retablo donde el sacrificio de la Misa está más ligado a la orden. Un lugar propicio para la exaltación de la orden benedictina mediante su fundador y la cruz que a él se le atribuye. Todas las escenas guardan íntimamente una relación con el origen de la bendición, de la misma manera en que funciona como intercesión ante la Divinidad frente al maligno. San Benito, no sólo es considerado como Padre y Fundador, sino que también como santo protector que acoge a sus hijos bajo la protección de su hábito.

56. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., *Emblemas Regio-Políticos de Juan de Solorzano*, Madrid 1987, pp. 22-24.