

LA SILLERÍA DE CORO MANIERISTA DE MIRANDA DE ARGÁ, OBRA DEL ENTALLADOR NICOLÁS DE BERÁSTEGUI

Pedro Luis ECHEVERRÍA GOÑI
pedroluis.echeverria@ehu.eus



Miranda de Arga.
Sillería coral. Conjunto.

Desaparecido el primer libro de fábrica de la parroquia y los protocolos del siglo XVI, hemos podido documentar al detalle la ejecución de la monumental sillería de coro manierista de Miranda de Arga en tres pleitos del Archivo General de Navarra. Por ellos sabemos que fue realizada por el guipuzcoano Nicolás de Berástegui, entallador y *maestro de sillas de coro*, vecino de Pamplona, en virtud del contrato firmado en 1560 con el vicario, alcalde y primicieros de la villa, confirmando así lo que ya señalamos en nuestro libro de *Miranda de Arga entre el Gótico y el Barroco*. La obra se realizó en dos años en la propia villa, en una dependencia del ayuntamiento, habilitada al efecto como obrador. Denotan su gubia asimismo los respaldos coetáneos de la cajonería de la sacristía, en los que destacan por su calidad los relieves expresivistas del Calvario, la Santa Faz con ángeles tenants, los bustos de San Pedro y San Pablo de los copetes, junto a los putti y ángeles con cartelas correiformes y diversos grutescos de los frisos.



Vistas parciales de las silleríasalta y baja.





Sillería alta, parcial, y respaldos con arcos en esviaje.

Hemos organizado este estudio en dos apartados, habiendo obtenido los datos históricos de forma indirecta de declaraciones en pleitos por cuestiones pecunarias por impagos, préstamos usurarios y embargos. A continuación, trazamos una semblanza humana y profesional del autor de la sillería y esbozamos la posible composición de su taller en esta empresa. En la segunda parte, que aborda este mueble litúrgico manierista desde todas las perspectivas, hemos contabilizado 36 asientos en dos órdenes y 98 tallas en cuatro localizaciones concretas. La silla abacial, presidida por San Benito, es la única con tema sacro en sus tres registros superpuestos. El rico repertorio profano de grotescos, situado en misericordias, apoyamanos y ménsulas, se analiza en clave neoplatónica propia del humanismo renacentista.

UNA COMPLEJA HISTORIA CONSTRUCTIVA

Debido a los habituales retrasos en los pagos por sus obras, los incumplimientos y las interminables gestiones y gastos en pleitos ante los tribunales para su cobro, los maestros de los distintos oficios, como le ocurrió a Nicolás de Berástegui, acostumbraban a vender los recibos y los frutos de las primicias a prestamistas, que les adelantaban solo una parte del dinero a cobrar en injustas cesiones. Urgidos por la carestía para mantener a la familia y adquirir materiales para iniciar las nuevas empresas contratadas, los artistas se prestaban a estas iguales abusivas. Así, nuestro maestro, para abordar la obra de la sillería de coro de la iglesia monástica de Santiago de Pamplona, comprar tablas de madera de roble y no tener que tomarlas fiadas de otros

oficiales, vendió los recibos por 115 ducados y medio que tenía que cobrar en la iglesia de Ciriza por los retablos que allí había realizado, a Pedro de Goicoechea, quien le dio tan solo la mitad de esa suma, una parte en trigo y la otra mitad en dinero. En 1560 maestre Nicolás tubo necesidad de dineros para cierta obra que tenía comenzada a hazer en la villa de Miranda y otras obras y, para afrontarlas, vendió al citado Pedro de Goicoechea, cirujano y uno de los más acaudalados prestamistas de artistas en Pamplona, la primicia de Ibero, que tenía arrendada por 60 ducados, así como las de Osácar y Urroz, donde había de percibir por obras de su oficio en el siguiente trienio 20 y 16 ducados al año respectivamente (AGN. Proc. 67732).

Por un proceso, elevado por Juan de Ezpeleta, sastre y calcetero de Pamplona, contra maestre Nicolás, por el pago de diversos vestidos y calzas, sabemos que el 7 de junio de 1561 se encontraba en la villa de Miranda, en la cámara del concejo, adonde estaba trabajando en su oficio (AGN. Proc. 184835). Allí se personó el portero real Antón Goyena, vecino de Artajona quien, siguiendo una orden del alcalde de la Corte Real, embargó un coro de madera que el dicho Nicolás estaba obrando en la dicha cámara para el servicio de la iglesia de la dicha villa, así como los bienes que le debía la primicia en pago del coro y otras obras, y cualquier otro mueble que tuviera en el Reino de Navarra. En señal del mandamiento de empara hizo una cruz en la pared junto a la puerta adonde dicho Nicolás trabajaba.

En otro pleito de nuestro maestro y su mujer María García de Artiga contra su cuñado Miguel de Artiga por la entrega de unos vestidos de la dote matrimonial, de 1567, el demandante adujo que, cuando los primicieros de la iglesia de Induráin, se trasladaron a

La sillería de coro manierista de Miranda de Arga, obra del entallador Nicolás de Berástegui

la casa de Berástegui en Pamplona para pagarle doce robos en dos cargas de trigo por la cajonera que había hecho para la sacristía, no lo encontraron allí *porque a la sazón el demandante con su mujer y familia acertó a estar en la villa de Miranda, que abrá cinco años, acabando ciertas sillas del coro*, por lo que los recogieron y disfrutaron los defen-dientes, su cuñado y su suegra (AGN. Proc. 145894).

El entallador guipuzcoano Nicolás de Berástegui (1532-1589), que también aparece en la documenta-ción como architero, ensamblador y maestro de sillas de coro, se apellidaba en realidad Berroeta, adoptando el patronímico de su lugar de naci-miento. Su hijo y heredero fue el escultor Juan de Berroeta (1554-1639), vecino de Sangüesa, que llegaría a ser un destacado maestro romanista e iniciador del naturalismo. Siguiendo los pasos de sobresalientes entalladores hispanos como Andrés de Nájera o San Juan, fue uno de los mejores especialistas en sillerías de coro renacentistas en Navarra, junto a los franceses Esteban de O Bray, Martín Gumet o Medardo de Picardía (Picart Carpentier). Del homó-géneo conjunto de sillerías documentadas en Mi-randa de Arga, monasterio de Santiago de Pamplona, Aoiz, Urroz Villa y catedral de Huesca, tan solo

han llegado completas a nuestros días la primera y la última y parcialmente la de Aoiz.

Esta sillería fue una obra "coral", en la que debieron intervenir varios oficiales y criados de maestre Ni-colás, siguiendo fielmente su traza y los dibujos y estampas para los motivos, lo que explica las dife-rencias de calidad que se observan. Integraban su taller por aquellos años los guipuzcoanos Santuru de Viciola, que llegaría a ser un buen architero, y el destacado entallador Adrián de Aguirre. Otros ofi-ciales de la madera de Pamplona con los que traba-jó fueron el carpintero Simón de Olaz o el tornero Pedro de Olza. En su día señalamos también la posi-ble colaboración aquí del ensamblador Juan Amel, vecino de Olite, y el entallador Juan de Bayona, vecino de Larraga.

LA SILLERÍA CORAL EN SU ESTRUCTURA Y TALLA

Constituye una monumental "máquina" en madera de roble, que ha llegado a nuestros días completa, si exceptuamos la desaparición de una de las sillas altas por la apertura de la puerta, y del facistol.



Silla abacial. San Benito de Nursia y la Verónica con la Santa Faz.



Misericordias con mascarones, ángel, cartelas correiformes y draperies.



La sillería baja ha conservado su planta original abierta en artesa con tres sillas aisladas en el centro para el preste y los ministros, accediéndose a la sillería alta,alzada sobre una plataforma, por dos escalones situados a ambos lados. Los frentes de los entreclavos o paneles que cierran lateralmente cada sitial están guardados por columnillas jónicas de fuste acanalado. Sirven de

Además, el asiento de la silla abacial está roto y el conjunto mueble se halla muy deteriorado y necesitado de una restauración urgente. Adopta la característica planta en artesa, ocupando las sillas las tres paredes del coro, y posee un total de 36 asientos, divididos en dos órdenes, los 22 que componen la sillería alta y 14 la baja. La eliminación de la citada silla, de la que todavía se conserva el asiento con su misericordia en un trastero, conllevó el aislamiento de cuatro estalos en el lado de la epístola. Se trata de un mueble ostentoso para una iglesia, cuyo cabildo nunca estuvo integrado por más de ocho clérigos: un vicario, pagado por el arcidiano de la Tabla de la catedral de Pamplona, cuatro presbíteros, cuatro beneficiados, un capellán, un subdiácono, a los que se añadían seglares como el sacristán, organista y campanero. El resto de siales se justificaba en previsión de la presencia en funerales y aniversarios de clérigos y frailes forasteros y, excepcionalmente, con motivo de visitas del obispo, su provisor o el arcipreste, o de abades como los de Olite, La Oliva, Leire o Irache.

base a las tallas de los apoyamanos que adoptan la forma de doble voluta manierista. Las caras internas de los entreclavos se decoran tan solo con recuadros cajeados. Jalonan la sillería alta esbeltas pilastras toscanas de fuste acanalado con sus contrapi-lastras, que soportan un entablamento liso con su arquitrabe muy moldurado. En los respaldos se sugiere una perspectiva fingida mediante el esviate de los arcos de medio punto sobre pilastras del mismo orden. Su intradós va recorrido por motivos geométricos manieristas con encadenados de óvalos, rombos, cuadrados, círculos, casetones y puntas de diamante. El arco que cobija a San Benito, patrón original de la iglesia, se engalana en su rosca con una orla de flores.



Misericordias con cabezas de cabra y ángel.

Apoyamanos con un anciano con pechos, alado y vegetalizado.





Fotomontaje con hermes masculino y femenino. Apoyamanos con sátiro y cabeza de querubín.

Sobre el dosel se alinean 22 jarrones, que corresponden al plomo de las ménsulas y confieren ritmo y verticalidad al conjunto. A lo largo de su historia este conjunto mobiliario renacentista ha recibido obras de adición de piezas y limpieza como las ejecutadas por Antonio Ortiz e Isidro Comas en 1735. A este momento, pueden corresponder los citados jarrones y, sin duda, los dos copetes barrocos con flores talladas, situados en los extremos del dosel.

Como resulta habitual, la silla abacial adquiere relevancia en el conjunto por su altura, brazos independientes y, especialmente, por ser la única que está tallada en todos sus paneles con temas religiosos superpuestos. En el respaldo se representa en relieve a San Benito de Nursia con la iconografía renacentista establecida después de la reforma de la Congregación de Valladolid. Aparece como un joven imberbe con amplia tonsura y expresivo rostro de marcados rasgos y grandes pómulos. Viste el característico hábito negro de la Orden, compuesto por túnica talar, escapulario y amplia cogulla. Como fundador porta el báculo abacial con voluta floreada, en recuerdo de su condición de abad de Monte Casino y pastor. Aunque se le representa frontal y en contraposto, levanta con energía el brazo derecho señalando con el índice hacia el cielo, reforzando así su predicación. Esta presencia en lugar preeminente se debe a que fue desde el siglo XIII hasta el XIX el patrón del templo, delatando su origen monástico y su dependencia de Leire, siendo la única parroquia dedicada a él en toda Navarra.

En el friso superior vemos el relieve de la Verónica con la Santa Faz flanqueada por dos ángeles tenantes. Estos sujetan firmemente el velo con las dos

manos, pero apartan sus miradas hacia fuera para que no distraer la atención de la vera efigie de Cristo, en tanto que la Verónica, que mira asimismo a su izquierda, muestra al fiel, el paño con la imagen impregnada en relieve. Se remata este sitial con un timpanillo trapezoidal con bordes correiformes en el que vemos un busto expresivista con un joven de cabellos agitados. En los aletones en volutas laterales se sitúan dos putti con sus piernas entrecruzadas, entre las que cuelgan dos telas voladas.


La labor de talla se concentra en tres elementos, localizados en otros tantos registros superpuestos, quedando las demás superficies de la carpintería lisas. Son éstos las misericordias o paciencias, los apoyamanos o frentes de los tableros laterales y las ménsulas del dosel. Sin olvidar sus creativos diseños y su carácter ornamental, se corresponden en su temática a figuras alusivas a los tres niveles del mundo neoplatónico, el pasional, el híbrido metamorfoseado con purificación de la materia y el celestial con el ascenso del alma. Resulta masiva la presencia en misericordias y apoyamanos de dos de los motivos que mejor ilustran el Manierismo fantástico, las cartelas correiformes y las draperies o telas colgantes creados respectivamente por Miguel Ángel y Rafael y difundidos a partir de grabados de la escuela de Fontainebleau. Sirven como soporte al resto de los grutescos e incluso se convierten en el motivo principal en seis misericordias de la sillería baja

Las misericordias son las repisas macizas de los asientos abatibles, en las que se apoyaban los clérigos en aquellas partes de oficios y rezos que se hacían de pie. Hemos contabilizado un total de 34

talladas, 13 en la sillería baja y 21 en la superior, pues dos están sin trabajar. Sirvieron de marco a rostros, máscaras y mascarones, en algunos casos foliáceos, predominando los seres híbridos, alusivos al vicio y la opresión por la materia y las pasiones. Los temas zoomórficos se reducen en estas repisas a las cabezas de un carnero en la sillería baja, y las de un león y un toro en la superior. Aparecen puntualmente en estas piezas ocultas de la sillería baja, una cabecita de ángel y dos putti, imagen de la virtud y el amor, que aumentan a cuatro y tres, en la sillería alta en los asientos que flanquean la silla abacial. Muchos de estas figuras se tocan con turbantes y están encuadrados por cartelas de correas de cuero.

Flanqueando las escaleras por las que se ingresa en la sillería alta, guarnecen los frentes de los tableros de la sillería baja cuatro hermes o términos masculinos y femeninos sin brazos, rematados en capiteles jónicos. Simbolizan la degradación del hombre convertido en soporte. Adaptadas a los marcos avolutados de los apoyamanos, encontramos 37 expresivas tallas, de las que 24 corresponden a la sillería alta y 13 a la baja. Para acomodarse a la forma redondeada de los pomos varias figuras grotescas y seres híbridos se representan acurrucadas o arrodilladas en unos casos y vegetalizadas y aladas en otros. Predominan los rostros antropomorfos, máscaras y mascarones, frente a los animales, que se

reducen a una cabeza de león en la sillería alta, junto a un ave fantástica y una esfinge. Vemos también algunos sátiros, como uno de espaldas con un hatillo de manzanas al hombro en la sillería baja y otros cuatro en los estalos altos. En este elemento, principalmente en la zona alta y cerca de la silla principal, registramos ya la presencia de cinco cabecitas de querubín y un putti, frente a la única de la sillería baja, como anticipo de la liberación al alma de la materia.

El último registro o nivel celestial del universo neoplatónico se corresponde aquí con las ménsulas de doble voluta del dosel, que sirven de marco a 24 figuras a modo de atlantes o telamones. Predominan claramente los putti o jóvenes desnudos (19), que representan el triunfo de la virtud y el amor. Como obras representativas del Manierismo, muestran variados puntos de vista y contraposiciones, canon alargado, excelentes estudios anatómicos y describen escorzos inverosímiles. Entre ellos, vemos también tres expresivas mujeres, en este caso vestidas. Completan esta serie dos figuras sin brazos, una tapada por una voluta de acanto y un anciano con ramificaciones foliáceas en lugar de brazos. 

Las fotografías que acompañan al artículo están realizadas por el autor del mismo.

Ménsulas con putti y mujer.

