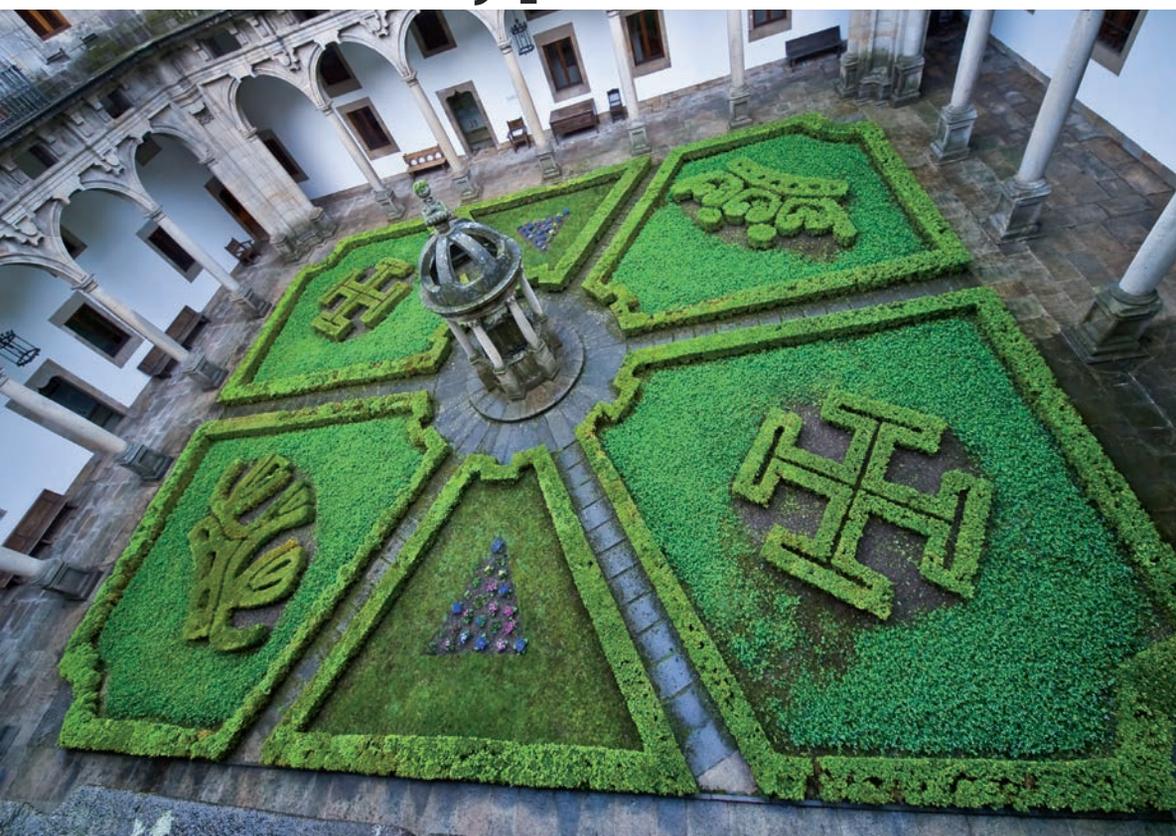


Santiago, ciudad de encuentros y presencias

OPUS MONASTICORUM VI



Coordinado por Enrique Fernández Castiñeiras
y Juan M. Monterroso Montero


CONSORCIO DE
SANTIAGO

alvarellos
EDITORIA

**Santiago, ciudad
de encuentros
y presencias**

Obra publicada bajo una coedición entre el Consorcio de Santiago y Alvarellos Editora.

Forma parte de la Biblioteca Científica del Consorcio de Santiago y de la colección Oeste [Divulgación & Ensayo] de Alvarellos Editora.

Editan

© CONSORCIO DE SANTIAGO, 2012

Rúa do Vilar, 59 | 15705 Santiago de Compostela

www.consortio-santiago.org

© ALVARELLOS EDITORA, 2012

Sempre en Galiza, 4 | 15706 Santiago de Compostela

www.alvarellos.info

Coordinadores

Enrique Fernández Castiñeiras

(enrique.fernandez.castineiras@usc.es)

Juan M. Monterroso Montero

(juanmanuel.monterroso@usc.es)

Textos y fotografías

© Sus autores

© Fotografía de portada: Patio de San Mateo del Hostal dos Reis Católicos. Xoán Diéguez (Estudio Ukaná).

Diseño y maquetación: Uzkiaga [diseño y comunicación]

Todos los estudios incluidos en este libro, así como la publicación en su conjunto, han sido debidamente revisados y evaluados por pares. Para ello, se ha emitido el correspondiente dictamen por parte de evaluadores de reconocido prestigio con el objeto de garantizar la calidad y validez científica de sus contenidos.

Este libro está vinculado al proyecto de investigación “MICIIN HAR 2011-22899. Encuentros, intercambios y presencias en Galicia entre los siglos XVI y XX”, financiado por el Ministerio de Innovación y Ciencia.

Todos los derechos reservados.

OPUS MONASTICORUM VI

Santiago, ciudad de encuentros y presencias

Coordinado por Enrique Fernández Castiñeiras
y Juan M. Monterroso Montero


CONSORCIO DE
SANTIAGO

alvarellos
EDITORA

GRUPO IACOBUS

Comité científico

- Alberto Darías Príncipe | UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA
- Ana María Aranda Bernal | UNIVERSIDAD PABLO DE OLAVIDE DE SEVILLA.
- Antonio Filipe Pimentel | MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA DE LISBOA
- Fernando Quiles García | UNIVERSIDAD PABLO DE OLAVIDE
- Francisco Javier Pizarro Gómez | PATRIMONIO NACIONAL / UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA
- Francisco Ollero Lobato | UNIVERSIDAD PABLO DE OLAVIDE
- Germán Ramallo Asensio | UNIVERSIDAD DE MURCIA
- Jaime Ferreira-Alves | CEPESE, PORTO
- Jesús M. Palomero Páramo | UNIVERSIDAD DE SEVILLA
- Lena S. Iglesias Rouco | UNIVERSIDAD DE BURGO
- Luis de Moura Sobral | UNIVERSIDAD DE MONTREAL
- Manuel Valdés Fernández | UNIVERSIDAD DE LEÓN
- María de los Reyes Hernández Socorro | UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIAS
- María del Carmen Morte García | UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
- María del Pilar García Cuetos | UNIVERSIDAD DE OVIEDO
- María del Pilar Mogollón Cano-Cortés | UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA
- María Dolores Antigüedad del Castillo-Olivares | UNED
- María Inmaculada Rodríguez Moya | UNIVERSIDAD JAUME I
- María José Redondo Cantera | UNIVERSIDAD DE VALLADOLID
- Miguel A. Aramburu-Zabala Higuera | UNIVERSIDAD DE CANTABRIA
- Miguel Ángel Zalama Rodríguez | UNIVERSIDAD DE VALLADOLID
- Miguel Cortés Arrese | UNIVERSIDAD DE CASTILLA LA MANCHA
- Natália Marinho Ferreira-Alves | CEPESE, PORTO
- Ramón Yzquierdo Perrín | UNIVERSIDAD DE A CORUÑA
- Ricardo Fernández Gracia | UNIVERSIDAD DE NAVARRA
- Salvador Andrés Ordax | UNIVERSIDAD DE VALLADOLID
- Víctor M. Mínguez Cornelles | UNIVERSIDAD JAUME I

ÍNDICE

Ramón Yzquierdo Perrín
Santiago de Compostela en la historia 9

SANTIAGO. EVOCACIONES, PROYECTOS Y LUGARES

José Manuel García Iglesias
Evocaciones artísticas de Roma en Compostela. El culto a Pedro y Pablo 45

Begoña Fernández Rodríguez
El Pórtico de la Gloria. Lugar de reflexión y encuentro. Años Santos y restauraciones 73

Juan M. Monterroso Montero
Un espacio para la puesta en escena y la devoción. La Lamentación sobre Cristo Muerto y la capilla de Mondragón en la catedral de Santiago de Compostela..... 101

Patricia Cupeiro López
El Hostal dos Reis Católicos como punto de encuentro. Peregrinación, turismo y patrimonio en la España del siglo XX..... 125

SANTIAGO. CULTURA, IDEAS Y ENCUENTROS

Leopoldo Fernández Gasalla
Modelos e influencias en la obra del escultor Mateo de Prado (1637-1662)..... 153

Mario Cotelo Felípez
Dios, la moral y la enfermedad: estudio iconográfico de la escultura marginal del Hospital Real 181

M. Carmen Folgar de la Calle y Enrique Fernández Castiñeiras
Estilos en conflicto. El encuentro de un lenguaje académico y un gusto barroco en Santa María del Camino. 207

Rosa Margarita Cacheda Barreiro
La tradición clásica a través de los fondos de la Universidade de Santiago.. 259

SANTIAGO. UNA HUELLA INDELEBLE

Iván Rega Castro
“Otro que trata del templo de San Francisco de la provincia de los doce apóstoles”. Lecturas y lectores de un libro entre Santiago y la América Hispana..... 283

Miriam Elena Cortés López
El manuscrito de Francisco Antonio Fernández Sarela en San Francisco de Compostela. Apuntes sobre construcción de escaleras..... 305

Diego Rodríguez Paz
Dionisio Fierros en Compostela, 1855-1858: presencia para una renovación de la pintura gallega..... 325

Antonio Garrido Moreno
El camino hacia la integración de las artes y la abstracción geométrica en Luís Seoane: de Santiago a Buenos Aires 349

BIBLIOGRAFÍA FINAL..... 383

Resumen

Compostela nace y se desarrolla en torno al sepulcro del apóstol Santiago en fecha temprana del siglo IX. La trascendencia de la “inventio” implica a la Iglesia y monarcas de Asturias y León en su difusión y promoción. Gelmírez, Alfonso VI, Alfonso VII, Fernando II y Alfonso IX impulsan la construcción de la catedral, centro de peregrinación para la cristiandad. Como edificio, define el urbanismo de la ciudad y es referencia obligada para el románico de Galicia.

La implantación de las órdenes mendicantes por ciudades y villas en las que nobles y burgueses disputan a los prelados su señorío desencadena enfrentamientos virulentos en los siglos XIV y XV, convirtiendo la catedral en alcázar inexpugnable. Los Reyes Católicos y los Fonseca propician la introducción del Renacimiento.

Palabras clave: Gelmírez, peregrinación, Alfonso VI, Fernando II, órdenes mendicantes, burgueses, señorío, Fonseca.

Abstract:

Compostela is born and develops around the tomb of the Apostle Santiago at an early date to the 9th century. The significance of “inventio” involves the Church and monarchs of Asturias and León in its dissemination and promotion. Gelmírez, Alfonso VI, Alfonso VII, Fernando II and Alfonso IX promoted the construction of the Cathedral, place of pilgrimage for Christianity. As building, defines the urban development of the city and is to the Romanesque Galicia.

The introduction of the mendicant orders by cities and villages in which nobles and burghers disputed to the prelates his lordship triggers virulent clashes in the 14th and 15th centuries, becoming the Cathedral fortress impregnable. The Catholic monarchs and the Fonseca conducive to the introduction of the Renaissance.

Keywords: Gelmírez, Alfonso VI, Fernando II, Pilgrimage, Mendicant Orders, Burghers, Lordship, Fonseca.

SANTIAGO DE COMPOSTELA EN LA HISTORIA

Ramón Yzquierdo Perrín

Universidad de A Coruña

Orígenes de Santiago

Santiago de Compostela es, sin duda, una de las ciudades con una historia más fecunda y trascendente para Europa, especialmente durante la Edad Media y, quizá también, en nuestros días en los que, paradójicamente, en un mundo distante de la religiosidad de antaño mira hacia la vieja urbe, como si quisiera tocar sus raíces más profundas. Quien mejor expresó esta singular circunstancia fue Juan Pablo II con ocasión de su visita en los primeros días de noviembre de 1982 en un discurso europeísta en la catedral compostelana en el que, entre otras cosas, dijo: “*Europa entera se ha encontrado a sí misma alrededor de la ‘memoria’ de Santiago, en los mismos siglos en los que ella se edificaba como continente homogéneo y unido espiritualmente. Por ello el mismo Goethe insinuará que la conciencia de Europa ha nacido peregrinando*”¹. Una ciudad tan crucial en la historia europea tiene su origen, lógicamente, en tiempos remotos evocados, a pesar de los miles de años transcurridos, en la toponimia: Porta da Mámoa, calle del Castro, épocas que esos nombres recuerdan².

Poco más se conoce de la Compostela romana y de su entorno. Su proximidad a la vía XIX del itinerario de Antonino y a la desviación que se dirigía a *Lucus Augusti* propició la erección de una mansión de problemática y discutida identificación: *Asseconia*. Fuera esta o no la mansión sobre la que se levantó la ciudad medieval, parece seguro que hacia el cambio de era existían unas edificaciones entre las que la más significativa y trascendente tenía carácter funerario³. Era un mausoleo de doble planta: la superior, dedicada al culto a los muertos; la inferior, para los enterramientos, acogió, según la tradición, el cuerpo del

apóstol Santiago cuyo hallazgo o “*inventio*”, en fecha incierta del primer cuarto del siglo IX, dio vida a un pujante centro de peregrinación cristiana.

La ciudad surgida en torno a un sepulcro

Cuando el obispo de Iria, Teodomiro⁴, descubre el abandonado mausoleo romano (Fig. 1), avisado por los fieles de Solovio de los prodigios que en un bosque inmediato se producían, la



Fig. 1.- “Inventio” del sepulcro de Santiago.
Tumbo A. Archivo de la Catedral. Santiago.
(Foto: Archivo F. J. Ocaña).

historia del lugar cambió de manera radical, así como la de Galicia y, en parte, la de la cristiandad europea. El prelado localiza: “una casita que contenía en su interior una tumba marmórea” que, en virtud de las creencias y métodos de la época, identifica con la del apóstol Santiago. Consciente de la trascendencia del hallazgo: “*pasó sin dilación a verse con el*

rey Alfonso el Casto, que a la sazón reinaba en España... El rey... vino con paso acelerado... y restaurando la iglesia en honor de tan gran apóstol, cambió el lugar de la residencia del obispo de Iria por... Compostela... Sucedió todo esto en tiempo de Carlomagno”.

Tal fue el nacimiento de la ciudad que, si se da crédito a la mención a Carlomagno, tuvo que producirse antes de su fallecimiento el año 814, lo que justifica la fecha del 813 que, a veces, se estima como la de la “*inventio*” y, en nuestros días, justifica la conmemoración que se piensa celebrar en 2013. No obstante, es probable que se produjera unos años después⁵. La venida del rey y las disposiciones que adoptó pueden considerarse, de hecho, el origen de la ciudad formada alrededor del mausoleo de Santiago. La iglesia que a él se adosa —de nave única a tenor de las investigaciones arqueológicas—, la fundación del

monasterio de Antealtares, la construcción de una capilla dedicada a san Juan Bautista y el traslado de la residencia del obispo de Iria a la naciente Compostela, son las intervenciones que, bajo el mecenazgo del monarca, que comprende el alcance y las posibilidades que para su pequeño reino tiene el hallazgo, se llevan a cabo. El prelado y los monjes de Antealtares atienden el culto a tan preciosas reliquias y a los primeros peregrinos.

Desde una perspectiva histórico-artística los edificios que se levantan introducen en Galicia el arte prerrománico asturiano, aunque no son una réplica de los de Oviedo, sino que se adecúan a las necesidades del culto a las reliquias y al mantenimiento del mausoleo romano. Son escasas las evidencias arqueológicas de esta primera basílica compostelana, por lo que el dato más repetido es el que figura en el acta de consagración de la iglesia que la sustituyó al acabar el siglo IX, donde se justifica su derribo porque era: “*ex petra et luto opere parvo*”, es decir, obra pequeña de piedra y barro⁶.

El auge de la peregrinación a las reliquias de Santiago impulsó a Alfonso III a renovar, ampliar y enriquecer el santuario compostelano. El avance de la reconquista y la fidelidad del obispo Sisnando I favorecerían su proyecto, culminado con la solemne consagración de una nueva basílica (Fig. 2) el 6 de mayo de 899, ceremonia a la que asistió el rey, su familia y dignatarios del reino. La segunda basílica compostelana ofrecía, también, significativas diferencias con otras construcciones impulsadas por el monarca pues la condicionaba la permanencia del mausoleo romano en la cabecera del templo y unas inusuales proporciones en las naves, lo que repercutía en la organización de los muros perimetrales y en las cubiertas. Finalmente, el pórtico que



Fig. 2.- Maqueta de la basílica construida en tiempos de Alfonso III. (Foto: Archivo F. J. Ocaña).

precedía a la fachada occidental tenía una estructura distinta a la usual en otras iglesias. Lo mismo ocurría con la ornamentación del interior de la basílica, en la que se emplearon ricas: “*piedras marmóreas que... por mar habían sido traídas*” desde Coria, recientemente reconquistada⁷. Elementos que subrayaban la protección del apóstol Santiago en la lucha contra los musulmanes.

Es, precisamente, la construcción de esta basílica lo que convierte a Compostela en centro difusor de soluciones arquitectónicas y estructurales hacia otros lugares de Galicia. El primer edificio que siguió sus directrices fue la Corticela⁸, iglesia del monasterio de Pinarío fundado por el citado Sisnando, pero su área de influencia abarcó desde la costa —San Sadurniño de Goíáns—, hasta tierras de Silleda y A Estrada, —San Pedro de Ansemil y San Pedro de Orazo, respectivamente—, entre otros lugares. La bonanza que tales construcciones evidencian se vio truncada con la brutal irrupción de Almanzor en el verano del 997. El Silense sintetizó en una frase los efectos devastadores de su paso: “*Iglesias, monasterios, palacios los arrasó e incendió*”. No es una licencia retórica, la arqueología evidenció que fue una terrible realidad de la que Compostela renació de inmediato gracias al esfuerzo de los devotos de Santiago y al mecenazgo del obispo Pedro de Mezonzo y del rey Bermudo II⁹. Así, en reconstrucción, inició la urbe compostelana el siglo XI.

Santiago en los siglos del románico

Según la *Historia Compostelana*, los sucesores de san Pedro de Mezonzo en la diócesis incumplieron sus funciones al tiempo que los normandos desembarcaban y depredaban las costas. Esta situación cambia con el obispo Cresconio, quien: “*con el notable valor de su ejército, acabó por completo*” con tales desmanes y “*construyó muros y torres para proteger la ciudad de Compostela*”¹⁰. La seguridad y un relativo desarrollo, junto con el mecenazgo real y un poder episcopal más fuerte propiciaron que en el último cuarto del siglo XI se iniciara la construcción de la catedral románica de Santiago, empresa en la que el rey, Alfonso VI, y el prelado, Diego Peláez, colaboraban estrechamente.

La relevancia de la obra se percibe tan notoria que sus promotores graban sus nombres en los capiteles y muros de la capilla central de la girola, dedicada al Salvador, y el inicio se relata en los manuscritos del escritorio catedralicio. El “*Codex Calixtinus*” dice: “*los maestros canteros que empezaron a edificar la catedral de Santiago se llamaban don Bernardo el Viejo, maestro admirable, y Roberto, con otros cincuenta canteros... en el reinado de Alfonso (VI)... y en el episcopado de don Diego (Peláez)... La iglesia se comenzó en la era MCXVII*”, año 1078; la “*Historia Compostelana*”, por su parte, precisa que las obras comenzaron en los idus de julio, es decir, el día 11. Sin embargo, el maltrecho epígrafe de la capilla del Salvador¹¹ fija el inicio en 1075. Quizá ambas fechas sean ciertas, ya que la construcción de la catedral requirió que los monjes de Antealtares cedieran parte de sus terrenos a través de una concordia¹² de 17 de agosto de 1077, fecha en la que, probablemente, ya se habían comenzado las obras que se remataron¹³ en 1211.

La catedral compostelana responde al modelo de “iglesia de peregrinación”, el más complejo de la arquitectura románica, y marcó el inicio de una etapa en la que, por vez primera, el arte de Galicia se vinculaba al del resto del continente. Por ello, la basílica de Santiago tiene no solo el valor de ser meta de peregrinación desde todas las naciones, por lo que intervinieron en ella sobresalientes maestros y completó el sin par Mateo, sino también de ser referencia obligada para los artistas, de desigual formación y valía, que a lo largo del siglo XII y primer cuarto del XIII levantaron iglesias por todos los rincones del noroeste peninsular y territorios próximos. Lo escrito por el monje Raúl Glaber en su “*Historia*”¹⁴ al filo del año 1000 puede aplicarse a Galicia ciento cincuenta años después: “*se renovaron los edificios de las iglesias; aunque la mayoría, bien construidas, no lo habrían necesitado, sin embargo cada pueblo cristiano rivalizaba con el otro por disfrutar de la más armoniosa... los fieles embellecieron casi todas las catedrales, todos los monasterios de los distintos santos e incluso los más pequeños oratorios*”.

En la construcción de la catedral compostelana no faltaron los problemas y sobresaltos, aunque los más graves nada

o poco tenían que ver con las dificultades de la obra o con los programas iconográficos de sus fachadas. Los maestros y sus colaboradores se bastaban para resolver las dificultades que pudieran presentarse al aplicar el módulo establecido por el Maestro de las Platerías que facilitaba las proporciones de cada elemento. Cuando el declive del terreno hacia occidente —actual plaza del Obradoiro—, complicó la construcción, el Maestro Mateo resolvió el problema e introdujo nuevas concepciones arquitectónicas, escultóricas e iconográficas. Los problemas no surgían, pues, por las obras, sino por los altibajos en las relaciones entre los prelados compostelanos y los reyes de León.

Sin duda, el incidente más grave se produjo en 1088, cuando el obispo Diego Peláez “*fue arrojado de la iglesia de Santiago por el rey Alfonso (VI), que lo tuvo preso y encadenado durante mucho tiempo acusándole de traidor*”¹⁵. La discordia repercute en las obras catedralicias en las que las capillas centrales de la girola estaban sin rematar, de Bernardo el Viejo, Roberto y canteros que en ellas trabajaban nada dicen las crónicas pero es posible que el importante taller de escultores de diversa procedencia y formación, como evidencian sus capiteles, se disgregara. Quizá las obras prosiguieron bajo la dirección del Maestro Esteban¹⁶, a quien se atribuyen las capillas de los extremos de la girola, de las que se conserva la dedicada a santa Fe. La ingobernabilidad que provocó la actuación de Alfonso VI contra Diego Peláez le llevó a encomendar a su yerno, don Ramón de Borgoña, los asuntos de Galicia¹⁷. Para encarrilar la dirección de la diócesis este pactó con los demás obispos territoriales el nombramiento como administrador de Diego Gelmírez, a quien: “*tenía consigo honoríficamente en la curia como canceller y secretario*”¹⁸.

La prelatura de Gelmírez culminó en 1094 al elegirse obispo al monje de Cluny Dalmacio, a cuya consagración asistió su abad, Hugo. Durante su corto episcopado logró en el concilio de Clermont que el papa Urbano II trasladara la sede de Iria a Santiago¹⁹, decisión a la que no fue ajena el monasterio borgoñón. A su muerte volvió Gelmírez²⁰ a hacerse cargo de la diócesis hasta 1140, sucesivamente como obispo y arzobispo metropolitano, rango que logró con el apoyo, entre otros,

de Cluny, con quien mantuvo una fluida relación, al igual que con los reyes de León y el papado, en particular con Calixto II. Tarea prioritaria —incentivada por los cambios litúrgicos en las celebraciones hispanas— debió de ser impulsar las obras de la catedral. Para evidenciar que su etapa episcopal era diferente en 1101 “*Esteban, maestro de la obra de Santiago*” recibe una donación del de Pamplona “*por el buen servicio que hiciste para mi y para la iglesia de Santa María, y que aún has de hacer*”. Entre los confirmantes del documento figura “*Diego II, obispo de la iglesia de Compostela*”²¹.

Entonces ya estaba al frente de las obras de Santiago el Maestro de las Platerías, así identificado al ignorarse su nombre. A él se debe la grandeza de la basílica compostelana, la armonía de sus proporciones, la sobriedad de sus interiores y los programas iconográficos de sus fachadas en las que él y otros sobresalientes maestros colaboraron, para hacer realidad el ambicioso proyecto que tanto Gelmírez como los reyes de León deseaban completar para ofrecer a las reliquias apostólicas el culto debido y acoger, también, al creciente número de peregrinos a Compostela.

El ritmo de las obras puede seguirse a través de la “*Compostelana*” desde 1102, al regresar Gelmírez de Braga con una serie de reliquias, episodio que, de manera eufemística, califica como “*pío latrocinio*”, y relata los altares y capillas en las que las deposita. La consagración de altares en 1105 revela que en sus capillas podían celebrarse oficios religiosos. En 1112 se derriba la iglesia prerrománica por su mal estado y porque el culto puede celebrarse en la inacabada catedral. Mientras, las relaciones entre la reina Urraca y el obispo Gelmírez sufren altibajos y los compostelanos se sublevan contra ellos en 1117 e incendian la catedral, episodio que relata de manera casi novelesca la “*Historia Compostelana*”²². A pesar de todo, Gelmírez no vio terminada su catedral, aunque el “*Calixtino*”²³ afirme que “*desde la colocación de la primera piedra en sus cimientos, hasta la colocación de la última, pasaron cuarenta y cuatro años*”, dado que el código fecha el inicio en 1078, la terminación sería 1122, pero la definitiva consagración no se produjo hasta 1211.

Otras muchas construcciones impulsó Gelmírez tanto en Santiago como en otras poblaciones. El Capítulo IX del Libro V del “*Calixtino*” cita, por ejemplo, otras nueve iglesias dentro del recinto amurallado compostelano o en sus inmediaciones, aunque no figuran ni la colegiata de Sar, ni la del monasterio de Conxo, ni la capilla del Monte del Gozo, ni la de santa Salomé, entre otras. Fruto de tan intensa actividad constructiva es que durante su pontificado se inició la difusión del arte románico a diversos lugares de Galicia y a partir de 1140 se generalizó y mantuvo hasta inicios del siglo XIII. La mayoría de tales iglesias, incluso las catedrales gallegas, son deudoras de los planteamientos, soluciones, ornamentación e iconografías de la basílica compostelana que fue referente y modelo para el arte románico de Galicia, aunque sin copiarlo nunca.

De Gelmírez al episcopado de don Juan Árias

Con la muerte de Diego Gelmírez se cierra la etapa de mayor protagonismo de la ciudad compostelana en la Historia, ya que sus fluidas y cuidadas relaciones con Roma, Cluny y los principales personajes del momento, le permitieron tener un especial protagonismo en múltiples cuestiones políticas, religiosas e internacionales, lo que se tradujo en una continua y numerosa afluencia de peregrinos. Sus intervenciones arquitectónicas dejaron organizada —en buena medida— la ciudad, y definidos ciertos ejes urbanísticos. Sus sucesores al frente de la archidiócesis²⁴ ni tuvieron sus relaciones, ni permanecieron tantos años en la sede, ni tampoco tenían su empuje, por lo que entre 1140 y 1168 la actividad constructiva y artística disminuyó notablemente y la evolución de las naves catedralicias lo reflejan. A la falta de liderazgo ha de agregarse la dificultad que suponía el progresivo declive del terreno.

La elección de Pedro Gudesteiz como arzobispo favoreció su definitivo impulso, pues mantenía estrecha relación con el rey Fernando II, quien retomó el mecenazgo de las obras y durante su visita a la ciudad en febrero de 1168 puso al frente al prestigioso, ya entonces, Maestro Mateo. El 23 de febrero

le hace una generosa donación²⁵ en la que concede al “*Maestro Mateo, que tienes el primer puesto y la dirección de la obra del mencionado Apóstol... dos marcos cada semana... de modo que esta pensión te valga cien maravedises cada año... te lo concedo por todo el tiempo de tu vida, para que redunde en mejoría de la obra de Santiago y de tu propia persona*”.

A pesar del novedoso honor de que el monarca pacte con el artista, de su formación y anteriores intervenciones no se sabe nada y solo el análisis de su obra compostelana permite hacer conjeturas en torno a sus enciclopédicos conocimientos, a su acreditada genialidad y puesta al día tanto en las novedades arquitectónicas como escultóricas, así como haberse rodeado de un espléndido taller del que salieron algunos de los más sobresalientes maestros²⁶ del arte de Galicia y otras áreas del reino de León entre los finales del siglo XII y los comienzos del XIII.

La labor del Maestro Mateo y su taller en la catedral comenzó en 1168 y se prolongó hasta su consagración en 1211. Se pueden diferenciar dos momentos: en el primero, sigue los planteamientos arquitectónicos del Maestro de las Platerías, lo que confiere al crucero y naves especial belleza y armonía; en el segundo, desarrolla su proyecto: cripta, Pórtico de la Gloria y tribuna, fachada occidental y coro pétreo. Al concluirse tan ambicioso plan, la catedral se da por terminada y la consagró en abril de 1211 el arzobispo Pedro Muñiz. Asisten a tan solemne y esperada celebración el rey, Alfonso IX, su familia, dignatarios de la corte, así como otros prelados y personajes del reino. Entre las innovaciones que introduce Mateo destacan los arcos incipientemente apuntados, bóvedas de crucería, nuevos soportes adecuados a su proyecto, lo que incluye la utilización de estatuas-columnas, grandes huecos por los que entra a raudales la luz, con especial protagonismo en la arquitectura y la liturgia.

También son trascendentes sus novedades escultóricas, en especial el naturalismo que logra su cima en la incipiente sonrisa de Daniel, en la caracterización psicológica de los personajes en función de su papel bíblico. Igualmente se debe al Maestro Mateo y su taller el primer coro pensado para los tramos de la nave central inmediatos a la capilla mayor, lo que se conoce

como “colocación a la española”. Tan importantes innovaciones impulsaron la renovación de la arquitectura, escultura e iconografía del arte gallego que, a través de sus seguidores, evoluciona, sin fracturas, hacia el gótico, y deja atrás un agotado románico. La amplitud y complejidad de la obra del Maestro Mateo en la catedral compostelana la revelan las fechas que la jalonan: 1168, donación real y comienzo de la intervención; primero de abril de 1188, colocación de los dinteles del tímpano del Pórtico de la Gloria en el que, con orgullo, hace constar que él, Maestro Mateo, dirige la obra desde sus cimientos; veintitrés de abril de 1211, consagración de la catedral. Esta última fase se prolongó durante 43 años, es probable que el gran maestro no viera rematado su magnífico proyecto.

Aunque en la primera mitad del siglo XIII los artistas del taller del Maestro Mateo copaban muchas de las intervenciones que se desarrollaban en los principales centros gallegos, no por eso dejaron de afluir maestros formados en otros ambientes. Valga como muestra la extraordinaria figura del Salvador del friso de la fachada de las Platerías, magnífico “Beau Dieu” que en nada desmerece de las obras francesas de entonces. Las directrices vigentes en las principales capitales diocesanas de Francia llegan a Compostela durante el largo episcopado del arzobispo don Juan Árias: 1238-1266, años de los reinados de Fernando III y Alfonso X, menos interesados que sus antecesores por los asuntos de Galicia y proclives a atender las demandas de los burgueses gallegos y, en particular, de los compostelanos. Esta circunstancia hizo que el arzobispo impulsara las obras que se acometieron en Compostela que, además de su necesidad e interés, buscaban afianzar su cuestionado poder sobre el señorío de la ciudad.

Una de las primeras intervenciones de don Juan Árias fue dotar a la catedral de un claustro, vieja aspiración que Gelmírez no logró cumplir, al no haberse completado las naves, y por la cota del terreno adyacente al muro sur, más baja que la del pavimento de aquellas. El retraso resultó providencial, ya que el construido por el arzobispo Árias sirvió de modelo a los claustros gallegos que se levantaron a lo largo del siglo XIII. Su estructura

consistía en un elevado podio, sobre el que se levantaban las columnas que sostenían las arquerías abiertas al patio claustal, entre ellas se intercalaban pilastras que articulaban las crujías en tramos perfectamente definidos. Estos se cubrían con bóvedas nervadas, que se apeaban, por el otro lado, en los muros perimetrales, en los que se abrieron capillas, sobre todo funerarias, y arcosolios sepulcrales²⁷. Es pues la misma estructura de otros claustros gallegos construidos o iniciados a partir de mediados del siglo XIII: catedral de Tui, o de los Obispos, en San Esteban de Ribas de Sil, entre otros. La sustitución de las bóvedas por cubiertas de madera se empleó por ejemplo en el claustro de Santa María de Sar, así como en los de los monasterios de Conxo y Toxosoutos. Esta importante intervención del arzobispo Árias proporcionó a la catedral compostelana locales para uso capitular y administrativo; pero también definió nuevos espacios urbanos en su entorno, de los que se conservan restos bajo el actual, en la llamada “Buchería”.

El claustro, adosado al muro sur de la catedral, posiblemente animó al prelado a construir nuevos edificios al lado norte, junto al antiguo palacio episcopal, levantado por Diego Gelmírez a raíz del incendio y asalto de su anterior residencia, situada ante la fachada de las Platerías. Gelmírez había erigido una recia torre con unas cuantas dependencias; don Juan Árias tiene la mente puesta en los palacios episcopales de las principales diócesis francesas²⁸, metáfora del poder espiritual y temporal del obispo. Así entendido el palacio debía tener unos amplios salones, superpuestos en dos plantas y alineados con la fachada occidental de la catedral; al otro lado, estaba el claustro. Es lo que ocurre en el conjunto eclesial compostelano, cuya dimensión ha definido la longitud norte-sur de la magnífica plaza del Obradoiro. Según el modelo francés el salón inferior se articulaba en dos naves que, en el superior, se reducen a una. El palacio se completaba con una torre, símbolo del señorío que el prelado poseía sobre la ciudad.

Tales estancias responden a la organización genérica de un palacio episcopal de diócesis destacada, pero quien conozca el compostelano podría pensar que están referidas puntualmente a

él. El palacio de don Juan Árias²⁹ se proyecta conforme a un claro plan urbanístico del entorno catedralicio sin desdeñar cualquier elemento que refuerce su carácter señorial. El gran salón inferior se articula en tres espacios: el mayor —el central— es el salón de doble nave propiamente dicho y sus pilares y capiteles responden a planteamientos estéticos propios de los seguidores del Maestro Mateo. En su cabecera norte el salón se abre a un pasadizo abovedado, conocido como arco de palacio, que era paso obligado para quienes salían o entraban de la ciudad por la puerta de la muralla llamada de la Trinidad, por una capilla inmediata con tal advocación³⁰. Todos los que pasaban por aquí veían la torre del palacio arzobispal y caminaban bajo sus bóvedas. Era evidente quien ejercía el señorío sobre la ciudad. En el extremo sur del mismo salón inferior un zaguán limitaba con la catedral.

El salón superior destaca por sus espléndidas proporciones de nave única, articulada en tramos mediante bóvedas que se apean en ménsulas en las que se desarrolla un complejo programa iconográfico³¹, solo el extremo norte, situado sobre el pasadizo de la calle, mantiene la doble nave y ostenta mayor riqueza ornamental. Si las proporciones, organización e iconografías de este salón llaman la atención, su grandeza debía ser todavía mayor antes de las adiciones que han cegado sus magníficas y amplias ventanas, del mismo modo que han modificado por completo su flanco oeste, que daba a la actual plaza del Obradoiro. En esta, destacada de la desaparecida fachada, se levantaba la torre, de planta cuadrada y recio aspecto, hoy unida a la actual fachada y con diferentes ventanas, carentes de interés, en sus muros.

El engrandecimiento del episcopio compostelano ha condicionado el espacio urbano del entorno catedralicio. Pero la incidencia urbanística de las intervenciones de don Juan Árias que, por ellas, podría calificarse de “afrancesado”, hubiera sido todavía mayor de haberse completado su tercer gran proyecto: dotar a la catedral románica de una enorme cabecera gótica³² que arrancarían del crucero y hubiera obligado a demoler la totalidad de la cabecera original. La nueva respondía a los planteamientos del gótico francés: gran capilla mayor, en la que se

alojaría, también, la sillería coral, con una enorme girola con capillas radiales y, al menos, una portada en su lado norte. Para iniciar tan ambicioso proyecto tuvo que obtener la cesión de terrenos de los monjes de Antealtares, obligados a construir un nuevo monasterio e iglesia en donde hoy se levantan sus edificios. La concordia se alcanzó en julio de 1256 y el 15 de mayo de 1258 el propio arzobispo colocó la primera piedra de la nueva cabecera. La obra no se concluyó y a la muerte del prelado en 1266 se abandonó.

Entonces parece que los muros perimetrales se elevaban hasta el arranque de las ventanas de las capillas y su espacio comenzó a utilizarse para diferentes usos urbanos, por lo que solo se conservan las partes bajas de los muros en un patín interior de la catedral entre la girola y el muro barroco que la cierra hacia la plaza de la Quintana, así como debajo de las escalinatas que comunican esta con su nivel superior. La cabecera no se completó, pero ha legado a Compostela uno de sus espacios urbanos más emblemático y armonioso: la plaza de la Quintana, cuyo perímetro se define de manera definitiva a partir de finales del siglo XVI, cuando se construyó el impresionante muro del monasterio de Antealtares y, durante el barroco, sus restantes lados. De haberse terminado la cabecera gótica, la catedral tendría una enorme girola con numerosas capillas radiales y acceso desde calles que no se llegaron a abrir; tampoco existiría la plaza de la Quintana y el entorno de la catedral y el propio plano urbano sería completamente distinto al actual (Fig. 3).



Fig. 3.- Vista aérea de la catedral y de su entorno.
(Foto: cortesía de J. A. Puente Míguez).

Siglos después, a finales del XVIII, durante el arzobispado de fray Sebastián Malvar y Pinto —1783-1795— se retomó la idea de ampliar la catedral por la cabecera para trasladar el coro a la parte posterior de la

capilla mayor, se derribaría la del Salvador y la ampliación se haría a costa de la plaza de la Quintana, donde se levantaría una monumental y nueva Puerta Santa. El autor del proyecto fue Miguel Ferro Caaveiro, y sus planos y alzados, dibujados por Melchor de Prado, datan de 1794. De haberse llevado a cabo la Quintana, prácticamente, desaparecería, y entre la Puerta Santa y el monasterio de Antealtares quedaría una calle; solo hacia el sur quedaba un irregular espacio sin edificaciones. En 1802 el cabildo somete el proyecto a la aprobación de la Real Academia de San Fernando, esta impone algunas modificaciones y lo aprueba, en parte, en agosto del mismo año y el resto en 1806. A pesar de la contratación inmediata de ciertos elementos, la invasión napoleónica impidió que se interviniera en la cabecera románica que, por segunda vez, se libraba “in extremis” de su demolición³³ y, consiguientemente, se mantenía la integridad del urbanismo histórico de la zona.

Las intervenciones que impulsó don Juan Árias en la catedral y en su palacio renovaron la vieja población románica y la convirtieron en una importante ciudad de signo europeo bajo el señorío del arzobispo, lo que generaba roces y tensiones con los burgueses compostelanos. Sus obras fueron tan ambiciosas e innovadoras que solo el claustro de la catedral sirvió de modelo a los que se levantaron durante el siglo XIII en Galicia; pero en ningún otro lugar se realizaron construcciones comparables a las de su palacio, ni a la inacabada cabecera gótica de la catedral. Cuando a comienzos del siglo XIV se construyó la nueva cabecera con girola con capillas radiales de la catedral de Lugo³⁴ el modelo fue otro.

Implantación de las órdenes mendicantes

Notable trascendencia para el arte gallego medieval tuvieron las supuestas peregrinaciones a Santiago de los fundadores de las órdenes mendicantes: san Francisco y santo Domingo, visitas que una ancestral tradición fecha respectivamente en 1214 y 1219. Quizá más verosímil es la venida de Francisco, quien permanecería en las inmediaciones de la capilla de san Paio do

Monte, al pie del monte Pedroso. Es posible que Cotolay lo acogiera junto a sus acompañantes, la leyenda lo hace carbonero y, por indicación de Francisco, hallaría un tesoro de monedas con las que fundó el convento compostelano. En la Compostela de entonces hubo un Cotolay, pero no pobre, sino un acomodado burgués con importantes propiedades³⁵. Más dudosa es la peregrinación de Domingo en 1219, ya que nada dicen las crónicas de los siglos XIII y XIV, ni la documentación hasta el siglo XVI. Solo a partir de comienzos del XVII comienzan los historiadores dominicanos a difundir su visita a la tumba de Santiago y a vincularla con la fundación del convento compostelano³⁶.

La arqueología no confirma ni niega tales leyendas ya que de las fábricas originales nada conservan los conventos respectivos. El de los franciscanos se rehízo en su totalidad y de las fábricas góticas solo conserva la entrada al capítulo; por su parte la iglesia de santo Domingo de Bonaval, cuyo origen suele fecharse hacia 1230, tiene tres naves, solución que no repite ninguna otra de la orden en Galicia³⁷, aunque se considere: “*hito importante en el desarrollo del primer período de la arquitectura mendicante europea (ca. 1216-1240)*”. Que santo Domingo mantenga las naves primitivas, y nada quede de la de los franciscanos podría indicar, también, que “*sería una sencilla construcción, en materiales pobres y perecederos, siguiendo el espíritu de pobreza... visto en otras coetáneas europeas*”, hipótesis que confirmarían los restos aparecidos en recientes excavaciones arqueológicas en dependencias del convento actual³⁸. Las diferencias en la construcción quizá también habría que relacionarlas con el emplazamiento de ambos conventos, fuera de las murallas compostelanas. Los dominicos en un altozano inmediato al final del camino francés, frente a la Puerta del Camino; los franciscanos, en un lugar próximo a la catedral arrendado a los monjes de san Martín Pinarío por la simbólica renta de un humilde cestillo de peces al año³⁹.

Establecidos los conventos mendicantes masculinos se fundaron en Santiago los femeninos. Las monjas de santa Clara es probable que llegaran avanzado el siglo XIII y que residieran en un lugar cercano al río Sarela: “*Santa Clara la Vieja, al otro*

*lado del monte de Santa Susana*⁴⁰, de donde se trasladaron a su actual ubicación en los comienzos del siglo XIV; por entonces se establecieron en Santiago las dominicas. Aunque su convento se levantó más alejado del casco urbano medieval que el de las clarisas, comparte con Bonaval estar en un altozano⁴¹. El impacto que las arquitecturas de las órdenes mendicantes tuvieron en Compostela no puede precisarse ya que sufrieron grandes transformaciones y sus iglesias, salvo la de Bonaval, fueron derribadas y construidas nuevas en los siglos del barroco.

Los burgueses compostelanos y el señorío episcopal: un largo y complejo conflicto

El último cuarto del siglo XIII fue especialmente conflictivo para el arzobispo don Gonzalo Gómez⁴² por el acoso al que lo sometió el rey Alfonso X quien, a pesar del apoyo del papa Nicolás III, le arrebató el señorío de la ciudad, se apoderó de sus fortalezas, lo persiguió y le obligó a huir a Roma. Solo la muerte del monarca en 1284 puso fin a tal situación, aunque sus intervenciones sirvieron de pauta a los burgueses compostelanos del siglo XIV que dificultaron las actuaciones de los prelados. En 1311 el arzobispo don Rodrigo del Padrón⁴³ consiguió que el rey, Fernando IV, le devolviera el señorío sobre la ciudad a pesar del apoyo que los compostelanos le habían dado. Quizá en previsión de los belicosos acontecimientos que se produjeron después de su muerte, en 1316, comenzó la fortificación de la catedral, trabajos que continuaron sus sucesores, lo que justifica que se aluda a ella como “*la iglesia de Santiago con su alcázar*”⁴⁴. El sucesor de Rodrigo del Padrón, don Berenguel de Landoria⁴⁵, tuvo que hacer frente a los sublevados compostelanos que le impidieron entrar en su ciudad hasta finales de 1320, dos años después de haber sido nombrado, produciéndose en ese tiempo duros enfrentamientos y continuas negociaciones. El asedio concluyó cuando el prelado hizo degollar a los cabecillas que, una vez más, iban a negociar nuevas condiciones para que accediera a la ciudad y a su catedral, trágico episodio que refleja la miniatura del folio 2vº del *Tumbo B* del Archivo de la Catedral de Santiago (Fig. 4).

El prelado continuó los trabajos para convertir la catedral en una inexpugnable fortaleza⁴⁶ con torres, alguna para asentar máquinas de guerra, merlones y otros elementos propios de un castillo más que de un centro de peregrinación. Mientras se completaba el encastillamiento, el arzobispo residía en la Rocha Fuerte⁴⁷, fortaleza inmediata a Santiago. “*Hechos de don Berenguel de Landoria*” justifican así tales intervenciones: “*hizo terminar la torre llamada de la Trinidad que su predecesor había dejado sin acabar, e hizo construir otra de gran altura y solidez... al otro lado de la iglesia para defensa de ésta y salvaguarda del dominio de la ciudad, conseguido por él con gran trabajo y esfuerzo... Esta torre se llama Berenguela, nombre derivado del suyo de Berenguel; en lo alto de la torre ordenó colocar la máquina para mayor seguridad*”; más adelante precisa que: “*mandó construir una torre fuerte en el frente del palacio arzobispal para defensa de dicho palacio y de la iglesia, que fuera práctica y adecuada para vivir en ella, y a la vez de gran belleza, fortaleza y valor*”. A mediados del mismo siglo XIV, el arzobispo Gómez Manrique⁴⁸ levantó una enorme torre en la crujía norte del claustro, cuyo basamento apareció durante las excavaciones efectuadas en torno a 1965 y parte de sus alzados sirven de muros en la sacristía y capilla de las Reliquias, que, al tiempo que reforzaba la seguridad de la catedral, facilitaba al cabildo una sala para sus reuniones y a él le permitía fundar la nueva capilla que deseaba.



Fig. 4.-Altar de Santiago, Santiago “miles Christi” y dramático final de los parlamentarios en el castillo de la Rocha. Tumbo B. Archivo Catedral de Santiago. (Foto: Archivo F. J. Ocaña).

A medida que pasaban los años, la oposición a los arzobispos compostelanos por parte de los nobles y burgueses se enco-naba, y alcanzó su punto álgido con el asesinato del arzobispo Suero Gómez de Toledo⁴⁹ al entrar en la ciudad por la puerta de la Trinidad, próxima a su palacio, a manos de Churruchao, Gallinato y sus hombres. Su muerte tampoco calmó los ánimos, y las disputas entre Pedro I y Enrique II enturbiaron más la situación. La habilidad del arzobispo don Rodrigo de Moscoso⁵⁰ le permitió mantener el señorío sobre la ciudad, aunque con dificultades, y la mediación del rey Enrique II disgustó tanto a los burgueses que “*se apoderaron de todas las fortalezas de la ciudad, echaron fuera al Arzobispo, y nombraron por su cuenta justicias y procuradores del Concejo*”. Finaliza el turbulento siglo XIV con el arzobispo don Juan García Manrique⁵¹ al frente de la diócesis, quien amplió el palacio arzobispal⁵² con unas salas propias para mantener en ellas un retén militar.

No fue, pues, el XIV un siglo propicio al desarrollo de las artes en Compostela, las intervenciones más destacadas fortifi-caron la catedral, principal objetivo de los ataques a los prelados al considerarla los burgueses de la ciudad signo de su poder. En las restantes diócesis y poblaciones de Galicia la situación, sin alcanzar la gravedad que en Santiago, tampoco era demasiado diferente por causas similares.

El complejo final de la Edad Media y el alumbamiento de un nuevo período

En el siglo XV la archidiócesis de Santiago contó con des-tacados arzobispos que, con frecuencia, tuvieron que enfrentarse a situaciones tan complejas y comprometidas como las de la centuria anterior, aunque con períodos de calma que permitie-ron desarrollar importantes intervenciones. Entre 1400 y 1445 fue arzobispo el sevillano don Lope de Mendoza⁵³, todavía hoy el que más años permaneció en el cargo. Su posicionamiento durante el reinado de Enrique III, la regencia y reinado de Juan II le granjearon el enfrentamiento con la nobleza gallega y el concejo compostelano. Sus primeras intervenciones datan de la segunda década de la centuria: reparaciones en la muralla y

acueductos, ampliación de la “plaza del Castillo” o del Obradoiro y construcción de un nuevo rollo en el “monte Ouriz”, obra en la que pedreros y carpinteros de la ciudad y su giro trabajarían gratis⁵⁴ dos días. Así marcaba sus prioridades: atender a la defensa de la ciudad, hacer visible la Justicia y a quien correspondía impartirla y asegurar el abastecimiento de agua a la población, con severos castigos a quienes rompieran las conducciones para regar sus huertas.

También abordó don Lope la reorganización del comercio⁵⁵, en particular de los gremios de plateros, azabacheros, cambiadores, “cintureiros”, especieros y buhoneros. Pretendía evitar los engaños de que, con frecuencia, eran víctimas los peregrinos por parte de los vendedores, regular los gremios y los lugares de venta de cada producto, incluso construyó tiendas en bajos del cabildo al que se pagarían las rentas. Esta intervención condicionó la denominación de algunas calles: Platerías, Azabachería, Calderería, Moeda Vella... Tales disposiciones se acompañaron de intervenciones urbanísticas de las que destaca la configuración de un espacio para el comercio de los plateros ante la fachada sur de la catedral y su entorno. La actual conformación de la Plaza de las Platerías es muy diferente a la de don Lope, pero se le debe la primera organización y la idea de situar locales comerciales en los bajos del claustro catedralicio.

Además de estas intervenciones administrativas y urbanísticas don Lope de Mendoza llevó a cabo importantes obras en su palacio y en la catedral, aunque apenas quedan restos. De las salas, estancias y aposentos que construyó en el palacio arzobispal solo quedan las descripciones, a veces un tanto confusas, que hacen algunos de los testigos que declaran en el pleito Tabera-Fonseca⁵⁶, para mejor entender el cuidado de su palacio conviene tener en cuenta lo que de su persona escribió Fernán Pérez de Guzmán⁵⁷: “*Fue este arzobispo... assaz graçioso e de dulce conversación, muy bien guarnido en su persona e casa e que tenía manificamente su estado ansi en su capilla como en su cámara e mesa, e vestíase muy preçiosamente... ningund perlado de su tiempo se igualó con él... Fue alto de cuerpo e de asaz buena persona*”. Era, pues, refinado, elegante y sevillano, de aquí sus jardines con

paseos de azulejos, aposentos de techos decorados y pintados, utilización de madera de olivo en algunos elementos. Valga de ejemplo lo declarado por el clérigo Gómez de Goyanes⁵⁸: “*los palacios que... hizo el arçobispo don Lope, questaban azia San Françisco, donde ahora está la huerta de los naranjos y jardín... heran quatro quartos de aposento ladrillados... que vido un buen aposento junto al Hospital Viejo de Santiago, e sus corredores azia el patio de naranjos, con sus azulexos, e que hazia la parte donde hesta el jardín... bido una torre muy alta e grande... con su guinalda por ençima*”. Por su parte el canónigo Pedro Gómez precisa algunos detalles más: “*hera una de las mayores casas de todo el Reino de Galizia de aposientos y cosas con sus azulejos toda ella... tenía quatro quartos con una huerta de naranjos... en el patio, y entre los naranjos... sus carreras de azulejos muy bien puestos y el suelo de los... quartos todos labrados... de azulejos, y con sus corredores por ençima de los dichos azulejos, e pintadas las paredes*” sigue su descripción destacando la existencia de chimeneas en las salas y cámaras, ventanas hacia el exterior, techos de madera pintada y destaca un aposento “*azia la parte del Hospital Real nuevo... en este carto abía más de un balcón azia la puerta de la Trinidad... hera de madera y losados de azulejos*”. Por su parte, Gonzalo García de Baamonde dice que en la capilla del palacio y cámaras principales: “*hera dorada la madera dellas*”.

Desgraciadamente, de tan ricos aposentos no queda nada por los destrozos que, años después, provocaron los “irmandiños”, ni han aparecido restos en las intervenciones realizadas en los últimos años en el palacio arzobispal compostelano. Especialmente llamativo resulta que no se encontrara ningún azulejo, ni fragmentos de ellos, ya que los que se conocen proceden de la Rocha Blanca, fortaleza próxima a Padrón, en la que en ocasiones se refugiaban y residían los prelados compostelanos. Son azulejos⁵⁹ elaborados en Manises en la primera mitad del siglo XV. Tal vez en el palacio compostelano había piezas similares.

Posiblemente, a la capilla del palacio pertenecieron las importantes imágenes de plata dorada que, en su mayor parte, se encuentran en el relicario catedralicio. Son una magnífica

muestra del refinado gusto del prelado y su calidad no pasó desapercibida a sus contemporáneos, como consta en la almoneda que de ellas se hizo para satisfacer la parte que le correspondía a la Cámara Apostólica. Son piezas que, junto a otras, tuvo el acierto de adquirir el sucesor de don Lope al frente de la diócesis, don Álvaro de Isorna⁶⁰, a quien se las compró poco después el cabildo de Santiago “*para solempnizar et ornar a dita sua iglesia*”. Las imágenes, en particular las de san Pedro y san Juan Bautista, testimonian la calidad de los talleres compostelanos en los que se elaboraron, sin duda conformes a las disposiciones que don Lope fijó al inicio de su arzobispado que habían atraído a orfebres extranjeros.

Más generoso, incluso, que con el palacio arzobispal y su capilla fue don Lope con la catedral, en la que llevó a cabo el cimborrio, de controvertida historia constructiva, y su capilla funeraria. El cimborrio de la catedral⁶¹ se ha creído, desde mediados del siglo XVIII, que lo inició en la era 1422 —año 1384—, el maestro Sancho Martís y que se concluyó en el episcopado de don Lope. Tales referencias se basaban en un epígrafe, hoy perdido, grabado en uno de los arcos que soportan el propio cimborrio. Sin embargo, es posible que la utilización de la palabra “era” sea una tradición arcaica y 1422 sea el año de su inicio, así su construcción correspondería a don Lope de Mendoza. En las trompas sobre las que se levanta el cimborrio se encuentra el escudo familiar del arzobispo. En el tambor se rasgan esbeltos ventanales amainelados similares a los que se ven en las capillas de las iglesias mendicantes, al tiempo que la bóveda nervada que lo cubre tiene también concomitancias con las de dichas capillas. A pesar de la levedad arquitectónica del gótico, los muros exteriores del cimborrio remataban con merlones, como se ve en el dibujo, realizado entre 1656 y 1657, por el canónigo don José Vega y Verdugo⁶². Su piramidal cubierta remataba con lo que parece un Santiago peregrino (Fig. 5).

La principal intervención del arzobispo Mendoza en la catedral, su capilla⁶³ funeraria, se derribó para construir una elegante rotonda neoclásica. La de don Lope tiene en el plano de fray Plácido Caamiña de 1768 planta rectangular, acceso

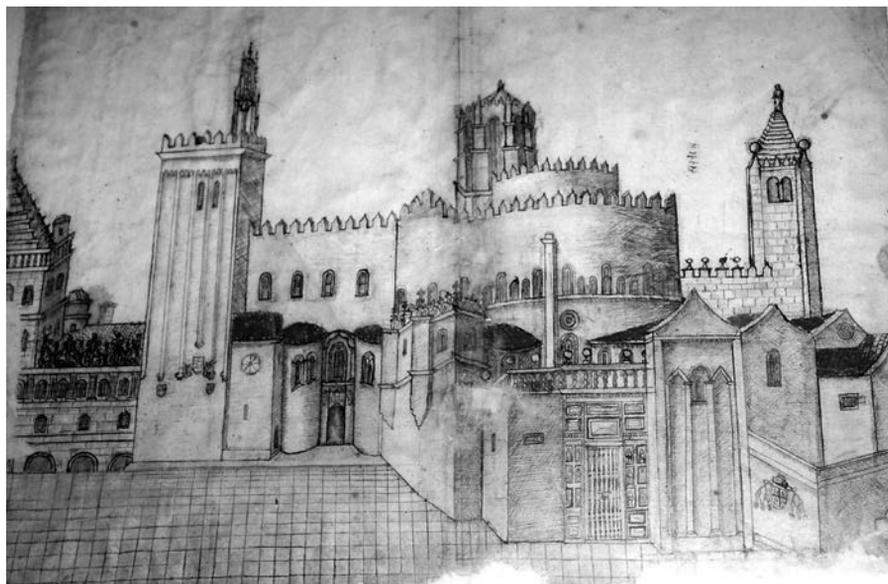


Fig. 5.- Cabecera de la catedral de Santiago, según Vega y Verdugo, en 1656-1657. Archivo Catedral de Santiago. (Foto: Archivo Yzquierdo).

desde el brazo norte del crucero y desde el inmediato palacio episcopal. En el centro de la capilla se levantaba un magnífico mausoleo exento para el fundador y en otros lugares de la capilla se enterraron familiares del prelado. Era, pues, una excepcional capilla funeraria, quizá comparable a otras de igual uso en diferentes catedrales hispanas. En sus retablos había excelentes imágenes labradas por artistas foráneos, especial atención merece santa Ana con la Virgen y el Niño, atribuida a un artista borgoñón o flamenco de los que trabajaron en el Hospital Real, pues la capilla no se concluyó hasta una fecha en torno a 1500. El sepulcro del fundador, labrado en mármol o alabastro, remataba con la estatua yacente del prelado revestido de pontifical y en sus diferentes fachadas había numerosas esculturas y adornos. Era un enterramiento exento, tipología inusual en Galicia, donde el caso más conocido es el sepulcro de Fernán Pérez de Andrade, o Bóo, en san Francisco de Betanzos, hoy fuera de su emplazamiento original.

De tan espléndido conjunto solo quedan datos documentales, algunas imágenes en el Museo de la Catedral, y ciertos

fragmentos que evidencian la riqueza que tenía. En una de las puertas de la rotonda neoclásica todavía se ve un tímpano con el escudo del prelado, portado por ángeles, y apoyado sobre mochetas figuradas de las que la derecha podría representar a su benefactor, el rey Juan II. En el zaguán queda la lápida fundacional y la magnífica imagen de la Virgen del Perdón⁶⁴, con el prelado suplicante a sus pies, quizá obra sevillana.

Al largo episcopado de don Lope de Mendoza siguió el de don Álvaro Núñez de Isorna⁶⁵, de tan solo cuatro años de duración. El concejo compostelano aprovechó el tiempo que la sede estuvo vacante para que Juan II reasumiera el señorío de la ciudad, aunque el prelado lo recobró el mismo año tras visitar al monarca, al tiempo que el papa Eugenio IV apoyó su pretensión de recuperar las tierras que don Lope se había visto obligado a ceder, entre otros, al duque de Arjona. Mayores dificultades tuvo que afrontar su sucesor, don Rodrigo de Luna⁶⁶, sobrino del todopoderoso don Álvaro de Luna que medió ante el cabildo para que lo eligieran arzobispo, aunque al no contar con la edad canónica requerida tuvo que conformarse, de momento, con el nombramiento de administrador de la diócesis. Se esforzó en la iniciada recuperación de bienes y en hacer cumplir las penas canónicas impuestas a los infractores del “*motu proprio*” papal.

A la vuelta de la guerra de Granada, adonde había sido llamado por el rey, se encuentra, de nuevo, la ciudad cerrada y en manos de los sublevados, encabezados por el conde de Trastámara, que tampoco atendieron los requerimientos de Enrique IV para que depusieran su actitud, extendida a buena parte de la diócesis. Cuando preparaba la conquista de la ciudad compostelana falleció repentinamente en Iria Flavia, donde fue sepultado.

La poderosa saga de Fonseca

Al morir don Rodrigo, con tan solo 34 años de edad, fue elegido para regir la diócesis de Santiago quien era deán de Sevilla, don Alonso Fonseca, sobrino del arzobispo hispalense del mismo nombre⁶⁷. La gravedad de la situación compostelana lleva a que ambos permuten temporalmente sus respectivas

diócesis: el sobrino se queda en Sevilla, y el tío viene a Santiago donde el conde de Trastámara sigue imponiendo su ley e impide la entrada del prelado, situación que mantiene hasta principios de 1462 en que, solventada la situación, el arzobispo se retira a Toro y Salamanca, aunque regresa pronto ya que el Año Santo y su celebración, así como el arreglo de la diócesis y de la catedral, hacían necesaria su presencia. Dos años después, al considerar encarrilada la situación, regresa a su sede hispalense y su sobrino se vio obligado a entrar en la suya, la compostelana.

Su llegada a Santiago, en frase de López Ferreiro⁶⁸, se produjo “*bajo muy malos auspicios*”, pues las diferencias con los intereses de Bernald Yáñez de Moscoso le llevaron a comienzos de 1465 a prender al arzobispo en Noia y a encerrarlo en la fortaleza de Vimianzo. Por su liberación pide un rescate de “*quinientas doblas de oro*”. El 21 de junio de 1466, mientras los canónigos estaban reunidos, doña Catalina de Fonseca y su hijo, Luis de Acebedo, madre y hermano del prelado, los apresan para apoderarse en el tesoro de la catedral, con ayuda de algunos canónigos, de dinero para pagar el rescate. Al enterarse Bernald Yáñez cerca la catedral con los familiares del arzobispo y canónigos dentro con medios propios para rendir una ciudadela. Los encerrados hacen lo propio y montan en las cubiertas un “trabuco” —artilugio para lanzar piedras—. Ante el cariz que tomaba la situación, los sitiados prenden fuego a la catedral el día del apóstol, aunque, tras cinco meses de asedio, tuvieron que rendirse bajo muy duras condiciones, entre ellas el destierro del arzobispo de la capital de su diócesis.

Tan graves desórdenes afectaron de tal modo a las fábricas de la catedral que necesitaron de inmediatas intervenciones para evitar su total ruina, para lo que se levantaron estribos o “*finca-pés*” en algunos puntos. El más débil era el extremo sureste del crucero, por lo que el 20 de julio de 1468 se colocó, con solemnidad y asistencia del cabildo, alcaldes y regidores, así como muchos compostelanos, la primera piedra del “*fincapé... que esta aa parte dereyta da porta dos Oulyves, aa parte da Quintana*”, por el “*maestro da obra de Santiago, Gonzalo Bispo, pedreiro*”. A la obra, a pesar de su urgencia, le afectaron las dificultades económicas

que los propios desórdenes ocasionaron al cabildo y hasta 1473 no se trabajó con intensidad, a pesar de que: “*a iglesia de aquella parte estaua en gran peligro*”, en su construcción se utilizaron sillares de la derruida fortaleza de la Rocha Fuerte⁶⁹.

La situación del claustro, adosado al muro sur de las naves, era también muy precaria y motivo de grave preocupación por su ruina. Ya en 1462 el arzobispo, don Alonso I de Fonseca, había mandado reparar los destrozos sufridos durante las refriegas, pero es posible que no se hiciera nada o muy poco por los gravísimos enfrentamientos que en los años sesenta se produjeron y por la falta de medios económicos del cabildo, que decidió dedicarle las rentas de algunas mandas sin destino específico. La ruina aumentó y una parte del claustro se cayó por lo que en 1486 fue urgente intervenir. Ante la falta de recursos económicos se acuerda vender una custodia de plata y se ordena al mayordomo del cabildo que libre ciertas cantidades de dinero para las reparaciones más perentorias. Parece que la restauración era más complicada e incierta de lo que se pensaba por lo que en 1505 el arzobispo don Alonso III de Fonseca donó un millón de maravedíes para construir un nuevo claustro y desde 1510 Juan de Álava visita Santiago para “*ver y hordenar la obra de la cabstra*”. La construcción del espléndido claustro actual y sus dependencias anejas⁷⁰, mucho más amplias que las del medieval, se iniciaron en 1521. Sus proporciones obligaron a modificar el entorno urbano de esta zona situada al sur de la catedral, y las dependencias que se añadieron a sus crujías este, sur y oeste, determinaron el actual trazado de la ciudad.

Tras la revuelta de los “irmandiños” la catedral y el palacio arzobispal quedaron maltrechos, en particular las torres y otras dependencias. Según su magnitud, o fueron reparados —incluso ya a comienzos del siglo XVI— o bien se derribaron para construir otros aposentos. A estas dificultades se añadieron, de manera puntual, algunas disposiciones de los Reyes Católicos, cuyos legados en Galicia, don Fernando de Acuña y el licenciado Chinchilla, exigieron al prelado la entrega de sus fortificaciones y en especial la de la catedral, con la amenaza, si se negaba, de cercarlo de nuevo en ella, aunque la reina pronto le devolvió

todas sus fortalezas⁷¹. Estos enfrentamientos con el poder episcopal eran un claro síntoma de que su primacía se acababa y de que los monarcas no permitían que nadie ensombreciera su poder, ni sus decisiones. Incluso promovieron, con la complacencia papal, una profunda reforma monástica⁷².

En 1486, los Reyes Católicos visitan Galicia⁷³, entran por O Cebreiro, donde veneran las reliquias del milagro eucarístico, y siguen a Santiago, principal objetivo de su viaje. Aquí, tras visitar la catedral, ven las penalidades de los peregrinos y vecinos; siguen viaje hasta A Coruña y a otros lugares. En noviembre del mismo año estaban en Salamanca. El viaje tuvo una doble intención: venerar al apóstol Santiago y ver personalmente la situación de Galicia, de sus gentes y sus necesidades para consolidar su pacificación e impulsar la reforma política, administrativa, judicial y hasta monástica que preparaban. Una de sus más importantes decisiones fue la fundación del Hospital Real de Santiago, destinado a peregrinos pobres y lugar de acogida de enfermos y necesitados. Su construcción se costearía con rentas provenientes de algunos de los monasterios gallegos reformados y su mantenimiento lo aseguraba un tercio del voto de Granada, concedido a la iglesia compostelana poco después de la conquista de este reino, en el mismo 1492. Un tercio de sus rentas correspondía al cabildo y arzobispo de Santiago; otro se destinaba a la fábrica de la catedral, lo que permitió realizar importantes obras que remodelaron la iglesia medieval y su entorno. Finalmente, el tercio restante se destinaba al Hospital Real que, significativamente, construyeron ante el palacio arzobispal. La trascendencia de esta intervención para el arte de Galicia de los comienzos del siglo XVI fue enorme ya que, al atraer a artistas foráneos, supuso un revulsivo para lo que aquí se hacía. Si sus inicios respondían a presupuestos formales y estéticos propios del arte de finales del siglo XV, en seguida se dio entrada a las nuevas corrientes renacentistas. El mecenazgo de los Reyes Católicos y del arzobispo Fonseca permitieron que Santiago y Galicia iniciaran, en lo que se refiere a la arquitectura y escultura, una nueva etapa histórica que ha conformado a lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII el urbanismo y patrimonio monumental compostelanos.

1. Consúltense el texto de este discurso en J. M^a. Díaz Fernández, *El papa en Galicia*. A Coruña, 1983, pp. 66-74.
2. Una completa relación de tales vestigios arqueológicos en el área de Santiago puede consultarse en: F. Acuña Castroviejo (dirección), *Catalogación de yacimientos prerromanos del Ayuntamiento de Santiago*. Arqueoloxía / investigación 3. Xunta de Galicia. 1987.
3. A. Rodríguez Colmenero, S. Ferrer Sierra, y R. D. Álvarez Asorey, *Gallaecia et Asturiae itinera romana. Miliarios e outras inscricións viarias romanas do noroeste hispánico*. Consello da Cultura Galega, 2004. Pp. 211 y ss. J. Suárez Otero y M. Caamaño Gesto, “Santiago antes de Santiago”. *Historia de la ciudad de Santiago de Compostela*. E. Portela Silva (coordinador). Santiago, 2003. Pp. 29 y ss. J. Carro García, *Estudios jacobeos*. Santiago, 1954. Pp. 17 y ss. M. Chamoso Lamas, “Excavaciones arqueológicas en la catedral de Santiago. (Primera y segunda fases)”. *Compostellanum*. Santiago, 1956. Reeditado en *Compostellana Sacra I. Estudios xacobeos (1956-1983)*. Santiago, 2006. Pp. 45-52 y 67-74. J. Guerra Campos, *Exploraciones arqueológicas en torno al sepulcro del apóstol Santiago*. Santiago, 1982. Pp. 39 y ss. Otras referencias sobre el mausoleo de Santiago en: R. Yzquierdo Perrín, “Intervenciones en la catedral de Santiago de Compostela desde 1875: de López Ferreiro a Chamoso Lamas”. *A Coruña no obxectivo de Manuel Chamoso Lamas*. A Coruña, 2004. Pp. 22 y ss.
4. El sepulcro de este obispo iriense fue hallado durante las excavaciones arqueológicas realizadas en las naves de la catedral a partir de 1945. M. Chamoso Lamas, “Excavaciones... en la catedral... cit. (Tercera fase)”. *Compostellanum*. Santiago, 1957. Reeditado en *Compostellana Sacra I*... cit. Santiago, 2006. Pp. 129-144. Hasta entonces el relato del descubrimiento de la tumba apostólica del Libro I, capítulo 2 de la *Historia Compostelana* era casi lo único que se sabía de él. Versiones españolas: M. Suárez y J. Campelo, *Historia compostelana, o sea hechos de D. Diego Gelmírez*. Santiago, 1950. Pp. 21-22; E. Falque, Madrid, 1994. P. 70.
5. F. López Alsina, *La ciudad de Santiago de Compostela en la Alta Edad Media*. Santiago, 1988. Pp. 107 y ss.
6. D. Bartolini, *Apuntes biográficos de Santiago Apóstol el Mayor y exposición histórico-crítica... y su reciente descubrimiento*. Traducción de Rogier Fullrad. Roma, 1885. Pp. 73-75. J. Guerra Campos, Ob. cit. pp. 368-372. S. Moralejo Álvarez “La imagen arquitectónica de la catedral de Santiago de Compostela”. *Il pellegrinaggio a Santiago de Compostela e la letteratura jacobea*. Perugia, 1985. Pp. 38-39. Reproducido en: *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios*. T. I. Santiago, 2004. Pp. 237-238. F. López Alsina, Ob. cit. pp. 112-128 y 138-143. R. Yzquierdo Perrín, “Consecuencias artísticas de la invención de las reliquias de Santiago antes del románico”. *Actas do I Congreso Internacional da Cultura Galega*. Santiago, 1992. Pp. 43 y ss. Idem.- *Arte medieval I. “Galicia”*. T. X. A Coruña, 1995. Pp. 74-77. Idem.- “Las basílicas compostelanas y el arte prerrománico asturiano en Galicia”. *Galicia, terra única. Galicia románica e gótica*. Ourense, 1997. Pp. 139-141. Idem.- “Santiago de Compostela, la ciudad construida. Arquitectura medieval”. *Santiago de Compostela: ciudad y peregrino. Actas del V Congreso Internacional de Estudios Jacobeos*. Santiago, 2000. Pp. 227-230.
7. J. M. Díaz de Bustamante y J. E. López Pereira, “El acta de consagración de la catedral de Santiago”. *Compostellanum*. V. XXXV. Santiago, 1990. Pp. 377-400. F. López Alsina, ob. cit. P. 169 y nota 183. M. Chamoso Lamas, art. y

- reedición cits. pp. 28-29 y 74 y ss. J. Guerra Campos, ob. cit. pp. 339 y ss. R. Yzquierdo Perrín, “Consecuencias artísticas...”, cit. pp. 43-46. Idem.- *Santiago de Compostela, la ciudad construida...* cit. pp. 230-232.
8. R. Yzquierdo Perrín, “Consecuencias artísticas...” cit. pp. 48-49. Idem.- *Arte medieval I*. cit. pp. 81-86. Idem.- “Santiago de Compostela, la ciudad construida...” cit. pp. 231-232.
 9. E. Flórez, *España Sagrada*. T. XVII. Madrid, 1789. P. 301. M. Chamoso Lamas, art. y reedición cits. Pp. 127-129. R. Yzquierdo Perrín, “Santiago de Compostela, la ciudad construida...” cit. pp. 232-233. M. Recuerdo Astray, “La campaña de Almanzor contra Santiago de Compostela el año 997”. *Galicia, terra única. Galicia románica e gótica*. Ourense, 1997. Pp. 148-153.
 10. *Historia Compostelana*. Versiones españolas cits: M. Suárez, M. J. P. Campelo, 28; E. P. Falque, 76; J. Armas Castro, “El afianzamiento de la realidad urbana después del año mil”. “*Historia de la ciudad de Santiago de Compostela*”. Santiago, 2003. P. 87.
 11. *Liber Sancti Iacobi. Codex Calixtinus*. Traducción española de A. Moralejo, C. Torres y J. Feo, Santiago, 1951. 569-570. *Historia Compostelana*. Versiones cits: M. Suárez y J. P. Campelo, 139; E. P. Falque, 189. A. del Castillo, “Inscripciones inéditas de la catedral de Santiago”. “*Boletín de la Real Academia Gallega*”. T. XV. A Coruña, 1926. Pp. 314 y ss.
 12. A. López Ferreiro, *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago*. T. III. Santiago, 1900. Apéndice I. Pp. 3-7. Carro García, J.- “La escritura de concordia entre don Diego Peláez, obispo de Santiago, y San Fagildo, abad del monasterio de Antealtares”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*. T. IV. Santiago, 1949. Pp. 111-122.
 13. K. J. Conant, *Arquitectura románica da catedral de Santiago*. Santiago, 1983. Pp. 31 y ss. Véase una amplia bibliografía sobre la catedral en J. M. García Iglesias (direc.), *La catedral de Santiago de Compostela*, Laracha, 1993. Pp. 547-555. M. Núñez Rodríguez, (edit.), *Santiago, la catedral y la memoria del arte*. Santiago, 2000. V. Nodar Fernández, *Los inicios de la catedral románica de Santiago: el ambicioso programa iconográfico de Diego Peláez*. Xunta de Galicia, 2004.
 14. R. Gláber, *Historias del primer milenio*. Edición de J. Torres Prieto, Madrid, 2004. Pp. 166 y 157.
 15. *Historia Compostelana*. Versiones cits: M. Suárez y J. P. Campelo, 242; E. P. Falque, 254.
 16. M. Durliat, *La sculpture romane de la Route de Saint-Jacques. De Conques à Compostelle*. Mont-de-Marsan, 1990. Pp. 215-217. R. Yzquierdo Perrín, “La construcción de la catedral románica de Santiago”, *La meta del Camino de Santiago. La transformación de la catedral a través de los tiempos*. Santiago, 1995. Pp. 59 y ss. F. J. Ocaña Eiroa, “La controvertida personalidad del Maestro Esteban en las catedrales románicas de Pamplona y Santiago”, *Príncipe de Viana*. Año LXIV. Nº. 228. Pp. 20-27.
 17. A. López Ferreiro, *Historia de la... Iglesia de Santiago*. T. III cit. pp. 151 y ss. *Historia Compostelana*. Versiones cits: M. Suárez y J. P. Campelo, pp. 29-32; E. Falque, pp. 77-80.
 18. *Historia Compostelana*. Versiones cits: M. Suárez y J. P. Campelo, pp. 32-33; E. Falque, pp. 79-80.

19. *Historia Compostelana*. Versiones cits: M. Suárez y J. P. Campelo, pp. 33-35; E. Falque, pp. 80-83. J. J. Cebrián Franco, ob. cit. pp. 81-82.
20. Para la vida y actuaciones de este excepcional personaje en la historia de Galicia: *Historia Compostelana* que él promovió. También: M. Murguía, *Diego Gelmírez*. Coruña, 1898. A. López Ferreiro, *Historia de la... Iglesia de Santiago*. T. III cit. y T. IV. Santiago, 1901. Pp. 177 y ss., y 7-219, respectivamente. Xavier Adro, *Diego Gelmírez. Reino de Galicia. Siglos XI y XII*. Barcelona, 1978. G. Biggs, *Diego Xelmírez*. Vigo, 1983. J. J. Cebrián Franco, *Obispos de Iria y arzobispos de Santiago de Compostela*. Santiago, 1997. Pp. 87-101.
21. *Fuentes y documentos para la Historia del Arte. Arte medieval II. Románico y gótico*. J. Yarza Luaces (edit) et alt. Barcelona 1982. Pp. 82-84.
22. *Historia Compostelana*. Versiones cits: M. Suárez y J. Campelo, pp. 45-50, 57-60, 139, 218 y ss.; E. Falque, pp. 98-99, 108-109, 189, 271 y ss. L. Vázquez de Parga, "La revolución comunal de Compostela en los años 1116 y 1117", *Anuario de Historia del Derecho Español*, XVI (1945), pp. 685-703.
23. *Liber Sancti Jacobi. Codex Calixtinus*. Edic. cit. pp. 569-71. Para las iglesias de la ciudad véanse las pp. 551-553.
24. A. López Ferreiro, *Historia de la... Iglesia de Santiago*. cit. Ts. IV y V. Santiago, 1901 y 1902. Pp. 221 y ss. y 7-74, respectivamente. J. J. Cebrián Franco, ob. cit. pp. 101-113.
25. E. Llaguno y Amirola, *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España desde su restauración*. T. I. Documentos. Nº. XX. 2. P. 252. Madrid, 1829. A. López Ferreiro, *Historia de la... Iglesia de Santiago*. T. IV cit. Apéndice XXXVII. Pp. 93-94. R. Yzquierdo Peiró, *Domus Iacobi. La historia de la catedral de Santiago*. Santiago, 2011. Pp. 46-47.
26. R. Yzquierdo Perrín, *Galicia. T. XI. Arte medieval II*. A Coruña, 1996. Pp. 71-251. Idem.- *El Maestro Mateo y el Pórtico de la Gloria en la catedral de Santiago*. León, 2010.
27. R. Yzquierdo Perrín, "Aproximación al estudio del claustro medieval de la catedral de Santiago", *Boletín de estudios del Seminario Fontán-Sarmiento*. Año 11. Nº. 10. Santiago, 1989. Pp. 15-42.
28. A. Erlande-Brandenburg, *La catedral*. Madrid, 1993. Pp. 249 y ss.
29. Paradójicamente este palacio se conoce como "Palacio de Gelmírez" lo que, con frecuencia, ha llevado a clasificarlo y datarlo de manera errónea. V. Lam-pérez y Romea, "El antiguo palacio episcopal de Santiago de Compostela", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. Año XXI. Madrid, 1913. Pp. 21 y ss. R. Yzquierdo Perrín, "Los palacios arzobispales de Santiago en la historia y el arte", *Instrumentos de corda medievais*. Lugo, 2000. Pp. 20 y ss.
30. Hasta la primera mitad del siglo XX existió, en un solar inmediato a donde estuvo la puerta de la muralla, una capilla dedicada a la Trinidad. La pequeña torre que se levantaba sobre su fachada se ve en una fotografía de septiembre de 1866 realizada por Thurston Thompson cuyo motivo es el imafrente del antiguo Hospital Real que guarda el Archivo de la Catedral de Santiago. Casi ochenta años después Ksado realiza una fotografía similar en la que sigue viéndose, al fondo, la referida torre. L. Fontanella, *Charles Thurston Thompson e o proxecto fotográfico ibérico*. Xunta de Galicia, 1996. P. 65. Ksado, *Estampas compostelanas*. Santiago, 1948. Lám. 18.

31. Añádase a la bibliografía citada: M. Núñez Rodríguez, *El refectorio del palacio de Gelmírez. El espejo moral de un espacio para yantar*. Santiago, 1996.
32. J. A. Puente Míguez, “La catedral gótica de Santiago de Compostela: un proyecto frustrado de D. Juan Arias (1238-1266)”, *Compostellanum*. V. XXX. Nº. 3-4. Santiago, 1985. Pp. 245 y ss. Ídem.- “Catedrales góticas e iglesias de peregrinación: La proyectada remodelación de la basílica compostelana en el siglo XVIII y su incidencia en el marco urbano”, *Los caminos y el arte. Actas*. T. II. Santiago, 1989. Pp. 121-133. Ídem.- La frustrada catedral gótica de Santiago de Compostela: ¿eslabón perdido en las relaciones artísticas entre Francia y España durante el siglo XIII? *La arquitectura gótica en España*. Actas del coloquio de la Carl Justi-Vereinigung y del Seminario de Historia del Arte de la Universidad de Gotinga, 1999. Pp. 41 y ss.
33. R. Otero Túniz, “La edad contemporánea”, *La catedral de Santiago de Compostela*. Santiago, 1976. Pp. 386-388. A. Vigo Trasancos, *La catedral de Santiago y la Ilustración*. Consorcio de Santiago, 1999. Pp. 120-152.
34. R. Yzquierdo Perrín, “La catedral de Lugo: consideraciones sobre su construcción”, *Abrente*. Nº 21-22. A Coruña, 1989-1990. Pp. 7-51.
35. C. Manso Porto, “Santiago de Compostela y la arquitectura mendicante europea del siglo XIII”, *La arquitectura gótica en España* cit. Gotinga, 1999. Pp. 59 y s., en particular a partir las pp. 68-72. J. García Oro, “Francisco de Asís en la España medieval”, *Liceo Franciscano*, Nº. 121-123. Santiago, 1988. Pp. 113-118. A. López, *La provincia de España de los frailes menores. Apuntes histórico-críticos sobre los orígenes de la Orden Franciscana en España*. Santiago, 1915. Pp. 333-343.
36. C. Manso Porto, *Arte gótico en Galicia: los dominicos*. T. I. A Coruña, 1993. Pp. 31 y ss. y 148-149. A. Pardo Villar, *Los dominicos en Santiago. (Apuntes históricos)*. Santiago, 1953. Pp. 9-15.
37. J. M^a. Caamaño Martínez, *Contribución al estudio del gótico en Galicia. (Diócesis de Santiago)*. Valladolid, 1962. Pp. 10-17 y 191-208. C. Manso Porto, “Santiago de Compostela y la arquitectura... del siglo XIII”, cit. pp. 68-77. Ídem.- *Arte gótico en Galicia*. T. I cit. pp. 148-170.
38. Tal hipótesis no se compadece, sin embargo, con las frases que le dedica Laffi, quien visitó Santiago en varias ocasiones y en 1673 se hospedó en el convento al acompañar a fray José Liparini. “*Fuori della porta a ponente vi è un bello e antico convento de San Francesco, ove stanno li zoccolanti, fabrica veramente degna d'esser veduta, prima per esser antica, l'altra per essere stata fatta del medesimo san Francesco,.... e hanno di gran ricchezze per la chiesa. La porta poi posta a mezzo giorno é bella*”. Citado por M. Castro, *La provincia franciscana de Santiago. Ocho siglos de historia*. Santiago, 1984. P. 91.
39. El pago de tal renta en el curso de una singular ceremonia adquirió especial solemnidad y vistosidad en el siglo XVIII y originó una específica iconografía de san Francisco portando un cestillo con los peces. A. Neira de Mosquera, “Ceremonial de la entrega de los peces en el convento de San Francisco de Santiago”, *Monografías de Santiago y dispersos de temas compostelanos (1844-1852)*. Santiago, 1950. Pp. 88-90. M. Castro, ob. cit. pp. 17 y 91-92. R. Otero Túniz, “El San Francisco forero de San Martín Pinario”, *Homenaje al Profesor Hernández Perera*. Madrid, 1992. Pp. 569-575.
40. *Hechos de don Berenguel de Landoria, arzobispo de Santiago. Introducción, edición crítica y traducción*. M. C. Díaz y Díaz, et alt. Santiago, 1983. Pp. 103 y

180. Año 1297.- “Autorización dada por el Cardenal Mateo... para trasladar a otro sitio más próximo a la ciudad de Santiago el convento de Santa Clara”. Edic. A. López Ferreiro, *Galicia Histórica. Colección diplomática*. Año I. Santiago, 1901. Pp. 455-457. M^a. D. Fraga Sampedro, “La Orden de las clarisas y el arte: El convento medieval de Santiago”. M^a. del C. Folgar de la Calle, “El convento de santa Clara de Santiago”, *El Real Monasterio de Santa Clara de Santiago. Ocho siglos de claridad*. VIII Centenario. Santiago, 1993. Pp. 101-116 y 117-133, respectivamente.
41. C. Manso Porto, *Arte gótico en Galicia* cit. T. II. A Coruña, 1993. Pp. 581 y ss. R. Yzquierdo Perrín, “Santa María de Belvís y su capilla del Portal: estado de la cuestión”. *IV Semana Mariana en Compostela*, Santiago, 1999. Pp. 17-52.
 42. A. López Ferreiro, *Historia de la... Iglesia de Santiago*. cit. T. V cit. pp. 239-254. J. J. Cebrián Franco, ob. cit. Pp. 120-121.
 43. A. López Ferreiro, *Historia de la... Iglesia de Santiago*. cit. T. V cit. pp. 280-318. J. J. Cebrián Franco, ob. cit. Pp. 123-125. J. García Oro, *Galicia en los siglos XIV y XV*. T. I. A Coruña, 1987. Pp. 61-72.
 44. Tal denominación aparece con frecuencia en la documentación de los dos últimos siglos medievales y así se lee ya en: *Hechos de don Berenguel de Landoria*. Edic. cit. pp. 91, 95, 103 y 104, entre otras.
 45. *Hechos de don Berenguel de Landoria*. Edic. cit. A. López Ferreiro, *Historia de la... Iglesia de Santiago*. cit. T. VI. Santiago, 1903. Pp. 11-86. J. J. Cebrián Franco, ob. cit. Pp. 126-134. J. García Oro, *Galicia en los siglos XIV y XV*. T. I cit. pp. 73-90.
 46. *Hechos de don Berenguel de Landoria*. Edic. cit. pp. 141 y 161. R. Yzquierdo Perrín, “Aproximación al estudio del claustro medieval...”, cit. pp. 16 y 26, nota 16. Ídem.- “Los palacios arzobispaes...”, cit. pp. 58-66. A. López Ferreiro, *Historia de la... Iglesia de Santiago*. cit. T. VI cit. P. 62. J. Vázquez Castro, “La Berenguela y la Torre del Reloj de la catedral de Santiago”, *Semata*. V. 10. Santiago, 1998. Pp. 111 y ss.
 47. Dirección Xeral de Patrimonio Cultural, *Rocha Forte. El castillo y su historia*. Xunta de Galicia, 2004.
 48. A. López Ferreiro, *Historia de la... Iglesia de Santiago*. cit. T. VI cit. pp. 156-157. J. J. Cebrián Franco, ob. cit. Pp. 138-139. R. Yzquierdo Perrín, “Aproximación al estudio del claustro medieval...”, cit. p. 16-17, 32, Lám. II, fig. I y dibujos de las pp. 41 y 42.
 49. A. López Ferreiro, *Historia de la... Iglesia de Santiago*. cit. T. VI cit. pp. 169-176. J. J. Cebrián Franco, ob. cit. pp. 139-142. C. Sánchez Rivera, “Don Suero Gómez de Toledo”, *Notas compostelanas*. Santiago, (1947). Pp. 77-84.
 50. A. López Ferreiro, *Historia de la... Iglesia de Santiago*. cit. T. VI cit. pp. 182 y ss. J. J. Cebrián Franco, Ob. cit. Pp. 143-147. García Oro, J.- *Galicia en los siglos XIV y XV*. T. I cit. pp. 101 y ss.
 51. A. López Ferreiro, *Historia de la... Iglesia de Santiago*. cit. T. VI cit. pp. 219-269. J. J. Cebrián Franco, ob. cit. Pp. 147-151.
 52. R. Yzquierdo Perrín, “Los palacios arzobispaes...” cit. pp. 60-62.
 53. A. López Ferreiro, *Historia de la... Iglesia de Santiago*. cit. T. VII. Santiago, 1904. Pp. 7-117. J. J. Cebrián Franco, ob. cit. Pp. 151-155. J. M^a. Caamaño Martínez, “El arzobispo compostelano don Lope de Mendoza (+1445) y sus empresas artísticas”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. T.

- XXVI. Valladolid, 1960. Pp. 17-68. R. Yzquierdo Perrín, “El mecenazgo del arzobispo compostelano Don Lope de Mendoza en Santiago y Padrón”, *Abren-te*. Nº. 38-39. A Coruña, 2006-2007. Pp. 117-172. M. González Vázquez, “Los arzobispos y el señorío de Santiago en el siglo XV”, en *Os capítulos da Irmandade. Peregrinación y conflicto social en la Galicia del siglo XV*. Santiago, 2006. Pp. 234-249.
54. A. López Ferreiro, *Fueros municipales de Santiago y de su tierra*. T. II. Santiago, 1895. Pp. 38 y ss. *Libro do Concello de Santiago (1416-1422)*. Edición de A. Rodríguez González, Santiago, 1992. Pp. IX, X, XVIII, 29, 43, 62, 76, 95, 112, 150, 195, 199, 243 y 258, entre otras. Véanse otras referencias en: R. Yzquierdo Perrín, “El mecenazgo...”, cit. pp. 119-121.
55. A. López Ferreiro, *Historia de la... Iglesia de Santiago*. T. VII cit. pp. 74 y ss Apéndices: X, XIII y XIV. Pp. 37-39, 46-50 y 50-55, respectivamente. Ídem.- *Fueros municipales...* T. II cit. pp. 87-89. *Libro do Concello...* edic. cit. pp. 123-124 y 149. J. Vázquez Castro, “La Berenguela...”, cit. pp. 119 y ss. R. Yzquierdo Perrín, “El mecenazgo...”, cit. pp. 122-124.
56. *Las fortalezas de la mitra compostelana y los “Irmandiños”. Pleito Tabera-Fonseca*. Edición de A. Rodríguez González, ts. I y II. A Coruña, 1984. R. Yzquierdo Perrín, “Los palacios arzobispales...”, cit. pp. 52-56. Ídem.- “El mecenazgo...” cit. pp. 129-131.
57. Citado por J. Filgueira Valverde, “Sobre la orfebrería del oratorio de don Lope de Mendoza”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*. T. XIV, fasc. 44. Santiago, 1959. P. 314. J. J. Cebrián Franco, ob. cit. Pp. 151-152.
58. *Las fortalezas de la mitra compostelana...* edic. cit. T. I. pp. 46, 64-65 y 183-184.
59. R. Yzquierdo Perrín, “El mecenazgo...”, cit. pp. 125-129. Aquí se encontrarán otras referencias bibliográficas sobre la Rocha Blanca y sus azulejos.
60. R. Yzquierdo Perrín, “El mecenazgo...”, cit. pp. 131-135. Ídem.- “Patrimonio artístico enajenado de los conventos femeninos de clausura compostelanos y final franciscano”, *Galicia monástica. Estudios en lembranza da profesora María José Portela Silva*. Universidad de Santiago, 2009. Pp. 701-702.
61. R. Yzquierdo Perrín, “El mecenazgo...”, cit. pp. 135-139. J. Vázquez Castro, “Castillos en el aire. El inicio del cimborrio gótico de la catedral compostelana”, *Quintana*. Nº. 8. Santiago, 2009. Pp. 245-269.
62. Véase reproducido en R. Yzquierdo Perrín, “El mecenazgo...”, cit. P. 137.
63. R. Yzquierdo Perrín, “El mecenazgo...”, cit. pp. 140-163. A. Vigo Trasancos, “La catedral de Santiago...”, cit. Pp. 95-108.
64. J. M^a. Caamaño Martínez, “El arzobispo compostelano...” cit. pp. 39-40. R. Yzquierdo Perrín, “Virgen de don Lope”, *Cinco siglos de historia universitaria. Gallaecia fulget. (1495-1995)*. Santiago, 1995. P. 238. Ídem.- “El mecenazgo...”, cit. pp. 157-158. M. Núñez Rodríguez, “La imagen como sujeto-agente de la memoria”, *Os capítulos da irmandade...*, cit. pp. 130-131.
65. A. López Ferreiro, *Historia de la... Iglesia de Santiago*. T. VII cit. pp. 167-188. J. J. Cebrián Franco, ob. cit. pp. 155-158
66. A. López Ferreiro, *Historia de la... Iglesia de Santiago*. T. VII cit. pp. 189-239. Ídem.- *D. Rodrigo de Luna. Estudio histórico*. Santiago, 1884. J. J. Cebrián Franco, ob. cit. pp. 158-163.

67. A. López Ferreiro, *Historia de la... Iglesia de Santiago*. T. VII cit. pp. 241-288. S. Portela Pazos, *Galicia en tiempo de los Fonseca*. Madrid, 1957. Pp. 28-41. J. Cebrían Franco, ob. cit. pp. 164-166.
68. A. López Ferreiro, *Historia de la... Iglesia de Santiago*. T. VII cit. pp. 248 y ss. S. Portela Pazos, ob. cit. pp. 33 y ss. V. de Aponte, *Recuento de las Casas Antiguas del Reino de Galicia. Introducción y edición crítica con notas*. Edic. cit. pp. 174-178. *Las fortalezas de la mitra compostelana...* edic. cit. T. I. Pp. 268-269. T. II. pp. 323-324 y 346-347. X. M^a. Lema Suárez y R. Mouzo Lavandeira, *O Castelo de Vimianzo e os Moscoso de Altamira*. A Coruña, 1998. Pp. 19-21.
69. A. López Ferreiro, *Galicia en el último tercio del siglo XV*. 3^a edición. Vigo, 1968. Pp. 38-39. Este destacado historiador se equivocó, sin embargo, al interpretar la documentación y niega que este “fincapé” sea el enorme cubo macizo que sirvió, en el siglo XVII, de basamento a la Torre del Reloj que levantó en lugar tan estratégico, desde un punto de vista urbano, Domingo de Andrade. A. López Ferreiro, *Historia de la... Iglesia de Santiago*. T. VII cit. pp. 318-319. J. Vázquez Castro, “La Berenguela y la Torre del Reloj de la Catedral de Santiago”, *Semata*. Nº. 10. Santiago, 1998. Pp. 119 y ss.
70. A. López Ferreiro, *Historia de la... Iglesia de Santiago*. T. VII cit. P. 319. T. VIII. Santiago, 1905. Pp. 25-26 y 58 y ss. R. Yzquierdo Perrín, “Aproximación al estudio del claustro medieval...”, cit. P. 17. Castro Santamaría, A.- *Juan de Álava. Arquitecto del Renacimiento*. Salamanca, 2002. Pp. 210-211 y 270-285.
71. A. López Ferreiro, *Historia de la... Iglesia de Santiago*. T. VII cit. pp. 299-304. *Galicia en el último tercio...* edic. cit. pp. 41 y ss. J. Couselo Bouzas, *La guerra hermandina. Siglo XV*. Santiago, 1926. S. Portela Pazos, *Galicia en tiempo de los Fonseca* cit. pp. 42 y ss. J. García Oro, *Galicia en la Baja Edad Media. Iglesia, señorío y nobleza*. 2^a edic. Noia, 1999. Pp. 131 y ss. Ídem.- *Galicia en los siglos XIV y XV*. Ts. I y II cit. pp. 137 y ss. y 58-62. A. Rodríguez González, *Las fortalezas...* Ts. I y II cits.
72. A. López Ferreiro, *Galicia en el último tercio...* edic. cit. pp. 147 y ss.
73. A. López Ferreiro, *Galicia en el último tercio...* edic. cit. pp. 115 y ss. y 247 y ss. Ídem.- *Historia de la... Iglesia de Santiago*. T. VII cit. pp. 340 y ss. y Apéndice XLIII. Pp. 152-160. A. A. Rosende Valdés, *El Grande y Real Hospital de Santiago de Compostela*. Santiago, 1999.

SANTIAGO.
EVOCACIONES, PROYECTOS Y
LUGARES

Resumen

Santiago de Compostela, en su condición de principal centro de peregrinación del occidente europeo, tiene en la Roma de los papas una referencia a la que, constantemente, mira. El culto a Pedro y a Pablo se considera aquí, por ello, de modo especial, y la misma Catedral, en algunos de sus repertorios iconográficos, y en diferentes tiempos de la historia, cuenta con una significativa presencia de ambos apóstoles, vistos claro está, en clave jacobea.

Palabras clave: Peregrinación, Pedro, Pablo, Santiago el Mayor, Catedral de Santiago, Hospital Real.

Abstract

Santiago de Compostela, in its condition of principal center of peregrination of the west of Europe, has in the Rome of the Popes a reference to which it constantly looks to. The worship to Peter and Paul is considered here, for this reason, in a special way, and the Cathedral, in some of its iconographic digests, and in different times of history, has an important presence of both apostles, seen obviously, in a Jacobus way.

Keywords: Peregrination, Peter, Paul, Santiago the Major, Cathedral of Santiago, Royal Hospital.

EVOCACIONES ARTÍSTICAS DE ROMA EN COMPOSTELA. EL CULTO A PEDRO Y PABLO¹

José Manuel García Iglesias

Grupo de investigación Iacobus (GI-1907)

Universidade de Santiago de Compostela

Roma desde Santiago

Compostela miró hacia Roma, prácticamente, desde sus mismos orígenes. Aquel apóstol Santiago que la tradición dispone predicando por tierras gallegas desarrolla su vida en un tiempo en el que ya Roma era el centro de un mundo que el apostolado, en su conjunto, se había repartido para predicar, en toda su extensión, la palabra de Cristo. Pues bien, serán Pedro, y también Pablo, quienes centren su predicación en Roma y allí recibieron martirio. La primacía de Pedro en el conjunto del apostolado es razón más que suficiente para explicar su presencia en el lugar más importante del Imperio. Este imperio se convierte, con su presencia y muerte, en lugar central desde el que discurre la historia de un papado que se inicia con él.

Descubierta la tumba de Santiago el Mayor en Galicia, la iglesia diocesana de Iria, en cuyo territorio se había realizado el hallazgo, trasladará su sede muy pronto a Compostela y será Gelmírez el primer arzobispo santiagués con quien se subrayen especialmente los vínculos con la iglesia romana. La *Historia Compostelana* y el *Códice Calixtino*, con sus abundantes citas a Roma, explicitan bien el vínculo existente. La carrera eclesiástica de Gelmírez, con su atención constantemente orientada hacia la sede romana, conlleva la importancia que, progresivamente, durante su episcopado, va adquiriendo la mitra compostelana. Esta mitra se enfrenta, más de una vez, a la toledana, llegando a conseguir, entre otros objetivos, mediante el privilegio del traslado perpetuo de la dignidad de la sede de Mérida a Santiago, que la consagración del arzobispo de Compostela competiese, únicamente, a la iglesia de Roma². Hasta veintitrés veces se cita a Roma en el *Códice Calixtino*; en una de ellas se llega a decir:

*“Con razón se considera a Roma como la primera sede apostólica, pues Pedro, el príncipe de los apóstoles, la consagró con su predicación, con su propia sangre y con su sepultura...”*³.

Lo escrito desde Santiago, o partiendo de las bondades del culto jacobeo, se ha planeado, en líneas generales, mirando, en cierto modo, a Roma. Así sucede en textos como los de Castellá⁴ y Oxea⁵ —en el XVII—, o esa magna obra que escribieron Fernández Sánchez y Freire Barreiro⁶. Tal como subraya Barreiro Fernández, partiendo de lo que se nos dice al abordar una cierta aproximación del libro de tales autores, es un muy premeditado viaje a Tierra Santa el que motiva el desarrollo de un proyecto en el que no dudaron en incluir la visita a Roma para, de este modo, poder visitar al Papa⁷. Que se realice en 1875 no es, por otra parte, una cuestión menor ya que el itinerario se acometa en un Año Santo, tanto para Roma como para Compostela.

La relectura de la Historia de la Catedral, escrita en once volúmenes por el canónigo archivero López Ferreiro, aporta, por otra parte, un sinfín de referencias a Roma, tanto en su texto propiamente dicho como en los apéndices que, en cada tomo, se incorporan.

Ya en los últimos tiempos, con las visitas a Compostela de los papas Juan Pablo II y Benedicto XVI —sucesores de Pedro en su cátedra—, se manifiesta, en cierto modo y una vez más, un nexo, emanado del apostolado mismo y de la localización —romana— de las tumbas de dos de sus miembros, hecho siempre valorado, con singular aprecio, desde la urbe jacobea.

Espacios propios para el culto a Pedro y Pablo

1. San Pedro de Antealtares

Pedro tuvo culto en Compostela al lado de Santiago el Mayor prácticamente desde un primer momento. De algún modo cabe reconocer ya en ello una inicial aproximación no solo entre dos advocaciones sino también entre los lugares que guardan sus reliquias. Y es que lo que hoy es San Paio de Antealtares fue, desde su fundación, en el reinado de Alfonso II el Casto,

entre el 820 y el 830⁸, San Pedro de Antealtares — también, el Salvador—, con culto en una iglesia, muy próxima a la del propio Santiago⁹, que tenía tres altares: concretamente, al Salvador, a San Pedro y a San Juan Apóstol. Según López Ferreiro¹⁰, habrá que esperar para que se produzca el cambio de advocación



Fig. 3. Cátedra de Pedro. Capilla de San Pedro da Cerca, hoy de la Azucena. Catedral.

a 1130-1150, o bien a 1152, coincidiendo con la concordia firmada por el arzobispo Bernardo de Agen con el monasterio¹¹.

Se ha fijado, por otra parte, en ese año 1152, el traslado del ara primitiva de la catedral para formar parte de la propia de esta iglesia, hasta entonces dedicada a Pedro. En relación con esa reubicación se ha justificado la concreción de cuatro columnas con efigies que muestran un apostolado. Pues bien, han de imaginarse siguiendo el orden señalado por Mateo (10, 2-4) y Lucas (6,14-16)¹², lo que lleva a suponer al apóstol Pedro —acompañado de Andrés y Pablo— en una de las partes delanteras del altar, y en la otra, a Santiago el Mayor, Juan y Felipe —se trata, en definitiva, de la columna perdida—. Con tal disposición originaria se visualizaba una cierta preeminencia, y hasta equiparación, de Pedro y Santiago, a la hora de valorar, en su conjunto, este apostolado.

2. San Pedro da Cerca, ahora Nuestra Señora de la Azucena

También cuenta el culto a San Pedro con una capilla propia en la girola catedralicia que tuvo, en su momento, funciones parroquiales¹³ (Fig. 3). Es la que se dispone a la izquierda de la central, dedicada al Salvador, que tiene al otro lado la de San Juan, hermano del patrono Santiago el Mayor, a quien se le dedica la capilla mayor. Con esta disposición se sigue, por lo tanto, una fórmula parecida a la existente en la primitiva iglesia de

Antealtares¹⁴. Tras el altar de Santiago existió, originariamente, una “confessio” con culto a la Magdalena. De este modo nos encontramos, asociados, en la cabecera del templo, un conjunto de devociones que se deben entender como principales.

Es más, la ubicación de la actual Puerta Santa —en el mismo lugar de la que el *Códice Calixtino* llama de San Pelayo¹⁵— fue, en un primer momento el enlace prioritario, utilizado precisamente por los miembros de la comunidad del inmediato cenobio para acceder al templo, función que, en cierta forma, tiene su traslación a la propia simbología implícita en los capiteles de la girola, tal como ha explicado Nodar¹⁶.

La denominación de San Pedro da Cerca se mantiene en 1518. Así, se dice —al aludir, en las Actas Capitulares, al lugar en el que se encuentra el cuerpo de San Silvestre, traído de Braga por Gelmírez—, se dice “... *que está en la capilla de San Pedro de la Cerca*”¹⁷ que iba a ser favorecida en 1531 por el testamento de Alonso III de Fonseca, ya que se dota con 100.000 maravedis de renta la fiesta de San Pedro y San Pablo, para que se celebre con toda solemnidad¹⁸.

También en 1605, en la visita entonces practicada por Jerónimo del Hoyo a este lugar, la denomina “... *capilla del señor San Pedro... Dióla el cabildo a Mencía de Andrade... Su fin, para su entierro. La dicha Mencía de Andrade fundó en ella una misa cada día que la ha de decir el capellán mayor...*”¹⁹. El hecho de que “*El capellán mayor ha de ser siempre el canónigo magistral de la calonogía de púlpito ques y fuere*”²⁰ justifica que sea conocida también como capilla del magistral²¹.

Esta capilla sería enriquecida por un programa pictórico centrado por la escena, relativa a la vida de Pedro, “*Domine. Quo vadis?*”. También, y hacia un lateral, a la misma altura, la figura de Pablo es especialmente considerada, mostrándonos el episodio de su conversión²². Ya arriba, en el cuarto de naranja que cierra el abovedamiento, se muestra el tema de la Cátedra de San Pedro; así puede verse sentado en su cátedra, revestido con la indumentaria propia de un papa. Esa ubicación, en el lugar más eminente, ha de ser posterior a 1557, que es el momento en que el papa Paulo IV vuelve a incluir en el misal la fiesta de

San Pedro en Cátedra, que se celebra el 18 de enero²³. Pues bien, entre ese año de 1557 y el de 1571 —momento de reformas importantes, promovidas por doña Mencía de Andrade— ha de ser realizado este ciclo, que se corresponde, por lo tanto, con el tiempo en el que Gaspar Zúñiga y Avellaneda es arzobispo de Santiago (1558-1569)²⁴.

Lllaman, también, la atención los personajes que acompañan a Pedro, a los lados de la cátedra. Con el conjunto de altos cargos eclesiásticos que se disponen a su derecha se quiere aludir al hecho de que todos las altas dignidades de la Iglesia miran a San Pedro, al igual que quienes ostentan el poder civil, mostrado a su izquierda, distinguiéndose, entre los personajes allí presentes, al emperador —significado por su corona y cetro— como el principal en un grupo de cinco entre los que, quizás, el último mostrado sea quien fue el emperador Carlos, que había abdicado como tal en 1556, a favor de su hermano Fernando. Disponer al emperador a los reyes y a los príncipes en una posición secundaria con respecto a Pedro es, en última instancia, lo que aquí se pretende reflejar. Quizás también en esa reunión en torno a la Cátedra —al modo de las Sacras Conversaciones— quepa reconocer una indirecta referencia al Concilio de Trento, que tiene un cierto eco en la iglesia compostelana en ese otro, de carácter provincial, celebrado en Salamanca en 1565-1566²⁵. No debe pasar desapercibido que al ser seis los personajes eclesiásticos y cinco los que no tienen tal carácter, acompañando a Pedro suman, con este, doce, el número de los apóstoles, responsables de propagar la fe, misión, en un tema como este, que comparten los dos poderes, Iglesia y Estados, todo ello teniendo como referencia principal a Pedro.

Un donante, orante y de pequeño tamaño, a los pies de Pedro, en la parte izquierda, completa el conjunto; ha de tratarse de quien se ha hecho cargo del pago de esta obra ¿Será Álvaro García de Fufín, primer esposo de doña Mencía de Andrade?²⁶ Se sabe que este mercader, vecino de la ciudad de Santiago, murió en 1563²⁷; puede ser, por lo tanto, el mismo que aparece como fiador, en 1562, del entallador Miguel Blandón para hacer un retablo en la capilla de D. Lope²⁸. No obstante, ese mismo

nombre aparece, ya tras su muerte, en otro documento en el que, un tal Álvaro García figura también como fiador de Juan Bautista Celma, en 1570, que se va a encargar, en su condición de pintor, de hacer un retablo de la capilla de Ánimas²⁹.

El propio Jerónimo del Hoyo, al aludir a esta capilla en relación con Mencía de Andrade, la reconoce como “... *viuda, muger que fue de Alvaro García*”³⁰. Ha de tenerse en cuenta que esta mujer —casada por segunda vez, en 1571, con Lope Sánchez Ulloa Mariño de Lobera, regidor de la ciudad de Santiago³¹— bien pudo tener, ya con anterioridad, el lugar de enterramiento familiar en esta capilla³² y, dada tal circunstancia, sufragar obras realizadas en la misma, convirtiéndose, precisamente en 1571, mediante la fundación entonces realizada, con fecha de 29 de enero, en una “... *capilla perpetua para se enterrar en ella y traer a la misma los huesos de su marido y de sus difuntos*”³³. Cuando, desde el escrito de la fundación, se estipula que “... *con todas las misas ha de haber responso sobre sus sepulturas, con las reçadas reçado y con las cantadas, cantado*”, se está aludiendo al cumplimiento de unas obligaciones vinculadas a un panteón familiar del que hemos de entender como fundadores al matrimonio de Álvaro García y Mencía de Andrade, con independencia de que, muy probablemente, fuese este un lugar de enterramiento ya de antecesores propios de la familia de D^a. Mencía.

Es más, su primer marido, según consta en el testamento de Doña Mencía de Andrade, datado en 1569, había decidido, en su propio testamento, “... *que si los dichos sus hijos y myos... fallecieren... que todos los dichos bienes que bengan y sucedan en ellos solos señores del Cabildo y de la Mesa Capitular...*”³⁴. Así pues, el testamento de Álvaro García, muerto en 1563, supone la concreción de un compromiso con el Cabildo, reconocido por su esposa, que puede derivar en obras a realizar, a partir de entonces, en la propia catedral y que, por ello, bien puede ser él quien, como donante, sea representado en la pintura de la bóveda.

Por lo demás, este tema de la Cátedra de Pedro con el que se concluye todo un programa pictórico quizás se trate de

una devoción compartida por el matrimonio, algo que puede suponerse ya reflejado en el texto de la fundación, al establecer, entre las celebraciones a realizar, la propia de este culto “... *decir tres misas cantadas con sus vísperas las fiestas del señor San Pedro que son: la Catedral (22 de febrero); su Advíncula (1 de agosto) y el día de San Pedro y San Pablo (29 de junio)*”³⁵. No debe pasar desapercibido, en este caso, el carácter preeminente que se le otorga precisamente a la festividad de la Catedral.

De un modo complementario, se representan además a Juan Bautista y a Santiago el Mayor, en su condición de peregrino³⁶, algo totalmente lógico si de lo que se trata es de disponer la figura de este apóstol en un espacio visible desde esa Puerta Santa, que ahora empieza a serlo y que, por estos años, se abrirá, como tal, en 1568. ¿Será, en relación con tal anualidad, cuando se realice este ciclo mural? De ser como aquí consideramos, el pintor, muy probablemente, bien pudo ser Juan Bautista Celma —o alguien vinculado a él³⁷—, a quien de nuevo lo vamos a encontrar, en 1573³⁸, pintando el retablo que va a hacerse para esta misma capilla con lo que, en cierto modo, vendría a continuar una labor que cuenta con una etapa previa. Es más, el propio Celma utilizará una composición muy semejante a la que se nos presenta en el tema de la Catedral de Pedro cuando realiza el relieve del lado del púlpito, del lado de la epístola, relativo a la “Convocatoria y Audiencia de la Corte”³⁹.

Cuando en 1571, en nombre de D^a. Mencía, se contrata un retablo para este mismo espacio, ocupará el lugar principal “... *Nuestra Señora y su Hijo precioso y a de tener un cetro en la mano derecha...*”. Se trata, pues, de una representación de María Auxiliadora, una devoción particularmente venerada por el entonces papa Pío V que incentivará su rezo, sobre todo a partir de 1572⁴⁰. En tanto, “... *un san Pedro de catedral con tres coronas*”⁴¹ se ubica al lado derecho de la Virgen; de este modo, el patrón de esta capilla se ve relegado, en el programa iconográfico en cuestión, a un puesto secundario. Algo semejante se había producido unos años antes en otra capilla de la girola, la de San Bartolomé, en donde este apóstol ve cómo el centro de

su retablo lo ocupa una representación de Nuestra Señora del Buen Consejo y la parte derecha un Santiago Peregrino⁴².

A partir de 1628 un nuevo retablo, con otras esculturas, formará parte de la capilla de San Pedro ya que entonces se encarga uno nuevo a Bernardo Cabrera y a Gregorio Español⁴³. En la escritura correspondiente se dice que “... *en las tres cajas an de yr tres figuras de la advocación que dijese el señor dotor Benito Mendez de Andrade* (canónigo e inquisidor apostólico) *de seis palmos cada una, lo demas como parece en la traça...*”⁴⁴. Se conservan, del programa de ese momento, las figuras de los dos apóstoles que irían en las cajas laterales —Pedro y Matías—; se ha perdido, en cambio, la representación mariana que, de nuevo, volvía a centrar el programa.

¿Cómo se representaría ahora a la Virgen? ¿Se mantendría la devoción de María Auxiliadora o se cambiaría en este momento el cetro por la flor convirtiéndola en Nuestra Señora de la Azucena? Es probable que sí. El que María cambie el cetro por las azucenas, evocadoras de la Inmaculada Concepción, parece muy adecuado para una capilla; responde a una fundación que tiene, entre sus cometidos, dotar anualmente, para que se casen, a “... *quatro doncellas pobres y honestas a parecer de los señores del Cabildo a cada una cincuenta ducados y esto se aga cada año por pascua de Resurrección*”⁴⁵. La primera mitad de las doncellas “... *han de ser parientas de su marido Albaro García*” y la otra “*de su linaje della... háseles de dar el dote vispera de la Purificación de Nuestra Señora* (2 s de febrero)...”⁴⁶. Por otra parte, la devoción a Nuestra Señora de la Azucena tiene ya una historia propia en la Catedral, al menos desde el siglo XV, vinculada a una imagen que se guarda en el Tesoro⁴⁷. Cambia, por otra parte, el modo en que se plantea la imagen de Pedro, ya que se prescinde del tema de la cátedra y se nos muestra en pie, como apóstol, con el característico atributo de las llaves.

El Arzobispo Monroy, muerto en 1715, dotará, entre otras fiestas, también a la de San Pedro Apóstol⁴⁸, y su capilla volverá a reformarse en 1729. Ahora se reconoce como “...*capilla de Nuestra Señora de la Azucena*”⁴⁹. Se acuerda “*que el señor magistral mande hacer el retablo nuevo*”. Es el que se conserva. Se

trata de una obra trazada por Fernando de Casas y concretada por Francisco das Moas⁵⁰. El san José que se presenta, como figura única, en un cuerpo superior es una talla dieciochesca. El báculo florido con el que se nos muestra le otorga un cierto paralelismo con la Virgen. Centra el conjunto en el nivel principal, y en su versión actual se reconoce como obra decimonónica. Se mantiene aquí la figura de Pedro de 1628.

3. San Pedro de Afóra, hoy parroquial

El *Códice Calixtino*, al ocuparse de su iglesia, la cita, entre las diez de Compostela, tras la de Santiago, diciendo “... *la segunda es la de San Pedro, apóstol, que es abadía de monjes, situada junto al camino francés...*”⁵¹. El cardenal Jerónimo del Hoyo, refiriéndose a la época del Obispo Sisnando, alude a la relación de este centro con la catedral⁵². El primer suburbio que se desarrolla junto al camino, ya a finales del XI, se levanta en torno a la abadía de San Pedro de Fóra⁵³.

Su construcción se ha perdido⁵⁴. Tenía una planta semejante a la de la colegiata de Sar. En una obra realizada a partir de la misma, siguiendo un informe de Plácido Camiña, de 1804. Así se reaprovecha una parte, configurándola ahora como capilla que se concluye en 1813, ya para uso parroquial, y cuenta con parte de la obra escultórica de la fábrica anterior. Cabe citar al respecto las imágenes que presiden el retablo mayor y la parte baja del relicario; en ambos espacios nos encontramos con tallas que nos muestran a Pedro, una de ellas relacionada con José Ferreiro⁵⁵. También, en el retablo mayor, existe una buena escultura representando a Pablo.

La devoción a Pedro y Pablo en diferentes contextos iconográficos de la catedral

1. En los accesos al templo

Pedro se nos muestra, repetidamente, en la portada de Platerías, en los inicios mismos del siglo XII. Así, su figura forma parte de los fustes marmóreos de tres de las columnas, sitas

a los lados y entre las dos puertas, y también en el friso. En el programa planteado en los fustes se presentan, en el central de la parte media, a doce figuras alusivas a las tribus de Israel en tanto que en las ubicadas en los extremos, de las partes laterales, hay lugar para los doce apóstoles —seis a cada lado—; se disponen de dos en dos, ocupando, en cada uno de dichos fustes, tres niveles. Unas y otros han de entenderse como simbólico basamento de la propia Iglesia. Pues bien, en la parte relativa a los apóstoles, tan solo es Pedro quien es particularmente caracterizado, con las llaves (Fig. 1). Hay que imaginar que, a su lado, a quien se nos muestra, es a Pablo. De esta forma ambos, en esa parte elevada de la columna inmediata a la actual torre del Reloj, representan a la iglesia romana, en tanto que Santiago el Mayor, en el otro extremo — ahora en la parte inferior de la correspondiente columna, al lado de la escalera lateral que

nos lleva a la plaza—, cabe reconocerlo en uno de esos dos personajes presentados con indumentaria propia de un prelado. Está al lado, en este caso, de otro apóstol, interpretado como un Santiago el Menor —el primer obispo de Jerusalén, con culto especial, también en este templo, aún cuando en un tiempo ligeramente posterior al de la cronología de esta portada⁵⁶—.

Por otra parte, el San Pedro — también con llaves e, igualmente, en pie— que formaba parte del friso, hubo de tener, originariamente, una posición distinta a la que ocupa actualmente. Hoy se localiza, en esa parte del friso, hacia un lateral, a la derecha de la figura de Cristo que preside este nivel del programa. La disposición que tiene su cuerpo nos lleva, en todo caso, a

suponerlo ubicado en ese mismo lado derecho, con respecto al Señor, quizás junto al Santiago el Mayor que, en este repertorio



Fig 1. San Pedro. Columna de Praterías.

compostelano, hubo de tener siempre, presumiblemente, un lugar más privilegiado.

Posteriormente, aún en tiempos del Románico, San Pedro habría de formar parte del grupo de la Transfiguración que centró, por entonces, el recompuesto friso de Platerías, al ser reubicado. Pedro es uno de los tres apóstoles, con Santiago el Mayor y Juan, presentes en la Transfiguración. Atendiendo a lo que el *Códice Calixtino*, dice, en relación con la disposición primera de esta escena, al describirla en la portada occidental: “*Está, pues, allí el Señor de pié, San Pedro a su izquierda llevando sus llaves en las manos, y Santiago a la derecha, entre dos cipreses, y San Juan, su hermano, junto a él...*”⁵⁷. No debe pasar desapercibida esa ubicación, prioritaria, de Santiago, con respecto a San Pedro, comprensible en su templo compostelano, concretándose, en su nimbo, a quien allí se representa: IACOBUS ZEBEDEUS⁵⁸.

Igualmente en el Pórtico de la Gloria se le otorga un lugar de privilegio a Pedro, ya que con él se inicia la parte dedicada a las figuras del Nuevo Testamento, que nos ilustraron con sus escrituras —al lado de Pablo, ¿Santiago el Menor? y Juan⁵⁹—, y frente a los profetas, estos mostrados al otro lado de ese parteluz, central, presidido por el Santiago Mayor sedente que nos recibe en su templo.

También Pedro y Pablo cuentan con un lugar de privilegio en el conjunto de figuras que actualmente pueden verse en dos de los costados de la torre del Reloj —concretamente, sobre el cierre barroco, que la guarda por su parte oriental—. Todas ellas debieron de formar parte, originariamente, de una portada, posiblemente inacabada que, hipotéticamente, hemos reconocido como la relativa a la Canónica que, “*todavía no está terminada*”, según narra el viajero Juan Bautista Confalonieri, en 1594. Se trata de un conjunto posiblemente iniciado a principios del XVI. Pues bien, un dibujo de Vega y Verdugo, relativo a esta parte de la catedral, permite ver, sobre la puerta en cuestión, dos figuras que dejan otra en medio. La forma con que han sido concebidas las imágenes de Pedro y Pablo, en este programa pétreo, lleva a suponerlos en posiciones semejantes, posiblemente en esa zona alta de esta entrada. Cuando las figuras



Fig. 2. Puerta Santa. Relieve en Campana de la catedral.

en cuestión son reubicadas —a nuestro modo de ver, por Andrade— en la base de la torre se disponen ambas dejando en medio otras de Santiago el Mayor y Juan —sitas, originariamente, en otros lugares de un mismo conjunto iconográfico—. Se atiende así, por parte de quien reforma el programa, a un sentido de la jerarquía comprensible desde Compostela, siempre privilegiando lo jacobeo⁶⁰.

Cabe datar, también, como realización de principios del XVI, dos relieves, procedentes de las campanas del Rey de Francia —en referencia a las existentes, por entonces, en la ac-

tualmente denominada torre del Reloj—. Siguiendo un acuerdo capitular, se reutilizan en una nueva campana, encargada por 1664⁶¹. En uno de ellos puede verse la Puerta Santa cerrada. Una representación de Santiago el Mayor se nos muestra encima y, a los lados, a san Pedro y san Pablo. El hecho de que la celebración de la apertura de una Puerta Santa en Santiago, tal como indica López Alsina, haya de tener una cronología posterior a 1500⁶², conlleva a valorar esta representación como un exponente temprano significativo de tal acto. Por otra parte, puede entenderse la presencia de los tres apóstoles como un sintomático modo de vincular el ceremonial compostelano al propio de Roma. (Fig. 2).

2. Presbiterio, coro y púlpitos

También desde el *Códice Calixtino* sabemos que los doce apóstoles estaban representados, en tiempos de Gelmírez, tanto en el frontal del altar mayor como en el baldaquino que lo amparaba. En este segundo caso se hace también mención expresa al posicionamiento prioritario de Santiago el Mayor⁶³. Se entiende a Pedro, en todo caso, en el sermón *Exultemus*, recogido en el *Calixtino*, con una dignidad excelsa ya que, con Santiago

el Mayor y Juan, son aquí considerados “*principes y columnas de los demás*”⁶⁴.

Tanto Pedro como Pablo forman parte del programa que, ya en los inicios del siglo XIII, se elabora para el coro relacionado con el taller de Mateo. Según el plan iconográfico, propuesto por Otero e Yzquierdo, tanto Pedro como Pablo —en ese orden—, compartían una parte del lado sur, a través de sus respectivas figuras sedentes, con las de Santiago el Mayor y Juan. Esto ha de entenderse como un testimonio más de la importancia que se les otorga en este programa⁶⁵ (Fig. 4).

La concreción de los dos púlpitos, datados por parte de Juan Bautista Celma en 1584, lleva a incorporar a su tracista, en el correspondiente programa iconográfico, las figuras de los doce apóstoles —seis en las bases de otros tantos pedestales de cada uno de ellos—. En este caso, si el del Evangelio inicia la serie con la imagen de Pedro (hoy perdida), en el de la Epístola se dispone, en primer lugar, a Pablo, significándose con ello el papel destacado que se le otorga a ambos. Si es verdad que cada uno de estos dos púlpitos centra su principal relato en una cuestión determinada —la Traslación y la Elección, el del Evangelio; el Voto, el de la Epístola— se procura, por parte de quienes planifican este conjunto, la elaboración de un mensaje complementario y conjunto y, en este sentido, el modo de disponer al apostolado incide en tal idea.

Ya a principios del siglo XVII se levanta, en la nave principal catedralicia, el coro de madera —hoy, ubicado en San Martiño Pinario—, sustituyendo al medieval. Tanto Pedro como Pablo tienen en él un tratamiento muy destacado ya que a cada uno se le dedicaron tres tablas; una de ellas, a sus respectivos martirios. Se presenta la principal sobre una de las sillas de la parte central, del nivel superior. A la derecha de la central —la propia del prelado— tres pequeños espacios superpuestos,



Fig. 4. Pedro, Pablo y sus respectivos martirios. Coro de la catedral.

y hoy vacíos, estaban destinados a las figuras de Adán y dos personajes bíblicos. Ya sobre los sitios dispuestos a continuación se pueden ver a Miguel, Pedro, Pablo y Job. Encima de los dos citados apóstoles, en el guardapolvo, sobre cada uno de ellos, se localiza el tema de su martirio. Se han perdido sin embargo dos pequeñas figuras, representando a ambos apóstoles —Pedro, a la derecha, y Pablo al otro lado—, dispuestas en el guardapolvo, en los pequeños espacios inmediatos que deja en medio la representación de Santiago ecuestre ⁶⁶, que centra ese nivel de la sillería. Si de este modo se pone especial énfasis en la importancia de los dos mártires de Roma, también, al tiempo, el plan iconográfico compostelano les otorga un papel ciertamente relevante, aunque secundario, en relación con ese Santiago el Mayor, su patrono.

También Pedro, como no puede ser de otro modo, forma parte de los comensales que comparten con Jesús la Santa Cena que puede verse en la puerta del Sagrario del altar mayor, realizada —cumpliendo el correspondiente del contrato— por el salmantino Juan de Figueroa (1701)⁶⁷.

El redescubrimiento de las reliquias apostólicas, en 1879, llevaría a construir una cripta, bajo el altar mayor, y una urna —realizada por 1885—, para guardar los restos hallados. Su frente y costados son ilustrados con una serie de figuras. Un Pantocrátor preside la parte principal. En uno de los laterales —el derecho, con respecto a dicho Pantocrátor ocupa el lugar central una figura del Salvador, y en el otro está, en ese mismo sitio, una Virgen como Trono de Gracia. Pues bien, tanto Pedro como Pablo tienen un espacio en el contado repertorio de santos que acompañan a esas devociones primeras. En el lado central —el único realmente visible— si Santiago está a la derecha del Pantocrátor será Pedro quien se nos muestre a su izquierda. Y en ese mismo lado, tras Andrés, que está junto a su hermano, se encuentra Pablo, el otro apóstol relacionado con Roma. Es más, en el costado presidido por el Salvador, a quien se muestra ahora a su derecha es a san Pedro, acompañado de la leyenda “*Hic est petra sub quam aedificavit Ecclesiam*” ⁶⁸, siendo, así, con Santiago, el único entre los que aquí figuran que aparece representado por dos veces.

3. El tesoro y otros espacios relacionados con la obra del claustro

El tesoro de la Catedral de Santiago guarda una imagen de san Pedro que responde, por su forma, al mismo momento de una “... *Santa María con su hijo, y con su lirio en la mano...*”, citada en los inventarios catedralicios del siglo XV. En ambas imágenes se echa en falta, en su peana, un escudo, del que queda huella de su existencia, quizás propio del arzobispo compostelano de la época —¿Lope de Mendoza (1399-1445), Álvaro Núñez e Isorna (1445-1449)?⁶⁹—. Este san Pedro forma parte, por lo demás, de una serie de figuras de las que se conservan —san Juan Evangelista, san Andrés— y ha de entenderse como un testimonio más del culto al primero de los apóstoles en Compostela.

La obra de la construcción de un nuevo claustro, ya en el XVI —con lo que supone de aumento de una serie de espacios relevantes para las funciones catedralicias—, va a otorgar un lugar especial a Pedro y a Pablo en el plan iconográfico que se incluye en las tres portadas, de similar estilo plateresco, que tal claustro genera hacia las naves catedralicias. En concreto, en la que se ubica en las proximidades del Pórtico de la Gloria. Originariamente era uno de los accesos —tapiado desde 1641⁷⁰— a la que en principio fue (en las obras del claustro) Sala Capitular, y acceso también probable a la llamada Catedral Vieja —con la entrada a una escalera semejante a la existente en la otra nave lateral, a la misma altura—. Vemos, en su parte alta, dos medallones, reconocibles, en sus respectivas cabezas, como Pedro y Pablo, algo que puede confirmarse por la lectura de los epígrafes, tallados en la piedra, que los acompañan. Cabe recordar, por otra parte, cómo en la tercera puerta —aquella más próxima a Platerías, por la que se accede al claustro— se nos muestra también a través de dos medallones a quienes han sido reconocidos como Alonso II y Alonso III de Fonseca, ambos arzobispos de Compostela. Pues bien, si Pedro y Pablo significan los orígenes mismos de la iglesia romana, los dos Fonseca aluden a la compostelana⁷¹. Una vez más se genera, con tal relación, un cierto nexo entre ambas sedes.

La capilla de Alba nos muestra también su culto prioritario a la Transfiguración, con lo que ello supone de presentarnos a Pedro al lado de Santiago y Juan. Así sucede ya en los tiempos de su fundación, obra del canónigo Gómez Ballo el Viejo, entonces en una representación pintada⁷²; concretada poco después en escultura por Cornielles de Holanda (1534)⁷³ y posteriormente por Mateo de Prado (1655), al renovar Bernardo Cabrera el retablo en cuestión⁷⁴. No debe pasar desapercibida la posición, central, que ahora se le otorga a Pedro, en una obra, una vez más, renovada en la segunda mitad del XVIII por parte, muy probablemente, del taller de Ferreiro⁷⁵, con quien cabe relacionar, también, la escena de la Santa Cena sita en el sagrario de este mismo altar. Ha de ser en el primer tercio del siglo XVI cuando el retablo de alabastros, denominado en virtud de su donante, de John Goodyear (antes de 1456)⁷⁶, cuando se ve ampliado, añadiéndole, en su parte inferior, dos niveles de pintura. El primero está compuesto por dos escenas —el Lavatorio, con un particular protagonismo de Pedro⁷⁷, y una Oración en el Huerto, en el que también se nos muestra presente— e, inmediatamente, bajo los alabastros, una Santa Cena⁷⁸, en la que también Pedro ocupa su lugar principal, en una iconografía que suele denominarse, también, comunión de los apóstoles⁷⁹. Con tales añadidos se realza el papel de un retablo, entonces sito en el denominado sagrario —después, capilla de las reliquias viejas y, ahora, de san Fernando—, en un tiempo en el que un denominado Maestre Fadrique incorpora el arte “a la romana” en la pintura compostelana de la época⁸⁰.

Posteriormente ese mismo espacio del Sagrario se vería enriquecido con un nuevo programa pictórico, de carácter mural, que fecharíamos en 1542⁸¹, y del que se conservan dos escenas: la Ascensión y la Asunción. La primera se presenta, en la parte alta de la pared, enfrente de la puerta de entrada —hoy cegada— que trae hasta aquí desde el espacio de la actual sacristía. Si el grupo del apostolado que contempla el ascenso del cuerpo del Señor está presidido, a su derecha, por María, el otro tiene delante a Pedro, significándose, de este modo, la importancia que tiene en el apostolado en tanto que, en este caso, Santiago el Mayor se ubica detrás de la Virgen⁸².

La escena de la Asunción se dispone enfrente de la anteriormente reseñada, entablándose, entre ambas, y de este modo, un paralelismo. También están aquí los doce apóstoles ocupando, en este caso Santiago el Mayor, la derecha de María; portando una bolsa con el libro⁸³. Ahora Pedro se ubica en la otra parte; como en el mural anterior lo distingue el modo en que se caracteriza su rostro y la posición destacada que ocupa.

También el denominado Sagrario iba a ser el lugar al que se destinó, en un primer momento, la custodia procesional, encargada por 1539 a Antonio de Arfe. En ella, en su primer cuerpo, “...*la primera capilla tiene once apóstoles y una figura de Xpto, que hacen doce las cuales figuras*”⁸⁴; quedan ahora seis personajes sentados⁸⁵. Pedro ha de ser uno de los que se conservan, ya que la parte que se mantuvo fue la correspondiente al círculo interior, suprimiéndose, de este modo, el segundo, dispuesto en una posición más externa. Cuando más tarde —y ya situada la custodia en el altar mayor de la catedral—, se hace, por parte del propio Antonio de Arfe (1570-1573)⁸⁶, un basamento para ella, se presenta en él, entre otras escenas, la Transfiguración, lo que lleva, una vez más a destacar a Santiago en una temática que comparte con Pedro⁸⁷.

Una obra más de la relación entre el culto a Pedro y Pablo en cuanto a la construcción del claustro es la que se corresponde con la capilla de las Ánimas, ubicada “... *entrando a la mano izquierda*”. Ambos apóstoles forman parte de su retablo, obra ya anteriormente citada, contratada por Celma en 1570. Mediante el mismo documento, se encarga al escultor Bernardino de Jorapán una figura de cada uno de estos apóstoles, que habría de pintar Celma, según lo acordado⁸⁸.

Ya en 1921 Pedro también tiene una presencia muy distinguida en el frontal del retablo que el propio Maximino Magariños, siguiendo traza de Rafael de la Torre, hace para el retablo de la capilla de las Reliquias⁸⁹. Y es que, en su parte media, puede verse, sintetizada, una representación de la Santa Cena en las figuras de Jesús, consagrando el pan, con Pedro, a su derecha y Juan, al otro lado.

4. Las capillas de Nuestra Señora del Perdón, del Cristo de Burgos y de Nuestra Señora la Blanca.

En el lugar que, actualmente, se localiza la capilla de la Comunión, se levantaba la capilla de Nuestra Señora del Perdón, también conocida como de Don Lope de Mendoza, ya que fue este prelado (1400-1445) quien la fundó. Entre la contada imaginería que de ella se conserva, se encuentra la figura de un apóstol que ha sido identificado como un san Pedro. Debió de pertenecer a uno de sus altares y responde en su estilo al arte hispano-flamenco⁹⁰

Ha sido el arzobispo Pedro Carrillo quien promovió la capilla del Cristo de Burgos. (Fig. 5). En ella, el culto a Pedro va a contar con un nuevo lugar en esta basílica. Además de tener como principal a la devoción al denominado Cristo de Burgos, el prelado, en la escritura fundacional (1664), alude a dos retablos colaterales “... *el uno de San Pedro y el otro de Santa María Salomé, el zebedeo y sus hijos y con un nicho para mi entierro en la parte de el evangelio de el altar mayor*”⁹¹. El retablo que nos presenta a Pedro lo dispone orante, en el momento en el que el gallo canta, lo que supone el reconocimiento de sus negaciones y lo lleva al arrepentimiento. Esta obra, que debemos relacionar con Bernardo Cabrera y Mateo de Prado⁹², se ubica en el mismo lado en que se halla la tumba de Pedro Carrillo. De este modo, tal prelado compostelano seguramente quiso, en la ordenación de su capilla, enlazar su arrepentimiento al de Pedro, de quien recibe no solo el nombre sino también el ejemplo.

También en el siglo XIX nuevas obras vuelven a incidir en la importancia del culto a Pedro en la catedral compostelana: así, forma parte del retablo de la Capilla de la Virgen Blanca, o de los España —obra realizada por Maximino Magariños en 1906—; puede verse precisamente, a los lados de la devoción mariana que preside el conjunto, a la derecha, a Pedro, y a la izquierda, a Pablo. El hecho de que este retablo se entienda como una variable del que fue regalado a Pío X, conmemorando el dogma de la Inmaculada⁹³, redundando en la evocación romana aquí puesta de relieve.



Fig. 5. Retablo de san Pedro. Capilla del Cristo de Burgos. Catedral.

Otros espacios compostelanos

A san Pedro lo encontramos por cuatro veces en la iglesia de San Martiño Pinario. Ubicado enfrente a Santiago el Mayor, se sitúa entre los que, por medio de medallones —y en número de seis— se disponen a los lados de la nave, obra que relacionamos con Mateo Lopes⁹⁴. Está, como Pablo, a la entrada misma del templo, formando parte de la portada, cada uno a un lado de la puerta originaria, testimoniándose así la relevancia que ambos

tienen en los fundamentos mismos de la Iglesia⁹⁵. También los dos ocupan un lugar importante entre los dispuestos sobre las sillas de principal categoría del coro levantado por Mateo de Prado⁹⁶. Además, ambos se nos muestran en un lugar destacado en el retablo mayor ya que, uno y otro, se ubican, a los lados del grupo de la Asunción, coronando el tabernáculo, en su parte delantera, sobre el que se dispone la representación mariana⁹⁷.

El Hospital Real cuenta, igualmente, con la presencia de Pedro y Pablo. En la capilla pueden verse sendas esculturas, relacionadas con Nicolás de Chaterenne (1511)⁹⁸; concretamente se nos muestra a ambos en el pilar delantero del lado de la epístola, en un conjunto que mira a la nave con la figura de san Juan; le sigue Pedro, en la parte más sobresaliente; a continuación, centrando el repertorio iconográfico del pilar, está Santiago el Mayor y, después, Felipe y Pablo, configurando las cinco esculturas una representación del apostolado. Por otra parte, se fecha en 1516 en Roma una sentencia, ilustrada con una miniatura en la que el culto a Pedro y a Pablo comparte espacio con el que tiene que ver con Santiago el Mayor e Ildefonso, patrono de la Primada toledana⁹⁹.

Se disponen además por dos veces Pedro y Pablo en su portada plateresca (1518) —realizada por “*Maestre Martín, maestro principal e maestre guillen maestros de cantería naturales del reino de Francia... por una traça e muestra firmada del nombre de dicho obispo* (Diego de Muros)...”¹⁰⁰—, ya que forman parte del friso, con los demás miembros del colegio apostólico, pero también están en la parte más elevada de este conjunto, uno a cada lado¹⁰¹. El retablo del zaguán, encargado a Cornielles de Holanda por 1524, vuelve, en su disposición original, a dedicarle un sitio de honor a Pedro y Pablo, a los lados del Crucificado, en tanto que Santiago el Mayor y Juan, su hermano, se disponían acompañando a Nuestra Señora del Rosario¹⁰².

El actual Colegio de San Jerónimo le otorga también, en su portada, un lugar preferente a san Pedro y a san Pablo, disponiéndolos a un lado enfrente de Santiago el Mayor —primer titular de este Colegio— y Juan, su hermano. Con independencia de otros matices iconográficos a tener en cuenta, es especialmente sugerente el modo en que la cabeza de Pedro y la de Santiago

el Mayor tienen, sobre ellas —representadas en el dintel—, dos cabezas iguales a otra que se dispone, sobre el tímpano, encima de la de María. Desde esos tres rostros iguales cabe simbolizar a la Trinidad y, entre sus Personas, a Jesús, con la que está sobre Santiago el Mayor, y al Espíritu Santo, en la que inspira a Pedro, en su condición de Primado, entre los apóstoles¹⁰³. También nos encontramos con la representación de Pedro y Pablo en la portada del Colegio de Santiago Alfeo¹⁰⁴. Se disponen rematando, con sus respectivos bultos, la parte alta, al igual que acontece en la portada del Hospital Real.

Asimismo, podemos ver a Pedro, a la derecha de Cristo, en un cuadro concebido en altorrelieve alusivo a la Santa Cena. Se dispone al otro lado del Señor a otros dos apóstoles: Juan y, posiblemente, Santiago. Se encuentra en el refectorio de San Francisco y ha de ser reconocida como una obra realizada con posterioridad a la vuelta de la Orden al convento, en 1862. Bien puede vincularse con el taller de fray José Rodríguez, que trabaja en este propio centro, por 1885, renovando y completando su imaginería¹⁰⁵.

A modo de conclusión

La importancia que tienen Pedro y Pablo en los repertorios iconográficos compostelanos no deja de ser un elocuente testimonio de la relevancia de la iglesia romana. Pedro, en su condición, de primero entre los apóstoles —desde el reconocimiento explícito que le otorgó Jesús— y Pablo, destacadísimo en el primer impulso del cristianismo, se entienden como figuras clave que la iglesia compostelana distingue especialmente. Lo hizo con Pedro a la hora de construir sus primeros templos. Y también en el modo de explicitar los contenidos religiosos tanto desde su Catedral como desde espacios monásticos —es el caso de San Martiño Pinario—, de otros de condición hospitalaria —el Hospital Real—, del mundo colegial (tan distintivo de lo que Compostela fue en su historia), así como del propiamente conventual, igualmente relevante.

1. Trabajo realizado en el marco del proyecto: “HAR2011-22899, Encuentros, intercambios y presencias en Galicia entre los siglos XVI y XX”.
2. E. Falque Rey (ed.): *Historia compostelana*, Madrid, 1994, pp. 428-429.
3. Y el texto en cuestión continúa así: “*Compostela se tiene justamente por la segunda sede, porque Santiago, que fue entre los demás apóstoles el mayor después de San Pedro, por su especial dignidad, honor y calidad, y en los cielos tiene la primacía, sobre ellos*”, en *Liber Sancti Iacobi. Codex Calixtinus*. Se cita desde J. J. Moralejo, M. J., García Blanco (eds.), Santiago de Compostela, 2004, p. 480.
4. M. Castellá Ferrer, *Historia del Apóstol de Iesus Christo Sancti Jacobi Zebedeo Patrón y Capitán General de las Españas*, Madrid, 1610.
5. F. Oxea, *Historia del glorioso Apóstol Santiago patrón de España y su venido a ella, y de las grandezas de su Yglesia y Orden Militar*, Madrid, 1615.
6. J. M. Fernández Sánchez, F. Freire Barreiro, *Santiago, Jerusalén, Roma: diario de una peregrinación a estos y otros santos lugares de España, Francia, Egipto, Palestina, Siria e Italia, en el año del jubileo universal de 1875*, Santiago de Compostela, 1881, 3 vols. Hay una reimpresión, a la que incorpora un cuarto tomo –J. C. Valle Pérez (coord.), *Estudios complementarios e índices*, realizada en Santiago de Compostela, 1999–.
7. X. R. Barreiro Fernández, “Santiago, Jerusalén, Roma. Un viaje intelectual y religioso”, en J. C. Valle Pérez (coord.), *Estudios ...*, op. cit., p. 26.
8. Cfr. F. López Alsina, *La ciudad de Santiago de Compostela en la Alta Edad Media*, Santiago de Compostela, 1988, pp. 143-144 ; C. Burgo López, “La Edad Media”, (Catálogo de Exposición) *Santiago. San Paio de Antealtares*, Santiago de Compostela, 1999, p. 37.
9. A. de Yepes, *Crónica general de la Orden de San Benito*, Madrid, 1960, t. 124, p. 65; Otero, “Los orígenes de un monasterio”, (Catálogo de Exposición) *Santiago. San Paio de Antealtares*, op. cit., pp. 29-36. Sobre la posible ubicación de este templo se aporta una muy sugerente propuesta en J. Williams “¿Arquitectura del Camino de Santiago?”, *Quintana*, 7 (2008), pp. 161-169.
10. A. López Ferreiro, “Apuntes históricos sobre el monasterio de San Pelayo de Antealtares de la ciudad de Santiago”, *Compostellanum*, 5 (1960), pp. 315-361.
11. C. Burgo López, “La Edad Media”, (Catálogo de Exposición) *Santiago. San Paio de Antealtares*, op. cit., p. 37.
12. S. Moralejo, “Columna con efigies de los apóstoles Pedro, Andrés y Pablo; Columna con efigies de los apóstoles Bartolomé, Mateo y Santiago el Menor; Columna con efigies de los apóstoles Judas Tadeo, Simón y Matías”, (Catálogo de Exposición) *Santiago, Camino de Europa. Culto y cultura en la peregrinación a Compostela*, Santiago de Compostela, 1993, p. 395.
13. Se nos dice que fue parroquial y que, más tarde “... se agregó a la de S. Andrés” en J. M. Zepedano y Carnero, *Historia y descripción arqueológica de la Basílica Compostelana*, Lugo, 1870, p. 122.
14. El altar a Pedro debía estar, en el primer caso, a la derecha del propio del Salvador, al ser Pedro considerado titular.
15. *Liber*, op. cit., p. 592
16. V. Nodar Fernández., *Los inicios de la catedral románica de Santiago: el ambicioso programa iconográfico de Diego Peláez*, Santiago de Compostela, 2004.

17. A. López Ferreiro, *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, 1898-1911, t. VIII, p. 195.
18. Idem, *Apéndice XVII*, p. 75.
19. J. del Hoyo, “Memorias de las iglesias arzobispado de Santiago” (1607), en A. Rodríguez González, B. Varela Jácome (eds.), *Memorias del arzobispado de Santiago. Transcripción del manuscrito original del año 1607 que se guarda en el Archivo e la Mitra Compostelana*, Santiago de Compostela, s. a., p. 96.
20. J. del Hoyo, “Memorias...”, op cit., p. 97.
21. A. Goy Diz, “La capilla de Doña Mencía de Andrade de la Catedral de Santiago”, *Compostellanum*, XXXVII (1992), p. 606.
22. Véase J. M. Monterroso Montero, E. Fernández Castiñeiras, *A pintura mural nas catedrais galegas*, Santiago de Compostela, 2006, pp. 61-78.
23. P. de Ribadeneira, *Flos Sanctorum o libro de la Vida de los Santos, escrito por... aumentado... por I.E. Nierember y F. García... A. López Guerrero...*, Barcelona, 1688, p. 211.
24. Cfr. A. López Ferreiro, *Historia...*, op. cit., t. VIII, p. 237.
25. Idem, p. 226. *Aún cuando el Concilio de Trento se inicia en 1545, tras distintas interrupciones, sus decisiones más importantes se toman en los años finales 1562-1563.*
26. Esta posibilidad ya fue propuesta en J. M. Monterroso Montero, E. Fernández Castiñeiras, op. cit., p. 76.
27. M. Seijas Montero, “Las fundaciones de la catedral de Santiago: el ejemplo de Mencía de Andrade”, *Semata*, 22 (2010), pp. 214-215. Nada tiene que ver, por lo tanto, con ese Alvaro García que aparece citado en documentos.
28. A. López Ferreiro, *Historia...*, op. cit. t. VIII, *Apéndice XXXVIII*, p. 149.
29. Idem, *Apéndice XLII*, p. 161.
30. J. del Hoyo, op cit. p. 96.
31. M. Seijas Montero, “ op. cit., p. 215.
32. Idem, pp. 216-217.
33. Idem,, op. cit. p. 217.
34. A. Goy Diz, op. cit., p. 605.
35. J. del Hoyo, op cit. p. 97; A. Goy Diz, op. cit. p. 604; J. M. Monterroso Montero, E. Fernández Castiñeiras., op. cit., p. 72; M. Seijas Montero, op. cit., pp. 218-219.
36. J. M. García Iglesias, *Santiagos de Santiago. Dos apóstoles al final del Camino*, Santiago de Compostela, 2011, pp. 112-114.
37. Esta probabilidad ya fue planteada en J. M. Monterroso Montero, E. Fernández Castiñeiras, op. cit., p. 68. Anteriormente se había ya señalado la posibilidad de que Celma tuviese un papel importante em las obras de esta capilla en A. Goy Diz, op. cit. pp. 609-610.

El hecho de que en 1569 Celma firme un contrato de compañía con otros pintores y de que esté, muy probablemente, realizando, en ese mismo momento, otras labores pictóricas para la Catedral son cuestiones que llevan a a reforzar la hipótesis planteada. Véanse P. Pérez Costanti, *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*, Santiago, 1930, pp. 115-117; J. M. García Iglesias, *La pintura manierista en Galicia*, A Coruña,

1986, pp. 53-54, 58-59. Las características formales propias de la pintura de Celma no son extrañas con respecto a lo que esta obra mural nos presenta, la primera que cabe adjudicarle, y que supone, por otra parte, un modo diferente de tratar este tipo de trabajo en la Galicia de la época, tal como ya ha sido reseñado, al reconocerse que la ejecución de los medallones presentes en este conjunto se ha hecho en sepia, “*caso singular de la pintura gallega de la segunda mitad del siglo XVI*”, en J. M. Monterroso, “Capilla de la Azucena o de San Pedro”, en VV. AA., *Restauración de la Catedral de Santiago de Compostela*, Madrid, 1999, p. 107.

38. A. Goy Diz, op. cit. p. 608.
39. Al paralelismo en cuestión se hace ya referencia en J. M. Monterroso Montero, E. Fernández Castiñeiras, op. cit., p. 69.
40. Es a raíz de la Batalla de Lepanto, en 1571, cuando el papa Pío V, mandará incorporar, en el rezo de las letanías, esta advocación.
41. A. Goy Diz, op. cit. p. 608. Estamos ante un modo de hacer en perfecta consonancia con ese criterio que emana del papa Pío V de encomendarse particularmente a la Virgen, lo que lleva a disponer a Pedro, como representación del papado, en un lugar secundario.
42. J. M. García Iglesias, *Santiagos.... op. cit.*, p. 113.
43. A. Goy Diz, op. cit., pp. 603-629.
44. Idem, p. 615.
45. Idem, p. 606.
46. J. del Hoyo, op. cit. p. 98.
47. A. Barral, “Virgen de la Azucena”, en (Catálogo de Exposición) *Galicia no tempo*, Santiago de Compostela, 1990, p. 226; A. Barral, “El Museo y el Tesoro”, en J. M. García Iglesias (dir.), *La catedral de Santiago de Compostela*, Laracha -A Coruña, 1993, pp. 519-520.
48. M. T. Ríos Miramontes, *Aportaciones al Barroco Gallego*, Santiago de Compostela, 1986, p. 51.
49. A. Goy Diz, op. cit. p. 620.
50. J. M. García Iglesias, *A Catedral de Santiago e o Barroco*, Santiago de Compostela, 1990, p. 78.
51. *Liber*, op. cit, pp. 586.587.
52. “... los prebendados de la apostólica iglesia y los demás ministros que con la vejez quisiesen retirarse a descansar y hacer penitencia tuviesen donde recogerse; y así, señaló para las dignidades y personas más graves y calificadas a San Pedro de Anteaaltares y para los canónigos a San Martín de Pinario y para los demás ministros y criados de la iglesia, señaló a Lobio que aunque algunos dicen que es San Fins lo más cierto es que fue San Pedro de Fora”, en J. del Hoyo, op. cit. p. 59. También se ha dicho que fue “una hospedería religiosa hasta... el siglo XVI, en A. Neira de Mosquera, *Monografías de Santiago: Cuadros históricos.-Episodios políticos.-Tradiciones y leyendas.-Recuerdos monumentales.-Regocijos públicos.-Costumbres populares*, Santiago de Compostela, 1850, p. 68; R. Yzquierdo Perrín, “La desaparecida iglesia de San Pedro de Fora en Compostela”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXIX, 87-88-89 (1974-1975), pp. 36.
53. F. López Alsina, op. cit., p. 275.
54. R. Yzquierdo Perrín, “La desaparecida...”, op. cit, pp. 35-51.

55. R. Yzquierdo Perrín, “San Pedro”, en J. M., García Iglesias (dir.), *Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, 1993, pp. 22-229.
56. El culto conjunto a “los Santiagos” también existe en Jerusalén, en la Catedral que es sede del Patriarcado Armenio Ortodoxo. Véase J. M. Barceló, “La catedral de Santiago el Mayor de Jerusalén”, *Peregrino. Revista del Camino de Santiago*, 105-106 (2006), pp. 44-45.
57. *Liber, op. cit.*, p.598. Véase J. M. García Iglesias., *Santiagos...* op. cit., pp. 32-34.
58. En relación con los epígrafes aquí recogidos cfr. A. Castillo López., “Inscripciones inéditas de la catedral de Santiago”, *Boletín de la Real Academia Gallega*, XV (1926), pp. 560-562.
59. J. M. García Iglesias., *Santiagos...* op. cit., pp. 178-179.
60. J. M. García Iglesias, “La puerta de la Canónica de la Catedral de Santiago de Compostela”, *Quintana*, 3 (2004), pp 107-122.
61. A. López Ferreiro, *Historia...* op. cit., 1906, t. IX, pp. 204-205. En 1481 el rey Luis XI de Francia da los fondos para levantar una torre y hacer dos campanas grandes “*que no hubiese en la Christiandad*”. Cabe, en concreto, relacionar el relieve en cuestión con una campana que, posiblemente, fuese la del Reloj, que se manda “*mudar*”, a la ahora llamada Torre del Reloj, en 1524, lo que se lleva a cabo en 1527, en J. Vázquez Castro, “La Berenguela y la Torre del Reloj de la Catedral de Santiago”, *Semata*, 10 (1998), p. 130.
62. Es en el año 1500 en el que, por primera vez, en tiempos del papa Alejandro VI (1492-1503), se relaciona con el Año Santo la costumbre de “*habilitar ‘Puertas santas’ en las basílicas romanas*”, en F. López Alsina, “Años Santos Romanos y Años Santos Compostelanos”, en P. Caucci Von Saucken, (ed.), *Santiago, Roma, Jerusalén. Actas del III Congreso Internacional de Estudios Jacobeos*. Santiago de Compostela, 1999, p. 241.
63. *Liber, op. cit.*, pp. 601-603.
64. *Liber, op. cit.*, pp. 158, 163. Se nos dice además, en este sermón, a la hora de subrayar la primacía de estos tres apóstoles: “*A éstos... los hizo maestros y tutores; a ellos les reveló más que a los otros sus secretos; a estos antes de la resurrección, en la transfiguración, les mostró la gloria de la resurrección; a ellos solamente permitió entrar con él en la casa del Archisinagogo, cuan iba a resucitar a la hija de éste*”, en *Liber, op. cit.*, p. 158.
65. R. Otero Túniz, R. Yzquierdo Perrín., *El Coro del Maestro Mateo*, A Coruña, 1990, pp. 106-110, 141,157.
66. A. A. Rosende Valdés, “El antiguo coro de la Catedral de Santiago”, *Compostellanum*, XXIII (1978), pp. 215-246; M. D. Vila Jato, *Escultura manierista*, Santiago de Compostela, 1983, p. 102 ; M. D. Vila Jato., “La Escultura”, en M. D. Vila Jato, J. M. García Iglesias, *Galicia en la época del Renacimiento*, A Coruña, 1993, pp. 284-292.
67. M. T. Ríos Miramontes, “La capilla mayor de la Catedral Compostelana. El altar y el camarín”, *Compostellanum*, XXVII, 1-2 (1982), pp. 119-121; J. M. García Iglesias, *A Catedral...* op. cit., pp. 74-75.
68. A. Barral Iglesias, “Las Artes Suntuarias Compostelanas en el siglo XX” (Catálogo de Exposición), *Prateria e Acibeche en Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, 1998, pp. 392-393.

69. A. Barral, “Virgen de la Azucena”, op. cit., p. 226; A. Barral: “El Museo y el Tesoro”, op. cit., pp. 519-520.
70. Refiriéndose a este espacio, denominado en el documento en cuestión, por entonces, como Capilla de los Reyes, se da cuenta de que “*Tomaron el acuerdo de cerrar la entrada que tenía por una de las naves de la Preñada...*”, en A. López Ferreiro, *Historia...*, op. cit., 1907, t. XI, Apéndice II, pp. 243-244.
71. J. M. García Iglesias, *Secretos de Catedral...* (pendiente de publicación).
72. A. López Ferreiro, *Historia...* op. cit., 1905, t. VIII, p. 69.
73. Idem, p. 69; Apéndice XX, pp. 96-98.
74. L. Fernández Gasalla, “Mateo de Prado”, en A. Pulido Nóvoa (dir.), *Artistas galegos escultores séculos XVI e XVII*. Vigo, 2004, p. 302; R. Otero Tüñez, “José Ferreiro”, en A. Pulido Nóvoa (dir.), *Artistas galegos escultores séculos XVIII e XIX*. Vigo, 2004, p. 218; J. M. B. López Vázquez, “Os retablos neoclásicos do mosteiro de Samos”, en M. C. Folgar de la Calle, A. Goy Diz. (dirs.), *San Xulián de Samos. Historia e Arte nun Mosteiro*, Santiago de Compostela, 2008, p. 227.
75. R. Otero Tüñez, op. cit., p. 218.
76. En J. M. Fernández Sánchez, F. Freire Barreiro, op. cit., t. I, 1881 p. 61, alude a la disposición de esta y las demás tablas debajo de los alabastros ingleses. También puede verse en una ilustración mostrada en A. López Ferreiro, *Historia...* op. cit., 1905, t. VIII, p. 169.
77. J. M. García Iglesias, “Hacia una caracterización de la iconografía jacobea en la Galicia del siglo XVI”, *Compostellanum*, XXIX (1984), p. 366.
78. J. M. García Iglesias, “Contribución al estudio artístico de la catedral de Santiago en el siglo XVI: La pintura”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXXI, 93-94-95 (1978-1980), pp. 280-282.
79. L. Reau, *Iconografía del arte cristiano*, Barcelona, 1996, 1, vol. 2, p. 433.
80. J. M. García Iglesias, “Contribución...”, op. cit, pp. 279-282.
81. Idem, pp. 282-287.
82. J. M. García Iglesias, *Santiagos...* op. cit., pp. 38-39.
83. Idem, p. 39.
84. “*Recuento de Alhajas y Reliquias de esta Santa Iglesia de Santiago hecho en 1658*”, fol. 49 r. (Archivo de la Catedral de Santiago), en M. A. Seixas Seoane., *A Custodia da Catedral de Santiago*. Santiago de Compostela, Universidade de Santiago (tesis de licenciatura inédita, dirigida por J. M. García Iglesias), 1986, p. 143.
85. J. M. Cruz Valdovinos., “Antonio de Arfe y la custodia de la catedral de Santiago”, en VV. AA, *Galicia no tempo 1991. Conferencias/Otros estudios*, Santiago de Compostela, 1992, p. 250; M. D. Vila Jato, “La orfebrería renacentista en Santiago”, (Catálogo de Exposición) *Platería e Acibeche en Santiago de Compostela. Obxectos litúrxicos e devocións para o rito sacro e a peregrinación (ss. IX-XX)*, Santiago de Compostela, 1998, p. 167.
86. J. M. Cruz Valdovinos, op. cit. pp. 257-258; J. M. Monterroso Montero, “La iconografía jacobea en las tallas metálicas catedralicias de la segunda mitad del siglo XVI: la custodia de Arfe y los púlpitos de Celma” (Catálogo de Exposición). *Pratería e Acibeche en Santiago de Compostela. Obxectos litúrxicos e*

- devocions para o rito sacro e a peregrinación (ss. IX-XX)*, Santiago de Compostela, 1998, pp. 189-191.
87. J. M. García Iglesias, *Santiagos...* op. cit., p. 34.
 88. A. López Ferreiro, *Historia...* op. cit., 1905, t. VIII, Apéndice XLII, pp. 160-163.
 89. Cfr. F. X. Novo Sánchez., “El retablo de la Capilla de las Reliquias de Santiago: subasta, proyectos y proceso de contratación”, *Compostelanum*, 44 (1999), pp. 495-526; M. E. del Castillo Fondevila., “Dos retablos neogóticos en la Catedral compostelana”, *XXII Ruta Cicloturística del Románico Internacional*, Poio-Pontevedra, 2003, pp. 205-210; M. E. del Castillo Fondevila, “Aproximación al estudio de la figura del escultor Máximo Magariños a través de sus obras”, *XXVII Ruta Cicloturística del Románico Internacional*, Poio-Pontevedra, 2009, pp. 277-285.
 90. F. Singul, “San Pedro” (Catálogo de Exposición) *Até o confin do mundo: diálogos entre Santiago e o Mar*, Vigo, 2004, p. 208.
 91. A. López Ferreiro, *Historia...* op. cit., 1907, t. IX, Apéndice XXIV, p. 124.
 92. J. M. García Iglesias, *A Catedral...* op. cit., pp. 96-97.
 93. M. Montoto Feijoo, “El culto y capilla de Santa María la Blanca en la S. I. Catedral de Santiago de Compostela”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, VII (1947), pp. 422.
 94. J. M. García Iglesias, *Santiagos...* op. cit., p. 123.
 95. A. A. Rosende Valdés, “El Renacimiento”, en VV. AA., *Historia del Arte Gallego*, Madrid, 1982, p. 225; A. Aguayo Cobo, *Simbolismo en las fachadas renacentistas compostelanas*, A Coruña, 1983, pp. 136-138.
 96. A. A. Rosende Valdés, *La sillería del coro de San Martín Pinario*, A Coruña, 1990, pp. 145-146.
 97. M. C. Folgar de la Calle, J. M. B. López Vázquez, “Los retablos” (Catálogo de Exposición), *Santiago. San Martiño Pinario*, Santiago de Compostela, 1999, p. 255.
 98. A. A. Rosende Valdés, *El Grande y Real Hospital de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, 1999, pp. 39-44.
 99. J. M. García Iglesias, *Santiagos...* op. cit., p. 127.
 100. P. Pérez Costanti, op. cit., p. 358.
 101. J. M. García Iglesias, *Santiagos...* op. cit., p. 123.
 102. A. A. Rosende Valdés, *El Grande...* op. cit., p. 113.
 103. J. M. García Iglesias, *Santiagos...* op. cit., p. 125.
 104. A. Aguayo Cobo, *Simbolismo...* op. cit. p. 103.
 105. J. M. Fernández Sánchez, F. Freire Barreiro, *Guía de Santiago y de sus alrededores*, Santiago, 1885, p. 311.

Resumen

El Pórtico de la Gloria es uno de los principales bienes patrimoniales que se conservan en el interior de la catedral compostelana, lo que hace que pocos años después de su terminación se convirtiese en un referente artístico obligado de la misma, en un espacio singularizado, situación que lleva a su valoración, y a que se convierta en un referente artístico obligado de otras producciones artísticas que han marcado el arte y las producciones culturales de Galicia.

Palabras clave: Pórtico de la Gloria, Historia de la recepción, G. E. Street, Pérez de Villaamil, Thurston Thompson.

Abstract

The Portico of the Glory is one of the main elements of the cultural heritage that conserve in the interior of the cathedral of Santiago of Compostela, what does that few years after his terminación turned into an artistic referent forced of the same, in a only space, situation that carries to the assessment of the same to the time that to that turn into an artistic referent forced of other artistic productions that have marked the art and the cultural productions of Galicia.

Keywords: Pórtico de la Gloria, History of the reception, G. E. Street, Pérez de Villaamil, Thurston Thompson.

EL PÓRTICO DE LA GLORIA. LUGAR DE REFLEXIÓN Y ENCUENTRO. AÑOS SANTOS Y RESTAURACIONES¹

Begoña Fernández Rodríguez

Universidade de Santiago de Compostela

Dentro de los bienes patrimoniales de Santiago de Compostela, la Catedral es, sin duda, el elemento patrimonial que mejor explica y compendia su razón de ser². Entre todas sus manifestaciones artísticas destaca una que hoy adquiere un protagonismo especial, y que, con el paso del tiempo, ha llegado a ser uno de los elementos principales, no solamente por su materialidad artística sino también por su valoración como punto de referencia obligado para todo aquel que se acerca al santuario del apóstol Santiago³, y que no es otro que el Pórtico de la Gloria.

Se trata de una obra en la que, tal y como señaló Moralejo Álvarez, surge la necesidad de plantear una visión más amplia que la tradicional de la Historia del Arte, para posibilitar su comprensión a lo largo del tiempo, como un compendio de lo aportado por el creador y por el paso del tiempo, por las sucesivas generaciones y por los diferentes espectadores que lo han visitado⁴.

Para clarificar esta idea es necesario evocar los principios de la concepción de la historia de la recepción desde dos puntos: por un lado, la teoría del patrimonio y, por otro, la historia de la cultura.

Desde el primer punto de vista hay que señalar la aportación de Philippot, quien considera que la obra de arte no puede ser entendida solo como un objeto dependiente desde el saber científico-histórico, sino que es parte de nuestro presente vivido, y del de las generaciones que nos preceden, en el seno de una tradición artística a la que nos ligamos y que permite asimilarla como “una voz actual en la que resuena ese pasado”⁵.

Planteamiento que encaja con el postulado por M. Bajtín, quien dentro de su estética de la recepción expone la concepción del “gran tiempo” de la obra de arte, concepto que permite entender la obra como un proceso de acumulación y sedimentación de experiencias que, en cada uno de sus estratos, marcan la distancia existente entre la obra y sus posibles interlocutores⁶. Idea que lleva a retomar los conceptos de la reacentuación y la canonización. El primero de ellos supone que la obra de arte objeto de interés no solo es productor de un momento creador preciso, sino de un proceso en el que influyen obras contemporáneas, obras del pasado y otras que podrían aparecer en el futuro, es decir, visiones diferentes y posibles intervenciones⁷.

Este planteamiento teórico sobre la recepción, al que C. Brandi se refería como la naturaleza extra-temporal de la obra de arte⁸, posee un fuerte carácter utópico que debe ser relativizado a través del modelo historiográfico de encuentro, procedente del ámbito de la historia de la cultura. Cualquier intervención sobre una obra, ya sea reciente o pasada, es fruto del devenir de los procesos culturales a los que está sometida. Por lo tanto, el encuentro y la interacción son dos de los objetivos fundamentales de la historia de la cultura que, en esencia, es la historia del préstamo cultural⁹. Ni el artista que lleva a cabo la obra, ni el arquitecto que proyecta o dirige una intervención, ni el historiador que acerca la realidad histórica pasada a la comprensión actual, son neutros en su apreciación, comprensión y diálogo con el bien cultural.

Este planteamiento supone la posibilidad de enfrentarse a la historia de una obra tan compleja como el Pórtico de la Gloria como si se tratase de un proceso de interacción entre diferentes modos culturales, donde cada acción se define en contraste con los demás creando su propio estilo cultural, lo que los sociólogos llamarían “subcultura”, y que pueden ser considerados como encuentros¹⁰.

El Pórtico de la Gloria como lugar de encuentro

El primer dato para comprender los avatares del Pórtico, una vez finalizada su materialización, parte de la figura del arzobispo D. Pedro Muñiz, bajo cuyo mandato se consagró la Catedral en 1211, quien solicita enterrarse al pie de su parteluz¹¹, deseo que se cumple en 1224, cuando se le da sepultura bajo un bulto yacente, cerca de la figura del Santo dos Croques¹² (Fig. 1), lo que provocaría una sugerente asociación al poner al Maestro Mateo arrodillado ante la figura de su mentor¹³. A mayores, el prelado solicitaba a cambio de una serie de prebendas que, durante las procesiones que allí se celebraban, el Cabildo tuviese su memoria presente en sus oraciones¹⁴.

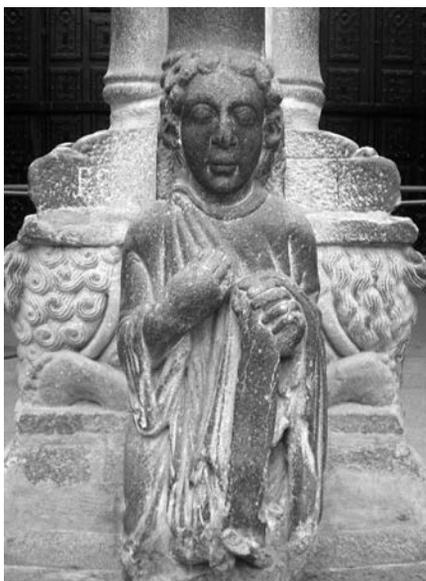


Fig. 1. Santo dos croques.
Detalle del Pórtico de la Gloria.

Acontecimiento que siguiendo a Moralejo Álvarez es el primer testimonio ejemplarizante del choque cultural entre el espacio definido por el Pórtico y este prelado. Encuentro que ocurre solo tres años después de la consagración del templo, por lo que se trata de un proceso de apropiación que refleja tanto la importancia que había adquirido la obra, como el valor que D. Pedro le concedió a la misma¹⁵.

Años más tarde, el Pórtico volvió a ser escenario de una manifestación considerada como choque. El encuentro que se produjo en este espacio en torno a 1375 entre el Arzobispo D. Rodrigo y D. Pedro Enríquez de Castro, conde de Trastámara, Lemos y Sarria, no fue casual. Episodio que cuestiona la autoridad y autonomía del poder arzobispal frente al civil, y que adquiere al producirse bajo la imagen de Santiago un componente simbólico ya que es el lugar donde este se sitúa inmediatamente

por debajo de Jesús, siendo natural la identificación del prelado como sucesor de aquel¹⁶. Por lo que este ejemplo, al igual que en el caso anterior, manifiesta una apreciación singular de este espacio.

Otro de los aspectos a valorar como encuentro es la intervención que tiene lugar entre marzo de 1511 y enero de 1541, años en los que se produce la construcción de las puertas que deberían cerrar la fachada occidental. Así, en 1511¹⁷, se alude a puertas mayores y menores —tal vez ancladas a los arcos laterales del Pórtico—, constatándose una nueva intervención en 1519, en que se promueve el traslado de dos puertas interiores a los arcos de afuera¹⁸. Encargo que permite que el Fabricero Cardenal Calviño firme contrato con el maestre Martín el 12 de septiembre de 1520. Contrato en el que se indica con claridad que se debía hacer un arco en la puerta principal de la Trinidad¹⁹. De esta parte de la obra que solo tendría que llegar hasta la clave del arco hecho debió existir una traza dibujada y visada por Calviño, Auñón y el Maestre Fadrique. También se indica en este contrato que el maestro “ha de faser un estanfix de xaspe con su basa labrada de moldura Romana Rasa e su capitel reuestido de unas lenguetas de talla, el qual dho. Pilar ha de ser muy uien labrado e polido en toda perfeccion...”²⁰.

Datos que indican la existencia de una preocupación para mantener la unidad estructural del conjunto, lo que conlleva que, inmediatamente después de la descripción indicada, se insista en una serie de especificaciones que mantengan dicha unidad²¹.

Otro de los elementos interesantes de este contrato alude a la ejecución de las vidrieras que el Maestre Martín debía asentar a su costa, incluyendo dar el color necesario²², lo que indicaría el proceso de adaptación y “modernización” del espacio interior del Pórtico, semejante al que en otros puntos de la catedral se vino haciendo a lo largo del siglo XVI, recurriendo a la pintura mural²³. Proceso que no supuso una novedad puesto que, en torno a 1508, el maestro vidriero Juan Jacobus se obliga “con todos (sus) uienes abydos y por auer de hazer una bedriera en el espejo grande sobre la puerta de la dha. Sta. Yglesia que

sale al obradoiro muy bien complidae adereçada e asimismo de reparar e adereçar todas las otras bedrieheras que están quebradas en la dha. Sta. Iglesia todo ello a uista de los beneficiados de ladha. Sta. Iglesia”²⁴.

A pesar de la alteración realizada en el cerramiento hay que tener presente que, una vez finalizadas las puertas, estas permanecieron abiertas, al menos, hasta 1529, fecha en la que el Cabildo manda que se cierren por las noches para evitar escándalos, al tiempo que adopta medidas de seguridad para mantener el orden en su interior, ya que no será hasta 1541 cuando las puertas se comenzarán a cerrar regularmente²⁵.

Estos datos confirman el interés que el cabildo, a mediados del siglo XVI, momento en que está inmerso en una profunda remodelación pictórica del edificio —decoración mural de la bóveda de la capilla mayor, la capilla de san Juan Evangelista, la capilla de san Pedro o de la Azucena o la capilla de Nuestra Señora de la Prima²⁶— tiene por proteger la estructura del Pórtico, aunque su objetivo final sea garantizar tanto el orden como la seguridad en el conjunto del espacio basilical.

En esta misma línea de encuentros hay que señalar el dato aportado por López Ferreiro sobre la iglesia compostelana en el siglo XVII. Si bien no se ha podido confirmar su presencia efectiva en el Pórtico, es posible que en este período sus paredes recibieran algún tipo de decoración ajena al discurso de Mateo, información que se puede deducir del traslado a finales del siglo XIX, principios del siglo XX, de un Crucifijo y una estatua del Apóstol a los “lados del Pórtico de la Gloria”²⁷, obras atribuidas a Juan de Dávila²⁸. Este aprovechamiento espacial, incluso triplicando la presencia del Apóstol, obedece a la habitual dinámica de adaptar el uso de este tipo de edificios a las necesidades del momento, e implica que todavía no estaba consolidada la valoración del Pórtico como obra única, al ser susceptible de cambios y manipulaciones, situación que no se volverá a repetir en el siglo XX²⁹.

Como es lógico, todos estos encuentros fueron modificados por el proceso de construcción de la actual fachada del Obradoiro, obra que manifiesta la comprensión de la estructura

interna del edificio entre el Pórtico de la Gloria mateano y la redefinición exterior del mismo a manos de Fernando de Casas. Se trata de una intervención compleja, puntual sobre la fábrica medieval, que no altera más de lo necesario su estructura arquitectónica. Más allá de los datos puntuales y concretos de cómo evolucionan los trabajos de esta intervención, realizada entre 1738 y 1759, destaca el hecho de que no se produjera la destrucción de la parte posterior de la fachada románica, el mantenimiento de los arcos y los pilares compuestos sobre los que se disponen las figuras de san Juan Bautista, la reina de Saba, Virgilio, etc., y que se hiciera lo mismo sobre la tribuna. También es razonable pensar que en una intervención de esta envergadura, en la que participan un gran número de escultores y pintores, en el que se hacen encargos específicos para ciertas partes de las obras al respecto de la decoración pictórica exterior, se haya actuado —aunque fuera puntualmente— sobre algunos elementos de la decoración interior. No obstante, se trata de una hipótesis que habrá que justificar más adelante³⁰.

Las noticias recogidas hasta este momento indican la percepción del Pórtico de la Gloria como un espacio y no mero telón escultórico, lo que lleva a valorar la relación existente entre el conjunto labrado y el espacio que se abre ante él, utilizado con carácter plural, ya que en él se atiende tanto a cuestiones de imaginería como a su valor para convertirlo en lugar de enterramiento. También se puede evidenciar como a medida que nos distanciamos del momento de su construcción, esta obra deja de tener una repercusión significativa —reduciéndose casi a datos anecdóticos— hasta que se redescubre a finales del siglo XIX, quizás un poco antes con el proyecto de Casas³¹.

Mucho más ricas, aunque también más frustrantes por su indefinición, son las noticias sobre las actuaciones realizadas sobre su policromía. Si adoptáramos un posicionamiento retrospectivo y objetivable documentalmente, solo se detecta lo realizado en 1651 por Crispín de Evelino. Es esta una perspectiva excesivamente limitada, no solo por lo reducido de la intervención y por la parquedad de su información documental, sino también porque supone renunciar a un posicionamiento

prospectivo en el que se entienda el Pórtico de la Gloria como parte del proceso natural de mantenimiento y conservación del conjunto de la Catedral. De hecho, tal como indica Moralejo Álvarez, son los datos de que disponemos sobre la renovación de su policromía los que indican un aprecio continuado, hasta el punto de que si se aceptara que los testimonios de la epigrafía no son originales, habría que aceptar también la existencia de una voluntad restauradora y pedagógica para los sucesivos repintes³².

Si se considera esta propuesta, es necesario realizar no solo un análisis del documento de Crispín de Evelino, sino otro de cómo se ha ido interviniendo en la policromía de la catedral, de la cual, en muchas ocasiones, es evidente que el Pórtico se pudo sustraer mientras que en otras —a ello apuntan las múltiples y diversas capas pictóricas existentes— tuvo que sucumbir como parte de ese proceso natural de mantenimiento de toda fábrica.

En este sentido hay que traer a colación uno de los acuerdos más significativos del contrato de compañía que Juan B. Celma firma con Domingo González y Gabriel Felipe. En él, estos dos pintores “dejan libremente al Bautista Celma todas las obras que salieren en la Iglesia de Santiago así de pintura, dorado y estofado, y de otra cualquier profesión, sin ser obligado a dar quenta ni parte, como sean de Cabildo, fábrica o Arzobispo... Asimismo le dejan libremente las rejas que hicierre de madera, hierro, bronce y estaño, eceto que en la pintura dellas sea obligado a las dar a los susodichos a quatro reales y medio, no se concertando a destajo; y lo mismo se entiende en los retablos que tomare de madera que la pintura sea obligado a darla al jornal arriba declarado”³³. No se pretende con esto afirmar que Celma interviene en algún momento en la renovación de la policromía del Pórtico, sólo se aspira a poner de manifiesto que existían formas muy diversas de contratos, en los que si las obras no suponían un elevado coste, no era preciso indicar el tipo de trabajo que se hacía. De hecho es significativa la existencia de este contrato que deja en régimen de monopolio la catedral compostelana a Juan Bautista Celma y que se mencione la posibilidad de realizar obras a destajo, algo muy común a lo largo de todo el siglo XVII.

En este sentido habría que valorar el trabajo realizado por Pedro de Más en 1653 cuando se compromete a pintar Santiago el Menor y santa María Salomé dentro de los inicios de renovación del altar mayor³⁴. También es incierta la referencia a los trabajos realizados por Antonio Montanero en 1677, momento en que pinta los remates de la capilla mayor y otras cosas —se debe entender que están dentro del mismo ámbito—³⁵.

A finales del siglo XVII, entre 1685 y 1688, hay que señalar la actividad pictórica de Antonio de Castro Santos que, en sucesivos encargos, pinta los colaterales de Santiago Alfeo y santa María de Salomé, imágenes que ocupan un lugar principal dentro del entorno de la capilla mayor de la basílica y que, en el mismo tono, se le encomienda la pintura y dorado de las imágenes “que están a los lados del Santo Cristo de la Preñada y otras cosas que doró y pintó para el servicio de esta Santa Iglesia”³⁶. Labores que indican la rutina habitual de conservación del conjunto catedralicio.

Juan Carballo, pintor y dorador documentado a finales del siglo XVII y principios del XVIII, tiene el encargo de llevar a cabo la pintura y dorado de la imagen del santo apóstol y encarnado del rostro y manos en 1704. Labores que tal vez se relacionan con la figura que preside el altar mayor, que coincidiría con los procesos de renovación del conjunto a finales del siglo XVII. Sin embargo su imprecisión y la incidencia en el encarnado del rostro y manos coinciden con los límites impuestos a Evelino³⁷.

Esta misma indeterminación en los encargos es la que se puede rastrear en los trabajos que realizan a lo largo del siglo XVIII Juan Antonio García de Bouzas³⁸, Francisco Sánchez³⁹, Manuel Arias Varela⁴⁰, Juan Bernardo Río⁴¹. Cada uno de ellos acomete multitud de obras que apenas quedan recogidas en los correspondientes libros de comprobantes y de cuenta o en los libros de hacienda. En ese sentido es necesario recordar que, durante el proceso de construcción de la fachada del Obradoiro, Casas no solo contó con maestros canteros y escultores como Gregorio Fernández, Antonio López o Juan Francisco Fernández, también tuvo que recurrir al trabajo de otros artistas como Juan Antonio García de Bouzas o Domingo Rodríguez Couxil, los

cuales tuvieron que acometer los trabajos de policromía de la nueva fachada. Es aquí donde se percibe que los gastos por trabajo de ambos artistas/artesanos asciende a 1.050 reales, que se usan dos mil panes de oro y doscientas libras de albayalde, así como aceite de linaza y yeso. Es evidente que estos datos no permiten afirmar que el trabajo de estos artistas pasara de la parte exterior de la fachada a la parte interior pero tampoco sería descabellado, aunque se mantenga en el plano hipotético, que, dentro de esta actuación, se realizasen intervenciones puntuales en la policromía del Pórtico, lo que evidenciaría un proceso constante de atención y renovación de la policromía⁴².

Este es, en definitiva, el caso del contrato de Crispín de Evelino, a quien se le indica que debe “pintar y encarnar las caras, pies y manos de las figuras *que* están en la portada principal desta *santa iglesia, que* llaman Trinidad y los del pilar de mármol en *que* están la descendencia de la Virgen *nuestra señora* y la *santa* Berónica, *que* están al lado de la nabe menor de la *parte* de las santas reliquias. Ciento y treinta ducados”⁴³. Se trata de un caso de doble recepción puesto que, por una parte Evelino es consciente de la importancia de la obra que se le encarga, de modo que en los libros de hacienda de esos años queda claro que “todo ha de pintar y hacer a satisfacción y vista de oficiales y con la perfección que se requiere”⁴⁴; pero, al mismo tiempo, Pérez Costanti cuando deja registro de la obra apunta que se trata de “una prueba de la pericia de este excelente pintor de encarnaciones, véase en el famoso Pórtico de la Gloria de la Catedral Compostelana”⁴⁵. Parece lógico pensar, ante la carencia de otras obras de Crispín de Evelino, que Pérez Costanti se dejó llevar por la importancia del lugar objeto de la intervención para justificar la calidad del pintor⁴⁶.

Todas estas noticias permiten una composición de lugar coincidente con la visión que avanzó Mateo Sevilla en sus estudios sobre la recepción del Pórtico de la Gloria en el siglo XIX⁴⁷. Por una parte, la intervención realizada por el *South Kensington Museum* no fue tan perjudicial sobre la policromía como ha trascendido de forma sistemática e infundada puesto que, si bien es cierto que tras esta intervención se omite sistemáticamente

cualquier referencia a su policromía, esta ausencia puede explicarse desde otra perspectiva diferente. Por la misma razón, pretender explicar el tipo de policromía existente en la obra de Mateo tomando como referencia el cuadro realizado por Jenaro Pérez Villamil (1849-1850) es prácticamente inútil ya que este, lo mismo que todos los pintores de su tiempo, trabajaban a partir de apuntes y bocetos que tomaban *in situ* con el objeto de después poder asentar sobre ellos la memoria y el recuerdo del monumento. Por lo que dentro de esta visión plenamente romántica y pintoresca el colorido forma parte de ese proceso de idealización común a todas las obras dedicadas a paisajes a mediados del siglo XIX⁴⁸.

Frente a esta visión negativa, la misma autora recuerda que diferentes autores, en descripciones previas a la intervención del Kensington, habían dejado ya sucintas referencias a la policromía que lucía el Pórtico. Baste recordar dos de las mencionadas, las más antiguas: Neira de Mosquera y Villaamil y Castro. El primero las resume de forma breve y concisa: “la conclusión de la fábrica de una catedral y la perspectiva de un pórtico retocado de azur, púrpura y oro”⁴⁹.

En correspondencia con estas descripciones se debe explicar el posible silencio en torno a los supuestos deterioros provocados por el vaciado del museo británico por dos razones. En primer lugar porque dicha pérdida no se llega a producir de un modo efectivo o, al menos, no se siente como tal hasta 1909; en segundo lugar, porque a partir del momento en que se produce la singularización del Pórtico como obra para ser expuesta en el *Kensington Museum* se crea una conciencia nacional en torno a la intervención y la obra (Fig. 5).

Zepedano y Carnero, cuando analiza el Pórtico, no duda en referirse al estudio de Villaamil y Castro y en comentar en términos favorables la labor realizada: “En el año de 1866 el Sr. Brucciani comisionado por los Directores del Museo Sonth Kensington de Lóndres sacó una copia exactísima vaciada en yeso, para colocarla en aquel Museo. Es tomada en gran parte esta descripción del *Arquitecto de Lóndres de 5 de junio de 1869*, como hecha en virtud del minucioso reconocimiento practicado

por el referido señor Brucciani. Sin embargo, merecen leerse la de D. Antonio de la Iglesia, publicada en el *Viajero en la Ciudad de Santiago* en 1863, y la de D. José Villaamil y Castro, acompañada de un diseño importante⁵⁰.

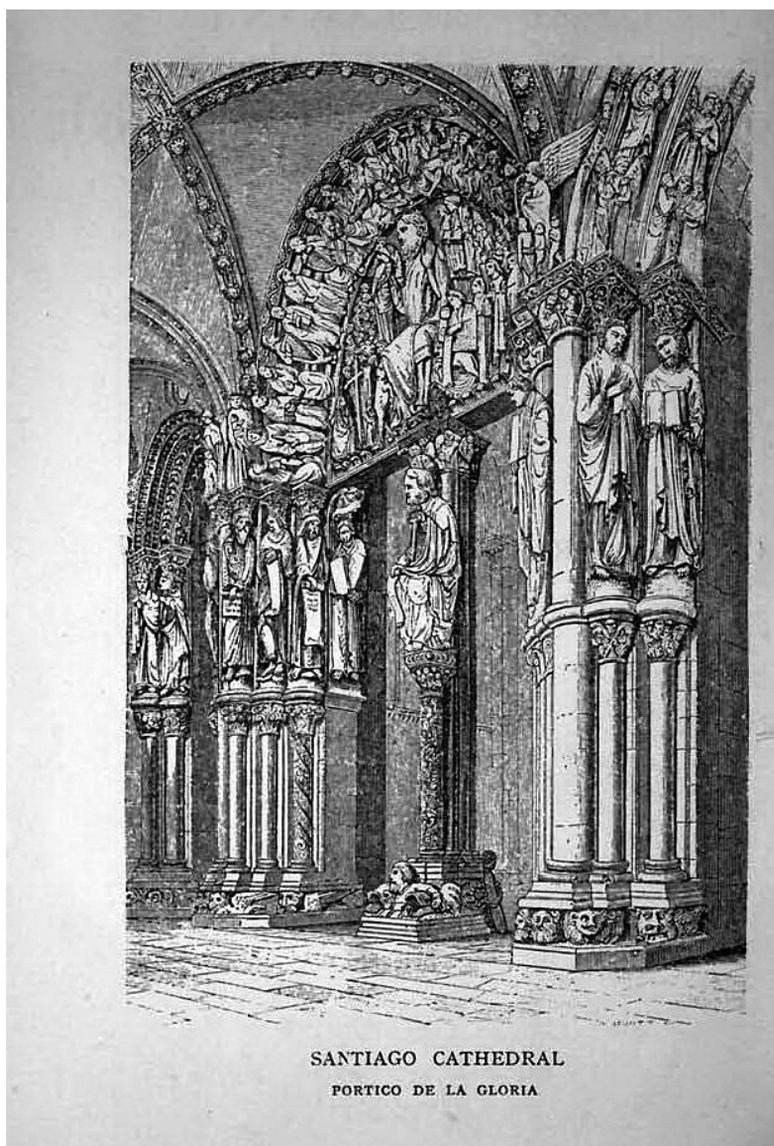
Quedaría por señalar el impacto que el interés británico tuvo sobre la revalorización del Pórtico. Para ello es indispensable volver a hacer referencia al texto de Mateo Sevilla, tanto en su edición de 1988 como en la de 1991. Evidentemente son fundamentales las publicaciones de Richard Ford a finales de la década de 1830, coincidiendo con el encargo de su *Manual para viajeros en España y lectores en casa* (Madrid, 1982)⁵¹; el trabajo de Sir William Stirling Maxwell, *Annals of the Artists of Spain* (1848); del mismo año es el texto de Edmund Head, *Handbook of the Spanish and French School of Painting*⁵²; G.E. Street, *Some Account of Gothic Architecture in Spain* (1865), tras la realización de tres viajes sucesivos entre 1861 y 1863 (Fig. 2). Libro en el que se incluyen algunas ilustraciones grabadas que condicionarán el encuadre visual del Pórtico⁵³.

Restaría, por último, la elección del Pórtico como pieza a incluir en el museo británico. Para ello fue fundamental el papel que desempeñó John Charles Robinson, quien también viajó a la Península en tres ocasiones entre 1863 y 1865. Durante su estancia en septiembre de 1865 elaborará los argumentos necesarios para justificar su elección⁵⁴, así como las razones técnicas para justificar su vaciado —estado de conservación, simplicidad volumétrica, organización arquitectónica de la obra—⁵⁵.

Entre los datos más significativos relativos al proceso de vaciado habría que destacar dos, en primer lugar la sustitución de Vicente Valderrama por Juan Cancela del Río, debido al fallecimiento del primero, como responsable del asesoramiento técnico del proceso. A ellos se añadiría Luis Vermeill⁵⁶. De la



Fig. 5. Vaciado del Pórtico. South Kensington Museum.



SANTIAGO CATHEDRAL
PORTICO DE LA GLORIA

Fig. 2. G. E. Street. Grabado del Pórtico de la Gloria *Some Account of Gothic Architecture in Spain* (1865).

documentación cruzada durante el proceso de vaciado, conservada en el archivo de la Catedral de Santiago, en su *Varia*, primera serie, tomo IX, cabría destacar el informe dado por los asesores del cabildo. Estos al informar del estado previo del Pórtico comentan que:

“de este reconocimiento resulta que todo el pórtico há experimentado (sic) de una manera sensible la acción destructora del tiempo en los 678 años que lleva de existencia; pero que en medio de esto el arco del centro está mucho más conservado que los dos laterales, pues, aunque los colores se han desvanecido en muchas de las infinitas figuras que forman aquel admirable conjunto, hay bastantes que lo conservan regularmente, y no hay ninguna que haya sufrido deterioros notables en su escultura. Después de este arco, el menos deteriorado es el del Norte, en el cual, si bien los colores han desaparecido casi por completo, la escultura parece medianamente conservada. No sucede así con el arco del mediodía, en el cual, bien porque la piedra sea de inferior calidad á la de los otros dos, bien porque la acción de las lluvias y los vientos fuese allí más fuerte, cuando el pórtico se hallaba al descubierto, es cierto que la piedra se halla en muchas partes corroída, y por lo tanto bastante deteriorada la escultura, particularmente los pequeñes detalles”⁵⁷.

En esta parte del breve dictamen es interesante la constatación de que la policromía se encontraba en un estado que se caracterizaba por su falta en amplias zonas y una presencia irregular en otras. También es significativo el diagnóstico sobre el estado de la arcada sur, como consecuencia de las filtraciones y humedades provocadas por el estado de la torre de las campanas.

En este mismo dictamen se indica cómo no se debía proceder en el caso de realizar el vaciado. Para ello se señala que “de emplear el método ordinario, que consiste en dar al objeto que se há de modelar una preparación de aceite antes de la aplicación del yeso, en el concepto de dichos Señores, resultaría un deterioro considerable en la pintura y escultura del original. Por consiguiente creen que V. E. no deben acceder á la modelación del mencionado pórtico por este sistema”. Asimismo se indica que el método propuesto por Brucciani sería “la aplicación de una ojas de una tela particular al objeto que se há de modelar, las cuales impiden todo contacto con este y el yeso que se aplica encima, y por consiguiente no permiten que se deteriore el objeto que se modela. Los espresados Señores creen que en efecto con este método, empleado con esmero y delicadeza, no

sufrirán deterioro las figuras de la Gloria, ni en su colorido ni en su escultura; pero no tienen una completa seguridad de ello, ni pueden tenerla de que en la ejecución de la obra se tenga el esmero que es de desear”⁵⁸.

Todas estas dudas son las que les obligan a aconsejar a que el permiso se conceda de acuerdo con las siguientes condiciones:

“1^a.- Que antes de darse principio á la obra habrá que hacer el formador para ella comisionado dos ó más ensayos en los puntos que se le designen (que convendría sea en el arco del Mediodía que es el mas deteriorado, y el mas ocasionado á deteriorarse); para con ellos adquirir el Cabildo la seguridad de sí con el referido método se deteriorarán o nó las figuras y colores de la Gloria.

2^a.- Que sí, aun después de estos ensayos, y obtenido el permiso para la ejecución de la obra, se observasen en el curso de esta, que las figuras sufren deterioro en la pintura ó escultura, tendrá el Cabildo derecho á retirar su permiso y hacer cesar la obra.

3^a.- Que el Cabildo tenga constantemente un vigilante que sea testigo de las operaciones del artista formador, con el encargo de dar aviso a V. E. tan luego como advierta que la modelación causa el menor deterioro en el colorido ó escultura de las figuras”⁵⁹.

Por último también son de reseñar las palabras finales del Certificado emitido por Juan José Cancela del Río en relación con la labor realizada por Brucciani:

“... and I can attest that the method adopted by Mr. Brucciani in his work of modeling, so far from doing any injury, has, on the contrary, left the original more brilliant and clear, he having been good enough to restore such portions as had been rendered defective from the causes above indicate”⁶⁰

Es evidente que la obra emprendida por el Kensington Museum, lo mismo que las diferentes intervenciones restauradoras realizadas con posterioridad a lo largo del siglo XX, suponen encuentros singulares determinados por sus propias circunstancias. Si este responde al espíritu romántico inglés, marcados por los principios desarrollados por Ruskin y de la evocación

sentimental del mundo medieval, las intervenciones realizadas a lo largo de la última centuria son el reflejo de diferentes momentos y planteamientos teóricos cuyo análisis y valoración corresponde más directamente a los técnicos implicados en tales procesos que a los historiadores del arte⁶¹.

El Pórtico de la Gloria como imagen

Otro punto de encuentro en el análisis prospectivo del Pórtico de la Gloria sería la definición de las líneas generales a través de las cuales se termina por canonizar como obra de arte, y también el proceso de reacentuación gracias al cual se consagran ciertos enfoques visuales. Ambas líneas podrían organizarse en dos ejes que tienen como punto de partida algunas de las representaciones más conocidas del Pórtico⁶²: el lienzo de Jenaro Pérez de Villamil, la huella dejada por los grabados de G. E. Street y Thurston Thompson.

Pérez de Villamil lleva a cabo su obra (1849-1850) como una más dentro de la serie que realiza recogiendo estampas de paisajes y arquitecturas de la Península. Tal como señala Arias Anglés⁶³, se trata de un lienzo de escasa difusión marcado por el espíritu que alimentó la colección de estampas dedicada a *España artística y monumental* realizada entre 1842 y 1850⁶⁴. Se trata de una obra dominada por un espíritu romántico en el que la fidelidad arqueológica queda sometida por completo al sentido pintoresco y por el carácter costumbrista de la escena⁶⁵. Las animadas escenas de diferentes grupos que se apiñan en torno a las calles laterales, ante el trascoro de Nuestra Señora de la Soledad o en el propio Pórtico, apuntan al gusto por lo anecdótico y por la recomposición embellecida, el ambiente de ensoñación, fantasía y misterio del que habla Arias Anglés. En este mismo sentido habría que entender la interpretación cromática del conjunto⁶⁶ donde prima la fruición cromática, el carácter vibrante de la pincelada y la explotación lumínica como elemento a través del que potenciar esa descripción cromática que, en cualquier caso, tiene que interpretarse como imaginada y pictórica, baste como referente que la luz penetra fundamentalmente

por los ventanales de la nave norte, mientras que consigue que la profundidad del lienzo se subraye a través de la luz que penetra a través del transepto⁶⁷.

Uno de los rasgos menos comentado de esta obra es la humanización que sufren las diferentes figuras del Pórtico. Ya se trate de los profetas o de los apóstoles, ya se detenga la mirada en los ancianos del arco central o en alguno de los ángeles que establecen la transición entre las tres arcadas, se percibe que se trata de figuras vivas, que se animan y mueven gracias al color. Para volver a encontrar este mismo tratamiento habrá que esperar a la llegada de Lino M. Villafínez (1892-1970). En muchas de sus obras, en especial en las realizadas entre 1939 y 1941, se puede observar como el efecto de la luz es tan artificioso que, necesariamente, recuerda a la iluminación utilizada por los pintores románticos españoles; un foco concentrado en un punto del cuadro que deja oscurecido el resto de la escena, y que escoge el mismo que en su momento eligió Ksado, Street o la *Ilustracion Gallega y Asturiana*⁶⁸.

Esta misma visión pictórica es la que descubrimos en la obra de Juan Luis, *Maestro Mateo* de 1929, adscrita a una serie dedicada a Santiago. En esta obra se percibe la huella que sobre un artista, todavía joven, habían dejado algunas de las tendencias desarrolladas años antes durante su estancia en la capital francesa, en concreto el Puntillismo. Este ejercicio técnico se complementa con una definición cromática y lumínica muy acusada, adecuada al carácter evocador del tema pues ahora el Pórtico de la Gloria se convierte en una imagen de fondo, recuerdo de la inspiración del Maestro Mateo, mientras este se afana en trabajar en la labra del parteluz. La gama cromática, más oscura que el resto de la obra, en este primer término acentúa el carácter monocromo del Pórtico que, como en el caso de Villaamil se presenta frontal y en su totalidad⁶⁹ (Fig. 3).

Otro ejemplo que abunda en el carácter policromo del Pórtico es el lienzo *Peregrinos*, pintado por Jesús Corredoyra. En él, de la mano del Santo Grial se puede trascender la imagen histórica de lo gallego para aproximarnos a la imagen religiosa de Galicia. Para ello Corredoyra vuelve a convertirse en el

modelo perfecto puesto que con sus peregrinos nos pone dentro de otro de los temas fundamentales para Galicia: el camino de Santiago y la arquitectura románica como seña de identidad. El peregrino, en los pinceles de Corredoyra, se transforma a un tiempo en retrato de un pueblo y en la realidad de



Fig. 3. J. Pérez Villaamil. Pórtico de la Gloria.

nuestras tierras —lo mismo que había hecho Solana con sus campesinos castellanos—, en expresión viva de esa “España Negra” y, por último, en imagen santificada de los propios peregrinos. En relación con este último aspecto no se puede obviar que Corredoyra vuelve a servirse de un modelo formal primitivo —una especie de exvoto singular acompañado del texto “Porque mejor es un día en tus atrios / que mil fuera de ellos. / Escogería antes estar a la puerta de la Casa de Dios / que habitar en las moradas de maldad” (Salmo LXXXIII, v. XI)— que conjuga con un lenguaje plástico a medio camino entre las formas primitivas, prácticamente dibujadas y planas de las figuras del Pórtico de la Gloria, y el realismo barroco de los rostros de los dos personajes del primer término. Ahora bien, su santificación se consigue a través de un sutil juego ilusionista, pues la pareja de peregrinos, ataviados con hábitos oscuros, cubiertos de medallas y rosarios de azabache, se nos presenta rígida, frontal —casi como si se tratara de una imagen sacra, en la misma posición en la que podríamos descubrir a María y José en una Natividad— a la misma altura que los profetas del Pórtico, en un espacio imaginario. Por lo que se refiere a la policromía de las imágenes del fondo, junto con la vivificación que se produce a través de su colorido, habría que destacar la pigmentación azulada de los capiteles; una concesión del artista que vista hoy parece una captación realista de algunas de sus áreas pintadas⁷⁰.

Una última referencia, en este caso alejada del referente, sería el dibujo de Carlos Maside de 1928, *Campesinas ante el*

tímpano de San Fiz. En la misma línea decorativa y ornamental de la *Niña con gallo*, este dibujo de tinta china sobre pergamino posee la calidad descriptiva y cromática de las ropas de las mujeres que, de rodillas, se postran en las inmediaciones de la iglesia compostelana de san Fiz de Solovio. Su interés radica en la duplicidad de lenguajes a los que recurre Maside. Mientras en los rostros de las mujeres se encuentra en la línea de los personajes femeninos realizados por muchos ilustradores de la época, los motivos geométricos de las faldas, paños y mantones remiten a un eminente gusto art-decó combinado con cierta vocación cubista. Por el contrario, las imágenes del tímpano reproducen una factura a medio camino entre lo primitivo y lo ingenuo donde sorprende la presencia de una policromía que recordaría la existente en el Pórtico y en algunos de los tímpano románicos dedicados a la Epifanía conservados en Santiago —san Fiz, santa María del Camino, san Benito, e incluso otros temas como el Pórtico del Paraíso y el tímpano de Dña. Leonor—⁷¹.

Por lo que se refiere al grabado y a su posterior difusión como estampa, habría que destacar que son estas las que, por su mayor difusión, terminan por generar una visualización del Pórtico monocromo. Uno de los primeros referentes conservados son los grabados realizados por G. E. Street para *Some Account of Gothic Architecture in Spain*, en ellos se acuña el enfoque que se convertirá en tradicional para la captación fotográfica del conjunto, el mismo que se comentaba en las obras de Villáfinez. De este modo, Street se sitúa en el ángulo correspondiente al muro septentrional, consiguiendo una visión amplia de la arcada central, el parteluz y la arcada meridional, quedando truncada en una prolongación visual del espacio, la norte⁷².

Este mismo encuadre aparece, aunque de un modo más sumario, en la estampa recogida en el texto de *Santiago, Jerusalén, Roma*, que un poco más adelante se repite⁷³. Obra que coincide con la realizada por Francisco Pradilla, quien recogió diferentes escenas de costumbres y monumentos durante su estancia en Galicia, siendo esta el segundo modelo a tener presente⁷⁴.

En la misma línea habría que hacer referencia a la serie de litografías realizadas por *La Ilustración Gallega y Asturiana*

en 1879⁷⁵, cuya fuente de inspiración son las fotografías de Thurston Thompson, de las que se conserva una copia en el Archivo de la Catedral de Santiago⁷⁶ (Fig. 4).

Las fotografías de Thompson son el punto de partida para definir toda una serie de encuadres fotográficos repetidos reiteradamente. Ya se trate del encuadre general desde algunos de sus ángulos, ya se trate de visiones parciales de los profetas, los apóstoles o detalles de alguno de los tres arcos. A este respecto son significativas la frontal —número 122⁷⁷—, en la que se percibe una uniformidad cromática en el conjunto⁷⁸, o la de Ksado, donde un peregrino coloca su mano sobre el parteluz⁷⁹.

En resumen, son imágenes en las que de forma sistemática, la atención de pintores, grabadores y fotógrafos se concentra en la parte frontal del conjunto. Solo Thompson y, después de él, todos aquellos que repitieron su encuadre, presentan el Pórtico desde el altar de la Soledad o el trascorro. No obstante, este encuadre no quiere decir que en algún momento a lo largo del tiempo transcurrido desde que el fotógrafo inglés realizara su trabajo, se le prestó la menor atención a la parte posterior del Pórtico, aquella que queda a espaldas de la fachada del Obradoiro. Imágenes que han contribuido a proporcionarle un carácter bidimensional, negándole su sentido espacial, lo mismo que su percepción monocromática, condicionada por los medios de reproducción.



Fig. 4. T. Thompson.
Vista desde el interior. Pórtico de la Gloria.

El Pórtico como texto

Son muchas las referencias literarias que se han centrado en el Pórtico como objeto de interés. Muchas de ellas fueron recogidas por Filgueira Valverde en 1988, de las que se han seleccionado algunas con el objeto de poder analizar algunos elementos de interés⁸⁰.

La primera debido a su relevancia es la del el *Liber Beati Iacobi*, que describe el conjunto del siguiente modo: “La puerta occidental, que tiene dos entradas, aventaja a las otras en belleza, tamaño y arte. Es mayor y más hermosa y está admirablemente labrada, con muchos escalones por fuera, y adornada con diversas columnas de mármol, con distintas representaciones y de varios modos; está esculpida con imágenes de hombres, mujeres, animales, aves, santos, ángeles, flores y labores de varias clases. Y su obra es tan enorme que no cabe en mi narración. Sin embargo, arriba, se representa, admirablemente esculpida, la Transfiguración del Señor, cual se realizó en el monte Tabor. Allí está pues el Señor, en una blanca nube con el rostro resplandeciente como el sol, brillándole el vestido como la nieve y el padre, arriba hablándole, y Moisés y Elías que se le aparecieron diciéndole la muerte que había de sufrir en Jerusalem. Y allí están Santiago, y Pedro, y Juan, a quienes antes que a todos mostró el Señor su Transfiguración”.

Otra descripción, también medieval, es la que, en 1492, realiza el arzobispo armenio de Arzenján: “... encima de la puerta oriental se ve el Cristo sentado en un trono, con la representación de cuanto ha acontecido desde Adán y de lo que ha de suceder hasta el fin del mundo, todo ello de una belleza tan exquisita que es imposible de describir”.

Por su parte la tradición de imponer la mano sobre el árbol de Jessé aparece, en unos años próximos a la descripción de Domenico Laffi, quien visitó Compostela en 1666, 1670 y 1678, en los relatos de Rochefort A. Jouvin (1672) y Guillaume Manier (1726):

“... y volver al altar de Occidente donde está hacia el Oriente, y como verdad de ese hecho me enseñara su mano impresa en

la piedra de uno de los pilares que está a la entrada de la nave, por donde Nuestro Señor la cogió para moverla”.

“En el centro del extremo de la iglesia hay una pilastra de mármol blanco sobre la cual están las huellas de los cinco dedos de una mano de Nuestro Señor cuando cambiaron la iglesia porque en otro tiempo el altar mayor estaba al sol levante. Las huellas de los cinco dedos están moldeadas como si fueran pasta”.

Dejando al margen muchas descripciones, como las realizadas por Neira de Mosquera —esta por encargo de Pérez de Villaamil—, Rada o Villaamil y Castro, Filgueira Valverde también se centra en las presentadas por poetas y literatos como Rosalía de Castro, Valle-Inclán, Ramón Cabanillas, Avelino Gómez Ledo, Iglesias Alvariño, Xosé Rubiños, Díaz Castro, Vázquez Mella, Unamuno, Mário Beirão, Gerardo Diego, Cúe Romano, entre otros muchos.

En todos ellos, si hubiera que abismarse en un análisis literario, se puede constatar cómo la admiración se sobrecoge ante la impresión de fe y emoción, ante la fuerza de las figuras y el éxtasis de la piedra.

A modo de conclusión cabría recordar las palabras de Moralejo Álvarez cuando insistía que la imagen del Pórtico es, en estos momentos, indisociable del estado visual; se podrá añorar lo perdido pero lo que ha llegado a nosotros y lo desaparecido forman parte de la historia del Pórtico y son testimonios de los múltiples encuentros, choques y conflictos que esta obra ha suscitado.

1. Este artículo ha sido realizado con el Proyecto del programa sectorial de investigación aplicada PEME I+D e I+D Suma 2009. Código 09TUR008210PR, de la Xunta de Galicia.
2. Sobre la vinculación de la Catedral de Santiago con la ciudad se conserva una descripción en la que se pone de manifiesto la mencionada relación: “... es Santiago uno de los pueblos más importantes de Galicia. Pocos en España pueden competir con él en las magnificencias artísticas, y poquísimos gozan de fama más ilustre ni ostentan timbres más gloriosos. El sepulcro del apóstol le dio vida; y desde la cristiandad recibió, en medio de los transportes de la más pura alegría, la noticia del rico tesoro que las entrañas de la tierra y las breñas de los montes habían ocultado por espacio de ocho siglos al furor de los perseguidores, la historia de Compostela es la misma y sigue las mismas vicisitudes que la de la grandiosa basílica que guarda las reliquias del hijo de Zabedeo”. J. M^a. Fernández Sánchez, y F. Freire Barreiro, *Santiago, Jerusalén y Roma. Diario de una peregrinación a estos y otros santos lugares de España, Francia, Egipto, Palestina, Siria é Italia en el año del Jubileo Universal de 1875*. Santiago de Compostela, Imprenta del Boletín Eclesiástico a cargo de D. Andrés Freire, 1881, T. I, pp. 6-7.
3. “Como a hurtadillas y siempre que nos era posible, gozábamos de recorrer las magníficas y espaciosas naves de la catedral y contemplar su incomparable pórtico llamado de la Gloria, todo ello de lo más elegante, hermoso y perfecto del arte y gusto románico”. F. Fita, *Recuerdos de un viaje á Santiago de Galicia*, Lib. Arenas, A Coruña, 1993, p. 83.
4. S. Moralejo Álvarez, “Prólogo”, en M. Mateo Sevilla: *El Pórtico de la Gloria en la Inglaterra victoriana. La invención de una obra maestra*. Santiago de Compostela, Museo Nacional de las Peregrinaciones, 1991, p. 11.
5. P. Philippot, “L’oeuvre d’art, le temps et la restauration”, en *Histoire de l’art*, 32 (1995) p. 4.
6. “Al tratar de comprender y explicar una obra tan solo a partir de las condiciones de su época... jamás podremos penetrar en sus profundidades de sentido. Las obras rompen los límites de su tiempo, viven durante siglos, es decir, en un “gran tiempo”, y además con mucha frecuencia tratándose de las grandes obras, siempre, esta vida resulta más intensa y plena que en su actualidad...”. M. Bajtin: “Respuesta a la pregunta hecha por la revista *Novy Mir*”, en *Estética de la creación verbal*, México, siglo XXI, 1982, p. 348.
7. J. C. Barbero Encina, *La memoria de las imágenes. Notas para una teoría de la restauración*. Madrid. Ediciones Polifemo. 2003. pp.43-52.
8. C. Brandi, *Teoría de la restauración*. Madrid. Alianza Editorial. 1999 p. 89.
9. E. Said, *Culture and imperialism*. Nueva York. Vintage Books. 1993. p. 261.
10. H. Hebdige, *Subculture: the Meaning of Style*. Londres, 1979.
11. S. Moralejo Álvarez, “Prólogo”, en M. Mateo Sevilla: *El Pórtico de la...*, op. cit., p. 13.
12. Ídem, “Marco histórico y contexto litúrgico en la obra del Pórtico de la Gloria”, en C. Villanueva: *El Pórtico de la Gloria. Música, arte y pensamiento*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1988, p. 32. Fuera del contexto de este informe se debe recordar que entre otras identificaciones, esta imagen ha sido asociada con el Maestro Mateo, como una mujer llamada Compostela, según el *Códice Calixtino*, e incluso como Santifiña da Memoria, en palabras de

- Villaamil y Castro. J. VILLAAMIL Y CASTRO: *La catedral de Santiago. Breve descripción histórica, con la planta y un diseño iconográfico*. Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1909, p. 45.
13. J. Carro, “Sepultura e inscripción del arzobispo Don Pedro Muñiz”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, VI (1951) p. 287.
 14. “Circa portam occidentalem que ex opposito respicit altare super sepulturam nostram ibidem collocotam in processionibus que ibi fient nostri memoriam in uestris orationibus facietis”. A. López Ferreiro: *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*. V, Santiago, Imp. y Enc. del Seminario Conciliar Central, 1902, p. 68.
 15. S. Moralejo Álvarez, “Marco histórico y contexto...”, Op. cit., p. 32.
 16. A. López Ferreiro, *Historia de la Santa A. M. Iglesia de...*, VI, Santiago, Imp. y Enc. del Seminario Conciliar Central, 1909, p. 213-214.
 17. “Por quanto había ya tiempo que se comprara madera para las puertas mayores y menores que salen al Obradoyro... se hiciesen las puertas menores”. A. López Ferreiro: *Historia de la Santa A. M. Iglesia de...*, VIII, Santiago, Imp. y Enc. del Seminario Conciliar Central, 1906, p. 55.
 18. “A los señores Chantre e Mondragón e Juachin d’Auñon y el Cardenal Calviño el hacer las puertas del Obradoyro asy de piedra como de madera, para que se hagan en el arco que está ahora de fuera del dicho Obradoyro y asy mismo las otras dos puertas de dentro, que se pasen a los otros dos arcos pequeños de fuera. Cometengelo para que busquen oficiales y lo yugalen segnd sus concienças”. *Ibidem*, p. 57, nota 1.
 19. “que tiene uinte e cinco pies de hecho e de souida quinze desde las corlas”, *Ibidem*, apénd. IX, p. 40.
 20. “este dicho arquo se ha de faser en dos arcos asi que Respondan al estanfix de xaspe questá en el medio. e ansymismo ha de fasere las otras dos puertas questán en los lados desta dha. puerta conforme los dhos. arcos y las dhas. corlas e clarboyas e de la mesma fechura del arco grande conforme á la traça e muestra firmada de los dhos. cardenal e canónigo e masetre martin e maestre fadrique...” *Ibidem*, apénd. IX, p. 41.
 21. *Ibidem*, apénd. IX, p. 41.
 22. “Yten mas ha de faser e poner el dho. maestre Martín asentadas a su costa e misión todo el vidrio que fuere menester para las tres claraboyas labrado e asentado e dada la color que fuere necesario e poner el fierro e plomo que fuere necesario para poner las dhas. vidrieras; e estas dhas. vidrieras sean muy buenas labradas de manixería e de talla e fechas con toda perfeccion”. *Ibidem*, apénd. IX, p. 41.
 23. J. M. García Iglesias, “Contribución al estudio artístico de la Catedral de Santiago en el siglo XVI: la pintura”, en *Cuadernos de Estudios Galegos*, 31, 93-95, (1978-1980), pp. 271-290, E. Fernández Castiñeiras, J. M. Monterroso Montero: *A pintura mural nas catedrais galegas. Séculos XVI-XVIII*. Santiago de Compostela, Tórculo eds., 2006, p. 4.
 24. *Ibidem*, apénd. III, pp. 8-9. Es sugerente pensar que estas vidrieras, lo mismo que las obras realizadas por el Maestre Martín, son las mismas que deberían ilustrar los dibujos realizados por el Canónigo Vega y Verdugo a mediados del siglo XVII, antes de las intervenciones que, durante los años centrales del siglo XVIII, se llevaron a cabo para la remodelación de la fachada exterior.

25. A. López Ferreiro, *Historia de la Santa A. M. Iglesia de...*, VIII, Santiago, Imp. y Enc. del Seminario Conciliar Central, 1906, pp. 57-58.
26. E. Fernández Castiñeiras, J. M. Monterroso Montero, *A pintura mural...*, op. cit.
27. A. López Ferreiro, *Historia de la Santa A. M. Iglesia de...*, IX, Santiago, Imp. y Enc. del Seminario Conciliar Central, 1907, p. 299, nota 1.
28. Cfr. M^a. D. Vila Jato, *Escultura manierista*. Ourense, Caixa de Aforros Provincial de Ourense, 1983. La imagen del crucificado aparece recogida en una de las fotografías anteriores a la intervención de Chamoso y Pons Sorolla. *Tarxetas postais. Santiago de Compostela*. Santiago de Compostela, Gran Enciclopedia Gallega, 1989, n^o 124. Estas fotografías proceden de los fondos del Museo do Pobo Galego.
29. No se trata de una novedad sino, por el contrario, de algo común dentro de espacios vinculados litúrgicamente con el espacio principal donde transcurren los oficios y con aquellos que eran susceptibles de ser aprovechados para multiplicar el número de altares y devociones. Baste tomar como referencia el testimonio de las pinturas murales conservadas en el Pórtico del Paraíso de la Catedral de Ourense, obras de mediados del siglo XVIII, así como el altar de San Francisco Blanco, instalado con posterioridad. Cfr., J. M. Monterroso Montero, "A pintura dos séculos XVII e XVIII", en J. M. García Iglesias (coord.): *A Catedral de Ourense*, Ourense, Xuntanza Ed., 1997, pp. 435-468.
30. Sobre la fachada del Obradoiro realizada por Fernando de Casas y Novoa se recomienda la consulta de los estudios realizados por Vigo Trasancos y Fernández González. A. Vigo Trasancos: *La fachada del Obradoiro de la Catedral de Santiago (1738-1750). Arquitectura, triunfo y apoteosis*. Santiago, Consorcio de Santiago, Madrid, Electa, 1996; A. Fernández González: *Fernando de Casas y Novoa, arquitecto dieciochesco*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006; L. Hermida González: *Unha aproximación á obra de Fernando de Casas Novoa*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2007.
31. Es ilustrativa en este sentido la sucinta descripción que hace el Padre Fita cuando habla de sus "escapadas" para la contemplación del Pórtico. Véase, nota 2.
32. Moralejo Álvarez concluye comentando que "la actual policromía es ya indisociable, para nosotros, de la imagen del Pórtico y más echamos en falta la pérdida que de más la conservada". S. Moralejo Álvarez: "Prólogo", en M. Mateo Sevilla: *El Pórtico de la...*, op. cit., p. 15.
33. P. Pérez Costanti, *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*. Santiago, Imp., libr. y enc. del Seminario C. Central, 1930, p. 116.
34. Este pintor en 1656 cobra ciento diez reales por haber pintado de nuevo la estatua del santo apóstol del altar mayor, "para el día de su fiestas". Se recoge este dato ya que es significativo que ciertas obras, lo mismo que ocurre en la actualidad, recibían una especial atención cuando coincidían festividades ordinarias o acontecimientos extraordinarios. *Ibíd.*, p. 317. Con anterioridad, en 1624, Juan Rodríguez de Barros realizó diversos trabajos menores de policromía en la catedral. *Ibíd.*, p. 470.
35. *Ibíd.*, p. 384.
36. *Ibíd.*, p. 102.
37. *Ibíd.*, p. 89.

38. J. Couselo Bouza, *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*. Compostela, imprenta, librería y enc. del Seminario Central., 1932, pp. 376-377; B. J. Quijada Morandeira: *Las obras en la catedral de Santiago*. A Coruña, Diputación Provincial de A Coruña, 1997, pp. 1-105.
39. *Ibídem*, pp. 606-607.
40. *Ibídem*, pp. 191, 641.
41. *Ibídem*, pp. 570-571.
42. A. López Ferreiro, *Historia de la Santa A. M. Iglesia de...*, X, Santiago, Imp. y Enc. del Seminario Conciliar Central, 1908, p. 251.
43. P. Pérez Costanti, *Diccionario de artistas que florecieron...*, op. cit., pp. 160-161. Siempre se pasa por alto que esta obra de Evelino es una más dentro de una larga nómina que incluye trabajos de dorado y pintura de la figura de Santiago del altar mayor en 1632, dorado de la imagen de Nuestra Señora situada sobre la reja del coro en 1634, pintura de las imágenes de los fuegos en ese mismo año. Incluso se puede rastrear como se le vuelven a reiterar esos encargos en 1651.
44. *Ibídem*, p. 577.
45. *Ibídem*, p. 576.
46. J. M. Monterroso Montero, "La condición social del pintor en la Galicia de los siglos XVII y XVIII", en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 42, 107, (1995), pp. 371-391.
47. M. Mateo Sevilla: "La Consagración del Pórtico de la Gloria como obra maestra: su divulgación en la Inglaterra decimonónica". *Abrente, Revista de la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario*, 16-18, (1984-1986), pp. 161-179; Ídem: "La Fortuna Crítica del Pórtico de la Gloria en la Inglaterra Victoriana: de la guía de viajes al "Museo imaginario", en *VI Congreso Español de Historia del Arte*. I. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, 1989, pp. 163-172; "El Pórtico de la Gloria en la España del siglo XIX", en *Actas del Simposio Internacional "El Pórtico de la Gloria y el arte de su época"*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1988, pp. 457-469.
48. Mateo Sevilla subraya la coincidencia en el hecho de que este cuadro fuese expuesto en la Exposición de 1909 en Santiago de Compostela y que la primera voz que subraya el deterioro de la pintura sea la de Méndez Casal en ese mismo año. M. Mateo Sevilla: *El Pórtico de la ...*, op. cit, p. 63, nota 70.
49. A. Neira de Mosquera, "Historia de una cabeza (1188)", en *Monografías de Santiago y dispersos temas compostelanos (1844-1853)*, Santiago, Consorcio de Santiago, 2000, p. 22 (ed. orig. 1850).
50. J. Ma^a. Zepedano y Carnero, *Historia y descripción arqueológica de la Basílica Compostelana*. Lugo, Soto Freire, 1870 (ed. Santiago Compostela, Xunta de Galicia, 1999, p. 181).
51. En palabras de Mateo Sevilla, la importancia de este texto radica en el hecho de ser la primera guía europea que recomienda la visita y atención minuciosa al Pórtico. M. Mateo Sevilla: *El Pórtico de la ...*, op. cit, p. 37.
52. *Ibídem*, p. 38.
53. Mateo Sevilla recoge la descripción de esta experiencia en la que se mezcló el azar y el interés, concluyendo con una frase sumamente significativa: "my faith was rewarded by the discovery of a church of extreme magnificence and inter-

- est”. *Ibidem*, pp. 40-41, notas 47-48. Más adelante escribiría: “Santiago es una ciudad demasiado importante, y su catedral muy grandioso e interesante para relegar su descripción al final de un capítulo”.
54. *Ibidem*, p. 56, nota 35, apéndice pp. 91-92.
 55. *Ibidem*, p. 58.
 56. Sobre la figura de Cancela del Río, profesor de dibujo y director de la Real Sociedad Económica de Amigos del País, cfr. M. C. Folgar de la Calle, E. Fernández Castiñeiras: *Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago de Compostela: 1784-2006*. Santiago de Compostela, Fundación Caixa Galicia, 2006.
 57. *Informe con el dictamen de D. Vicente Valderrama, D. Juan Cancela, y D. Luis Vermeil*. ACS. (Cit. por M. Mateo Sevilla: *El Pórtico de la ...*, op. cit., Apéndice, p. 94)
 58. *Ibidem*, pp. 94-95.
 59. *Ibidem*, p. 95.
 60. *Ibidem*, p. 95.
 61. La necesidad de crear una consciencia de trabajo interdisciplinar dentro de las labores de conservación y restauración conlleva, además de una exigencia para que los historiadores del arte tengan su lugar en este tipo de procesos, una reflexión responsable sobre los límites que ese mismo principio de interdisciplinariedad debe imponer.
 62. Somos conscientes de que el número de imágenes y referentes que se podrían aportar son múltiples y variados; también creemos que, en este caso, la acumulación de referencias al respecto —más allá de abundar en un conocimiento de la iconografía del Pórtico— no supone una aportación sustancial a la hora de desarrollar el análisis que se propone.
 63. Cfr. J. E. Arias Anglés, *J. Pérez Villaamil*. A Coruña, Atlántico, 1980, p. 257, nº 167; Ídem: *Jenaro Pérez Villaamil: 1807-1854. Óleos, acuarelas, dibujos, litografías*. A Coruña, Fundación Caixa Galicia, 1996.
 64. *España artística y monumental: Cuadros antiguos y modernos, monumentos arquitectónicos, objetos de escultura, tapicería, armería, orfebrería y demás artes de los Museos y Colecciones de España en reproducciones fototípicas*. Madrid, Viuda de Rodríguez Casa editorial, 1889.
 65. Esta obra fue ofrecida a Isabel II, motivo por el que pasó a formar parte de los fondos del Palacio Real.
 66. M. Mateo Sevilla, *El Pórtico de la ...*, op. cit., p. 63, nota 70.
 67. M^a. D. Barral Rivadulla, “Aunando momentos... Presencias medievales en la plástica contemporánea”, *De Arte*, 5, 2006, 217-230.
 68. J. C. Valle Pérez (com.), *Villafínez. 1892-1970*. Vigo, Diputación Provincial de Pontevedra, 1998, pp. 32-33.
 69. J. M. López Vázquez, *Do primitivo na arte galega ata Luis Seoane. Procesos de creación artística e de identidade nacional*. A Coruña, Fundación Luis Seoane, 2006, pp. 222-223.
 70. *Ibidem*, pp. 224-225.
 71. *Ibidem*, pp. 264-265. Esta imagen guarda una estrecha relación con el grabado realizado hacia 1930 por E. Castro Mayer.

72. G. E. Street, *Some Account of Gothic Architecture in Spain*. Londres, John Murray, 1869.
73. J. M^a. Fernández Sánchez, Fr. Freire Barreiro: *Santiago, Jerusalén, Roma...*, op. cit.
74. F. Fita., *Recuerdos de un viaje á Santiago de Galicia*. Madrid, imprenta de los Sres. Lezcano y Comp^a, 1880. (Ed. facsímil, A Coruña, Lib. Arenas, 1993).
75. *La Ilustración Gallega y Asturiana*. Madrid, 1, 1879. (Ed. facsímil, Gijón, Silverio Cañada, 1987).
76. Th. Thompson, *The Cathedral of Santiago de Compostella in Spain. Showing especially the sculpture of the Pórtico de la Gloria, by Mestre Mateo. A series of twenty photographs recently taken by the late Mr. Thurston Thompson*. Londres, Arundel Society, 1868; Véase, Cabo, J. M. (coord.): *Charles Thurston Thompson e o proxecto fotográfico ibérico*. A Coruña, Centro Galego de Artes da Imaxe, 1997.
77. *Tarxetas postais. Santiago de Compostela...*, op. cit.
78. Entre las fotografías recogidas en el Archivo Mas se debe destacar que en la vista general de la tribuna se percibe un caleado general, mucho más intenso y potente que el existente en la parte inferior. Ref. C-29228-1919. Se trata de una capa que, en su momento, debió cubrir el conjunto de la tribuna como se observa en la fotografía C-67541-1919. A riesgo de sobrevalorar la visión de las fotografías de este archivo, parece que en algunos de los detalles del Pórtico se percibe la presencia de cales similares a las mencionadas en la imagen del Museo do Pobo Galego.
79. *Ibíd*em, n^o 129. Esta imagen fue portada del *Blanco y Negro* del *ABC* del 14 de septiembre de 1957. Con anterioridad, el mismo semanario utilizó fotografías de Hauser y Menet en el número de 116 de septiembre de 1915 y fotografías de Lacoste el 22 de agosto de 1926.
80. X. Filgueira Valverde, “El Pórtico de la Gloria en sus evocaciones literarias”, en *Actas del Simposio Internacional “El Pórtico...”*, op. cit, pp. 501-517.

Resumen

La capilla de los Mondragón en la catedral de Santiago es un caso único en el arte compostelano. Se trata del único ejemplo de una obra realizada en barro cocido, procedente de los talleres sevillanos del Maestro Perrín. Su estudio se abordará a través de los aspectos formales de su composición.

Palabras clave: Mondragón, Miguel Perrín, Catedral de Santiago, Barro cocido, Escultura.

Abstract

The chapel of the Mondragón in the Cathedral of Santiago is a unique case in the Compostela art. It is the only example of a work in terracotta from master Perrin Sevillian workshops. Your study will be addressed through the formal aspects of its composition.

Keywords: Mondragón, Miguel Perrín, Cathedral of Santiago, Terracotta, Sculpture.

UN ESPACIO PARA LA PUESTA EN ESCENA Y LA DEVOCIÓN. LA LAMENTACIÓN SOBRE CRISTO MUERTO Y LA CAPILLA DE MONDRAGÓN EN LA CATEDRAL DE SANTIAGO DE COMPOSTELA¹

Juan M. Monterroso Montero

Grupo de Investigación Iacobus (GI-1907)

Universidade de Santiago de Compostela

La capilla de Mondragón

Esta capilla, conocida también como de la Piedad o de Santa Cruz, está situada en la girola de la basílica compostelana, entre las antiguas capillas románicas de San Andrés —siglos más tarde demolida para levantar la actual capilla de Nuestra Señora del Pilar— y la de San Pedro, que, en el momento presente, está presidida por la imagen de Nuestra Señora de la Azucena. López Ferreiro señala que esta se debería ubicar “entre la puerta de la Quintana y la del Perdón”².

Esta circunstancia condiciona la configuración de su planta, puesto que esta se debe adaptar en su parte oriental —coincidiendo con el acceso a la sacristía— al perfil curvo que describe el muro exterior de la capilla de san Pedro. Por esta razón, la que en circunstancias normales sería una planta de salón rectangular, termina por transformarse en una capilla pentagonal de contorno irregular³.

La fecha de su realización se debe hacer coincidir con la fundación privada promovida por el canónigo Juan de Mondragón, que en 1521 consigue la aprobación, y licencia del arzobispo Alonso de Fonseca, necesarias para poder levantarla y crear una capilla servida por “*seis capellanes abmovibles y un sacristán y dos moços de choro, los cuales fuesen obligados a decir tres misas cada día, las dos reçadas y la otra cantada. Los cuales capellanes las dicen por semanas; tres una semana y tres otra, salbo*

que en la misa cantada se hallasen todos...”⁴. En esos años, en los que la obra del claustro nuevo de la catedral estaba todavía en fase de realización, se encuentra en plena actividad artística el taller dirigido por el maestro Juan de Álava⁵, quien, durante sus viajes a Castilla, deja encomendada la dirección de los mismos a Jácome García. Será este, por lo tanto, el que se hará cargo de la obra emprendida por Don Juan, si bien, con toda seguridad, las trazas de la misma habrían podido ser dadas por el maestro salmantino. Esto explicaría la vaguedad de las noticias recogidas por Pérez Costanti, que señala cómo Jácome García corrió en 1525 con ciertas obras en la capilla de Mondragón o de Nuestra Señora de la Piedad, razón por la que contrató a Álvaro de Meilán y Rodrigo Guerra, ambos pedreros⁶.

Estos datos han sido ratificados por la escritura de fundación de la capilla, levantada el 19 de agosto de 1522, en San Francisco de Noia, por Don Juan de Mondragón, en presencia del notario Ares Alonso. En dicha escritura se señala que D. Juan de Mondragón tuvo el propósito determinante de

“hacer edificar una capilla en la Santa Yglesia de Santiago, donde soy yndigno capellán y beneficiado devaxo y sola ynbo-cación de Nuestra Señora de la Piedad, por manera que fuese llamada y se llamase y nombrase de la Piedad, e prosiguiendo en este propósito e ynbencción supliqué e pedí por merced al mui Ylustre y Reberendísimo Señor Don Alonso de Fonseca, Azrobispo de dicha Santa Yglesia mi Señor y a los Reberendos Señores Deán y Cavildo de ella me diesen lugar decente y conbenible para la dicha Capilla”⁷.

Este deseo del fundador se vio satisfecho cuando

“por su reberendísima señoría de parecer y consentimiento de los dichos señores Deán y Cavildo me fue dado y señalado el lugar y el espacio que había entre las capillas de San Andrés y San Pedro Apóstoles colocadas en dicha Santa Yglesia con cierto salido y espacio en la Quintana de Palacio de la dicha Santa Ygleisa donde al presente está echa y construida y edificada una capilla para el efecto de la mi yntención y ahora queriendo efectuarla e poner en obra mi propósito e llevarlo a devido efecto en servicio de Nuestro Señor y de su Gloriosa



Fig. 1. Lamentación sobre Cristo Muerto. Capilla de Mondragón. Vista general.

Madre mi Señora Santa María y para que dicha capilla se pueda conserbar, hacer y celebrar en ella el oficio diurno y decir misas y sacrificios de que Dios Nuestro Señor sea servido por la bia, horden y forma en manera que yo la entiendo y espero hacer y hordenar...”⁸.

Como se podrá comprobar, las aspiraciones de D. Juan de Mondragón se vieron enteramente satisfechas en la medida en que se le asignó un lugar principal en la estructura arquitectónica de la catedral románica, dentro de la girola, muy próxima al sepulcro del Apóstol Santiago⁹.

No es difícil constatar dicha vinculación con los modelos utilizados por Juan de Álava en su bóveda de crucería, si bien esta está fuertemente deformada por lo extraño de la planta de la capilla. Se trata de una bóveda en la que los nervios junto a las ligaduras, los espinazos, los terceletes y los combados adoptan una disposición “pentafolia atrofiada” que, en su origen, debería haber respondido a una disposición en “tetrafolio”¹⁰.

Ese mismo lenguaje de estirpe gótica se descubre en sus diez claves secundarias, decoradas con motivos vegetales en relieve, en las ménsulas que recogen los empujes de los estribos cilíndricos en que convergen los nervios de la bóveda, y en el antepecho de la tribuna que cierra las capillas. Algunos motivos de carácter heráldico ceñidos por coronas de laurel —la clave de la bóveda y el blasón situado junto a la ventana rectangular que ilumina la capilla— precisan la datación quinientista que se le ha dado.

Como ya se ha señalado, la capilla de Mondragón cuenta con una pequeña sacristía cubierta también por una bóveda. En su interior se conserva un gran lienzo dedicado a Nuestra Señora del Socorro, obra realizada en 1737 por Francisco Antonio Couselo del Villar siguiendo el modelo de Claudio Coello, localizado en el vecino monasterio de San Martiño Pinario¹¹. (Fig. 1).

El perfil del mecenazgo de los Mondragón

La presencia de este linaje en Galicia se constata, desde un punto de vista artístico, desde el siglo XVI. Según el catastro de Ensenada de 1752, el marqués de Santa Cruz —de ahí la denominación de la capilla que, en algunas ocasiones, ha inducido a confusión con la Capilla de la Prima— contaría con 172 vasallos, número discreto dentro del conjunto de la nobleza gallega¹².

El marco geográfico de su patrocinio artístico se concentra en el área compostelana, si bien tiene ramificaciones hacia Ribadulla y Coirós¹³.

Su labor de mecenazgo, que se extenderá hasta el siglo XVIII, es sumamente importante por tres motivos diferentes: en primer lugar, por la talla de los artistas que colaboran en las obras promovidas por los Mondragón; nombres como Juan Bautista Celma, Diego Romay o el propio Maestro Perrín son buena prueba de ello¹⁴. En segundo lugar, por su perfil cultural, rico y copioso, como se puede constatar a través del inventario *post mortem*; este señala como en dicho documento se enumeran 168 obras que, con un total de 270 volúmenes, conformaban su biblioteca, la cual, según opina este autor, no tenía comparación con ninguna otra de las existentes en Compostela. En tercer lugar, por la defensa que ejercieron sobre la capilla de la Piedad en unos momentos en los que se estaba emprendiendo la remodelación barroca del lado sur del deambulatorio de la basílica¹⁵.

A estos datos de carácter bibliográfico se le pueden añadir ahora las declaraciones manifestadas por D. Juan de Mondragón en la escritura de donación mencionada con anterioridad, de 1522, y en otra posterior de 8 de Julio de 1530, levantada ante el notario Pedro Lorenzo de Ben.

En la primera de ellas se constata, además de la idea precisa de que la capilla estuviera dedicada a Nuestra Señora de la Piedad —es decir, que existía una clara intencionalidad del fundador a la hora de levantar la capilla y de seleccionar el tema inmediatamente la presidiría—, la intención de mantener y prolongar la fundación a lo largo del tiempo. De ese modo se declara en dos ocasiones sucesivas lo siguiente:

“...hago la dicha donación a la dicha Capilla sea mantenida y reparada por manera que no se caiga ni perezca ni venga en destrucción e ruina, e los capellanes y otras personas que por mi o por los dichos señores Licenciado Simón Rodríguez asistente y Gómez Vallo...”;

“...digo e prometo que guardándose en tiempo alguno no (...) ni pasare contra lo que en este contrato de Donación, conservación e poder antes le firmé e guardaré, cumpliré y haré

guardar, cumplir e tener y en todos los días de mi vida en pos de mi falescimiento y postrera voluntad ni por manda ni testamento ni en otro ningún contrato revocaré esta dicha donación de bienes que a si hago y dono a la dicha Capilla según dicho es, antes la tendré, cumpliré según dicho es por mi e por mi persona y vienes eclesiásticos e seglares, presente e futuros que para ello expresamente obligo y sopena de quinientos ducados de oro que me obligo de dar y pagar de pena y postura combencional haciendo lo contrario para la dicha capilla la qual pena pagada i no pagada una vez o más toda una valga y sea firme todo lo que en este contrato de donación, contenido e por esta presente carta y contrato otorgo”¹⁶.

En la segunda se indica, junto a una extensa nómina de ornamentos y objetos litúrgicos que compondrían el ajuar de la capilla, que

“la presente carta de donación e doctación... se fundó y está edificada e constituida por la autoridad hordinaria e apostólica de la Santa Yglesia de Santiago una capilla de vaxo de la ynvocación y deboción de Nuestra Señora la Virgen María de la Piedad para que en ella se celebre y el culto divino sea aumentado y se hagan y cumplan las misas memorias y aniversarios y otras obras de piedad en servicio de Nuestro Señor e su gloriosa e bendita Madre...”¹⁷.

También se indica las condiciones de las personas que se encargarían de mantener vivo dicho culto,

“queriendo que los ministros y personas de la dicha capilla ha de haver y servir tengan estipendio y salario para sustentación de mantenimiento y con mexor aparejo y disposición puedan hacer y cumplir lo que a sus cargos mande y por mi los será encargado, yndicado e hordenado expecialmente pues las cosas espiristuales mexor son conserbadas con el aiuda de los vienes temporales y eso mismo para que hara’ que docte para fábrica, obras de reparo de la dicha capilla e para hornamentos de ella, por ende de mi propia, libre y agradable voluntad e solo por servicio de Nuestro Señor, y de su Bendita Madre e Honra del bien abenturado glorioso Apóstol Señor Santiago...”¹⁸.

Esta carta de donación de 1530 llega a especificar, no solo los lugares de donde se deberán extraer las rentas para el mantenimiento de la capilla, sino que también indica con precisiones cuáles son los apartados en que se deben invertir:

“la cual dicha donación que así hago de los dichos vienes á la capilla dicha, sus capellanes e ministros e para la fábrica y reparto de ella hago con todas las rentas de pan y vino, dineros, servicios, molinos, vatanes, casares, limosnas, y otras qualesquiera derecho que me pertenescan por razón de los dichos casares y con sus montazgos, pastos, aguas, deesas y con todo lo a ello anejo y perteneciente, e pertenecer deviere según es como me pertenece y a más de mí a las personas de quien hube y tengo dicho título e causa para que todos los dichos vienes sean de la capilla y capellanes, y ministros de ella e para que se gasten e destribuyazn según como por mi fuere, y está hordenado y mandado, e para el reparo de fábrica e aciete, cera, encienso y otras cosas horanmentos e libros necesarios e combenientes a la dicha capilla”¹⁹.

Entre los datos que, dentro de ese primer documento de donación, demuestran el carácter humanista que posee el fundador, se deberían destacar una mención explícita a la decoración “a la romana”²⁰ cuando describe un cáliz: “...*conviene a saber de un cáliz de plata dorado blanco con su patena barado en Romano que pesa tres marcos y tres reales y tres onzas... una alba de olanda con sus faldones... y un escudo arriva con las cinco llagas a vaxo y otro escudo con mis armas y al derredor con su romano y esta labrado sobre raso carmesí*”²¹.

Ese interés por la capilla no disminuyó con el paso del tiempo, por el contrario, fue en aumento, siendo los descendientes de D. Juan de Mondragón los que defendieron los intereses de su fundación, lo cual justificaría la ausencia de referencias documentales en los archivos catedralicio e histórico universitario, restando en estos momentos como única opción, la posibilidad de que algunos de esos datos se puedan extraer de la documentación general del archivo del pazo de Santa Cruz²².

No obstante, todavía se pueden encontrar referencias que ilustran esa tensión entre los fundadores y el cabildo catedralicio,

así como las atenciones que aquellos le dispensaron a la capilla hasta el siglo XVIII.

López Ferreiro señala la donación por parte de Don Juan de Mondragón de *“quatro candelero, que cada candelero pese tres marcos de plata poco más o menos, de la hechura de dos candeleros que el dicho cardenal tiene en su casa, excepto que los bordes an de ser cadrados y no agudos y el mechero a de ser un poco más ancho, y mas le a de hazer quatro vinageras conforme al dibujo que queda en poder de mi escribano, e de las dichas partes, sacado el asa, que no a de tener molduras sino llana, sino sus dos molduras en medio y en el pie desta sus molduras...”*²³. La obra fue encargada en 1570 al platero Francisco Pérez²⁴.

Mucho más interesante es, en este sentido, la misiva enviada por el patrono de la capilla de Santa Cruz con motivo de la construcción de la actual capilla de Nuestra Señora del Pilar, promovida por el arzobispo Fray Antonio de Monroy. La polémica había surgido por la intención de que la sacristía de arriba de la catedral incluyera las antiguas capillas de San Andrés, San Fructuoso y Santa Cruz, aproximándose peligrosamente a la capilla de doña Mencía. Según López Ferreiro, desde el año 1653 el Cabildo se hallaba en pleito con los Marqueses de Santa Cruz sobre si los oficios que se celebraban en la capilla de la Piedad *“estorbaban ó no á los que se hacían en la capilla mayor, y sobre si las obras del Pórtico de la Quintana quitaban ó no la luz a la referida capilla de la Piedad”*²⁵.

Datos históricos sobre las posibles intervenciones en la capilla

Como se podrá comprobar, la capilla de Santa Cruz, dada su privilegiada posición dentro del espacio litúrgico de la catedral compostelana, fue objeto de múltiples disputas y pleitos. El hecho es que toda la girola, desde el siglo XVI hasta el siglo XIX, sufrió intervenciones de mayor o menor intensidad que, necesariamente tuvieron que haber afectado al relieve realizado por el Maestro Perrín.

Quizás el primero de esos datos sea una circunstancia contemporánea al momento de su fundación. Desde los primeros años

de 1530, la girola de la catedral fue objeto de una especial atención con la intención de proceder a su renovación y actualización. Debe pensarse que la fundación de la capilla de Mondragón es este un ejemplo de empresas semejantes emprendidas por el Maestrescuela D. Diego de Castilla en la capilla de San Bartolomé, por Doña Mencía de Andrade en la capilla de San Pedro y por el propio Alonso III de Fonseca en la capilla del Salvador.

Del mismo modo, se debe recordar que, entre 1566 y 1576, Santiago de Compostela fue asolada por la peste, circunstancia que obligó al arzobispo del momento, Don Francisco Blanco, a ordenar que se blanquee “la yglesia como al presente está por un maestro flamenco. Esta circunstancia la explica López Ferreiro del siguiente modo:

“A la verdad, la obra no era para muy encomiada, aunque fuese hecha por un maestro flamenco; porque con ella debieron desaparecer muchas de las pinturas antiguas, que debían decorar la Iglesia. Tal vez se atendió á dar más luz al templo, que con la obra del claustro nuevo y otros agregados debió comenzar a quedar un tanto obscuro”²⁶.

Esta práctica se mantuvo vigente en las décadas sucesivas, de tal modo que, como se ha podido constatar en los últimos trabajos de restauración realizados en la capilla de Nuestra Señora del Pilar, la bóveda fue decorada a principios del siglo XVIII con una capa de albayalde que transformaba radicalmente la percepción del espacio creado por Andrade²⁷.

También es preciso tener presente que, a lo largo del siglo XIX y en las primeras décadas del siglo XX, estas capillas han sufrido transformaciones de las que apenas ha quedado rastro documental alguno en el archivo catedralicio, como es el caso de los retoques en estuco realizados en la capilla del Pilar a la altura de 1874 o los retoques pictóricos llevados a cabo en la capilla de San Pedro hasta mediados de los años cincuenta del siglo XX²⁸.

Todas estas circunstancias hacen muy complejo poder precisar, sin la ayuda de la documentación necesaria, qué tipo de intervenciones ha sufrido la obra del Maestro Perrín. No obstante, las aquí mencionadas seguramente respondan a una realidad

que podría aplicarse como hipótesis de trabajo a la mencionada capilla de la Piedad.

Descripciones históricas de la capilla

Si bien no aportan demasiada luz a este informe histórico artístico, tanto por su escaso número como por lo genérico de las mismas, no se debe omitir en él la referencia a aquellas descripciones, más o menos históricas, de cómo fue entendida y apreciada esta capilla a lo largo del siglo XIX, momento crucial a la hora de llegar a comprender el tipo de intervenciones que sobre ellas pudieron realizarse.

En general, se puede asegurar que se trata de una obra que gozó de cierto aprecio entre los cronistas decimonónicos de la catedral compostelana, quizás porque dicha obra contaba con el valor añadido de su hipotético origen romano. Es, muy probablemente, en 1870 cuando Zepedano y Carnero establezca una atribución que mantendrá confusos a los historiadores hasta 1932. En su texto sobre la catedral compostelana indica: “*El alto relieve del altar principal, que representa el cuerpo del Redentor en brazos de su Santísima Madre, fué trabajado por escultores romanos en asoladora lava del Vesubio*”²⁹. Esta curiosa afirmación, en la que no este se introducía su origen italiano, sino que además se le añadía una nota romántica por ese origen volcánico del material, será la que se repita a lo largo del siglo XIX.

En 1880, Freire Barreiro y Fernández Sánchez, en su libro *Santiago, Jerusalén, Roma. Diario de una peregrinación*, señalan:

“¡Lástima grande que la desluzcan las horribles chafarrinadas que cubren sus paredes y graciosísima bóveda!... Las efigies de esta capilla son muy buenas. En el altar mayor hay un precioso relieve de lava del Vesuvio, que representa á la Virgen Santísima de las Angustias con su divino Hijo difunto en los brazos, á San Juan, á las Santas Mujeres y piadosos Varones que embalsamaron al Señor y acompañan a la Madre en su indecible dolor y amarga soledad. Fué hecha en Roma, donde se le dió sin duda el nombre con que es venerada; pues sabido es que en Italia se llaman de la Piedad las imágenes á que nosotros denominamos de las Angustias...”³⁰.

Como se podrá apreciar, se trata de una valoración muy positiva en la que su supuesto origen italiano justifica su mérito. Será, no obstante, una apreciación que conviene recordar puesto que se trata de un modelo de origen italianizante.

Esa misma postura la adopta Murguía cuando en 1888 escribe su texto sobre Galicia e indica: “*El retablo con la Virgen de las Angustias es obra italiana labrada en lava del Vesubio...*”³¹. Igualmente, mantiene esta postura López Ferreiro en la descripción que realiza en su tomo VIII: “... *y debemos notar en ella el retablo principal que acaso el fundador hubiese hecho venir de Italia...*”³².

No será hasta 1932 cuando la autoría de la obra se documente en Sevilla, perteneciendo al taller de Miguel Perrín³³.

La Lamentación sobre Cristo Muerto

Situado dentro de una hornacina definida por un arco carpanel apainelado y deprimido, cuyo intradós se cubre con cabezas de ángeles que actúan a modo de boca de escena, este relieve de barro cocido³⁴ nos sitúa en un contexto muy alejado del ámbito gallego, próximo a la tradición sevillana iniciada por Mercadante³⁵ y Pedro Millán en todo lo relativo a la utilización de este material³⁶.

Se trata de la representación de la Quinta Angustia, en la que, sobre un paisaje de fondo, semejante a un telón teatral, se han situado los diferentes personajes que participan en la acción. Convenientemente, aquellos que desempeñan un papel fundamental en el relato, es decir, Cristo y su Madre, centran la composición en un primer plano, mientras que los restantes quedan relegados a un próximo segundo término.

El autor de la obra fue identificado por Hernández Díaz en 1932, cuando dio a conocer la escritura firmada en 1526 entre el Maestro Miguel Perrín y García Ibañes de Mondragón, provisor y canónigo en la Catedral de Sevilla que actuaba en nombre de su hermano Juan Ibañez de Mondragón. Según dicho contrato este se comprometía a:

“... faser para dicho canonigo juan yvañes vuestro hermano una ystoria de ocho ymajenes de bulto de barro cozido de siete palmos de alto cada una poco mas o menos e se entienda que han de ser de las ymajenes que puedan parescer del todo enteras fechas de forma que quepan en el hueco de un arco que oy dia esta hecho en la dicha santa yglesia de santiago en una capilla que es del dicho señor canonigo conforme un traço que de la dicha cibdad de santiago el dicho canonigo juan yvañes embio y son las dichas ocho ymajenes nuestra señora que dizen de la quita angustia con christo en los braços y sant juan evangelista a la cabeça de christo e la madalena a los pies e josep e nicodemus e las dos marias e otros -y que yo el dicho maestre miguel faga en la dicha ystoria la cruz de christo o lo que de ella cupiere a las espaldas de nuestra señora conciertos lexos e imajenes e cavallos e otras figuras de animales e bosques e cosas que mejor me parescieren e de faser esta dicha obra bien fecha e bien acabada e bien cozida como he fecho e suelo faser las obras para esta dicha santa yglesia de seuilla e para otras partes e en el oficio de barro se acostumbra a faser en termino... de un año... e de darla dicha obra acabada y encaxada en sus cajas de madera dandome vos el dicho señor prouisor las tablas y el barro que fuesen menester para ello e que yo... la de puesta a la mi costa a la lengua del agua que se entiende el muelle desta cibdad... e otrosy me obligo de yr a asentar esta dicha obra a la dicha capilla del dicho señor canonigo que es en la dicha santa yglesia de santiago dandome la obra con todos los aparejos y gente que sea menester todo puesto a punto para la asentar... e que... seays obligado de me dar a pagar por esta dicha obra con las condiciones sobre ciento e quarenta ducados de oro... en tres pagas... la primera tercia parte para principiar la dicha obra e la segunda tercia parte fecha la mitad... e la tercia parte restante despues de asentada la dicha obra...”³⁷.

Como se puede comprobar, el Maestro Miguel no cumplió algunas de las cláusulas del contrato, tanto en el número de personajes, seguramente debido a los errores existentes en las dimensiones de las trazas que se le hicieron llegar, como en la colocación de San Juan Evangelista que, en vez de situarse junto a la cabeza de Cristo, fue colocado tras la Virgen, sosteniéndola en su aflicción.

La comparación de esta obra con otras del mismo autor existentes en la catedral sevillana, como son el relieve de la Expulsión de los mercaderes del Templo (1520) de la Puerta del Perdón, la Adoración de los Reyes (1520) de la Puerta de los Palos, y la Entrada de Jesús en Jerusalén (1522) de la Puerta de la Campanilla, además de los Ángeles y Profetas que las adornan (1523), certifican la vinculación del conjunto compostelano con el Maestro Miguel³⁸. Así se ha señalado en diferentes ocasiones, la semejanza existente entre la cabeza del santo varón que sostiene la cabeza de Cristo en Santiago y uno de los magos presentes en la Epifanía sevillana; del mismo modo, la ya mencionada composición en registros horizontales que individualizan a los protagonistas de la escena, es un recurso común que aparece en la Epifanía y en la Entrada en Jerusalén. Por último, también es frecuente en el maestro sevillano la mención y utilización de unos grandes fondos urbanos, citados explícitamente en el contrato, que sirven de marco a las figuras.

Por otra parte, la formación nórdica de Miguel Perrín se hace evidente en las vestimentas de los distintos personajes, lo cual, en alguna ocasión, llevó a atribuciones erróneas que lo relacionaban con Cornielles de Holanda. En este sentido, todavía dentro de una poética goticista, son significativos los complejos plegados de sus vestidos, la falta de integración entre las figuras y el fondo —donde se recurre a recursos perspectivos que se ignoran en la escena principal—, la rigidez del cuerpo de Cristo y la intensidad expresiva de los personajes, crispados en un paroxismo que los inmoviliza. Lo extremo de la gesticulación de estos actores se complementa con la diversidad de expresiones y semblantes que ofrecen, recurriendo en más de una ocasión a cubrir el rostro del personaje, de modo que el espectador debe intuir la aflicción que lo domina. Dicho recurso dramático se hace totalmente evidente en la imagen de la María.

Hernández Pereda señaló que “los personajes podrían constituir por sí solos un mundo propio perfectamente definido, hábilmente agrupados, pero sin que se advierta una certera visión de conjunto en la escena que los tratan”³⁹. Sin embargo, desde un punto de vista compositivo, la disposición de los

personajes en torno a la figura de Cristo, la singularización de sus movimientos, viene dada por un rígido eje de simetría establecido por la cruz del Calvario. En una cuidada búsqueda del equilibrio compositivo, cuyo centro se desplaza ligeramente hacia la derecha de la escena, las posiciones de unos y otros personajes se contrarrestan, aumentando su carácter cerrado y estático. Así, el cuerpo de San Juan Evangelista y la cabeza de un espectador situado en un segundo término, coinciden con el madero de la cruz, mientras que la cabezas inclinadas del Santo y María Salomé se equilibran con las de Nicomedes y José de Arimatea que, a modo de halo de santidad, sostiene sobre la cabeza de María la corona de espinas que ha ceñido las sienes de su Hijo. Por su parte, el movimiento ascendente de la cabeza anhelante del hombre situado a la derecha de Nicomedes se contrapone al gesto de pesadumbre que acongoja a María de Cleofás, y el giro hacia la derecha del muchacho que sostiene el sudario se corresponde con el que realiza la mujer localizada en el extremo izquierdo de la escena. Incluso los movimientos divergentes de María Magdalena y el santo varón que sostiene la cabeza de Cristo responden a este mismo esquema.

El fondo presenta un acusado carácter de tapiz, propiciado por el pronunciado escalonamiento del paisaje y sus calidades pictóricas. Rosende Valdés lo ha comparado con el Viaje de los Reyes Magos pintado por Benozzo Gozzoli para el palacio Ricardi, “donde todos los detalles del paisaje gótico tardío, las alfombras de flores, los bosquecillos, las rocas fantásticas..., los árboles estilizados... se combinan para decorar y deleitar”⁴⁰. Solo algunos juegos perspectivos, como el tortuoso discurrir del camino serpenteante hacia el fondo, la disposición de los caballos en escorzo, con un trote lento de estirpe *quattrocentista*, o la disposición de las cruces laterales en diagonal, indican la presencia de un renacimiento que se asimila lentamente.

Algunos aspectos formales para analizar

Si bien algunos de los aspectos que aquí se indicarán ya han sido mencionados a la hora del análisis estilístico del



Fig. 2. Detalle de los rostros: María Salomé, María Cleofás, san Juan Evangelista.

conjunto de Nuestra Señora de la Piedad, es conveniente presentar de un modo sistemático ciertas cuestiones compositivas que, sin duda, ilustrarán la calidad y el mérito de la labor realizada por el Maestro Perrín.

1º. La composición general adoptada por el Maestro Perrín se resuelve a través de la superposición de dos escenas independientes de sección rectangular. La escena principal dedicada a las figuras que participan en el descendimiento y lamentación sobre Cristo Muerto; y el paisaje de fondo que, independientemente de lo que ocurre en el primer término, sirve para cerrar el fondo con una ilusoria sensación de profundidad y de verismo. Como se verá, este recurso es eminentemente teatral y ha sido usado frecuentemente por los escultores del Renacimiento.

Este tipo de composición doble, sin relación directa entre la escena principal y el fondo, debe interpretarse como consecuencia de la influencia de soluciones compositivas que surgieron en el mundo nórdico, en la escuela flamenca, que llegan a España, Italia y Francia, a través de las obras de van Eyck, van der Weyden o Dierick Bouts. En ellas, la intuición de una perspectiva aérea, junto con la introducción de dos puntos de vista diferentes —uno frontal y otro elevado—, funcionará como un elemento de modernización de la imagen frente a los fondos planos y brocados de la pintura gótica. Un buen ejemplo de esta influencia es la obra de *San Jorge* de Pedro Nisart, del Museo diocesano de Palma de Mallorca⁴¹. Si bien se insistirá en este tema más adelante, también es importante señalar que son estos mismos autores los que introducirán una corriente expresiva y patética en la pintura y escultura española del momento.



Fig. 3. Detalle de los rostros: José de Arimatea y otros personajes.

A medida que avanza el siglo XVI se comprobará como esta misma solución irá adquiriendo mayor credibilidad y verismo gracias a un desequilibrio en las proporciones de cada una de las escenas y a la mayor integración entre la acción desarrollada en la principal y en el fondo. No obstante, el patetismo y el carácter expresivo de los primeros años del siglo XVI se mantendrá igual debido a las nuevas directrices religiosas. Es lo que ocurre en el caso del relieve de barro policromado de la *Piedad* conservado en el Museo de Arte Antiguo de Lisboa, obra de un seguidor de Juan de Juni. (Fig. 2).

2º. La trama compositiva general, por debajo de esa estructura bipartita horizontal, se soluciona a través de una articulación compleja de líneas perpendiculares entre sí, definidas a partir del cuerpo de la cruz de Cristo, que ocupa una posición central en la composición, prolongándose a través de la figura de san Juan Evangelista, y la línea marcada por las cabezas de los personajes que asisten a la lamentación de María. A partir de esas dos líneas maestras, horizontal y verticalmente, se repiten otras semejantes que dotan a la composición de equilibrio y regularidad.

Esta solución compositiva permite hablar de un artista que domina plenamente los recursos técnicos y expresivos del Renacimiento, produciéndose una solución ambivalente, entre la expresión y patetismo flamenco, y el espíritu ponderado y equilibrado de una composición renaciente.

3º. Esta solución compositiva en cuadrícula es sustituida en el caso del grupo del primer término por una repetición constante de líneas verticales que siguen el ritmo impuesto por la figura de la cruz y san Juan Evangelista.



Fig. 4. Detalle de los rostros: María, María Magdalena, Cristo Muerto.

4°. Junto a las líneas verticales, el grupo principal del relieve se activa a través de pequeñas líneas diagonales que repiten la disposición ascendente del cuerpo de Cristo. A esas líneas le acompañan otras de menor intensidad que establecen un recorrido descendente y que, en realidad, sirven para introducir un efecto de variabilidad y espontaneidad en la composición.

A estos dos grupos de líneas diagonales se le debe añadir la presencia de dos diagonales contrapuestas en pendant que sirven para abrir la escena hacia el espacio del espectador y hacia el espacio del fondo, consiguiéndose de este modo una mayor unidad entre los tres espacios necesarios en esta composición: punto donde se encuentra el espectador —se aumenta el efecto pietista y patético—, la escena del primer término y el telón de fondo. En este caso, puesto que se volverá sobre ello, no se debe olvidar el papel expresivo que desempeña la tensión del cuerpo de Cristo.

5°. La complejidad compositiva del grupo principal se pone en evidencia al observar que se puede hablar de dos centros de atención diferentes: uno de ellos visual, aquel al que los personajes presentes dirigen su mirada y, por lo tanto, instan a que el espectador dirija también la suya, y otro de carácter simbólico y significativo.

El primero de ellos es la cabeza de Cristo, punto focal al que la mayoría de los personajes situados en torno a él dirigen su mirada.

El segundo es la cabeza de la Virgen y sus manos fuertemente entrelazadas. El Maestro Perrín, con un claro interés simbólico, ha querido mostrar a través de la posición de la corona

de espinas como el dolor del Hijo se ha trasladado, tras su muerte, a la Madre.

6°. Por lo que se refiere al fondo, se trata de un juego de líneas serpentinas que paulatinamente profundizan en la escena hasta llegar a la ciudad. Estas líneas están determinadas por un espacio rectangular que, a su vez, actúa de caja teatral: las dos cruces laterales que flanquean la cruz de Cristo.

Estas líneas se organizan a través de los elementos escénicos a los que se refieren. Por una parte los personajes que a pie o en montura se dirigen hacia la ciudad; por otra el paisaje y la vegetación y, finalmente, las cubiertas de la ciudad.

Este tipo de paisajes son un recurso constante y repetitivo, tanto en la escultura como en la pintura española del siglo XVI, como se puede apreciar en los ejemplos de un pintor como Rodrigo Osona el Viejo quien, en su *Crucifixión* de 1476 (Valencia, San Nicolás) es capaz de aunar, en palabras de Angulo, la inspiración holandesa con la tradición italiana de los seguidores paduanos de Squarcione; es decir, un italianismo contenido por la fuerza expresiva flamenca⁴². Ocurre lo mismo en el caso de Luis Alimbrot, en su *Calvario*, en el que, además de la utilización del cortejo como elemento unificador de la escena, destaca la posición de las cruces —semejante a la adoptada por el Maestro Perrín—, y la sensación de orden y claridad que transmite la obra, cuyo único elemento chirriante son los verdugos del primer término.

Del mismo modo la configuración de la ciudad de Granada en la *Sillería de Toledo*, obra de Rodrigo Alemán (1489-1493), muestra una visión deudora de un modo de hacer ligado a fórmulas medievalizantes, tanto en el tema como, sobre todo, en su sentido. De nuevo, igual que en Santiago, la ciudad es un motivo estático activado por la articulación del paisaje, cuyos árboles acusan fuertes dosis de esquematismo y desproporción, el cortejo de entrada y las diversas poses que adoptan los protagonistas⁴³.

7°. Por último, se debe hacer referencia al grupo principal del relieve de la capilla de la Piedad, las figuras de María y su hijo muerto. En su concepción se revela de nuevo la constante



Fig. 5. Detalle del fondo arquitectónico.

duplicidad entre el equilibrio renacentista italiano y la expresividad dramática flamenca. La tensión del cuerpo de Cristo, la perpendicularidad con la que caen sus cabellos, la forma de ocultar el rostro de la Virgen y la tensión trasladada a las manos, propias de esa tradición septentrional, contrastan con la laxitud con la que cae el brazo muerto de Cristo, rasgo más próximo a la visión humanista que, a principios del siglo XVI, había acuñado Miguel Ángel.

Con el objeto de comprobar esta explicación se pueden comparar ciertas obras del mismo tema, en las cuales se refleja esa lenta transición entre los modos expresivos góticos y la influencia de los modelos italianizantes.

Bartolomé Bermejo, por ejemplo, en su *Piedad del Canónigo Desplá* (Barcelona. Catedral) muestra el arquetipo de la idea aún medieval del dolor —rostro de María, tensión del brazo caído de Cristo—, servido, sin embargo, con formas del más claro modernismo nórdico —el paisaje—. Lo mismo ocurre en la obra de Juan Núñez, en su *Piedad* de la Catedral de Sevilla, cuyo expresionismo contrasta con la serenidad y claridad ordenada del paisaje de fondo. Los acentos dramáticos del cuerpo de Cristo, compatibilizan con su extrema delgadez.

Más evidente es si comparamos la *Piedad* de Fernando Gallego, conservada en el Museo del Prado de Madrid, con la realizada por Pedro Berruguete (Colección particular de Barcelona). El estudio de la naturaleza y la perfecta inserción de las figuras en un paisaje de la tabla de gallego, no es óbice para que los contenidos emocionalistas y dramáticos primen sobre el valor monumentalista de la *Piedad* de Berruguete, cuyas figuras alcanzan una corporeidad mayor, a pesar de insertarse en un espacio irreal, de fondo dorado y de mínimas referencias naturalistas.

8º. Son sobresalientes los detalles y anécdotas que salpican el fondo urbano. A mayores de las construcciones de espíritu gótico se pueden destacar las referencias a rebaños de ovejas, pastores adormilados o pequeñas lagartijas que parecen reposar sobre rocas al sol del mediodía.

Este comentario nos debe recordar que, en el caso del Maestro Perrín, su preocupación fundamental es el equilibrio entre el contenido devocional y emotivo y el problema que supone insertar acciones y figuras en un espacio real, tangible, en el que la luz juega un papel capital a la hora de conseguir una correcta definición de los contenidos espaciales.

1. Este estudio se ha llevado a cabo dentro del proyecto financiado por el MICIIN: HAR 211899 *Encuentros, intercambios y presencias en Galicia entre los siglos XVI y XX*.
2. A. López Ferreiro, *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*. VIII, Santiago, 1906, pp. 70-71.
3. M^a. D. Vila Jato *A Arte en Compostela. O Renacemento*. Santiago de Compostela, 1993, p. 23.
4. J. Hernández Díaz: “Una obra de Maestre Miguel en la catedral de Santiago”. *Archivo Español de Arte y Arqueología* VIII (1932). pp. 149-150.
López Ferreiro por su parte señala que se trataba de “cuatro capellanes y dos mozos de coro”. A. López Ferreiro: *Historia de la Santa...* Op. cit. p. 71.
5. Véase, A. Castro Santamaría, *Juan de Álava: arquitecto del Renacimiento*. Salamanca, 2002, pp. 82-83.
6. P. Pérez Costanti, *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*. Santiago, 1930, pp. 231-235.
7. *Documento de fundación de la Capilla de Nuestra Señora de la Piedad de 19 de agosto de 1522*. Archivo Particular del Pazo de Santa Cruz de Rivadulla. Documentos sueltos. s. f.
8. *Documento de fundación de la...*, op. cit., s. f.
9. J. M. García Iglesias, “La Edad Moderna”, en J. M. García Iglesias (dir.), *La catedral de Santiago*. Laracha, 1993, p. 328.
10. J. C. Palacios, “Catedral de Santiago de Compostela. Bóvedas del Claustro. Juan de Álava. Ala norte, construida entre 1521-1527”, en J.C. Palacios, *La cantería medieval; la construcción de la bóveda gótica española*. Madrid, 2009, pp. 128-131.
11. Véase, J. M. Monterroso Montero, *La pintura barroca en Galicia (1620-1750)*. Santiago de Compostela, 1995, pp. 602-605. Esta obra fue restaurada para la exposición Santiago. Punto de Encuentro en 2010. E. Fernández Castiñeiras et alt. (coord.), *Santiago, punto de encuentro: obras maestras de la Catedral y Caixa Galicia*. A Coruña, 2010.
12. D. A. de Mondragón, *Memorial ajustado... de el pleyto que por grado de mil y quinientas se ha traído a la Real Chancillería de Valladolid a suplicación... de Don Domingo Andrés de Mondragón, hijo natural legitimado de Don Andrés de Mondragón, primer Marqués de Santa Cruz de Riba-Dulla, y que por demanda de tenuta tuvo principio en el Consejo... con Don Ignacio Antonio de Armada Mondragón... y con Don Bartolomé de Añel y Don Joseph Añel*. España, 1719; J. Armada Mondragón, *Por Don Juan de Armada y Mondragón... en el pleyto con Don Antonio Jacinto Romay Armada y Mondragón... sobre la tenuta y possession de los Mayorazgos fundados por el canónigo Don Juan Ibáñez de Mondragón...* España, 174-; *Copia de las cláusulas de la fundación, donaciones y testamentos hechos y otorgados por Don Juan de Mondragón... del Patronato de la Capilla de Nuestra Señora de la Piedad... para el pleyto que en esta Real Chancillería está pendiente sobre la sucesión en propiedad de dicho Patronato...* Valladolid, 171.
13. L. Fernández Gasalla, “El Pazo de Santa Cruz de Rivadulla y el mecenazgo de la familia Mondragón”. *Abrente*, 23-24 (1991-1992) pp. 169-1993; M^a. T. Ríos Miramontes, “Estudio histórico artístico de la iglesia del Divino Salvador de Coiro. Patronazgo de los Mondragón, marqueses de Santa Cruz de Rivadulla”, en J. López Calo (coord.), *Estudios sobre Historia del Arte ofrecidos*

- al prof. Dr. D. Ramón Otero Túñez en su 65º cumpleaños*. Santiago de Compostela, 1993, pp. 251-276; M. Taín Guzmán, “El patio del palacio del Cardenal Mondragón en la ciudad de Santiago de Compostela”. *Abrente*, 26 (1994), pp. 147-157.
14. J. M. García Iglesias, “La Edad Moderna”, en..., op. cit., pp. 300-337.
 15. L. Fernández Gasalla, “La biblioteca de D. Andrés de Mondragón. I Marqués de Santa Cruz de Rivadulla, mecenas y político gallego del siglo XVII (1645-1709)”. *Cuadernos de Estudios Galegos*, 42, 107 (1995) pp. 449-464.
 16. *Documento de fundación de la Capilla de Nuestra Señora de ...*, op. cit.
 17. *Idem*.
 18. *Idem*.
 19. *Idem*.
 20. J. M. Monterroso Montero, “Las artes figurativas en Galicia durante el reinado de Carlos V” en A. Eiras Roel (coord.), *El reino de Galicia en la época del emperador Carlos V*. Santiago de Compostela, 2000, p. 734.
 21. *Documento de Fundación de la Capilla de Nuestra Señora de la Piedad de 8 de julio de 1530*. Archivo Particular del Pazo de Santa Cruz de Rivadulla. Documentos sueltos. s. f.
 22. Este artículo recoge, revisadas, las aportaciones del artículo donde se publicaron los anexos documentales de referencia. J. M. Monterroso Montero, “Tramas y recursos compositivos: nuevos datos para la apreciación de “La lamentación sobre Cristo muerto” de la Catedral de Santiago de Compostela”. *Ruta Cicloturística del Románico-Internacional*, 23 (2005), pp. 202-215.
 23. A. López Ferreiro, *Historia de la Santa...*, op. cit., p. 389.
 24. Pérez Costanti, *Diccionario de artistas que...*, op. cit., p. 430.
 25. A. López Ferreiro, *Historia de la Santa...*, op. cit., p. 370.
 26. *Idem*, p. 274.
 27. J. M. Monterroso Montero, “La Restauración de la Capilla de Nuestra Señora del Pilar de la Catedral de Santiago de Compostela en 1881: circunstancias históricas y principios de intervención”, en *ESTUDIOS sobre patrimonio artístico: homenaje del Departamento de Historia del Arte y de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Santiago de Compostela a la Prof. Dra. Mª del Socorro Ortega Romero*. Santiago de Compostela, 2002, pp. 627-648.
 28. J. M. Monterroso Montero, “Devoción y educación: la pintura al servicio del dogma en Galicia durante el siglo XVI (la Capilla de San Pedro de la Catedral de Santiago de Compostela)”, en *Propaganda & poder. Congreso Peninsular de História da Arte*. Lisboa, 2001, pp. 225-257.
 29. J. Mª. Zepedano y Carnero, *Historia y descripción arqueológica de la basílica compostelana*. Lugo, 1870, p. 49.
 30. J. Mª. Fernández Sánchez, Fr. Freire Barreiro, *Santiago, Jerusalén, Roma. Diario de una peregrinación á estos y otros santos lugares...* Santiago de Compostela, 1880, p. 105.
 31. M. Murguía, *Galicia*. Ed. facs. Vigo, Edicións Xerais de Galicia, 2000, p. 590.
 32. A. López Ferreiro, *Historia de la Santa...*, op. cit., p. 71.
 33. J. Hernández Díaz, “Una obra de Maestre Míguel en la...”, op. cit.

34. Sobre la técnica empleada véase, C. Cirujano Guitiérrez, T. Laguna Paúl, “Aproximación técnica a las esculturas renacentistas en barro cocido de Miguel Perrín”. *Laboratorio de Arte* 22 (2010) pp. 33-50.
- Bajo la dirección de la primera de las autoras se hizo el estudio técnico y restauración de esta obra. *Memoria de la restauración del conjunto escultórico “Lamentación sobre Cristo Muerto”, Capilla de Mondragón, Catedral de Santiago de Compostela*. Dirección General de BBAA y BBCC. Ministerio de Cultura. 2003. (Archivo de IPCE).
35. Fr. Reina Giráldez, “Llegada a Sevilla y primeras obras del escultor Lorenzo Mercadante de Breaña”. *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística*. LXX, 215 (1987), pp. 143-152.
36. A. Collantes de Terán Sánchez, “Una ciudad, una catedral”, en A. Jiménez Martín, *La catedral gótica de Sevilla, fundación y fábrica de “obra nueva”*. Sevilla, 2007, p. 112.
37. J. Hernández Díaz, “Una obra de Maestre Miguel en la catedral de Santiago”. *Archivo Español de Arte y Arqueología*, VIII, (1932). pp. 150-151. Véase también J. Hernández Díaz, “Más sobre el Maestre Miguel, imaginero”. *Archivo Español de Arte y Arqueología*, X, (1934) pp. 271-273.
38. Son de gran interés y relevancia los trabajos editados en los últimos años por Laguna Paúl. Cfr. T. Laguna Paúl, “Las portadas del Bautismo y del Nacimiento de la Catedral de Sevilla”. *Bienes Culturales*, I, (2002) pp. 83-101; T. Laguna Paúl, “Miguel de Perrín, imaginero de barro al servicio de la Catedral de Sevilla”, en E. Gómez Piñol (dir.), *Nuevas perspectivas críticas sobre la historia de la escultura sevillana*. Sevilla, 2007, pp. 81-105; T. Laguna Paúl, “Llegada y primeras obras de Miguel Perrín en la Catedral de Sevilla. El programa escultórico de la reconstrucción del cimborrio de Juan Gil de Hontañón”. *Laboratorio de Arte*, 24 (2012) pp. 137-162.
39. J. Hernández Díaz, “Más sobre el Maestre...”, op. cit, p. 272.
40. A. A. Rosende Valdés, “El Renacimiento”, en *Historia del Arte Gallego*. Madrid, 1982, pp. 232-233.
41. J. Caro Baroja, *Paisajes y ciudades*. Madrid, Taurus, 198, pp. 35-36.
42. P. Martínez-Burgos, “Piedad. Rodrigo de Osona (El Viejo), 1476”, en *Reyes y Mecenas. Los Reyes Católicos, Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*. Toledo, 1992, p. 384; J. Molina i Figueras, *Arte devoción y poder en la pintura tardogótica catalana*. Murcia, Universidad de Murcia, 1999, p. 127.
43. Ávila comenta que los fondos arquitectónicos suponen una transformación desde el instante en que le permite al artista abrir huecos en los muros, creando una nueva espacialidad y un “ambiente”. A. Ávila, *Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española (1470-1560)*. Barcelona, Anthropos, 1993, p. 20.

Resumen

El Hostal de los Reyes Católicos es un inmueble con más de cinco siglos de historia ubicado en un lugar privilegiado en el centro neurálgico de Compostela, a solo unos pasos de la Catedral. El antiguo Hospital Real, fundado por los Reyes Católicos en 1499, se ha transformado en el siglo XX en un hotel de gran lujo cuya arquitectura dialoga abiertamente con la ciudad y, gracias al fenómeno jacobeo, con el mundo, a través de cuatro grandes ejes temáticos que serán analizados en las siguientes líneas: historia, arte, religión y turismo.

Palabras clave: Hospital, Parador, Patrimonio, Religión y Turismo

Abstract

The *Hostal de los Reyes Católicos* [Catholic Monarchs Hotel] is a building with more than five centuries of history located in a privileged place in the heart of Compostela, only a few steps away from the Cathedral of Santiago. The ancient Royal Hospital founded by the Catholic Monarchs in 1499, has been transformed into the 20th century in a great luxury hotel whose architecture does openly converse with the city, and due to the Jacobean phenomenon, with the whole world through four major themes that will be discussed in the following lines: history, art, religion and tourism.

Keywords: Hospital, *Parador*, Heritage, Religion and Tourism

EL HOSTAL DOS REIS CATÓLICOS COMO PUNTO DE ENCUENTRO. PEREGRINACIÓN, TURISMO Y PATRIMONIO EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XX.

Patricia Cupeiro López

Grupo de investigación Iacobus (GI-1907)

Universidade de Santiago de Compostela

El Parador de Turismo de Santiago de Compostela se halla instalado en un inmueble con más de cinco siglos de historia en el centro de la ciudad. El antiguo Hospital Real, fundado por los Reyes Católicos entre 1499 y 1543, es transformado en el siglo XX en el Hostal Real de Compostela. Sus trazas originales se deben al trabajo de un arquitecto de gran notoriedad, Enrique Egas, pero el inmueble ha sufrido sucesivas ampliaciones y reformas, entre las que destacan la el siglo XVIII a manos de Ferro Caaveiro, o la configuración actual del edificio, que responde a los años centrales de la dictadura franquista.

La cédula fundacional del inmueble testimoniaba su función original, siendo el edificio destinado a ser hospedería en la meta del Camino de Santiago, servicio que muestra un diálogo formal con su función actual: *para hospedaje de peregrinos y capaz de dar cumplido y decoroso servicio a todos los devotos enfermos y sanos que a la ciudad llegaren*¹.

El Barroco y los años centrales del siglo XX aportan la morfología del inmueble como lo conocemos en la actualidad, dando paso a la creación de un Hotel de lujo con todas las comodidades que un turista exigente puede requerir a un inmueble histórico, que hoy en día integra la Red de Paradores de Turismo de España.

El hoy conocido como Hostal de los Reyes Católicos dialoga con la ciudad y, por ende, con España y con Europa, a través de cuatro grandes ejes temáticos que confluyen en el fenómeno jacobeo: historia, arte, religión y turismo. Con sus

sucesivas intervenciones se ha convertido uno de los ejemplos más atrayentes a la hora de analizar el patrimonio arquitectónico de Galicia, aunque poco resta por decir en torno a él, ya que en los últimos cuarenta años ha sido objeto de varios estudios de gran interés.

Historia

En su dimensión histórica, se trata de un monumento ineludible en una visita por la ciudad compostelana, testigo del devenir temporal en ese excepcional emplazamiento en el centro neurálgico de la población, conformando urbanísticamente la plaza del Obradoiro en directa interlocución con la catedral.

Por ser un inmueble de fundación real, podríamos resaltar su interés como símbolo del poder de los Reyes Católicos en el pasado remoto, cuando fue concebido como hospital de peregrinos.

En el siglo XIV, la nobleza gallega se posiciona contra los Reyes Católicos tomando partido por Juana La Beltraneja en la lucha por la sucesión en el trono de Castilla. Una vez que los Reyes Católicos logran controlar la situación, se interesan por fundar en Santiago una institución de patrocinio real, visitando la tumba del Apóstol en 1486, para fomentar un acercamiento con el pueblo gallego. Tras finalizar la conquista de Granada, esta promesa se constata en hechos y en 1499 encargan a los hermanos Antón y Enrique Egas, su diseño.

La construcción de un inmueble de nueva planta no constituía el planteamiento inicial, puesto que la idea pasaba por refundir San Pedro de Fóra y San Paio de Antealtares, anexándolos al monasterio de San Martiño Pinario para que naturalmente los monjes asumiesen el cuidado de los enfermos². El devenir histórico nos permite plantear una primera relación con el siglo XX: si en el siglo XVI se apostaba finalmente por una edificación de nueva planta, la empresa encargada de dotar a Compostela de un hotel de lujo desechó esta idea, que constituía la idea original, reutilizando el Hospital Real para tal fin.

El edificio, todavía en construcción, se puso en funcionamiento hacia 1509, aunque se hallaba inacabado, pues su fase

decorativa se iniciaría un poco más tarde³. El resultado del proyecto de Egas fue un hospital anclado en el concepto asistencial medieval en sus formas, que cumplía a mayores la función de hospedaje de peregrinos.

La capilla del Hospital Real, situada en el centro del inmueble, ejemplifica la relevancia del culto en este tipo de hospitales de peregrinos, ya que algunos enfermos se resignaban al consuelo divino mientras que los peregrinos además hallaban el refuerzo espiritual para emprender la complicada tarea de llevar a cabo el largo camino de vuelta.

Entre los siglos XVI y siglo XIX, los niños huérfanos de toda Galicia encuentran asilo allí, perdurando en el tiempo la función de hospedaje, aunque con variaciones palpables, al ser una casa de expósitos, pero que, en cualquier caso, establecen una clara vinculación funcional y formal con su presente.

Posteriormente pasa a dedicarse por entero su cobertura asistencial, sirviendo además de sede de algunos departamentos de la Facultad de Medicina por lo que se añade una nueva función: la docente. De hecho, hacia 1860, se pretende que el Hospital Real dedique por entero sus instalaciones al Hospital Universitario, lo que motivó conflictos continuos entre la Universidad y el Hospital hasta el siglo XX al no haberse redactado un convenio de colaboración entre ambas instituciones.⁴

La Diputación de A Coruña, que administraba el hospital, llega a valorar la posibilidad de trasladar el hospital al Colegio de Sordomudos de San Cayetano, un edificio sin ocupar desde 1924. Pero esta idea no fructificó y a partir de entonces comienza a existir una preocupación por el estado de conservación del inmueble que se manifestará en varias visitas del arquitecto conservador de monumentos de la 1ª Zona Alejandro Ferrant al edificio para dar cuenta de su estado a la Dirección General de Bellas Artes durante los años 30.⁵

Morfológicamente el actual inmueble es el resultado de su pasado próximo nuevamente como símbolo del poder, pero en este caso de la Dictadura.



Fig. 1. Vista de la catedral desde el Parador de Santiago. Xoán Diéguez (Ukaná).

La idea original de modificar su función para uso hotelero, como veremos posteriormente, no se apartó radicalmente de la función religioso-asistencial. Se pretendió emplear, en un primer momento, la mitad de la superficie del inmueble para albergar una hospedería de peregrinos en convivencia con una parte de uso exclusivo para un turista de elite, idea que,

en función de intereses comerciales, pronto se aparcó para pasar a ser simplemente establecimiento hotelero.

En esta reestructuración trabajaron 2.700 personas, 1.000 de ellos, canteros durante solo nueve meses, inaugurándose el día del Apóstol de 1954 y manteniéndose hasta la actualidad gracias a su nuevo uso⁶.

Urbanísticamente, hoy no podemos imaginar la plaza del Obradoiro sin la equilibrada presencia del Hostal. Concebido como uno de los extremos que cierran este espacio público, dialoga con los otros edificios de la plaza vinculados a otros poderes públicos: el religioso, simbolizado por la catedral; el civil, encarnado por el Pazo de Raxoi donde se ubica hoy el Ayuntamiento, y el intelectual, vinculado con el edificio del rectorado, el Colegio de San Xerome. (Fig. 1)⁷.

Patrimonio artístico y Monumental

En su dimensión artística y patrimonial, no podemos olvidar que el actual Parador forma parte de un casco histórico declarado Patrimonio de la Humanidad desde 1985, Conjunto Histórico de Interés Nacional desde 1941 y, por tanto, Bien de Interés Cultural desde 1985. En el corazón de la ciudad donde la lluvia es arte, el sonido de esta se mezcla con el discurrir

del agua por las fuentes de sus patios delanteros, diseñadas también por Egas, siendo un relajante estímulo que invita al huésped a descubrir poco a poco los entresijos de la joya arquitectónica que atesoran sus muros.

Así, los encuentros y presencias que analizaremos en el Hostal nos lo revelan como una auténtica cantera artística para la ciudad, que a su vez recibe influencias externas a ella. Vila Jato daba cuenta de la influencia

artística que nuestro país vecino, Portugal, ejerció en la configuración a nivel artístico del Hostal durante el siglo XVI⁸. Este diálogo permanece abierto en la actualidad, y solo hay que analizar la reciprocidad que ha supuesto el siglo XX a nivel turístico-patrimonial para la gestación de la red de Pousadas de Portugal y viceversa en cuanto al desarrollo de ambas cadenas.

El edificio donde se ha instalado el parador es una amalgama de estilos arquitectónicos de diversa índole que hunden sus raíces en el estilo gótico, mostrando una clara influencia de Portugal, como se ve en las portadas que se hicieron en torno a los patios en la primera fase constructiva a cargo de Egas, donde las tendencias manuelinas son palpables⁹. (Fig. 2). Este encuentro con Portugal no solo se evidencia en el estilo sino que también en el empleo de materiales como la piedra de Ança de la capilla y los primitivos claustros.

La maleabilidad de este material permitía una labor ornamental más delicada. Sin embargo, en Galicia no hay canteras de este tipo y de hecho la vida útil de esta piedra se ve mermada por la humedad de la zona, que favorece el deterioro del material. Esta circunstancia obligó al poco tiempo a la reconstrucción de



Fig. 2. Puerta manuelina. Xoan Diéguez (Ukaná).

aquellos patios por parte de Rodrigo Gil de Hontañón quien, a mediados del siglo XVI, rediseña el espacio manteniendo cierta fidelidad a las proporciones góticas de las arcadas del primer cuerpo. Utilizará una piedra mucho más resistente a las inclemencias del tiempo, el granito, y conformará una composición más equilibrada y armoniosa en la línea del estilo renacentista¹⁰.

El edificio diseñado por Egas difería en estilo, por tanto, de lo que hoy podemos hallar ante nuestros ojos, pero su esquema todavía es apreciable a pesar de las ampliaciones barrocas y la remodelación contemporánea: sus dependencias se distribuían en torno a la capilla de planta cruciforme que todavía se conserva, contando en aquel momento solo con dos patios orientados al Naciente y Poniente. Hallamos así un curioso esquema en forma de “T” que difiere del esquema de cruz griega que Egas había utilizado en Granada y Toledo a la manera de los modelos italianos tradicionales desde el Medievo como Santa María Nuova en Florencia, y cuyo mayor exponente, construido exclusivamente con función hospitalaria, será el Hospital Mayor de Milán de Filarete ya en 1456, cuyo esquema será repetido por toda Europa¹¹.

Los pabellones de enfermos estaban ubicados en la primera planta comunicándose con la capilla a través de un balcón horadado en los muros del crucero. Esta disposición permitía a los pacientes seguir los oficios religiosos sin necesidad de desplazarse a la capilla. Para los enfermos en estado crítico se creó una sala en la cabecera del templo sobre la sacristía, denominada *sala de los agonizantes*, desde donde también era posible seguir la celebración.

Al proyecto de Enrique Egas le debemos fundamentalmente la planta en forma de cruz latina con la capilla situada en el eje central y dos pabellones, para mujeres y hombres, ventilados cada uno por su propio patio en medio, construidos entre 1509 y 1512. Los patios posteriores hay que enmarcarlos ya en un nuevo proceso constructivo del siglo XVIII, del que hablaremos posteriormente. Antes solo estaban ocupados por un espacio de huertas y cementerio.

Artísticamente, en el siglo XVI, la creación del Hospital Real supuso una ruptura con el estilo gótico y la entrada del Renacimiento en Galicia, de influjo francés en este caso, y que el mecenazgo de Alonso de Fonseca se encargará de extender posteriormente.



Fig. 3. Portada del Hostal Real. Xoan Diéguez (Ukaná).

En 1511, el maestro francés Nicolás de Chanterenne se encarga de la decoración de la capilla del Hostal y posteriormente introducirá el nuevo estilo en Portugal. A continuación, y seguramente bajo el diseño de Chanterenne, se encarga a otros dos maestros franceses la tarea de decorar la fachada del Hospital Real: Martín de Blas y Gillem Colás que, siguiendo la tesis de Vila Jato, habrían podido trabajar a las órdenes de Juan del Castillo en ciertas obras portuguesas renacentistas de relevancia como el Monasterio de los Jerónimos¹². Esta fachada de 1519 —debido al deterioro sufrido por el material— hubo de ser reconstruida en 1678, dirigiendo la obra fray Tomás Alonso. (Fig. 3)

La intervención de estos maestros franceses que trabajaron en la Península y coincidieron en el Hospital Real, pone de manifiesto la importancia de Santiago de Compostela en este momento como foco de confluencia del arte europeo.

Puesto que, como comentábamos anteriormente, el inmueble sufrió varias etapas constructivas, podemos entender mejor la introducción de este lenguaje renacentista en el conjunto una vez que, rematada la fase de edificación, las visitas del maestro Egas para controlar los trabajos cesan y se inicia la segunda etapa constructiva.

La portada principal tal como la conocemos ahora se concluye en 1527, al tiempo que se acomete la cubierta mediante bóveda de crucería de la capilla hospitalaria a manos de Jácome

García. Este arquitecto había trabajado con Juan de Álava en el claustro de la Catedral de Santiago, comenzando aquí a desarrollarse nuevas influencias artísticas de fuera de Galicia, en este caso de la tradición constructiva salmantina, incorporando el estilo “a la romana”.

Pero el Hostal es además una amalgama de diversas corrientes artísticas que reflejan el encuentro de varios siglos de intervenciones, que van del gótico manuelino a la remodelación franquista, y el Barroco, como no podía ser de otra manera en Compostela, lo que dejará una gran impronta en su morfología y estética.

En 1678, Fray Tomás Alonso realiza algunas modificaciones en la fachada principal, donde se aprecia la decoración barroca en varias ventanas y además se añade un elemento profundamente barroco que modifica la percepción de la fachada: los balcones corridos. Además, en el siglo XVIII, con el incremento que los privilegios borbónicos supusieron como fuente de ingresos para el Hospital, se adhieren los patios posteriores, bajo las ideas de Fray Manuel de los Mártires, diseñando estos patios Ferro Caaveiro y Varela Valado entre 1766 y 1798¹³.

La idea de Fray Manuel de los Mártires era completar el diseño inicial de Enrique Egas, en la línea de los hospitales de Milán y Roma del siglo XVI y que el propio Egas había desarrollado en España en los hospitales de Granada y Toledo. De ellos destaca principalmente el Patio de San Lucas, que es un ejemplo extraordinario en Galicia, ya que presenta la peculiaridad de estar conformado a través de una planta elíptica, donde las cuatro partes que dan al jardín se unen mediante tramos ochavados de manera poco habitual¹⁴. (Fig. 4).

Santiago de Compostela se convierte, gracias a la construcción del Hospital Real, en un completo punto de encuentro de las más variadas tradiciones artísticas a lo largo de su historia. Personas ligadas a la actividad constructiva y artística de diversa procedencia del norte de España y del extranjero dejan aquí su impronta o aprenden nuevas técnicas que luego desarrollan en aquellos lugares donde son contratados. Y como es lógico, la influencia sería recíproca.



Fig. 4. Patio de San Lucas, Xoán Diéguez (Ukaná).

Durante el siglo XX comienza una preocupación por su estado de conservación y una revalorización a nivel patrimonial. Ya durante los años treinta, las visitas de Alejandro Ferrant al inmueble anticipan el notable interés que se apreciará por el edificio en la segunda mitad de siglo.

En 1936 el arquitecto junto a la Diputación de A Coruña y el Ayuntamiento de Santiago, comunicaban al Ministerio de Instrucción Pública el ruinoso estado en que se hallaba el Hospital. La fachada del mismo amenazaba con desplomarse por el estado de deterioro de sus cubiertas. Esto propicia que ya en junio de 1936 se aprobase destinar la cantidad de 100.000 pesetas a un primer proyecto de restauración del entonces Hospital Provincial, estableciendo como posible nuevo uso el de museo de la ciudad, anticipando así la mentalidad turística que caracterizará la posterior renovación del futuro Hostal.¹⁵

El camino de Santiago como motor de nuevas ideas

La peregrinación en el pasado, como necesidad espiritual de redención, antagoniza con el lujo y confort que el Parador

actual desprende, no en vano ostenta la distinción de cinco estrellas gran lujo. En este caso, podríamos decir que el devenir temporal ha transformado primitivas coincidencias y concurrencias hasta llegar a ciertas contradicciones con su pasado remoto. Sin embargo, no cabe duda de que ha resultado ser un proceso enriquecedor para la ciudad y lo que en origen fue un fenómeno religioso —que es en suma un fenómeno cultural— ha propiciado el desarrollo del turismo cultural en la capital gallega.

A nadie se le escapa el gran vínculo entre el antiguo Hospital Real de Santiago de Compostela con el Camino de Santiago, pues es precisamente en la peregrinación donde un edificio de estas características halla su origen. La relación con esta tradición se hallaba presente en los inicios de la trayectoria actual del inmueble como Hostal de los Reyes Católicos: el nuevo hotel entra en funcionamiento, y no de manera casual, el 24 de julio de 1954, víspera de la celebración del día de Santiago Apóstol coincidiendo además con la celebración del Año Santo Compostelano.

El marco del Camino de Santiago, donde el inmueble es protagonista por su historia y por su ubicación, aporta sin duda un valor añadido a este parador pero también a otros inmuebles de la red de paradores que se hallan en las inmediaciones del Camino como pueden ser el parador de Santo Domingo de la Calzada o el de San Marcos de León. Declarado Primer Itinerario Cultural Europeo por el Consejo de Europa en 1987, Patrimonio de la Humanidad de la UNESCO en 1993 y Premio Príncipe de Asturias a la Concordia en 2004, estos reconocimientos, entre otros muchos, dan buena cuenta del valor cultural de esta vía de peregrinación como lugar de encuentro entre pueblos a lo largo del tiempo.

El actual Parador de Santiago es ya uno de los edificios más emblemáticos de todo el camino de peregrinación, y dentro de la red de Paradores es el único que ostenta el privilegio de estar situado a la meta física del Camino, cumpliendo durante siglos la función de albergue de peregrinos y Hospital Real. Cuando en las últimas décadas del siglo XX entra a formar parte de la Red de Paradores Nacionales de Turismo, convertido en

Hotel de Gran Lujo, había una intención explícita de atraer a un cliente concreto de perfil religioso.

Los trámites para la recuperación del inmueble se prolongaron dos años, sin embargo su adaptación turística se materializó en tiempo récord para que pudiera abrir sus puertas durante el Año Santo de 1954.

Ya en 1952, el Ayuntamiento de Santiago solicitaba a la Comisión Gestora de la Empresa Nacional de Industria la construcción de una Hospedería de peregrinos, aludiendo en ella a la relevancia de Santiago de Compostela como centro de peregrinación de fama internacional y la cercana celebración del Año Santo con su consecuente incremento de visitantes (turistas y peregrinos)¹⁶. Es entonces cuando el Instituto Nacional de Industria redacta un primer proyecto de Hospedería de peregrinos de nueva planta, realizado por los arquitectos Fernando Moreno Barberá, Juan Gómez González, Julio Cano Lasso y Rafael de la Joya.

Aunque esta iniciativa no llegó a materializarse, da buena cuenta del cambio de mentalidad que se está produciendo en torno al fenómeno de la peregrinación, que en los siguientes años pasará de ser un fenómeno puramente religioso a contar como un recurso más de la oferta turística, como analizaremos posteriormente. Pero esta oferta surge de una demanda a priori espiritual, de vivir la experiencia de la peregrinación, y el anteproyecto de Hospedería es una prueba de la necesidad que la ciudad experimentaba para acoger al creciente número de peregrinos.

Es en esos años cuando se toma en consideración al turismo como fuente de ingresos para la ciudad y es entonces cuando comienza a tratarse el tema del alojamiento de forma conjunta, viendo a cualquier visitante como una oportunidad de generar divisas, independientemente de que la motivación de su viaje fuese estrictamente religiosa.

Esto motivó que el Anteproyecto de la Hospedería de Peregrinos¹⁷, que iba a ser emplazado en la zona de la Estila, cercana al casco histórico, fuese sustituido por un proyecto más ambicioso. No obstante, esta hospedería ya planteaba diferentes niveles de oferta y mil plazas de alojamiento, con un comedor para 500 comensales.

El proyecto se planteaba como un conjunto de pabellones horizontales aislados, para que en épocas de menor demanda pudiesen estar cerrados algunos y se ahorrara en mantenimiento, y con la finalidad de ofrecer diferentes niveles de alojamiento. El único volumen vertical del conjunto albergaría las estancias de mayor categoría. Incluso se planteaba la posibilidad de ofrecer las instalaciones como residencia de estudiantes en temporada baja.

Con la conclusión de las obras del Hospital del Seguro de Enfermedad, el Hospital Real de Santiago quedaba desocupado y el INI cambió de planes, considerando la posibilidad de recuperar el emblemático edificio para devolverle la función de hospedaje, valorando su interés a nivel turístico por ser un gran atractivo histórico-artístico y su inmejorable ubicación, próxima a la catedral.

El desarrollo del turismo y su incidencia en Santiago

En los años centrales del siglo XX se combinan determinados factores que favorecen que el fenómeno de la peregrinación a Santiago de Compostela pase a ser visto por el gobierno y por la sociedad como una fuente de ingresos y el principal atractivo turístico de Santiago de Compostela, dejando de ser exclusivamente una práctica religiosa o espiritual.

Durante la década precedente a la inauguración del Hostal, la imagen exterior del Franquismo se hallaba muy cuestionada, llegando al límite de que España había sido excluida de la Conferencia de la ONU de San Francisco en 1945. Surgía la necesidad de fomentar cambios en el modelo de política exterior del régimen y comienza así a incentivarse una labor propagandística en aras de minimizar el impacto negativo de la Dictadura en el exterior, intentando hallar aliados que facilitasen la recuperación económica del país¹⁸.

La política turística estaba caracterizada por el intervencionismo estatal y con el paso del tiempo irá cobrando mayor importancia, a la vista de los ingresos que facilitaba a un país en reconstrucción. En 1939, la Administración intensificaba su

control sobre la industria hotelera y trataba de mejorar su funcionamiento, y en 1941 se crean estructuras públicas controladas por el Gobierno que facilitarán el desarrollo del turismo como el Instituto Nacional de Industria (INI) o RENFE¹⁹. Durante estos años serían las autoridades competentes las encargadas de autorizar la apertura de establecimientos hoteleros, fijando además las categorías de dichos locales y el baremo de precios exigidos en ellos, conformando así la Red de Establecimientos Turísticos del Estado (ETE)²⁰.

Por otro lado, cabe resaltar que el proyecto cultural del franquismo y su propaganda oficial se basaron, entre otras cosas, en la exaltación patriótica, glorificando el pasado imperial del país y el enaltecimiento de las costumbres de tradición católica. Esto, para el desarrollo de la práctica arquitectónica, se traduce en la adopción de determinados modelos clásicos ya superados como el estilo herreriano, buscando un lenguaje común a todo el territorio enraizado en la arquitectura desarrollada épocas pasadas que la dictadura consideraba un referente histórico.

El lenguaje arquitectónico fue utilizado como un argumento más en el discurso político, a modo de escaparate del ideario franquista, donde referencias tomadas a la unificación de España por los Reyes Católicos o la arquitectura de los Austrias serán una constante en este momento²¹.

Los alojamientos hoteleros cobrarán gran importancia porque eran el reflejo de una buena imagen del país, y en 1951, con la creación del Ministerio de Información y Turismo, muchos de los esfuerzos se centraron en esta idea. Un hotel, por su condición de lugar de paso, es un espacio donde se producen encuentros entre diferentes culturas y dado el carácter personal que supone la elección de uno u otro establecimiento, la dictadura estimó fundamental dotar de la mayor calidad a estos espacios para que el “boca a boca” transmitiese la imagen de una España atractiva y dinámica²².

La política de refuncionalización del patrimonio para fines turísticos que había funcionado bien en épocas precedentes estaba consolidando la imagen de una España monumental, que daba buenos resultados a nivel turístico en zonas donde por su

localización geográfica no era factible fomentar el turismo vacacional al uso. A partir de este momento además, la economía del país empieza tímidamente a regenerarse y el gobierno decide apostar por invertir en políticas de captación del turismo emergente.

Es entonces cuando se gesta la apertura del caso que nos ocupa, uno de los establecimientos hoteleros de mayor repercusión económica para Galicia y España. El Hostal de los Reyes Católicos, entonces ligado al INI y que en la década de los ochenta, además se adherirá a la red de Paradores de Turismo²³.

Con la elección de este inmueble se cubrían muchas de las necesidades propagandísticas del franquismo puesto que se trataba de un edificio de fundación real, símbolo del reinado de los Reyes Católicos, por lo que se ofrecía al turista la imagen de España histórica y monumental que a la Dictadura le interesaba promocionar; y además estaba enfocado a un perfil turístico concreto, el turismo religioso dada su condición de meta de la mayor vía de peregrinación de Europa²⁴.

“Así pues, el significado de la Hospedería de Santiago se sale del ámbito local para construir un jalón importantísimo en el turismo y en la economía nacional, por no hablar de la importancia que tiene para la España actual el que todos estos peregrinos aprecien el orden y prosperidad existente en nuestro país y difundan sus opiniones al regresar a su punto de partida.”²⁵

Ya en el Acta de la sesión de plenaria del Ayuntamiento de Santiago de Compostela del 22 de julio de 1952, se manifestaba el interés que la ciudad de Santiago de Compostela originaba como centro de peregrinación, multiplicando el número de visitantes en Año Santo. También se daba cuenta de su interés histórico-artístico dada la relevancia de su patrimonio arquitectónico y cultural. En este documento ya se perfilaba la importancia que el turismo tenía para la ciudad y se hablaba de las dificultades en la capacidad de acogida para esta afluencia de visitantes. Comenzaba también a usarse el término “turista” y no estrictamente “peregrino”.

“Las rutas que conducen a Compostela se ven cada vez más pobladas de peregrinos y turistas que acuden a esta ciudad para venerar los restos del Apóstol, admirar la belleza arquitectónica de sus edificios, y respirar el ambiente evocador y legendario de sus rúas y plazas. El hospedaje de tantos turistas es un problema que se agudiza al llegar a esta época, y máxime en los Años Santos, ya que a ninguno de los presentes se le ocultan las dificultades con que se tropieza para dar solución al mismo, pues los hostales y pensiones de toda clase resultan insuficientes ante la demanda de hospedajes, dejando muchas veces de concurrir a Compostela gran número de personas, por los inconvenientes de alojamiento”.²⁶

El anteproyecto de la Hospedería de Peregrinos en Santiago de Compostela del que hemos dado cuenta en el apartado anterior formaba parte de un plan del INI para aumentar los ingresos económicos de España. Puesto que el fomento del turismo se consideró vía fundamental para la captación de divisas, el proyecto compostelano resulta ser uno de los primeros pasos en el desarrollo de este sector. Las notas sobre el anteproyecto revelan una clara voluntad de continuidad con futuras medidas como la creación de una red de hospederías que permitieran recorrer los santuarios españoles como Montserrat, Covadonga o Silos, a la manera de los santuarios del sur de Francia, de Italia o de Portugal²⁷.

El proyecto de 1953 diseñado por Moreno Barberá, que desarrollaremos en el siguiente apartado, ya daba un paso más en dirección al fomento del turismo en la ciudad, mezclando el concepto de hospedería con el de hotel de lujo para captar a los diversos tipos de visitantes. Las obras costaron 135 millones de pesetas pero su repercusión económica en la ciudad fue mayor, desarrollándose nuevos negocios vinculados al inmueble. Las premisas de las que se partía eran la de instalar un hotel de lujo a nivel internacional que atrajese a un turista foráneo²⁸.

La intervención del siglo XX en el Hospital Real

“Era un caserón lóbrego y ruinoso, donde dominaban la suciedad, la miseria, el abandono y el mal gusto (...). Poca luz, mala ventilación y malos olores; bajantes rotas, rezumando su

contenido por las paredes; vendajes puestos a secar en las ventanas; cocina lóbrega y repugnante y letrinas pestilentes (...), se habían cortado los claustros, chapado con detestables azulejos muchos de sus paramentos, tabicado huecos y abierto infinidad de otros nuevos. De la antigua carpintería y herrajes no quedaba ni vestigio, y lo mismo ocurría con los pavimentos, que se habían ido sustituyendo por materiales de ocasión. (...) Lo que quedaba de valioso y auténtico se perdía y estaba oculto en medio de aquel ambiente.”²⁹

En este estado se encontraba el antiguo Hospital Real antes de que el Ministerio de Información y Turismo fijase sus intenciones de intervenir en él. En el proyecto de consolidación y reforma del Hospital Real de Santiago para su transformación en Hotel de Lujo y Albergue de Peregrinos, trabajan los arquitectos funcionarios del Ministerio de Información y Turismo José Osuna Fajardo, Jesús Valverde Viñas y Julián Luis Manzano Monis, en diciembre de 1952³⁰. En la memoria del proyecto aparece solo una breve reseña sobre los antecedentes históricos como era habitual en la época, seguida de una aproximación al estado en que se encontraba el edificio y la descripción de su intervención.

Fernando Moreno Barberá (1913-1998) será el arquitecto jefe de las obras de reforma, y Rafael de la Joya el director, formando equipo con los arquitectos Juan Gómez González y Julio Cano Lasso, el aparejador Fernando Ortiz Echagüe y el constructor Rodolfo Lama. Todos ellos, haciendo gala de su sentido del humor, establecen un guiño al pasado, retratándose en los muros de cierre del Hostal en su lado Norte, emulando a los talleres medievales.

En el proyecto de reforma de 1953 se justificaba la reconstrucción total del interior del inmueble, por su gran nivel de deterioro, y la necesidad de efectuar las obras con la mayor premura, criterios muy alejados de la toma de conciencia de los gobiernos hacia los valores patrimoniales de inmuebles que surgirán en Europa a mediados de siglo y que en España no tendrán incidencia hasta la segunda mitad de los años 80.

“Precisamente por tratarse de un edificio antiguo (su fundación data de 1503) es necesario confeccionar el proyecto con máximo cuidado, más aún teniendo en cuenta que es necesario respetar su carácter como monumento de interés histórico artístico. Por otra parte, la premura necesaria en ponerlo en servicio, pues el Año Santo en Santiago de Compostela comienza en Enero de 1954, no permiten disponer del tiempo necesario para efectuar este estudio en su totalidad antes de iniciar las obras.”³¹

Con todo, se catalogó la fachada principal del edificio como elemento “intocable” por su valor histórico-artístico y la Capilla del Hospital fue otra de las partes respetadas siendo esta restaurada, a excepción del bajo coro que fue sustituido por una nueva comunicación entre las alas derecha e izquierda del edificio.

Entre los condicionantes principales de este edificio patrimonial cabe destacar la necesidad de situar las habitaciones en función de los vanos existentes, y las instalaciones de fontanería y electricidad quedaban interrumpidas por los patios y la capilla, separadas en dos mitades y comunicadas por una galería en el sótano³². (Fig. 5).

En el mismo inmueble coexistirían instalaciones dedicadas al Jefe de Estado y las altas jerarquías del gobierno central con las estancias destinadas al albergue de peregrinos formadas por dormitorios comunitarios. Para las primeras, se habilitaría la zona delantera del edificio con estancias amplias, dotadas de la *dignidad debida*, a través de una profusa decoración interior.

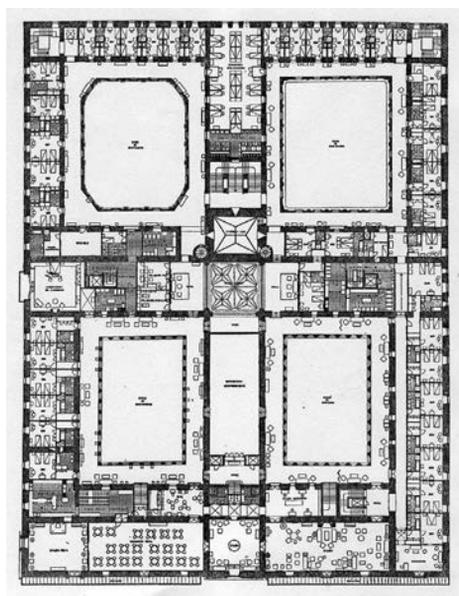


Fig. 5. Planta del Hostal Real, en http://www.parador.es/museo_es/parador-santiago

En los años próximos a su apertura, este establecimiento se caracterizaba por contar con dependencias donde existía una evidente jerarquización en lo que a distribución de espacios se refiere, que sus propios artífices no dudaban en comparar con la diversidad de tipos de camarotes de un transatlántico.

La portada monumental y el amplio zaguán que daba acceso al interior del edificio, constituían el ingreso a las estancias reservadas para la jefatura del Estado y las altas dignidades. A cada lado se situaban dos vestíbulos dotados de un ascensor que daban acceso directo a la planta noble, que en aquel momento era la zona de residencia de Franco.

Las diversas plantas en que se dividía el inmueble tras esta gran reforma variaron una vez más la morfología del inmueble³³.

El ala izquierda del antiguo Hospital contaba con un semisótano que acogía diversas estancias de servicio para uso del personal del Hostal y el cuarto de calderas.

La planta baja contenía los accesos a las tres partes principales del edificio, un salón de estar con vistas a la plaza del Obradoiro, la escalera principal, el bar y el comedor. El Hotel también contaba con una segunda entrada desde la plaza del Obradoiro con su propio zaguán, vestíbulo y dependencias de servicio como oficinas.

En previsión de que el séquito del jefe de Estado fuese, en algún momento, más numeroso de lo habitual, en dicha planta se habían instalado cinco habitaciones con baño para ser utilizadas como estancias auxiliares.

Para la Hospedería de peregrinos se había habilitado una nueva entrada lateral, que en aquel momento daba a un espacio sin urbanizar, con su propia recepción, de modo que los peregrinos no interfiriesen en las zonas habilitadas para uso de los huéspedes del hotel. Diez dormitorios dobles con cuatro cuartos de baño y aseos y cuatro escaleras (una rehabilitada y tres de nueva construcción) ocupaban esta área.

La primera planta se dedicó por completo a habitaciones, ocupando toda su superficie a excepción de la zona del zaguán y la capilla. Las estancias estaban divididas en dos partes diferenciadas: la zona anterior del inmueble contenía las veintitrés

habitaciones de dos camas del hotel, diecinueve con sus propios baños y el resto mancomunadas de dos en dos, todas con ventilación directa proveniente de la calle o de un patio interior. El acceso a esta zona se lograba mediante cuatro amplias escaleras, teniendo en cuenta que el espacio que dos de ellas ocupaban con la previsión de una futura instalación de dos ascensores.

La zona destinada a Hospedería de Peregrinos, situada en la parte posterior del edificio, contaba con veintidós dormitorios dobles y dos sencillos con servicio de lavabo, ocho cuartos de baño de uso común y siete aseos. Todo ello con ventilación directa hacia la parte posterior del edificio. El ala derecha de esta parte se proyectó para ser dedicada a servicios varios y en el centro del ala estaría situado el comedor.

La segunda planta se caracteriza por ser el único lugar donde se conservaron las dimensiones en altura preexistente en el ala derecha que daba a la fachada principal para alojamiento del jefe de Estado, ministros y otras altas dignidades. Las estancias del jefe de Estado tenían ascensor privado y un vestíbulo con acceso directo desde la galería del patio de San Juan, un despacho para el jefe del Estado y otro para su secretario y varios salones. Hoy se ha convertido en la Suite Real y el espacio que comunicaba directamente con el patio de San Juan y con acceso directo al ascensor es un salón biblioteca con vestíbulo.

El ala izquierda de esta fachada con ascensor propio y escalera se dedicó a las dependencias de los ministros y altos dignatarios del Estado.

Si continuamos analizando el plano del edificio de modo transversal en torno a las fachadas laterales, se disponían las estancias destinadas a habitaciones del hotel, siendo veinte dormitorios en total, dieciséis dobles con un cuarto de baño independiente y cuatro más con un baño para cada dos. La zona posterior del inmueble contiene de nuevo estancias para peregrinos con similar distribución que la planta primera.

En la entreplanta, se colocaron ocho dormitorios con seis baños más para la zona destinada a Hostal y cincuenta y dos dormitorios con ocho baños, aseos y oficios para la zona de Hospedería de peregrinos que se encuentran separados en el

plano en tres zonas debido al volumen de la cúpula de la iglesia. El acceso a estas zonas se realizaba por las escaleras que arrancan de la planta anterior.

Este es el único tramo donde encontramos habitaciones sin ventilación ni luz directa de los patios por lo que se proyectó un sistema mixto de lucernario y huecos que dan al faldón posterior de la fachada.

Para llevar a cabo todo este proyecto, los arquitectos decidieron eliminar cubiertas, forjados, carpinterías y pavimentos y se consolidaron muros y columnas inyectando en muchos casos cemento.

Los arquitectos implicados en el proceso realizaron las obras en tiempo récord para que se abrieran las puertas del Hostal Real durante el Año Santo. El desalojo del edificio se realiza con la mayor premura y los operarios tienen jornadas de trabajo extraordinarias. Una vez desalojado del edificio, dieron comienzo las obras el 31 de agosto de 1953. Para resolver los problemas estructurales de las arquerías de los patios —que no era posible desmontar por la celeridad requerida y tenían los dinteles muy desgastados— se coloca una viga de hierro en su interior anclándolo nuevamente a través de un dintel también por su interior³⁴.

Desde entonces, pocas variaciones ha sufrido el inmueble a nivel estructural pero sí hubo modificaciones en cuanto a su gestión: el Hostal dependía de ENTURSA, una empresa del INI, que en los años ochenta había acumulado grandes pérdidas económicas y Miguel Boyer, como ministro de Economía, procede a su privatización. El grupo se liquidó repartiendo los establecimientos que la integraban en tres empresas pero salvando al Hostal de los Reyes Católicos, el de San Marcos de León y el Hotel La Muralla de Ceuta que pasaron a formar parte integrante de la Red de Paradores de Turismo de España, donde el Hostal Real es un referente fundamental.

En los últimos años se ha trabajado en la puesta en valor de este inmueble. La exposición llevada a cabo para la conmemoración del Año Santo Compostelano de 2004, *El Hospital Real de Santiago de Compostela y la hospitalidad en el Camino*

de peregrinación, constituyó un momento fundamental para la revalorización y difusión de este bien de interés cultural y el catálogo de aquella exposición es una referencia fundamental a la hora de profundizar en el estudio del Parador de Santiago de Compostela³⁵.

Recientemente, la cadena Paradores de Turismo ha creado un plan para dar a conocer las joyas arquitectónicas que componen su larga lista de establecimientos hoteleros implantando la figura de “Paradores-Museo”. El Parador de Santiago ha sido el segundo establecimiento de la red donde se introdujo esta iniciativa, mediante la cual los visitantes pueden aprender algo más sobre la riqueza histórico-artística de estos monumentos a través de unas placas informativas colocadas en las diferentes estancias del inmueble, fruto de una investigación en torno a ellos.

En el pasado, la cantera del Hospital Real había sido espacio de intercambios artísticos y ha sufrido ampliaciones con el fin de adecuarlo a las necesidades del momento, como hemos visto. En el siglo XX, un afamado arquitecto se pone al frente de las obras pero ¿existe un verdadero diálogo con el inmueble? La premura en la culminación de las obras para poder abrir las puertas a tiempo y la época histórica en que esta obra fue llevada a cabo desempeñaron un papel fundamental en el desarrollo de su morfología actual, no siempre en consonancia con los criterios de rehabilitación asentados en nuestro país desde la instauración de la *Ley de patrimonio histórico español* de 1985.

¿Podemos hablar entonces de desencuentros en su último siglo de vida? Aún no compartiendo los criterios puramente económicos que motivaban las intervenciones de los años 50 en edificios históricos para su uso hotelero, yo me inclino a decir que no, porque se trata de un nuevo proceso histórico ya superado, que en aquel momento dejó su huella en el inmueble, fruto de la mentalidad de la época, que hay que entender en un contexto donde ni siquiera existía una normativa patrimonial. Gracias a esta intervención, el inmueble ha llegado a nuestros días, reflejando gran parte de su pasado histórico-artístico como un monumento vivo y de esta manera es posible su protección y puesta en valor en la actualidad.

De la misma manera que el Hospital Real recibía influencia portuguesa en sus orígenes, la Red de Paradores de la que el Hostal Real es una obra fundamental, influyó posteriormente en el desarrollo de establecimientos hoteleros en diversos países como Francia, México o Puerto Rico en su último cuarto de siglo, siendo Portugal el máximo referente ya que tomó el modelo de Paradores para su cadena de *Pousadas*³⁶.

- * Trabajo realizado en el marco del proyecto “HAR2011-22899, Encuentros, intercambios y presencias en Galicia entre los siglos XVI y XX”.
1. F. Ontañón y J. Eslava Galán, *Paradores históricos*, Lunweg Editores, 1999, p. 34.
 2. M. D. Vila Jato, “El Hospital Real de Santiago y el arte portugués”, en *Anales de la Historia del Arte. Homenaje al profesor Dr. D. José M^a de Azcárate*, n^o 4, Ed. Complutense, Madrid, 1994, p. 299 y Goy Diz, A., “Su plasmación espacial”, en *Hospital Real de Santiago de Compostela y la Hospitalidad en el Camino de Peregrinación*, catálogo de la exposición celebrada en el Museo do Pobo Galego del 14 de julio al 29 de agosto de 2004, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo da Xunta de Galicia y S. A. de Xestión do Plan Xacobeo, Santiago de Compostela, 2004, p. 414.
 3. M. D. Vila Jato y A. Goy Diz, *Parador “Dos Reis Católicos” Santiago de Compostela, Un Hotel con quinientos años de historia. El más antiguo de Europa*, Paradores de Turismo de España, Secretaría de estado de Comercio, Turismo y de la PYME, 1999, p. 63.
 4. García Guerra, D.: *La facultad de Medicina de Santiago en el siglo XIX*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2001, p. 298-309.
 5. Esteban Chapapría, J. y García Cuetos, M. P.: *Alejandro Ferrant y la conservación monumental en España (1929-1939). Castilla y León y la primera Zona Monumental*, II, Junta de Castilla y León, 2007, p. 294.
 6. A. de J. Ulled Merino, A. Fernández Muñoz y M. Pombo Martínez, *La recuperación de edificios históricos para usos turísticos. La experiencia española*, Madrid, Tecniberia, 1986, p. 105.
 7. Las ilustraciones de este artículo han sido realizadas gracias a la colaboración del fotógrafo Xoán Diéguez (www.ukana.es).
 8. M. D. Vila Jato, Op. cit., 1994, pp. 300-305.
 9. J. M^a de Azcárate y Ristori, “La Labor de Egas en el Hospital Real de Santiago”, en *Homenaje al prof. Roggen*, Bruselas, 1955, p. 20.
 10. A. Goy Diz, op. cit., 2004, pp. 424-425.
 11. ÍDEM, p. 416.
 12. M. D. Vila Jato, op. cit., 1994, p. 304.
Para profundizar acerca de la iconografía de la fachada del antiguo Hospital Real, es obligado citar el texto de A. Rosende Valdés, *El Grande y Real Hospital de Santiago de Compostela*, Madrid, 1999.
 13. A. Goy Diz, op. cit., 2004, p. 429.
 14. M. D. Vila Jato y A. Goy Diz, op. cit., 1999, p. 204 y A. Rosende Valdés: *El Grande y Real Hospital de Santiago de Compostela*, Madrid, 1999, p. 186-188.
 15. Esteban Chapapría, J. y García Cuetos, M. P.: Op. Cit., 2007, p. 298.
 16. Archivo Histórico de la Universidad de Santiago (AHUS), Fondo del Archivo Municipal de Santiago (en adelante, AMS). Leg. Hostal de los Reyes Católicos (1952-1971), *Moción de la Alcaldía sobre la Hospedería del Peregrino*.
 17. C. de Miguel (dir.), “Hostal de los Reyes Católicos en Santiago de Compostela”, en *Revista Nacional de Arquitectos*, 156 (1954).
 18. L. Fernández Fúster, *Historia General del Turismo de Masas*, Alianza Editorial, Madrid, 1999 y Correyero Ruíz, B.: “La administración turística española entre 1936 y 1951. El turismo al servicio de la propaganda política”, en *Estudios Turísticos*, N^o Extra 163-164, 2005, p. 55-80.

19. B. de Riquer, op. cit. 2010, p. 296.
20. C. Pellejero Martínez, “La política turística en España. Una perspectiva histórica”, en J. Auriolés Martín (coord.), *Las nuevas formas de turismo*, Instituto Cajamar, 2004, p. 273.
21. B. M. Castro Fernández, “La nueva imagen Xacobe de Santiago de Compostela en el periodo franquista: el Hostal de los Reyes Católicos y los peregrinos de paradores”, en *Porta da Aira*, 11, 2006, pp. 421-520.
22. L. Fernández Fuster, op. cit., p. 625.
23. M. Romero Samper, *Paradores 1925-2003. 75 años de tradición y vanguardia*, Paradores de Turismo de España, S. A., Madrid, 2003, p.183.
24. AHUS, Fondo del AMS, Leg. Hostal de los Reyes Católicos (1952-1971), *Moción de la Alcaldía sobre la Hospedería del Peregrino*.
Ídem, *Hospedería de Peregrinos en Santiago de Compostela. Notas sobre el anteproyecto*.
Ídem, *Proyecto de consolidación y reforma del Hospital Real de Santiago de Compostela para su adaptación a Parador de Turismo y Albergue de Peregrinos*, diciembre de 1952.
25. Ídem, *Hospedería de Peregrinos en Santiago de Compostela. Notas sobre el anteproyecto*.
26. AHUS, Fondo del AMS, Leg. Hostal de los Reyes Católicos (1952-1971), *Moción de la Alcaldía sobre la Hospedería del Peregrino*.
27. Ídem, *Hospedería de Peregrinos en Santiago de Compostela. Notas sobre el anteproyecto*.
28. A. de J. Ulled Merino et al., Op. cit. p. 95-101
29. C. de Miguel (dir.), “Hostal de los Reyes Católicos en Santiago de Compostela”, en *Revista Nacional de Arquitectos*, nº 156 (1954), p. 6.
30. M. Romero Samper, *Op. Cit.*, p.167.
31. F. Moreno Barberá, *Proyecto de reforma del Hospital Real de Santiago de Compostela. I. Reconstrucción de cubierta*, 8 de agosto de 1953. AHUS, Fondo del AMS, Leg. Hostal de los Reyes Católicos (1952-1971).
32. A. de J. Ulled Merino et al., op. cit., p. 97.
33. A. B. Freire Naval, “La transformación del Hospital Real de Santiago de Compostela en Parador de Turismo”, en el *Hospital Real de Santiago de Compostela y la Hospitalidad en el Camino de Peregrinación*, Catálogo de la exposición celebrada en el Museo do Pobo Galego del 14 de julio al 29 de agosto de 2004, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo da Xunta de Galicia y S. A. de Xestión do Plan Xacobeo, Santiago de Compostela, 2004, pp. 529-546.
34. A. de J. Ulled Merino et al., op. cit., p. 95.
35. Vv. Aa., *Hospital Real de Santiago de Compostela y la Hospitalidad en el Camino de Peregrinación*, Catálogo de la exposición celebrada en el Museo do Pobo Galego del 14 de julio al 29 de agosto de 2004, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo da Xunta de Galicia y S. A. de Xestión do Plan Xacobeo, Santiago de Compostela, 2004, pp. 529-546.
36. Para profundizar en el tema de la influencia española en el desarrollo de *Pousadas de Portugal*: S. Lobo, *Pousadas de Portugal. Reflexo da Arquitectura Portuguesa do século XX*, Imprensa da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2007; C. F. Fi-

dalgo de Sousa Venda, *Reabilitação e reconversão de usos: o caso das Pousadas como património*. Dissertação para a obtenção do Grau de Mestre em Arquitetura, Instituto Superior Técnico de la Universidad Técnica de Lisboa, Lisboa, 2008 (disponible on-line en <https://dspace.ist.utl.pt/bitstream/2295/232890/1/dissertacao.pdf>) y P. Cupeiro López, “La influencia española en la configuración de *Pousadas de Portugal*”, en *Journal of Tourism and Development RT&D*, vol. 17/18, Departamento de Economía, Gestao e Engenharia Industrial da Universidade de Aveiro, Aveiro, 2012, pp. 1573-1582.

SANTIAGO.
CULTURAS, IDEAS Y ENCUENTROS

Resumen

El presente artículo se centra en el estudio de los modelos e influencias presentes en la obra de Mateo de Prado, el cual fue el escultor gallego más destacado entre 1637 y 1677, así como uno de los más importantes seguidores de Gregorio Fernández.

Palabras clave: Mateo de Prado, Galicia, España, Escultura Barroca, Siglo XVII. Gregorio Fernández.

Abstract

This paper focus in the study of the models and influences of the works of Mateo de Prado, who was the most relevant Galician sculptor between 1637 and 1677, as well as one of the foremost followers of Gregorio Fernández.

Keywords: Mateo de Prado, Galicia, Spain, Baroque sculpture, 17th century, Gregorio Fernández.

MODELOS E INFLUENCIAS EN LA OBRA DEL ESCULTOR MATEO DE PRADO (1637-1662)

Leopoldo Fernández Gasalla

Grupo de investigación Iacobus (GI-1907).

Universidade de Santiago de Compostela

La obra de Mateo de Prado (ca. 1614-27-VIII-1677) posee una relevancia dentro de la escultura gallega de los años centrales del siglo XVII que va más allá de su calidad artística¹. Su asentamiento en Santiago en el verano de 1639 supuso la introducción en Galicia de un estilo y unos modelos sumamente autorizados, asimilados en el que había sido el principal taller de escultura del norte de la península. El artista se convirtió así en el difusor de las fórmulas del naturalismo barroco desarrollado por Gregorio Fernández en el núcleo vallisoletano². Los miembros más entendidos de la clientela artística lo recibieron como el continuador de su prestigioso maestro, sobre el cual había escrito uno de sus clientes en 1624: “*muerto este hombre no ha de haber en este mundo dinero con que pagar lo que dejare hecho*”³. Por ese motivo, así como por la ausencia de talentos excepcionales, se convirtió de inmediato en cabeza indiscutible de su disciplina, eclipsando a los demás escultores del período y extinguiendo el manierismo hasta entonces predominante en Galicia. Ciertamente nunca alcanzó la exquisita precisión de su maestro en el tratamiento de la anatomía, ni su delicadeza mística en la expresión del *pathos*. No obstante, se vio beneficiado por el descenso de calidad que se produjo en el núcleo vallisoletano tras el fallecimiento de Fernández en 1636. Compañeros y condiscípulos suyos como Manuel Ricón, Francisco Díaz de la Peña, Francisco Alonso de los Ríos o Pedro Jiménez, presentan un nivel de destreza parejo o inferior al suyo⁴. Sin llegar al extremo de Chamoso Lamas, quien lo considera como “el escultor más inspirado y fecundo de la Edad Moderna en Galicia”, no podemos negar que la personalidad artística de Prado resulta clave para comprender la evolución de la escultura gallega del

siglo XVII, prolongándose su influencia hasta bien entrada la centuria siguiente⁵. Junto a esto, es preciso tener en cuenta que las piezas salidas de su taller resultan muy desiguales. Sus mejores realizaciones son figuras individuales en actitud relativamente estática, en las cuales predomina el punto de vista frontal. Las escenas con un gran número de planos, con fondos de perspectivas amplias y escorzos violentos o movimientos agitados, le plantearon problemas que a menudo no fue capaz de resolver con verosimilitud. Con todo, tanto para valorar debidamente este aspecto como la calidad general de su obra, resulta imprescindible tener en cuenta que una parte importante de los trabajos cuya autoría se le adjudica debieron de ser ejecutados por sus oficiales, ninguno de los cuales se mostró nunca a la altura de su maestro.

Cuando Prado llegó a Santiago rondando los veinticinco años se encontró un amplio campo abonado para el desarrollo de su actividad artística. Existían en la ciudad y en el resto de Galicia ricas instituciones religiosas decididas a completar su mobiliario litúrgico o a renovarlo. Las dos figuras más destacadas del primer tercio del siglo habían fallecido ya: el astorgano Gregorio Español en 1631 y el compostelano Francisco de Moure en 1636⁶. Además, este último ejerció su profesión fundamentalmente en tierras de Ourense y Lugo, mientras que la estancia de Español en Santiago fue intermitente. Aunque Prado se inspiró en algunas de sus obras, teniendo en cuenta también el trabajo de Juan de Angés y Diego Solís, se mantuvo fiel a los modelos de Gregorio Fernández. Su repertorio se fue complementando con el uso de un muestrario amplio de grabados de procedencia predominantemente flamenca y alemana.

Mateo de Prado en el núcleo vallisoletano

No es descartable que Mateo de Prado se iniciase en su arte gracias a una relación familiar con el escultor Jácome de Prado, con el cual llegó a colaborar años más tarde, aunque conviene considerar la hipótesis de que el pintor Tomás de Prado —activo en Valladolid entre 1613 y 1630— se contase también entre sus parientes⁷. De ser esto cierto, quizás le sirviese de introductor

en el taller de Fernández, pues colaboró con el gran maestro en diversas ocasiones⁸. Mateo debió de llegar a Valladolid en plena adolescencia, porque en 1632 trabajaba ya en el retablo principal de la capilla de las reliquias de la Colegiata de Villagarcía de Campos⁹. En 1635 colaboraba en el montaje de varios retablos en el monasterio guipuzcoano de Aránzazu, cuyas imágenes había esculpido el propio Fernández. En estas tareas participaron el ensamblador Juan Velázquez, el escultor Andrés de Solanes y el pintor Diego Valentín Díaz, policromador de las esculturas de Gregorio Fernández, con el cual nuestro hombre mantuvo amistad hasta que este falleció en 1660¹⁰.

Ponferrada y Astorga

La muerte de Gregorio Fernández el 22 de enero de 1636 supuso la disgregación de su taller, pero el 27 de marzo de 1637 Prado se hallaba aún en Valladolid. Así lo prueba un poder otorgado en febrero de 1646 por la viuda de Gregorio Fernández, María Pérez, en el cual manda que se le reclamasen 120 reales en virtud de una obligación firmada en la segunda de esas fechas¹¹.

El 19 de febrero de 1638 hacía algún tiempo que se hallaba trabajando en el retablo mayor de la iglesia de La Encina de Ponferrada, ocupándose del gran relieve de la Asunción del segundo cuerpo¹². Son varios los autores que han vinculado las imágenes de este conjunto con la escuela de Gregorio Fernández y destacado la filiación del relieve de la Asunción, con el que este entalló para el retablo mayor de la catedral de Plasencia (1634) mientras Mateo de Prado formaba parte de su taller¹³. Existen, con todo, diferencias entre ambos ejemplos. En Ponferrada solo las figuras de los ángeles rebasan el enmarcamiento, por lo cual no llega a valerse de la arquitectura del retablo como escenario. Las proporciones resultan menos esbeltas, como se aprecia particularmente en los querubines que rodean a la Virgen con los cuales se ensayan posturas con escorzos más atrevidos. El grupo de los apóstoles transmite mayor agitación en sus ademanes, volviendo la mayoría de ellos sus rostros hacia la figura de la Virgen. Con esta intensificación barroca de los efectos perspectivos y de la

expresión, Prado actualizaba los modelos de su maestro, práctica en la que perseverará a lo largo de su carrera. Un detalle relevante es la inclusión de ángeles músicos, tañendo guitarras y vihuelas, que usará de nuevo en la capilla de la Asunción de la Catedral de Ourense y en el retablo mayor de Montederramo. Pocos años después retomó este tema en el coro bajo de la sillería de San Martiño Pinario. En esta ocasión, al tener que ajustarse a un marco cuadrado, las figuras se encuentran más dispersas, organizándose los apóstoles en dos hileras isocéfalas. Los gestos de asombro se han vuelto aún más teatrales si cabe. Las figuras extienden sus brazos mientras María asciende hacia la Gloria sobre un trono de ángeles, entre serafines turiferarios y querubines músicos, que no solo tañen un laúd y una guitarra como en Ponferrada, sino que rasgan el bajón, tocan el arpa y hacen sonar una flauta y una chirimía. La referencia última de esta composición es el grabado de la Coronación de la Virgen de Dürero, del cual se mantiene la división en un nivel terrenal y celestial, así como las figuras básicas que aparecen en el primero de ellos. Llamazares adjudica a Mateo de Prado otras imágenes de este retablo, así como varias conservadas en el convento de San Miguel de las Dueñas (Sahagún)¹⁴. Sin embargo, estas atribuciones, así como un san Juan Bautista y un san Gregorio de la catedral de Astorga, resultan menos claras. Martín González y Otero Túñez relacionan a este san Juan con la escuela de Francisco de Moure, lo cual podría llevarnos a atribuirlo a un escultor de formación gallega como Jácome de Prado. Efectivamente, la composición presenta una clara semejanza con la del san Juan Bautista del Monasterio de Samos entallada por Moure. El san Jerónimo, en cambio, guarda una notable similitud fisionómica con el san Pedro del retablo colateral de la capilla del Cristo de Burgos de la Catedral de Santiago (1663), al igual que su fondo paisajístico. El san Miguel del convento de las Dueñas se aparta iconográficamente de las demás representaciones que con este tema ejecutará el artista. De todos modos, resulta difícil identificar el estilo de Jácome de Prado al no conservarse piezas de documentadas. Su presencia como testigo en dos escrituras de Mateo de Prado en Ponferrada, hace verosímil que colaborase en el retablo. Siempre por motivos estilísticos incluye Llamazares en

la producción de Mateo un relieve de san Andrés, conservado en la parroquial de Carrizo de la Ribera, y un san Lázaro, que se encuentra en la capilla de la Expectación de Salas de los Barrios¹⁵. Sin embargo, lo mismo el san Juan Bautista de la catedral astorgana como el san Andrés de Carrizo, presentan un tratamiento anatómico diferente al aplicado por nuestro artista. La osamenta se transluce de modo mucho más acusado bajo la piel, particularmente en las costillas.

Mateo de Prado y su taller en Santiago. Primera etapa (1639-1647)

La sillería de coro de San Martiño Pinario constituyó el cuarto gran conjunto de esta clase que se entallaba en Galicia, siguiendo la estela de las catedrales de Ourense, Lugo y Santiago¹⁶. El 2 de agosto de 1639 se contrató una primera parte de la obra, que debería realizarse a satisfacción de los retablistas Francisco de Antas Franco y Bernardo Cabrera. El 16 de junio del año siguiente se escribió la confección de noventa y seis entredoses, setenta y seis misericordias y cincuenta cartelas, todas las cuales debían decorarse con tallas diferentes

“todas ellas muy a lo vivo y con las demostraciones que cada figura pidiere, con buena destreza y arte y sin defecto alguno y a satisfacion y bista de maestros que entendieran la dicha obra, de suerte que no se pueda poner defeto alguno”¹⁷.

La obra debería estar concluida en cuatro años, para lo cual debía trabajar de manera continua junto con sus seis oficiales. El 26 de enero de 1641 contrató, por último, la talla de los elementos arquitectónicos y ornamentales¹⁸. La firma del escultor tallada en la obra demuestra que no se concluyó por completo hasta 1647¹⁹. En el primer contrato se le plantean al maestro la realización de un extenso programa iconográfico:

“en cada uno de los espaldares de las sillas, una historia de la vida de Nuestra Señora y en cada uno de los del primer cuerpo de sillas altas un santo de tamaño que se pidiere y en la forma en que pareciese al Abad y convento: y en los tableros y espaldares del segundo cuerpo, historias de la vida y milagros de san Benito”²⁰.

Tal despliegue estaba llamado a convertirse en referente inexcusable para la imaginería compostelana, como ya lo venía siendo la sillería de coro entallada por Juan Davila y Gregorio Español para la catedral compostelana a comienzos de ese siglo²¹. El conjunto nos permite reconstruir el repertorio que Mateo de Prado se trajo consigo de Valladolid, e indagar sobre los modelos propuestos por los monjes de San Martiño²². Para la historia de san Benito que adorna el guardapolvos se empleó una edición sobre su vida, ilustrada principalmente por Bernardino Passeri (ca. 1540-1596), aunque con algunos grabados de Aliprando Caprioli (act. 1575-1599). Impresa en Roma en 1579 a instancias de la Congregación de Castilla, su empleo resultaba poco menos que inexcusable²³. En cuanto a la vida de la Virgen que sirve de ornato a las sillas bajas, al no existir una serie de grabados que la abarcase por completo se empleó un muestrario más amplio, que en general fue seguido con fidelidad por Mateo de Prado. La mayoría de las modificaciones introducidas tienden a simplificar los fondos y las composiciones o a hacerlas más fácilmente percibibles por el espectador, acumulando las figuras en los primeros planos. La primera serie empleada fue la de la *Vida de la Virgen* de Durero, compuesta por 20 grabados²⁴. Un segundo grupo de relieves se inspira en las *Evangelicae Historiae Imagines* del jesuita Jerónimo Nadal, impresa en Amberes en 1593 con 153 grabados de los hermanos Wierix y de Charles Mallery, sobre dibujos de Passeri, Martin de Vos y Anton Collaert y del propio Hieronymus Wierix²⁵. Se emplearon también algunas ilustraciones procedentes de otros autores como Lambercht Causse, Jan Muller o Jacques Callot²⁶. Mateo de Prado parece haber manejado, así mismo, la colección poética *Humana Salutis Monumenta* del jesuita Benito Arias Montano impresa por Platin con grabados de Jerónimo Wierix y, al parecer, también de Pieter van der Brocht II. El nacimiento del Bautista pudo haber sido tomado como referencia para representar el nacimiento de la Virgen, al igual que la estampa de Durero y la de Callot²⁷. Con la Anunciación ocurriría otro tanto, pues si bien la composición del arcángel Gabriel y María arrodillada en un reclinatorio está tomada de

la *Evangelica Historia Imagines*, la cama con dosel situada detrás de la Virgen coincide con la que en la misma escena se puede ver en la *Humana Salutis*, incluso en el detalle de los pináculos esféricos²⁸. En la Coronación de la Virgen no cabe duda de que el antecedente último al cual se remonta la composición general es la estampa de Durero de 1510, de la cual Prado adopta y potencia la pléyade de querubines que rodean el grupo central²⁹. No obstante, el escultor conocía la versión de este tema diseñada por Wierix, como denota el que Dios Padre sostenga con su mano izquierda la esfera del orbe y aparezca coronado con una especie de mitra, que él transforma en tiara papal. María, por su parte, no se encuentra sentada como la dispone Durero, sino en pie como prefiere Wierix, uniendo las manos en gesto de oración mientras los cabellos descienden sobre sus hombros formando guedejas onduladas. El manto se abre y nos permite ver la túnica, aunque Prado ajusta la figura de la Virgen al modelo de la Inmaculada acuñado por Gregorio Fernández. En Montederramo repite el tema, pero prescindiendo de la tiara que corona a Dios Padre. El uso del grabado de Wierix había tenido ya a estas alturas un precedente en el retablo de la parroquia de Santa María de Medeiros (Monterrei), atribuido a Alonso Martínez, con quien Bernardo Cabrera había iniciado su aprendizaje en Montederramo. También se había usado en uno de los colaterales de la iglesia del monasterio de Samos y en el remate de la sillería de coro de la catedral de Lugo por Francisco de Moure, discípulo de Martínez.

Mateo de Prado volvió sobre buena parte del repertorio desplegado en los paneles de las sillas altas, en las que se representa a los santos, así como sobre varias escenas de la vida de la Virgen que tomaban como inspiración directa obras de Gregorio Fernández. El caso es que su fama parece haberse extendido rápidamente. Su contacto con Bernardo Cabrera se produjo tan pronto como llegó a Compostela y su asociación artística se dilató hasta el fallecimiento del segundo en 1662. En junio de 1639 el entallador se había comprometido a fabricar el retablo mayor de la parroquia compostelana de San Miguel dos Agros³⁰. Prado se incorporó a la tarea, que le brindaba una oportunidad



Fig. 1

- 1.a. Alberto Durero. Asunción y Coronación de la Virgen (1510).
 1.b. Hieronymus Wierix. Coronación de la Virgen (ca. 1600).
 1.c. Mateo de Prado. Coronación de la Virgen. Sillería de San Martiño Pinarío (1639-1647).
 1.d. Mateo de Prado. Coronación de la Virgen. Retablo Mayor de Montederramo (1663).

de lucimiento inmediato³¹. Se conserva en dicha iglesia un relieve de san Roque encarcelado atribuido al maestro, que podría provenir de su antiguo retablo mayor³². Efectivamente, el tratamiento del rostro recuerda al de las imágenes de Jesús de Gregorio Fernández, con el cabello cayendo en guedejas onduladas a ambos lados y la barba dividida simétricamente en dos puntas, siempre con una talla profunda. Como es habitual el modelo se inspira en las representaciones del apóstol peregrino, si bien el tema resulta bastante insólito, pues lo usual es que el santo aparezca de pie mostrando su pierna llagada, según puede verse en las sillerías de coro de San Martiño Pinarío y de la catedral³³. La angulosidad de los paños e incluso la disposición de los dos querubines que vuelan sobre el santo, nos remite a otras obras de este maestro. En cuanto a la artificiosidad en la postura, cruzando las piernas con un escorzo casi inverosímil, tiene su paralelismo en el San José de la Adoración de los Pastores que muchos años después entalló para el retablo mayor de Montederramo.

En adelante todos los retablos de Cabrera destinados a alojar nuevas imágenes acogieron tallas de Prado. En junio de 1640 el escultor arrendó una casa en la plazuela de la fuente de San Miguel, a escasos metros del taller de su nuevo socio³⁴. Mientras trabajaba para San Martiño Pinarío, entalló un san Bernardo y un Cristo para los cistercienses de Toxosoutos (A

Coruña), hoy en paradero desconocido³⁵. A estas piezas siguió el retablo mayor de la iglesia de San Francisco de A Coruña (1641), desaparecido con la explosión de la vecina Torre de la Pólvara en 1658³⁶. Su siguiente trabajo en colaboración fue el retablo de la capilla de la Torre de Vistalegre de Vilagarcía (1642). De éste debe proceder la santa Librada o Liberata del convento de las Agustinas arousanas. El encargo de esta imagen respondía a una devoción personal del fundador, el arzobispo don Fernando de Andrade, el cual había regido previamente la sede de Sigüenza³⁷. En esta catedral se veneran las reliquias de la santa, hermana de Santa Marina de Aguas Santas y de santa Quiteria. Su culto, surgido hacia el siglo XV, había adquirido particular intensidad en Baiona desde 1564, al admitirse oficialmente que esta villa había sido su localidad de nacimiento³⁸. En la catedral castellana se le representa a punto de ser degollada. En cambio, en Vilagarcía es transformada en una virgen clavada en la cruz, al modo en que aparece en la iconografía centroeuropea área, donde es venerada con el nombre de santa Wilgefortis (*Virgo Fortis*)³⁹. Mateo de Prado adapta los esquemas de Fernández, representándola como una Inmaculada crucificada con tres clavos. En cualquier caso, se trataba de una iconografía muy poco frecuente⁴⁰. Por ello debió de inspirarse en un grabado de Jerónimo Wierix incluido en una Biblia impresa en 1608, en el cual se representa a nueve santas martirizadas en la cruz alrededor de una Piedad. Bajo esta, a su derecha, puede verse a santa Wilgefortis, pero también santa Febroma o santa Eulalia pudieron ser tomadas como referencias⁴¹.

Entre 1642 y 1648 Mateo de Prado, asociado con Bernardo Cabrera y, en una ocasión con Jácome de la Flor, satisfizo varios encargos destinados a iglesias parroquiales de la diócesis y al monasterio de Santa María de Sobrado, que en su mayoría debían de ser adornados con imágenes de bulto de santos incluidos en el repertorio desplegado en la sillería de San Martiño Pinario⁴².

En 1640 comienza su relación con la catedral de Santiago, realizando cinco figuras para el magno retablo de la Capilla de las Reliquias, comenzado por Cabrera en 1625. Se trataba de

un Santiago ecuestre de dos varas de altura (1,67 m), destinado a culminar la calle central, además de cuatro Virtudes que se asentaron sobre las columnas salomónicas de los flancos⁴³. Todos ellos constituyeron el precedente inmediato de lo que algunos años después labró para el baldaquino catedralicio⁴⁴. El Santiago Matamoros, en concreto, aparece en la sillería de coro de San Martiño Pinarío que por entonces estaba esculpiendo. Antes había sido labrada por Español y Davila y ubicado sobre la silla arzobispal de la sillería de coro de la catedral compostelana, con sombrero de peregrino, pero blandiendo la espada y portando el estandarte con la cruz⁴⁵. En 1675 se asentará una figura concebida bajo los mismos presupuestos para el remate del baldaquino de la capilla mayor de la catedral.

Segunda etapa: 1648-1662

Los últimos catorce años de la vida de Cabrera fueron, sin duda, los más fecundos de su asociación con Prado, dedicándose casi en exclusiva a trabajar para monasterios, conventos y catedrales. Le han sido atribuidas varias piezas conservadas en el monasterio de Oseira, datadas hacia 1650⁴⁶. Se trata de un grupo de la Ascensión, un San Miguel, una Santa Catalina y una Santa Victoria. También se le adjudicaba un Cristo atado a la columna, pero más recientemente se ha considerado que debió de salir del taller de Alonso Martínez entre 1611 y 1614⁴⁷. A nuestro entender la atribución de todas las esculturas merece una reconsideración. Las proporciones, composición y tipología del grupo de la Asunción se apartan de las pautas habituales en este maestro. El tratamiento de los cabellos, que se agita en amplios rizos, nada tiene que ver con la lisura y simetría que siempre aplicó Prado en este tema. Las características formales de la Santa Victoria llevan a datarla en una época bastante posterior. La túnica cae en pliegues estrechos y casi simétricos, sin la agitación habitual de las obras de nuestro escultor. Tanto esto como el modo de retirar el cabello en las sienes para resaltar el rostro nos acerca al estilo de José Gambino. La Santa Catalina es una pieza más antigua, aunque sigue un canon de siete cabezas y no de seis como es habitual en las

figuras de Prado. Además, con el tratamiento de los paños ocurre algo semejante. Si la comparamos con otras figuras femeninas del mismo autor la divergencia estilística se hace aún más evidente⁴⁸. Más verosimilitud revestiría la atribución de la talla del Arcángel, por ajustarse al tipo que años después realizó para la capilla de San Miguel de la iglesia parroquial de Santa Baia de Arealonga (Vilagarcía de Arousa) y para la capilla del Obispo de Quito de la Colegiata de Iria. Con todo, por el tratamiento del cabello y por las proporciones, podría tratarse de una obra de su discípulo Jerónimo de Castro, responsable de la imaginería del desaparecido baldaquino de Oseira.

Entre 1652 y 1654 se construyeron los cuatro retablos colaterales del monasterio Montederramo⁴⁹. De ellos, solo ha llegado hasta nuestros días una Inmaculada, conservada en uno de los retablos del crucero⁵⁰. Ya en el retablo mayor del relicario de la colegiata de Villagarcía de Campos encontramos una imagen perteneciente a esta misma tipología⁵¹. La sillería de coro de San Martiño Pinarío incluye también su representación, siendo hasta donde sabemos la primera que entalló Prado. Aquí la presenta refulgente, rodeada por una cadena cuyos eslabones enlazan los emblemas de las Letanías. En Monderramo, las guedejas son menos abundantes. La policromía ha sufrido con el paso del tiempo y ha perdido la corona, aunque no el aura. La siguiente Inmaculada data de 1656, cuando se le encarga el retablo de la capilla de San Pablo de la catedral de Ourense. Es una talla pequeña, emplazada en el coronamiento, que cumple todas las pautas estudiadas. En 1658 entalló otra que debía adornar el retablo de la capilla de la Concepción del deambulatorio de este templo. Se trata de una imagen de tamaño natural, ajustada al antiguo canon de seis cabezas y media imperante en Galicia desde la época tardogótica y no al clásico de siete y media, aplicado por Gregorio Fernández⁵². Hay todavía dos ejemplos más pertenecientes, aunque de cronología incierta. El primero es el de la capilla de la Casa Grande de Fradelo (Viana do Bolo), figura de reducido tamaño pero, como todas las de Prado, fiel al tipo de Gregorio Fernández patente, por ejemplo, en la iglesia del Carmen de Extramuros (Valladolid)⁵³. Incluso en pequeños



Fig. 2

2.a. Gregorio Fernández. Inmaculada. Iglesia del Carmen de Extramuros. Valladolid

2.b. Gregorio Fernández. Inmaculada. Catedral de Astorga.

2.c. Mateo de Prado. Inmaculada de la capilla de la Asunción. Catedral de Ourense (1657-1658)

2. d. Mateo de Prado. Inmaculada. Capilla de San Pablo. Catedral de Ourense (1656).

detalles como los tres querubines y la media luna que conforman el trono o en el modo de plegar dos veces el manto a cada lado a partir de la altura de las rodillas. El segundo se conserva en la iglesia de San Fructuoso de Santiago y presenta una policromía particularmente rica. El manto aparece cuajado de estrellas y adornado con encajes en la orla. La túnica se embellece con elaborada traza de arabescos⁵⁴. En general, puede decirse que las piezas de Prado son más rígidas que las de Fernández, quien desplaza ligeramente las manos y la mirada del eje de simetría para dotarlas de un mayor verismo.

En 1653 Cabrera y Prado confeccionaron el desaparecido retablo mayor de los dominicos de A Coruña, del cual se conservan un Santo Domingo, un Santo Tomás de Aquino, un San Pedro Mártir y un San Francisco, habiéndose perdido la Asunción rodeada de serafines que ocupaba la hornacina central de la fábrica y una Santa Catalina de Siena⁵⁵. La figura del fundador de la Orden de Predicadores es una de las obras maestras de Prado, inspirada directamente en la escultura que Fernández entalló para San Pablo de Valladolid en 1626⁵⁶. Al contrario de lo que sucede con su modelo, la figura alza el crucifijo con la diestra, mientras que sostiene el rosario con la izquierda, modificación que

posiblemente se deba a razones de decoro. Como resultado nos encontramos ante una imitación especular. Las demás diferencias estriban en la inclusión del cachorro de perro con la antorcha con el que la madre del santo había soñado durante su preñez, y en que la nube sobre la que se alza la estatua de Valladolid ha sido substituida aquí por un gran globo dorado⁵⁷. Este último simboliza el orbe y, en consecuencia, la vocación universal de la misión de su Orden. Altera además, un tanto, la sensación ascensional del personaje, al cual Fernández nos muestra ya en la Gloria. Sin restar un ápice a la atmósfera mística que lo envuelve ni al aspecto triunfal que anima la representación, la gran esfera lo vincula con lo terrenal, transmitiéndole además una considerable dosis de inestabilidad típicamente barroca, reafirmada por el uso de una composición en aspa. Santo Tomás aparece, por su parte, portando la pluma en la mano derecha y un libro abierto con la izquierda, atributos que evocan el carisma intelectual del *doctor angélico*. El tipo se corresponde en la actitud con una imagen de Fernández conservada en el Museo Nacional de Valladolid, pero también con la iconografía de la Apoteosis de Santo Tomás de Aquino del Museo de Bellas Artes de Sevilla, pintada por Zurbarán (1631). El último de los santos de la Orden incluidos en el grupo es San Pedro Mártir. Contra lo habitual, no aparece en actitud impasible pese a tener atravesada en la cabeza la hoja de una partesana, sino que acusa el golpe inclinando la cabeza hacia su derecha mientras un reguero de sangre corre por su pómulo izquierdo. Prado recupera aquí el modelo del San Ramiro de la sillería de San Martiño Pinaro, aunque aquel cruza las manos atadas sobre el vientre⁵⁸. Fuera de los retablos se conserva el San Francisco que completaba el programa iconográfico. Esta pieza ha perdido la mano izquierda, que levantaba en ademán de recibir los estigmas. Gregorio Fernández entalló al santo en este trance en un relieve del retablo mayor de la catedral de Plasencia, haciendo pareja con un santo Tomás que recuerda al que acabamos de comentar⁵⁹. En la catedral extremeña el santo de Asís se inclina hacia delante en actitud patética, con un ángulo mayor que en el ejemplo gallego. El modelo coruñés fue repetido años después por algún miembro de



Fig. 3

3.a. Gregorio Fernández. Santo Domingo. Convento de San Pablo. Valladolid (1626).

3.b. Mateo de Prado. Santo Domingo. Iglesia de los Dominicos. A Coruña (1654).

3.c. Mateo de Prado. San Ramiro. Sillería de San Martiño Pinario (1639-1647).

3.d. Mateo de Prado. San Pedro Mártir. Iglesia de los Dominicos. A Coruña (1654).

su taller, tal vez Jerónimo de Castro, para la catedral de Ourense, donde se conserva en el retablo del Carmen⁶⁰.

Tras su marcha de Valladolid Prado conservó buenas relaciones con sus colegas del círculo de Gregorio Fernández. El 24 de enero de 1655 escribía al pintor Diego Valentín Díaz como continuación de otras tres cartas intercambiadas⁶¹. Buscaba un oficial cualificado, de lo que se colige que ninguno de sus aprendices de los últimos quince años habían alcanzado la destreza requerida⁶². Un joven llamado Salvador le había escrito informándole de que había estado con Tudanca “*acomodado por 6 años y en seis reales cada día*”. Debe tratarse de Antonio Salvador, hijo del difunto escultor y oficial de Fernández, Pedro Salvador (ca. 1607-20-octubre-1654). No haría mucho que se habría integrado en el taller de Francisco Díez de Tudanca, puesto que Mateo de Prado comenta: “*Haceseme mucho dinero asta tener esperiencia de lo que hace*”⁶³. Su confianza en el criterio de Díaz era plena: “*Como tengo dicho, lo que Vuesa Merced ajustare está echo: es otro mancebo si agrada a Vuesa Merced su trabajo. Por mas edad tendra mas esperiencia*”. La urgencia de Prado se manifiesta de nuevo a final del texto: “*buelvo a suplicar a Vuestra Merced se sirva la brevedad de ese mancebo, que estoy atascado con obras y*

tengo poca gente". Se le había encargado por mano del pintor una Santa Teresa, sobre la cual comenta: "*digo que la tengo en la memoria [...] y are en ella lo que pudiere*"⁶⁴. En una carta del platero Andrés Campos de Guevara del 24 de octubre a Díaz leemos:

"Mateo de Prado como está solo con dos zancarrones que le ayudan en unos escudos de piedra, no ha tenido lugar ni le tiene, ni es posible para hacer la Santa Teresa. Vuestra Merced le enbie un buen oficial que con eso hara del lo que quisiere [...]"⁶⁵.

Todos estos detalles nos lo muestran sobrecargado de trabajo, razón por la cual delegó una parte importante de los encargos en sus oficiales⁶⁶. La contemplación de las obras de su yerno y principal discípulo, Jerónimo de Castro, constituyen el mejor punto de comparación para comprender el límite de sus capacidades⁶⁷. Dieciséis años después de haberse regresado a Galicia, el núcleo artístico vallisoletano continuaba siendo su punto de referencia⁶⁸. En realidad, en 1655 Santiago todavía no se había convertido en el destacado núcleo barroco que llegaría a ser gracias al revulsivo de las obras de reforma y remodelación de su catedral, emprendidas a instancias del canónigo Vega y Verdugo pocos años después. Por ello no debe extrañar que se viese obligado a encargar a Díaz el envío de unos pinceles para su policromador José Rodríguez y de una Anatomía y *papeles*. No menos revelador resulta el que a estas alturas se le tuviese en cuenta para encargarle una imagen de Santa Teresa desde un punto tan distante como Valladolid⁶⁹. A comienzos de la década de 1670 el propio artista realizará una talla de bulto redondo para la capilla que con esta advocación se acababa de construir en la iglesia de Santa María Salomé de Santiago⁷⁰. En ella siguió una vez más un arquetipo de su maestro, patente en la imagen de la santa conservada en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid, pero también en la de la Catedral de Plasencia⁷¹. Prado la modificó según su toque personal, elevando más la mano diestra de la imagen con la pluma.

En 1656 emprendió con Cabrera el retablo de la capilla del Deán Armada de la girola de la catedral de Ourense. El gran

relieve central de la Conversión de san Pablo presenta un acusado dinamismo. Algunas figuras se sobrepone a la arquitectura en la que se insertan e invaden el espacio del espectador. Su composición en aspa se expande a partir de un punto central situado sobre los pies del santo, cuya figura se nos presenta en una posición absolutamente invertida. El caos y el arremolinamiento de miembros solo halla un paralelismo en los soldados que custodian el Santo Sepulcro en la Resurrección del retablo mayor de Montederramo (1663). No obstante, lo que se está evocando ante todo es la imagen de la morisma sucumbiendo a los pies del caballo de Santiago en Clavijo.

Entre 1657 y 1658 realizó el gran relieve del retablo de la capilla de la Asunción de la catedral de Ourense, una de sus obras más logradas, en la cual evoca el entallado por Gregorio Fernández para el retablo mayor de Las Huelgas de Valladolid⁷². También aquí las figuras rebasan el marco, potenciándose el carácter escenográfico mediante la incorporación al espacio del espectador de los ángeles que rodean a María. En 1658 entalló otra Asunción y un san Juan para el retablo del Hospital Real de Santiago, pero todos ellos se han perdido.

Precisiones sobre retablo mayor de Montederramo

Hace no mucho publicamos un análisis de los relieves del retablo mayor de Montederramo, por lo que no nos extenderemos sobre esto⁷³. No obstante, nos parece pertinente profundizar acerca de las posibles fuentes de algunos de ellos. Mantuvimos entonces que el Cristo Salvador de la puerta del Sagrario pudo tener como fuentes de inspiración la tabla de la sillería de coro de la catedral de Ourense de Juan de Angés o, con mayor probabilidad, la del coro de la catedral compostelana de Juan Dávila. Decíamos también que Prado había dotado a los paños de una angulosidad típica de la última etapa de Gregorio Fernández. El tipo iconográfico pudo partir de una estampa de Jerónimo Wierix sobre un dibujo de Martin de Vos, aunque esta nos muestre a Cristo niño bendiciendo con el orbe en la mano izquierda⁷⁴. Fernández entalló este tema por primera vez con



Fig. 4

4.a. Mateo de Prado: Flagelación de Cristo. Retablo mayor del monasterio de Montederramo (1663).

4.b. Alberto Durero. Cristo ante Anás. Pequeña Pasión (ca. 1509).

4.c. Alberto Durero. Flagelación de Cristo. Pequeña Pasión (ca. 1509).

4.d. Hieronymus Wierix. Cristo flagelado. (1612).

un Cristo ya adulto para la puerta del tabernáculo del retablo mayor de los franciscanos de Lerma (1605). Durante la década siguiente volverá a representarlo con pequeñas variaciones para Villaverde de Medina, Tudela de Duero (Valladolid) y Villaveta (Burgos), así como para el retablo mayor de San Andrés de Segovia⁷⁵.

Por lo que respecta a la Coronación de espinas, existen dos grabados de Durero que deben de ser tenidos en cuenta. En *Cristo ante Anás*, perteneciente a la serie de la *Pequeña Pasión* (ca. 1509), el sacerdote, sentado en su sitial bajo dosel en un segundo plano, así como el tipo de tocado con el que se cubre, concuerdan con la representación de Prado. Así mismo parece haberse inspirado en la colocación de las partesanas o alabardas de los soldados marcando diferentes planos. De la *Coronación de espinas* de esta misma serie parece proceder la idea de colocar a un personaje calvo y grotesco arrodillado, aunque Durero lo muestra entregando a Cristo la caña que debía servirle de cetro, mientras que en Montederramo coloca la corona sobre la cabeza del Redentor. Finalmente, en la propia figura de Jesús se aprecia la influencia del llamado *Cristo de la caña* de Gregorio Fernández, pero quizás también de la estampa de Hieronymus Wierix grabada en 1612 con este mismo motivo.

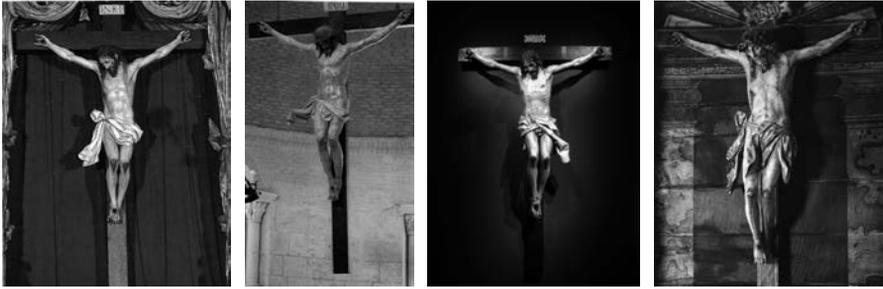


Fig. 5

5.a. Gregorio Fernández. Cristo de Conxo (1628).

5.b. Gregorio Fernández. Cristo del convento San Pedro de Dueñas. (ca. 1620).

5.c. Gregorio Fernández. Cristo de la Luz. Palacio de Santa Cruz. Valladolid (ca. 1630).

5.d. Mateo de Prado. Cristo de los Mondragón. Catedral de Santiago (1662).

El Cristo de la Capilla Mondragón

En 1662 el regidor municipal don Juan de Mondragón encargó a Prado un Santo Cristo de ocho cuartas de altura, es decir de tamaño natural, “*abultado y de tal suerte que proboque debocion*”, que debería clavar en una cruz de nogal, destinado a la iglesia parroquial de Santa Cruz de Rivadulla⁷⁶. Para este Crucificado del documento —que debe de ser el mismo que hoy se conserva en la capilla de la Piedad de la Catedral de Santiago- Prado se inspiró en los de Fernández, particularmente en el Cristo de la Luz, pues en ambos casos Jesús aparece muerto con la cabeza vuelta hacia la derecha. Sin embargo, guarda mayor relación incluso con el de Conxo, pues ambos tienen los párpados y la boca entreabiertos, con los globos oculares muy marcados. El paño de pureza ha sido atado hacia su derecha. También presenta coincidencias con el del convento de San Pedro de Dueñas (Sahagún), datado hacia 1620, pues el paño se sostiene con una cinta, abriéndose de manera que nos permite ver la cadera. En el de Prado, además adornarse con una orla dorada, el vuelo del extremo derecho es inferior, mientras que el extremo de la izquierda es más largo. En el tratamiento anatómico de ambas figuras encontramos semejanzas, como la manera en la cual los músculos rectos del abdomen sobresalen⁷⁷. De

un modo típicamente barroco Prado nos muestra más patentes las huellas de la Pasión. La sangra mana de las rodillas, descarnadas hasta el hueso, mientras que en el muslo derecho aparece una herida. Brazos y espalda acusan la flagelación, al tiempo que el hombro izquierdo aparece lacerado por el peso de la cruz⁷⁸.

La muerte de Bernardo Cabrera en 1662 cierra el período de la carrera de Mateo de Prado que nos ha servido de marco cronológico, aunque el escultor se mantuvo muy activo al menos hasta 1675. La pervivencia de los modelos de Gregorio Fernández en Galicia será consecuencia directa de la actividad de Prado como maestro de escultores, por más que ninguno de sus discípulos personales alcanzase grandes cotas de calidad⁷⁹. Sus sucesores darán paso, sin embargo, a la estimable figura de Miguel de Romay, con el cual los tipos de Fernández se prolongarán al menos hasta 1740⁸⁰.

APÉNDICE DOCUMENTAL

CONTRATO PARA LA FÁBRICA DEL RETABLO DEL CONVENTO DE SANTO DOMINGO DE A CORUÑA

Archivo del Ilustre Colegio Notarial de A Coruña. Protocolos. A Coruña. nº 730. ff. 69-70.esc. Álvarez Becerra, Rodrigo.

“En la ciudad de La Coruña y dentro del convento de Santo Domingo della a treçe dias del mes de junio de mill y seiscientos y cinquenta y tres años, ante mi scrivano publico y testigos parecieron pressentes de la una parte el convento de Santo Domingo desta dicha ciudad, conviene a saber El Muy Reberendo Padre Joseph de Santa Cruz, prior del dicho convento, El padre fray Jaçinto de Santo Domingo, superior [...] [continua con la lista de los frailes]

y Matheo de Prado, hescultor, vezino de la çidad de Santiago desta otra, e dijeron que, aviendo conferido lo que adelante yra declarado, hes en utilidad y probecho del dicho convento, hestaban concertados, conbenidos e yqualados con el dicho

Matheo de Prado en la manera siguiente: en que el dicho Matheo de Prado aga çinco hechuras de sanctos de madera de bulto y la mas obra que adelante se conterna [sic] para el adorno de un retablo que hesta concertado se aga para dicho convento con Bernardo Cabrero [sic]: Çinco hechuras de sanctos de bultos redondos, de modo que se puedan ver por todas partes acabadas por atrás y por delante, que una de las dichas çinco hechuras de sanctos ha de ser Nuestro Padre Santo Domingo con un Christo en una mano y en otra un Rosario, arrobado ençima de un globo y un perro con una thacha [sic] en los pies, y otro Sancto Thomas de Aquino con un libro y una palma en la mano derecha y otro San Pedro martir con un partesimal [sic] en la cabeza y un puñal en los pechos y una palma con tres coronas y una cruz del Sancto Oficio de la Ynquisicion y la otra Sancta Catalina de Sena con una corona de hespinas en la caveza y un coraçon en una mano y en la otra una azuzena y el otro Nuestro Padre Serafico San Francisco con un serafin y un adorno para una ymagen de Nuestra Señora, que se a de poner en la segunda caixa del retablo que a de ser ocho niños con otros tantos serafines y una corona ynperial y dichos niños y serafines enbuelto en sus nubes, que a de ar bien hechos y perficionados [sic] a vista de dos maestros puestos por cada parte, el suyo que lo entiendan y sean peritos en el arte, los quales ha dar hechos dentro de veynte y dos messes que se an de empezar a contar donde treyn-ta y uno de mayo deste pressente año y puestos en dicho convento en esta dicha çiudad todo a su costa, sin que el dicho convento por raçon dello le de cossa ninguna, por quanto por raçon de todo ello le ha de pagar quinientos y nobenta ducados de moneda de vellon, corriente y de a onçe reales cada ducado, los ciento cinquenta luego contado y çiento para en todo el mes de setiembre deste dicho año y duçientos para dia de San Juan de Junio del año que viene de mill y seiscientos y cinquenta y quatro y lo restante el dia que entregare la dicha obra, los quales maravedis han de pagar a los dichos plaços. Y con declaracion que si el dicho termino que ba referido el dicho Matheo de Prado no diere acabada la dicha obra y puesta en el dicho convento y asentada en dicho retablo, estando para poderse sentar como ba dicho, pierda cinquenta ducados de la dicha cantidad y ademas consiente ser compelido a ello brebe y

sumariamente. Y los dichos prior y religiosos obligaron los vienes y rentas del dicho convento de pagar los dichos maravedis a los dichos plaços, puestos en la dicha ciudad de Santiago o en esta de La Coruña a dispusiçion del dicho Matheo de Prado, pena de execucion y costas de la cobrança y todas partes a la firmeza desta scriptura dieron todo su poder cumplido a las justiçias de su fuero que de la caussa deban conoçer [...]

[siguen formulismos notariales y las firmas de Mateo de Prado, el prior y demás frailes del convento]”

- * Trabajo realizado en el marco del proyecto “HAR2011-22899, Encuentros, intercambios y presencias en Galicia entre los siglos XVI y XX”.
1. J. M. García Iglesias, *El Barroco (II). Arquitectos del siglo XVIII. Otras actividades artísticas*, Proyecto Galicia, XIV, A Coruña, 1995, p. 220.
 2. R. Otero Túniz, “Escultura”, en E. Valdivieso, R. Otero, J. Urrea, *Historia del Arte Hispánico. El Barroco y el Rococó*, Madrid, 1980, pp. 154-155. M. López Calderón, “El monasterio de San Martiño Pinario: escuela para la escultura compostelana de los siglos XVII y XVIII”, *De Arte*, 9, 2010, pp. 105-107. J. J. Martín González, “La escultura en las demás escuelas españolas”, en J. Hernández Díaz, et alii, *La escultura y la arquitectura españolas del siglo XVII, Summa Artis*, XXVI, Madrid, 1982, pp. 336-341; *ibidem*, *Escultura Barroca en España. 1600-1770*, Madrid, 1983, pp. 286-291. M. D. Vila Jato, “Prado, Mateo de”, *Gran Enciclopedia Gallega*, XXV, Santiago, 1977, pp. 199-201.
 3. En Santiago el *Cristo de Conxo* podía ser admirado desde 1628, así como las imágenes de San Ignacio y San Francisco Javier de la iglesia de la Compañía. M. Amor Meilán, *Gregorio Hernández (El Murillo de la Escultura). Estudio histórico-crítico*, Lugo, 1898, p. 44. R. Otero Túniz, *El legado artístico de la Compañía de Jesús a la Universidad de Santiago*, Santiago de Compostela, 1986, pp. 39-41. C. Gallego Fernández, “Cristo de Conxo”, en *Galicia no Tempo*, Santiago de Compostela, 1990, p. 289. C. Muñoz y Manzano, *Adiciones al diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España de Juan Agustín Ceán Bermúdez*, II, Madrid, 1889, p. 253.
 4. M. A. Fernández del Hoyo, “Oficiales del taller de Gregorio Fernández y ensambladores que trabajaron con él”, *BSAA*, XLIX, 1983. Alguno como Andrés de Solanes desapareció incluso antes que el propio Gregorio Fernández. J. Urrea Fernández, “Acotaciones a Gregorio Fernández y su entorno artístico”, *BSAA*, XLVI, 1980, pp. 375-396. Un papel semejante al representado por Mateo de Prado en Santiago de Compostela, lo desempeñó Francisco Díez de Tudanca en Valladolid entre 1640 y 1684, por más que sus méritos distasen mucho de alcanzar a los de Fernández. M. A. Fernández del Hoyo, “El escultor vallisoletano Francisco Díez de Tudanca (1616-?)”, *BSAA*, L, 1984, pp. 371-388.
 5. M. Chamoso Lamas, “El escultor Mateo de Prado”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XI, 1956, p. 424. Cfr. M^a E. Gómez-Moreno, *Escultura del siglo XVII, Ars Hispaniae*, XVI, Madrid, 1963, pp. 126 y 133.
 6. Cfr. M. D. Vila Jato, *Francisco de Moure*. Santiago de Compostela, 1991; *Escultura Manierista*, Santiago de Compostela, 1983, pp. 84-110. F. Llamazares Rodríguez, “Gregorio Español, un escultor leonés desconocido”, *Tierras de León*, 42, 1981, pp. 71-72. M. López Calderón, *Lenguaje, estilo y modo en la escultura de Francisco de Moure y Gambino*, Santiago de Compostela, 2009.
 7. L. Fernández Gasalla, “Mateo de Prado”, en C. del Pulgar Sabín, *Artistas galegos. Escultores (séculos XVIII e XIX)*, Vigo, 2004; p. 300; *ibidem*, “Mateo de Prado y la escultura del retablo mayor de Montederramo”, en E. Fernández Castiñeiras y J. M. Monterroso Montero (coord), *Piedra sobre agua. El monacato entorno a la Ribeira Sacra*. Opus monasticorum IV. A Coruña, 2010, p. 109. La actividad de Prado se documenta en Santiago entre 1626 y 1628. P. Pérez Costanti, *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*, Santiago de Compostela, 1930, p. 451. Cfr. A. Goy Diz, *A actividade artística en Santiago, 1600-1648*, I, Santiago de Compostela, 1999, pp. 506-509.

8. Tal cercanía podría ser precisamente la causa de que no se considerase necesario realizar una escritura de contrato para iniciar el aprendizaje. De hecho, no ha sido localizada. Todavía hoy este apellido se encuentra en Galicia en una proporción mucho mayor que en ninguna otra zona de España (Fuente, INE). Sobre este pintor cfr. J. Martí Monso, *Estudios histórico-artísticos*, Valladolid, 1901, p. 395. J. J. Martín González, *Escultura Barroca Castellana*, Madrid, 1959, pp. 114, 198-199, 269. F. Collar de Cáceres, “Los retablos mayor y colateral de la iglesia de San Andrés de Segovia”, *BSAA*, XLV, 1979, p. 383. M^a A Fernández del Hoyo, “El convento de San Francisco de Valladolid. Nuevos datos para su historia”, *BSAA*, LI, 1985, pp. 420-431. J. Urrea Fernández, “Escultores coetáneos y discípulos de Gregorio Fernández, en Valladolid”, *BSAA*, LVIII, 1992, pp. 394.
9. P. Pirri, “Origen y desarrollo arquitectónico de la iglesia y colegio de Villagarcía de Campos”, en *Villagarcía de Campos. Evocación histórica de un pasado glorioso*, Bilbao, 1952, p. 20. J. J. Martín González, “El relicario de la Colegiata de Villagarcía de Campos (Valladolid)”, *BSAA*, XVIII, 1952, pp. 43-52. M. Chamoso Lamas, “El escultor Mateo de Prado”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XI, 1956, p. 422. Basándose en los datos contenidos en estos artículos, este último autor es el primero en sugerir que debió de aprender el oficio con Gregorio Fernández.
10. El 26 de noviembre de 1635 firmó como testigo en una escritura otorgada por el pintor, en la que se le menciona como vecino de Valladolid. M. Vivaracho Larraza, “Nuevos documentos sobre las obras del pintor vallisoletano Diego Valentín Díaz”, *BSAA*, XVIII, 1952, pp. 138. Martín González (1983), op. cit., p. 564.
11. Archivo Histórico Provincial de Valladolid. Leg. 2094. f. 103. M^a. A. Fernández del Hoyo (1983), op. cit., p. 348. Pide además que se le reclame una espada y una daga que obraba en poder de un escribano de esa ciudad.
12. Archivo Histórico Provincial de León. Protocolos. esc. Balboa, Diego de. 1638-febrero-19. Llamazares, op. cit., pp. 95-96.
13. Llamazares, op. cit., pp. 94-107. J. Álvarez Villar, *El Bierzo*, Pontevedra, 1952, p. 68. J. J. Martín González, *Escultura Barroca Castellana*. II, Madrid, 1971, p. 155.
14. Llamazares, op. cit., p. 108-113.
15. *Ibidem*, pp. 114-115.
16. J. J. Martín González, *Sillerías de coro. Cuadernos de Arte gallego*, 26, Vigo, 1964, p. 28.
17. Archivo Histórico de la Universidad de Santiago. Protocolos. Santiago. n^o 1766. f. 20. esc. Vidal de Lamas, Juan. 1640-junio-16. *Ibidem*, esc. Valdivieso, Pedro de. n^o 1766. f. 75 v. A. Goy, op. cit., pp. 587-588.
18. P. Pérez Costanti, op. cit., p. 453.
19. *Ibidem*, p. 452.
20. *Ibid.*
21. M. López Calderón, op. cit., pp. 106-107.
22. Cfr. “El Coro bajo del Monasterio de San Martín de Santiago”, *Galicia diplomática*, I, 39, (1 abril 1883), p. 281-284 y 40 (8 abril 1883), pp. 291-293, M^a del C. Lois Fernández, “La historia de San Benito en el coro bajo de San Martín”, *Boletín de la Universidad Compostelana*, 66, 1958, pp. 79-94, J. Ló-

- pez de Toro, "Ilustraciones literarias de unas tallas del coro de San Martín en Compostela", *Revista de archivos, bibliotecas y museos*, LXXII, 1964-1965, pp. 249-278 y, principalmente, A. Rosende Valdés, *La sillería de coro de San Martiño Pinarío*, A Coruña, 1990.
23. *Vita et miracula Sanctiss.mi Patris Benedicti, ex libro II Dialogorum Beati Gregorii Papae et monachi collecta et ad instantiam deuotorum monachorum congregationis eiusdem s.ti Benedicti hispaniarum aeneis typis accuratissime delineata...* / Ber[nardi]nus passarus inuentor, Roma, 1579. Lois, op. cit., pp. 79-94. A. Rosende, op. cit. p. 36.
 24. Cfr. *Durero. Vida de la Virgen*, Madrid, 1943.
 25. J. Nadal, *Evangelicae historiae imagines : ex ordine Euangeliorum quae toto anno in missae sacrificio recitantur in ordinem temporis vitae Christi digesta*, Antwerpia, 1593. Rosende, op. cit. *loc. cit.*
 26. A. Rosende, op. cit., pp. 37-38.
 27. B. Arias Montano, *Humana Salutis Monumenta*, Antverpiae, Cristophi Platinus, 1571. Cfr. *Monumentos de la salud del hombre*, El Escorial, 1984. Versión de Benito Feliú de san Pedro.
 28. Cfr. A. Rosende, pp. 56-57.
 29. *Ibidem*, pp. 114-117.
 30. P. Pérez Costanti, op. cit., p. 75.
 31. Además, por contrato firmado el 14 de diciembre de 1643 el retablo fue dorado y completado con un san Miguel por el pintor José Rodríguez, quien en adelante aparece policromando los retablos y las imágenes de Cabrera y Prado. P. Pérez Costanti, op. cit., pp. 475-476. Un año después se firmó una nueva obligación, en razón de la necesidad que existía de desmontar el retablo para llevar acabo esta operación. A. Goy, op. cit., p. 641.
 32. Anteriormente se había venido atribuyendo a Gregorio Español. Otero establece que la pieza existía antes de 1648. R. Otero Túñez, "Del manierismo al barroco: imaginería e iconografía en la capilla compostelana de San Roque", *Archivo Hispalense*, LXXXII, 249, 1999, pp. 177-200. Cfr. E. Fernández Castiñeiras, "San Roque en prisión" en J. M. García Iglesias (dir.), *En olor de santidad. Relicarios de Galicia*, Santiago de Compostela, 2004, pp. 398-399.
 33. A. Rosende, op. cit., pp. 182-185.
 34. Archivo Histórico de la Universidad de Santiago (AHUS). Protocolos. Santiago, nº 1282, f. 249 v.-250. esc. Vidal de Lamas, Juan. 1640-junio-20.
 35. P. González López, "La actividad artística de los monasterios cistercienses gallegos entre 1498 y 1836", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXXIX, 1989.
 36. Sobre este acontecimiento cfr. P. Pérez Costanti, *Notas viejas galicianas*, Santiago, 1993, p. 47.
 37. S. Ares Espada, "Santa Librada", *Catálogo da Exposición Galicia no Tempo*, Santiago de Compostela, 1990, p. 296.
 38. D. Cameselle Bastos, "Historia de las iglesias de Bayona la Real. Capilla de Santa Liberata", *Tui. Museo y Archivo Histórico Diocesano*, V, 1989. En 1960 fue retirada del calendario oficial romano.
 39. I. E. Friesen, *The Female Crucifix*, Waterloo (Ontario), 2001, p. 55.

40. Existe un tríptico del Bosco datado hacia 1505, conservado en el Palacio Ducal de Venecia, en el cual se muestra su crucifixión, aunque otros investigadores identifican a la figura como santa Julia. I. Bango Torviso y F. Marías, *Bosch: Realidad, símbolo y fantasía*, Vitoria, 1982, pp. 65-66.
41. *Biblia Sacra vulgatae editionis*, Antverpia, Platiniana apud Joannem Moretum, 1608. Alvin, L., *Catalogue raisonné de l'ouvre de trois frères, Jean, Jérôme et Antoine Wierix*, Bruxelles, 1866, pp. 104-105. El tipo quedó acuñado en Galicia. Además de en la sillería de coro de la catedral de Tui entallada por Francisco de Castro y Canseco (1699-1701), algunos años después aparece en el retablo de la iglesia de Santa Liberata de Baiona de Antonio de Villar (1739).
42. L. Fernández Gasalla, "Mateo de Prado", op. cit. *loc. cit.*
43. Las seis figuras fueron doradas por José Rodríguez en 1643 a cambio de 800 reales. Archivo de la Catedral de Santiago. Libro 1º de fábrica, f. 143. P. Pérez Costanti (1930), op. cit., p. 475.
44. Sobre la evolución de esta tipología iconográfica cfr. J. M. García Iglesias, *Santiagos de Santiago. Dos apóstoles al final del camino*, Santiago de Compostela, 2011, pp. 156-160 y la bibliografía en él citada.
45. M. D. Vila Jato (1983), op. cit., p. 102.
46. J. González Paz, "Nuevas esculturas de Mateo de Prado", *Abrente*, 5, 1973, pp. 35-36. J. Hervella Vázquez, "Moure y Mateo de Prado en Osera", *Actas do Colóquio Galaico-Minhoto*, II, Viana do Castelo, 1994, pp. 725-735. D. Yáñez Neira, "Recuperación de obras de arte en Oseira (1999-2001)", *Porta da Aira*, 10, 2004, pp. 281-306.
47. D. Yáñez Neira, "Proyecto de museo de Oseira", *Porta da Aira*, 12, 2008, pp. 237-272.
48. M. López Calderón, "La Santa Catalina de Alejandría del Museo do Pobo Galego, una obra inédita de Mateo de Prado", *BSAA. Arte*, LXXVI, 2010, pp. 193-208.
49. Archivo Histórico Provincial de Ourense. Clero. Montederramo. nº 654. J. Ferro Couselo, "Las obras del convento e iglesia de Montederramo en los siglos XVI y XVII", *Boletín Auriense*, I, 1971, p. 164.
50. J. González Paz, op. cit. *loc. cit.* B. Lorenzo Rumbao, "Inmaculada", en J. M. García Iglesias (ed.), *La Ribeira Sacra: esencia de espiritualidad de Galicia*, Santiago de Compostela, 2004, p. 472.
51. J. J. Martín González (1952), op. cit., pp. 46-47.
52. R. Otero Túñez, "La Inmaculada Concepción en la escultura santiaguesa", *Compostellanum*, I, 1956. J. Hervella Vázquez, "Mateo de Prado y su escuela en Orense. Obras documentadas", *Porta da Aira*, 1, 1988, pp. 51-70. M. López Calderón, "A propósito de la Inmaculada Concepción de Santa María de Montederramo: el tipo iconográfico de la Purísima en la plástica compostelana desde Mateo de Prado a José Gambino", en E. Fernández Castiñeiras y J. M. Monterroso Montero (coord.), *Piedra sobre agua. El monacato entorno a la Ribeira Sacra*. Opus monasticorum IV. A Coruña, 2010, pp. 141-144.
53. M. A. González García, "Una Inmaculada del escultor Mateo de Prado en Fradelo (Viana do Bolo)", *Porta da Aira*, 4, 1991, pp. 325-326.
54. M. Calvo Domínguez, *Galicia renace. Galicia Terra Única*, Santiago de Compostela, 1997, p. 428.

55. Archivo del Ilustre Colegio Notarial de A Coruña. Protocolos. A Coruña. nº 730. ff. 57-70.esc. Álvarez Becerra, Rodrigo. Las imágenes fueron identificadas en el actual retablo neoclásico por R. Otero Túñez (1980), op. cit., pp. 154-155. L. Fernández Gasalla, “Retablos y retablistas en la ciudad de La Coruña entre 1641 y 1715”, *Abrente*, 27-28, 1995-96. pp. 121-163.
56. Sobre esta pieza cfr. J. J. Martín González (1959), op. cit., p. 217.
57. S. de la Voragine, *La leyenda dorada*, I, Madrid, 1987, pp. 441-444.
58. A. Rosende, op. cit., p. 172.
59. Adorna uno de los netos que flanquean el relieve de la huida a Egipto, situado en uno de los entrepaños del segundo cuerpo, en la calle lateral de la Epístola.
60. M. A. González Paz, op. cit., pp. 35-36. J. Hervella Vázquez, op. cit., pp. 51-70.
61. J. Urrea Fernández y J. C. Brasas Egido, “Epistolario del Pintor Diego Valentín Díaz”, *BSAA*, XLVI, 1980, pp. 446-447.
62. Su primer aprendiz documentado fue Francisco Moreira en 1640. A. Goy Diz, op. cit. p. 588.
63. M. A. Fernández del Hoyo, “El escultor vallisoletano Francisco Díez de Tudanca (1616-?)”, *BSAA*, L, 1984, pp. 371-388. Sobre Pedro Salvador cfr. *ibidem*, (1983), op. cit., pp. 353-354.
64. Urrea/Brasas, op. cit., p. 446.
65. *Ibidem*, p. 447. Los escudos de piedra con las armas del Conde de Altamira para la fachada de la portería del convento de Santo Domingo se contrataron el 15 de noviembre de 1654. Debían colocarse entre las ventanas y el balcón, para el Pascua de Resurrección del año siguiente. Archivo Histórico de la Universidad de Santiago. Sección Universidad. Serie Histórica. Libro 6. Registro de escrituras (1651-1659), f. 472. El convento se encontraba bajo el patrocinio de la Casa de Altamira. En estos años se realizó una reforma de la fachada. A. Pardo Villar, “El convento de Santo Domingo de Santiago y el Patronato de los Condes de Altamira”, *Boletín de la Real Academia Gallega*, XVII, 234, 1928, pp. 234-242.
66. L. Fernández Gasalla (2010), op. cit., p. 112.
67. L. Fernández Gasalla, “Pedro de Taboada y Jerónimo de Castro”, in C. del Pulgar Sabín (ed), *Artistas gallegos, Escultores (siglos XVI-XVII)*, Vigo, 2005, pp. 340-369. Un nivel parecido podría tener Blas do Pereiro, otro de sus antiguos aprendices, según puede verse en las esculturas de la fachada de la ermita de Nuestra Señora de Pastoriza (Arteixo. A Coruña).
68. M. D. Vila Jato (1974), op. cit., p. 199.
69. Urrea/Brasas, op. cit., p. 446.
70. L. Fernández Gasalla (2004), *Jerónimo de Castro...*, op. cit., p. 343.
71. J. J. Martín González (1959), op. cit., pp. 215-217.
72. J. Hervella Vázquez (1990), op. cit., pp. 109-110.
73. L. Fernández Gasalla (2010), pp. 128-139.
74. M. Maquoy-Hendrickx, *Les estampes des Wierix conservées au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Royal Albert I^{er}*, Bruxelles, 1978, nº 475.
75. El primero se conserva en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid. J. Urrea Fernández, “En torno a Gregorio Fernández”, *BSAA*, XXXIX, 1973, p. 247; J. J. Martín González (1980), op. cit., p. 158.

76. P. Pérez Costanti, op. cit., pp. 454-455. El Cristo de la capilla Mondragón le ha sido atribuido por M. C. Folgar de la Calle y J. M. López Vázquez, “Los retablos”, in *Santiago. San Paio de Antealtares*, Santiago de Compostela, 1999, p. 138.
77. Cfr. J. J. Martín González (1980), op. cit., p. 50.
78. M. López Calderón, “La concreción plástica de una devoción: variantes tipológicas y estilísticas del Crucificado en la escultura compostelana de los siglos XVII y XVIII”, *Actas del Simposium. Literatura, religiosidad, cofradías y arte*, El Escorial, 2010, pp. 644-646.
79. L. Fernández Gasalla, “En torno a los orígenes de Miguel de Romay y a la escultura compostelana en el tránsito de los siglos XVII al XVIII (1670-1705)”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XLIII, 108, 1996, pp. 221-240.
80. La última obra de Miguel de Romay documentada de la que tenemos noticia es el retablo colateral de la Virgen de los Dolores para la iglesia parroquial de Boiro, contratado en 1740. Archivo Histórico Diocesano de Santiago de Compostela. Libro de Administración Parroquial 373-3. f. 177. Bravo Cores, D., *As xoias barrocas de Boiro*, Boiro, 2006. Todavía se usará el tipo de Inmaculada acuñado por Gregorio Fernández en la década de 1750. R. Otero Túñez, (1999), p. 249. M. López Calderón (2010), op. cit., p. 144.

Resumen

La escultura del Hospital Real de Santiago de Compostela ha constituido un medio pedagógico para el peregrino que llegaba a Compostela. Y es en la escultura marginal, en especial de las ménsulas, donde nos encontramos un programa iconográfico que ayudaba al hombre a centrarse en la idea de la salvación. A través de las ménsulas se le advertía de los pecados capitales, pero al mismo tiempo se le exhortaba a llevar una vida cristiana conforme a lo vivido a lo largo, no ya del camino de peregrinación, sino de su vida cristiana.

Palabras Clave: Hospital Real de Santiago de Compostela, marginal, ménsula, pecados capitales, peregrino, iconografía.

Abstract

The sculpture of the Royal Hospital of Santiago de Compostela has constituted a pedagogic way for the pilgrim who was coming to his goal. And it is in the marginal sculpture, especially of the brackets, where we are an iconographic program that was helping the man to it was centring in the idea of the salvation. Across the brackets one was warning him of the cardinal sins, but at the same time one was exhorting him to take a Christian life in conformity with lived lengthways, not already of the way of peregrination, but of his Christian life.

Keywords: Royal Hospital of Santiago de Compostela, marginal, bracket, cardinal sins, pilgrim, iconography.

DIOS, LA MORAL Y LA ENFERMEDAD: ESTUDIO ICONOGRÁFICO DE LA ESCULTURA MARGINAL DEL HOSPITAL REAL

Mario Cotelo Felípez

Grupo de investigación Iacobus (GI-1907)

Universidade de Santiago de Compostela

A veces se diría que en “Santiago no llueve como en el resto del mundo. Allí la lluvia es una cosa de pesadez, de encono, de obsesión. Un llover sin descanso, sin tregua, sin esperanza de sol. Llueve, llueve y llueve. Un día, otro día y otro, y otro y otro. ¿Quién pudo jamás contarlos? Unas veces cae el agua menudita, persistente y fina de “calabobos”; otras, arrójase sobre la ciudad en violentos chaparrones, como si sobre el triste pueblo se desplomasen los cielos. Y nunca escampa. Las losas de las calles y los sillares de las fachadas pónense a tono con la situación y adoptan, desde antes que las nubes se abran un color negruzco, que es la señal infalible que anuncia a los mojados santiagueses la llegada del enemigo. Un ambiente de mortal tristeza invade toda la ciudad. Todos los ruidos de alegría cesan y solo se oye, monótono, tedioso, tozudo, acabador, el estruendo del agua que arrojan a torrentes por sus anchas bocas las enormes gárgolas, con tanta furia, con odio tal que salta violenta al tocar las piedras del suelo, como si quisiera subir otra vez a las nubes para dejarse caer de nuevo sobre la maltratada Compostela”.

La descripción que hace Alejandro Pérez Lujín en su obra *La casa de la Troya Estudiantina* puede servir de prólogo a un estudio que quiere acercarse al hombre renacentista arribado en una Compostela que todavía conserva en su planimetría la herencia medieval². A primera vista muy distinta de la que se podía encontrar el peregrino cuando llegase, pero en esencia la misma, donde el agua marca las construcciones por donde ella discurre. Sería aventurado realizar en conjunto un análisis de toda la escultura marginal del Hospital, nacido bajo el amparo

de los reyes Isabel y Fernando³, pero las diversas etapas que ha sufrido a lo largo de la historia hasta el presente nos lleva a delimitar el espacio en dos ubicaciones concretas y que formaron parte de ese primer germen de la estructura de esta edificación, como son los patios de San Marcos y San Juan. Volúmenes por otro lado que se articulaban en torno a un eje, el de la capilla, y que funcionaban integrados dentro de todo el conjunto. En ambos claustros la escultura está presente, bien en las fuentes, bien en las gárgolas. Pero es en un elemento si cabe más marginal donde podemos encontrar un rico abanico de formulaciones, pobres en estilo, se diría rústicas en cuanto a este, pero ricas en significación: las ménsulas que soportan el maderamen y que durante siglos han servido, no solo de soportes sino que también de apoyo a un lenguaje hoy perdido que acercaba al peregrino y al aquejado a una comprensión de la enfermedad, donde santos taumaturgos y el mismo Dios eran invocados para obtener la salud. Y esto no solo se comprende desde el punto de vista de una teología retributiva, sino desde la fe y la moral de aquellos que hacían su peregrinación, gesto público de penitencia o de piedad, a la Casa del Señor Santiago.

El patio de San Marcos: la moral inmoralizada

En torno al patio de San Marcos o de la Botica se asentaban como ha señalado Rosende Valdés⁴ en los comienzos la peregrinería masculina, la cocina y refectorio de estos, el comedor de oficiales y enfermeros, la botica, la ropería y los accesos a la capilla. Siguiendo el repertorio de las ménsulas no podemos realizar un programa iconográfico único, pero el que fuese un lugar exclusivamente masculino puede ser el referente de interpretación para ellas. Si las ménsulas no han sufrido modificación respecto de su posición actual el peregrino al entrar se encontraría con un contorsionista desnudo que guarda estrecha relación iconográfica con el aparecido en la capilla de San Juan de la catedral compostelana, y que en su día Yzquierdo Perrín puso en relación con la vida juglar⁵. Si todavía sigue vigente el lenguaje medieval en lo marginal cuando se realiza el patio, el juglar es reconocido como la imagen

del hombre que en su juventud se ha dedicado con sus artes y con sus gracias a ganar el sustento fácilmente, pero pasado el tiempo, al igual que la ramera, “les viene el mal a la vejez, porque les falta la ganancia y la sustentación. A la ramera se le acaba la buena cara, y al jugar las gracias, o desgracias, que dezia”⁶. Seguidamente la otra llamada de atención que aparece para el peregrino es la de un hombre que soporta sobre su estómago un tonel de vino. La referencia a la embriaguez recordaba muchas veces la vida licenciosa del monje o clérigo que se alejaban de la norma⁷ pero también la del hombre que no era capaz de someter racionalmente su propio cuerpo porque “si tantos daños tiene el beber demasiado, y tantos provechos el beber templadamente, quien ay que no use del vino con templança?[...], pone Alciato a Baccho tocando instrumentos, y nos persuade con esto las locuras que haze un hombre estando embriagado, y tomando del vino, amonestandonos, y enseñandonos que usamos del con moderación, porque no demos en semejantes desatinos, y locuras, como es tocar tamboril, descubrir el secreto, que fiaron de nosotros, y perder la honra, el credito y la hazienda, que no tare menores daños el ser destemplado en el beber”⁸. Fuesen peregrinos, clérigos, médicos o demás personal del Hospital Real, las constituciones dadas por Carlos V contemplaban la figura del *botiller* para que tuviera a buen recaudo el mosto y se administrase conforme prescribiese el boticario⁹, usándolo en su justa medida como elemento medicinal y reconstituyente. Era por tanto menester beber con moderación, porque el vino en gran medida ayudaba a los hombres al *carpe diem*, y lo que había que asegurar era la salud del cuerpo, pero también la del alma.

Siguiendo el recorrido en el ala de la peregrinería nos encontramos con un hombre en cuclillas libre de genitales y atributos iconográficos que nos pueden llevar de nuevo al tema juglaresco o al corpus iconográfico medieval, que generalmente ha identificado estas posiciones con conductas lujuriosas o avarientas¹⁰. Actitudes que tienen su continuación en la representación de una simia “muy semejante al hombre en muchas partes externas, aunque en algunas dellas, y en las internas, es muy diferente del [...] Escribe Cardano, que quando un hijo ha sido patricida, para declarar su traicion y crueldad,

le encuban, y echan con el una culebra, un perro, y un gallo, y una mona: porque asi como esta no es hombre, aunque lo parece; asi no lo es el hijo que mata a su propio padre, antes es como perro rabioso, que no perdona a ninguno, y como culebra engañosa que no le aventaja en traiciones, y como gallo sobervio, que perdiendo el respeto a su padre, pelea con el por las gallinas, hasta matarle, o rendirle”¹¹. La semejanza que tiene el mono o simio con el hombre hace que a lo largo de la edad media se le compare con el demonio, príncipe de la mentira, pero en época moderna se recupera la tradición de los Padres de la Iglesia. Ellos hacen de esta criatura la imagen del embuste “que siempre se urden con apariencia de bien. Y asi el engaño no es otra cosa, que una traición arreboçada so titulo de bondad”¹². La traición, el engaño, la ociosidad del animal siempre han formado parte de la lujuria y baste ver no solo la literatura emblemática¹³ y evidentemente también, cómo estos tres elementos han sido constitutivos de la literatura amorosa de la época en que se está realizando la obra.

Otra de las iconografías que nos presentan las ménsulas en este tramo es la cabeza de un macho cabrío (Fig. 1). En las anotaciones que hace Gerónimo de Huerta a la obra de Plinio lo identifica con el andar “torpes y deshonestos” por el vino pero también le atribuye el pecado del adulterio porque “aviendo llegado el cabron a una cabra, consiente que en su presencia llegue calquiera otro”¹⁴. El carnero es la llamada de atención a todo aquel que usa de las coas venéreas demostrando ser “la luxuria (gerit aperta signaque veneris) y trae las señales claras, y manifiestas de Venus, que es de la luxuria (quod commune alii animantibus) lo qual es común a los otros animales, porque todos procrean su generación mediante el ayuntamiento del macho con la hembra”¹⁵. Son las postrimerías del hombre de las que habla san Pablo: “Hermanos, seguid mi ejemplo y fijaos en los que andan según el modelo que tenéis en nosotros. Porque, como os decía muchas veces, y ahora lo repito con lágrimas en los ojos, hay muchos que andan como enemigos de la cruz de Cristo: su paradero es la perdición; su dios, el vientre; su gloria, sus vergüenzas. Solo aspiran a cosas terrenas”¹⁶

En el mismo recorrido descubrimos un hombre que lleva las manos a la boca en actitud desgarradora. El signo ha sido identificado dentro del conjunto románico navarro como un gesto obsceno que hay que vincular nuevamente con actitudes lujuriosas¹⁷ y que emparenta con la ménsula que representa a un dragón bicéfalo o a una hidra de dos cabezas, versión sinóptica de uno de los doce trabajos de Hércules, de la cual al cortar cada una de las cabezas surgían otras dos. Si optamos por la imagen del dragón, Sebastian de Covarrubias aparte de describirlo



Fig. 1. Macho cabrío. Hospital Real. Santiago de Compostela

como imagen del diablo y de la herejía recupera la dimensión mitológica de dicho ser. Es aquí donde podemos ubicar dicho significado en el edificio “pues le ponen debaxo de la protección de Esculapio, para dar a entender la gran advertencia del médico en mirar por la salud del enfermo”¹⁸. Paralelamente, para los contemporáneos la hidra era representada como un dragón de siete cabezas como se observa en los grabados de Jost Amman¹⁹ y cuyo motivo era la envidia y las murmuraciones pues “se crían en cenagosas lagunas de vicios y peccados, no en fuentes claras y corrientes ríos de virtudes y buenas obras. No se crían en coraçones nobles y generosos: sino en viles, baxos y suzios”²⁰. No solo eso. Autores como el Padre Francisco Aguado da a este ser monstruoso, siguiendo a San Basilio, el valor del deleite del hombre puesto que “vive como horrible serpiente en este cieno y laguna de carne, y por cada sentido saca una cabeça, y la muestra. Algunos pretenden cortarlas, concediendo lo que pide el sentido, satisfaciendo al oído, a la vista, al olfato, al gusto y al tacto: y les parece que el apetito se da por contento enteniendo el deleite; y es tan al revés, que no solo no cortamos la cabeça a la Hidra, mas brotan otras de nuevo, y se despiertan mas, y mas fuertes deseos”²¹. La

hidra representaría en el ámbito moderno todos aquellos vicios que desencadenarían los siete pecados capitales, número de sus cabezas, de las cuales al intentar extirparlas surgirían más, de la misma manera, que al intentar extirpar de manera pusilánime dichos pecados, surgirían otros nuevos²².

En la pared que cerraba el refectorio y cocina de peregrinos, el comedor de oficiales y enfermeros, y la botica, las ménsulas cambian totalmente de registro. Ahora son las figuras de un hombre leyendo, otro portando una clava, un árbol con veneras a los pies, un perro, un florón, otro hombre, una escena ecuestre, un personaje, un rostro, y un hombre con un equino, las que se distribuyen creando un conjunto donde la iconografía parece dispar. El hombre leyendo nos lleva a verlo como aquel que se acerca a la verdad mediante la sabiduría. Baste recordar el Amadis de Gaula: “leyendo un libro que le embio de muy buenos enxemplos e dotrinas contra las adversidades de la fortuna”²³, o del joven noble que busca instruirse en las letras para convertirse en el ideal de un caballero cristiano: “Mas si tu desees las letras para mejor poder hallar, entender, y conocer a Iesu Christo, que esta como escondido, y encubierto en las sagradas escripturas, donde sus mysterios se han de escudriñar, y para que despues de hallados mas le ames, y amado, y conocido, mejor le sigas, y comuniques, y gozes del con esta intención, da te en hora buena al estudio de las letras, mas no devrias pensar, aprovecharte dellas para otros respectos, que sean fuera del alcançar por ellas una recta, y santa conciencia”²⁴.

Junto al joven noble que se está instruyendo aparece un hombre barbado porteando escudo y clava. Iconográficamente lleva los atributos de Hércules al que no solo hay que ligar con la monarquía hispana sino también como ejemplo de la virtud porque como glosa Diego López al comentar a Alciato “podemos moralizar, y entender por Hercules los Predicadores, los quales con suavidad, y dulçura de sus palabras, y eloquente doctrina que sale de sus bocas, y se entra por las orejas de los oyentes, estando dispuestos para recibir los buenos consejos, y santas amonestaciones, llevan, y arrebatan tras si los animos, y coraçones de los hombres como presos, y encadenados”²⁵. No

obstante, Hércules denota también el valor de los príncipes que tomaban sobre sí mismos el cuidado de sus reinos y vasallos²⁶. Si al hilo conductor le uniésemos la figura de la hidra anteriormente estudiada tendríamos que estas tres ménsulas cobrarían un significado coherente contra los sofistas de la época, y entendemos por tales, lo que al respecto nos dice Covarrubias: “los profesores de filosofía no se llamaron Sofistas, sino Filósofos, y por denaire dexaron el nombre de Sofistas a los que sabían poco, y presumían mucho con dotrinas aparentes y falsas”²⁷. Una apelación a la antigüedad clásica que aparece constantemente en obras del siglo XVI y que nos pueden servir para justificar dicho planteamiento, como es el caso de *Treynta y cinco dialogos familiares de la agricultura christiana* de Juan Medina del Campo Pineda²⁸ o *Anotaciones sobre los quinze libros de las Transformaciones de Ouidio. Con la Mithologia de las fabulas, y otras cosas* de Pedro Sánchez de Viana²⁹. De ser así, las palabras vanas no ayudan al hombre sino que lo alejan de Dios, y si se contemplan las constituciones del Hospital constantemente se advierte que al peregrino o enfermo no debe faltarle el sustento espiritual. Con el albor del siglo XVI la peregrinación era un buen medio de transmisión de ideas; y muchas de estas, heréticas. De la misma manera que la vida licenciosa representada en la pared de la peregrinería era una constante para aquellos que llegaban a una ciudad con un marcado carácter penitencial se encontraban que la urbe estaba relajada. El mensaje parecía estar claro: “Nadie os engañe con vanos discursos, pues por ello descarga la ira de Dios sobre los rebeldes”³⁰. El Hospital era sitio de reposo, no casa que mancillase las cosas de Dios. Si seguimos el orden aparece un árbol con dos veneras. En un principio se puede referir al escudo heráldico de San Martiño Pinario, pero este ha sido siempre un pino haciendo alusión a la toponimia. El árbol florido es reconocido como el hombre que pone su confianza en Dios. Idea que expresa el salmo primero y en el que se ha querido ver a Cristo pasando por las almas que se dejan seducir por él. Al aparecer entre dos veneras puede significar la propiedad que tiene este molusco pues “es navegador este pez, i Santiago lo fue tanto, que demás, que se exercitava en este

ministerio antes de su feliz vocación al Apostolado, navegó del Oriente al Occidente en vida i muerte: i la navegacion en muerte, fue en vaxel sin vela, ni remo, sino espuesto a la misericordia de Dios, que le traxo a España, mediante los meritos de su gran virtud, i en lugar de la que faltava al navio se le dio insignia de pescado, que tiene vela por su naturaleza, significando por el tal pez la asistencia soberana para la buena navegación”³¹. La rectitud de la vida, del hombre que confía en Dios es interpretada por el alma que es fiel en su vida y deja para el mundo las bajezas y el engaño. Al igual que el perro, imagen de la ménsula siguiente, la fidelidad que profesa el cristiano tiene que ser verdadera porque el cánido también puede incurrir en un valor negativo como expone Alciato³² al hablar de su rabia.

Siguiendo con el orden, es ahora un jarro con flores, que cobra el significado en la *Hieroglyphica* de Piero Valeriano³³, al encontrarse en un cesto un ramillete de flores y que representa el verano. Pero será en las marcas de los impresores, y al final de muchos textos librarios donde se encuentra el búcaro florido. En el primer caso suele utilizarse como figuración del nombre y tomamos como ejemplo la marca del *Florando de Castilla, laureo de caballeros* de Jerónimo Gómez de la Huerta³⁴, pero en el segundo suele ir al final como elemento decorativo. Dentro de la emblemática tenemos que la figura del florero es identificado con María: “De la sacratissima Reyna de los Angeles y Señora nuestra por tradicion antigua y digna de veneracion se sabe, que el Açucena es símbolo particular suyo [...] Llamase el Açucena, en latin lilio blanco a diferencia del purpureo. Y ponese en una jarra un manajo de Açucenas, para denotar mas claramente la excelencia dela virtud, pues en estas admirables flores se ve la fuerça que en si tienen, que estando arrancadas de su rayz se augmentan y se abren mostrando su hermosura y esparziendo su olor tan cumplidamente, y como si en el suelo donde nacieron las huvieran dexado. Y por esto la entera divisa de que tratamos es con la jarra donde el manajo de Açucenas la rodean, y esta señal quiso escoger para su orden de cavalleria en reverencia y memoria de la Virginidad de Nuestra Señora”³⁵.

Cierra el conjunto un hombre que azota a un équido (Fig. 2). Entre esta ménsula y las azucenas quedan las de un hombre ataviado con gorro que puede ser la imagen del noble o la de un galeno, debido a la posición que ocupa en el patio; la de un hombre a caballo y la de un personaje con birreta. Los facultativos, como recuerdan las constituciones, han de velar por el estado de los enfermos. “por la mañana los Medicos vissiten los Enfermos, y anden con ellos en la Visitacion el Boticario de casa, y el Enfermero mayor, è el enfermero menor de aquella enfermería”³⁶. Seguidamente nos encontramos con un jinete que tiene en la literatura emblemática la razón de domar el caballo embravecido, siendo así el buen gobierno del monarca o del príncipe. Y a tenor de esto “ninguna cosa le debe ser mas agena que el damasiado rigor, y si una vez usare rigurosamente de las leyes contra algún facineroso, y malhechor, ha de ser aborreciendo el vicio y no la persona”³⁷; es la representación de la doma de las pasiones³⁸. En cuanto al hombre con birrete esta tiene la forma de mitra, acompañando en la capa dos veneras y como cierre una flor. El personaje puede tener varios significados: desde el de obispo, pasando por los cargos de cardenal de la sede metropolitana, o la de un canónigo mitrado, de la misma manera que el rostro sucesivo que más juega a ser observador y observado que a moralizar. Por último el hombre que golpea a un équido. El sentido cobra valor en la emblemática de Alciato que lo identifica con la arrogancia equivocada³⁹. Diego López al glosarla recuerda que “encierra Alciato gran moralidad, y doctrina en esta Emblema contra los estados de Hombres, y principalmente contra los que tiene officios, honras, y cargos sin los merecer; son reverenciados, y teniendo en cuenta, y quando



Fig. 2. Arrogancia equivocada. Hospital Real. Santiago de Compostela

los honran, y les quitan el sombrero, se pasan sin hazer caso de otros, que por ventura merecen mejor aquella honra, dignidad y oficio⁴⁰. Y si comprendemos este arco de imágenes como un conjunto, tendremos la crítica al conjunto principal que formaba el servicio del Gran Hospital y la crítica a los estamentos de la época: el noble versus el galeno, el caballero, el estrato clerical y la clase baja, representada en un simple rostro de medidas que no ocupan el marco para el que fue realizado.

El pecado de Adán es el programa de la pared que comunica con la capilla principal del recinto y que distribuye todas y cada una de las estancias. En la primera ménsula aparece un personaje escondido entre las hojas de un árbol. Sabemos que era normal en la cultura fabulística dotar a los animales de una caracterización o un perfil determinado⁴¹, por eso no resulta extraño que sea la imagen del tentador que está en el árbol del bien y del mal⁴². Algo que cobraría sentido cuando aparece un gato que tiene entre sus garras un elemento iconográfico hoy no identificable. Pero es en la literatura fabulística donde nos encontramos con el relato ya asimilado del juego del gato y el ratón, con el mote “Mejor es que el hombre sea seguro y pobre, que rico, y turbado, y lleno de enojos”. La moraleja va dedicada a aquellas personas que quieren poseer más de lo que tienen: “Esta fabula increpa y redarguye a aquellos que se allegan a los mejores, porque ayan algunos deleytes y cosas que son mas que su naturaleza requiere: y da doctrina y enseñança que deven amar la vida provechosa que les es dada según su estado, y que mas seguros bivirian en sus sillas. Porque la pobreza en paz y alegremente tomada, mas segura es que las riquezas, con las quales ha el hombre muchas turbaciones y tristezas immensas⁴³. Y ese ha sido el pecado de Eva que junto con Adán (Fig. 3), desnudos y con vergüenza, ocultan sus genitales. Un tema que san Pablo recupera en la *Carta a los Romanos* para hablar de la gracia que es dada por Cristo⁴⁴, y que enlaza directamente con la calavera entre dos huesos signo de la muerte⁴⁵, el último enemigo a aniquilar. De ahí, que al entrar en la capilla el hombre podía recitar los versos del Génesis que menciona la liturgia penitencial de la Iglesia fuera del sacramento de la confesión, y que es la del miércoles



Fig. 3. Adán y Eva. Hospital Real. Santiago de Compostela

de ceniza: “memento homo, quia pulvis es et in pulverem reverteris” de la que Borja realiza su empresa para indicarnos el fin último: “no ay cosa mas importante al hombre Christiano, que conocerse, porque si se conoce, no será sobervio, viendo que es polvo, y ceniza, ni estimara mucho, lo que hay en el mundo, viendo que muy presto lo ha de dexar”⁴⁶.

Un exhibicionista, un león y un árbol, completarían el ciclo y todos relacionados con el relato del pecado original: el exhibicionista es una mujer que muestra sus genitales. Puede

identificarse con la lujuria, pero también con el acto de parir: “A la mujer le dijo: —Mucho te haré sufrir en tu preñez, parirás hijos con dolor, tendrás ansia de tu marido, y él te dominará”⁴⁷. El león es ambiguo, mas recuerda al juicio final “Leon fue también en su passion y resurreccion, pues venció por propia virtud al demonio, quitandole de las manos la presa, y despues quedó por tres días en el sueño de la muerte, hasta que resucito glorioso. Y assi lo havia dicho el Padre eterno, quando hablando con la persona del Hijo humanado, dixo: Hijuelo del leon de Iudá, Hijo mio, ligero subiste a la presa, y reclinado dormiste como el leon; y lo mismo se dixo del en los Numeros”⁴⁸. De la misma manera, el árbol en flor es icono de la nueva creación: “En medio de la plaza y en los márgenes del río crece el árbol de la vida, que da fruto doce veces: cada mes una cosecha, y sus hojas son medicinales para las naciones”⁴⁹. En el lateral de la capilla del Hospital observamos varias ménsulas con escenas moralizantes, animales fabulosos, ángeles, y de nuevo exhibicionistas. Nos detenemos en una que ha quedado entre la leona del esquinal y un escribano. Es la fábula de la viuda y la oveja trasquilada que tiene su fuente en las fábulas esópicas: “Una oveja trasquilada malamente dijo al que la estaba trasquilando: «si buscas lanas, corta más arriba; pero si deseas carne, sacríficame de una vez y deja de atormentarme por partes». La fábula es ajustada para los que se dedican a su oficio sin aptitudes⁵⁰”. Esta moraleja engarza con el mote del perro viejo que persigue a la liebre y que se escapa después que la tiene en la boca. El mote de la edición de 1607 nos dice que “el que a viejo dessea llegar, a los viejos debe honrar”⁵¹. Es la deferencia que se muestra por aquellos que han dedicado su oficio a los demás, y que en la vejez deben ser respetados. Nociones que se complementan con un ángel músico dispuesto después del arbusto cuyas ramas cargan con el peso de los frutos, la figura del escribano que enseña un pergamino, posible lectura del evangelio dado a los fieles, y el renuevo del tronco de Jesé interpretado por la cabeza de la que sale un árbol, se corresponden a escenas sueltas que buscan dar la imagen de gloria, rota nuevamente por la presencia de los exhibicionistas que nos llevan a la idea nuevamente del pecado.

El patio de San Juan: Ave y Eva

El patio de San Juan acogía a la peregrinería de las mujeres, la cárcel, la sala de braseros y agua caliente, la cocina mayor y la enfermería⁵². Y a pesar de ser paralelo al de San Marcos, tenemos en él menor fábrica de ménsulas con motivos iconográficos. A pesar de eso, el proyecto iconográfico no deja de ser visualmente rico. Si en el de San Marcos nos encontramos con un programa fundamentado en el pecado y en la salvación de los hombres, ahora es María la que toma el relevo. Es la nueva Eva. La feminidad viene dada por una dama ricamente ataviada (Fig. 4) que nos introduce delante de un ser mitológico: la sirena. Para el hombre medieval y para el nuevo hombre moderno este ser representaba la lujuria en su oficio, es decir, era sinónimo de prostitución. Por eso, y aunque no haya sido la fuente directa de inspiración, la sirena con los brazos abiertos de la emblemática de Sebastián de Covarrubias nos ayuda a comprender el significado que lleva tras de sí: “el vicio de la carne, es una dama, del medio cuerpo arriba muy hermosa, del medio abaxo pez, de dura escama orrenda, abominable y



Fig. 4. Prostituta. Hospital Real. Santiago de Compostela

espantosa: con halagos os llama y con su llama abrasa, y quema, aquesta semi diosa, por tal tenida entre los carnales, princesa de las furias infernales”⁵³. Vicio sobre el cual el Hospital advertía a las mujeres que por mucha hermosura también estaba el don de la pureza que debían conservar hasta el matrimonio, y no a imagen de la cortesana pues “no llama rameras a las Sirenas, sino damas Cortesanas, nombre de que no se pueden ofender, y la conferencia y simil que penetrava entre las damas, y las Sirenas, era este. Para dama Cortesana se valen las pretensoras de la belleza, sutileza, ingenio, agrado, dicha, hermosura, embeleco, limpieza, perlas, tretas iguales, sangrientos labios, los tocados

de Glicera, las invenciones de la imaginación, visages al cristal, sentir lo contrario de lo que dicen, componer la casa, rico el adorno, vestidos, y curiosidades costosas, y al uso joyas, aunque prestadas o fiadas, que para las mohatras del amor, cuando se juntan la gala, y la belleza, no ay fortaleza segura, no ay torre fuerte”⁵⁴.

La prostitución era una de las tentaciones que el peregrino debía vencer y no solo en el Camino. Era en la propia ciudad donde las rameras ejercían su labor y posiblemente en las casas que daban a la puerta de San Francisco si tenemos en cuenta otro grupo escultórico marginal como son las gárgolas del cercano monasterio de San Martiño Pinario⁵⁵. Es por tanto, las imágenes de la venera, del peregrino junto con el rostro de un joven imberbe, las que hacen pensar que este programa iba destinado a aquellos que podían caer en las redes de Afrodita, pues como ha indicado Enrique Zafra siguiendo a autores medievales “las prostitutas eran como las cloacas para una ciudad, que aunque sucias e inmundas por sí, mantenían limpias las ciudades”⁵⁶. Si bien, en este patio estaba una dependencia importante para el cobijo de las mujeres, la llamada de atención se realiza por María. La Virgen ocupa otra de las ménsulas. En posición erguida con las manos en actitud orante, está ataviada conforme a los cánones de la época, anudada a la cintura, y con la serpiente mordiendo el pliegue inferior del manto. Su objetivo sería mostrar a María como nueva Eva, y quién mejor que san Bernardo, que glosa la virtud de la Virgen: “Para hablar poco de lo mucho, ¿qué otra, te parece, que predixo Dios, quando dixo á la serpiente: *Pondré enemistades éntre ti y éntre la muger?* Y si todavía dudas, que habláse de María, oye lo que se sigue: *Ella misma quebrantarás tu cabeza*. ¿Para quién se guardó su victoria, sino para María? Ella sin duda quebrantó su venenosa cabeza, venciendo, y reduciendo á la nada todas las sugestiones del enemigo, así en los deleytes del cuerpo, como en la soberbia del corazón”⁵⁷. En esta misma secuencia, nos volvemos a encontrar con un ser que aparecía en el patio de San Marcos y que se había identificado como el tentador del Paraíso. Si antes estaba oculto en el medio de la hojarasca ahora aparece debajo del árbol. El

Satán, que en su etimología original era el acusador, ahora es descubierto de todas sus tretas y engaños, y la enemistad entre él y la mujer han ocasionado la necesidad del trabajo o de los dolores de parto, que se correspondería con la ménsula consecutiva. Ante la erosión que presenta es difícil identificar la tarea que realiza, pero su actitud sentada nos puede llevar a las labores de la mujer o al momento en que esta da a luz, ya que se intuye una especie de cabeza que sale de sus piernas. Siguiendo los libros de medicina de la época era la postura más común para que el parto fuera exitoso⁵⁸, pero como ya hemos indicado, esta sería una conjetura que usamos para poder explicar el siguiente ejemplo que se corresponde con la boca de un león que devora a un hombre, y que hay que vincular con el castigo figurado de los vicios de la carne⁵⁹.

Solo la mujer recatada, la mujer debidamente casada, y así se figura la imagen ulterior, es capaz de buscar el éxito de las debilidades del hombre. Contrasta con la de la cortesana del inicio de crujía del patio, pues en palabras de Fray Luis de León: “el buen concierto de la razón: y de la compostura secreta del ánimo ha de nacer el buen traje exterior: y que este traje no se ha de cortar a la medida del antojo, o del uso vituperable y mundano, sino conforme a lo que pide la honestidad, y la vergüenza. Assi que, señala aquí Dios vestido sancto, para condenar lo profano. Dize purpura y olanda, mas no dize los bordados, que se usan agora, ni los recamados, ni el oro tirado en hilos delgados. Dize vestidos, mas no dize, diamantes, ni rubies. Pone lo que se puede texer y labrar en casa, pero no las perlas que se asconden en el abysmo del mar. Concede ropas, pero no permite rizos, ni encrespos, ni afeytes. El cuerpo se vista, pero la cabeça no se desgreñe, ni se encrespe en pronostico de su grande miseria. Y, porque en esto, y señaladamente en los afeytes del rostro, ay grande exceso, aun en las mugeres, que en lo demás fon honestas”⁶⁰.

En la galería del patio de San Juan que cierra la capilla y la enfermería localizamos en el grupo escultórico una diversidad que comprende otro componente moralizante sobre los pecados de la carne. Del mismo modo que aparece en el patio de San Marcos el acróbata, hace su aparición nuevamente al que le

sigue un perro. La realización hoy está parcialmente destruida, pero el atributo que aparece en la parte superior, que no tiene figuración zoomórfica, contribuye a pensar en la influencia de la emblemática al hablar del arrepentimiento falso y la vuelta al vicio que parecía extinguido, encarnado en el cánido que come sus propios vómitos⁶¹. En el esquema narrativo, otra figura erosionada representa a una mujer mesando con una mano su larga cabellera mientras que con la otra dotada de una vara toca a un león amaestrado como se comprueba en la correa que lleva al cuello. Es la maga Circe⁶², de la que Diego López saca “la moralidad, dandonos a entender que por la fabula de Circe, que convierte los hombres en fieras, aquellos hombres que en ninguna manera se guian por razón, lo qual es propio del hombre; pero del todo se entrega á las aficiones torpes, y deshonestas, y no tienen de hombre otra cosa sino el nombre, y degenerando se buelven bestias, unos, con el apetito en osos, otros, con el sueño, y pereza, en puercos, con la ferocidad en leones”⁶³. Solamente Mercurio, que secunda a Circe, es capaz de proteger del hechizo de sus garras como hizo con Ulises. La imagen es tratada según la tradición clásica del joven imberbe ataviado de petaso alado. Mercurio o Hermes era conocido por su sabiduría y elocuencia⁶⁴ y como protector de las mujeres de costumbres relajadas. Juan Pérez de Moya en su *Philosophia Secreta* advierte del raciocinio que debe tener el hombre: “Con ninguno otro se dize aver tenido que ver Circe, sino con Ulixes. Por Ulixes se entiende la parte de nuestra anima que participa de la razón. Circe es la naturaleza, los compañeros de Ulixes, son las potencias del alma, que conspiran con los afectos del cuerpo, y no obedecen a la razón. La naturaleza pues es el apetecer las cosas no legitimas, y la buena ley es detenimiento, y freno del ingenio depravado. Mas la razón entendida por Ulixes, permanece firme sin ser vencida contra estos alagos del apetito”⁶⁵. Mercurio alcanza aquí la virtud de superar el vicio, mas entendemos que no solamente vicio era defecto, sino que se convertía en pecado, y esa transgresión iba contra el sexto mandamiento del Decálogo: no fornicarás. Por esta maldad entiende Covarrubias “tener acceso con la muger publica que tiene su casilla señalada [...]

qualquier ayuntamiento que el hombre tenga con otra muger que la propia y legitima”⁶⁶; para representarlo se utiliza como imagen la *fellatio* que realiza una mujer a un hombre y se sabe que es prostituta porque el varón sostiene el manto. Lo prohibido queda ahora descubierto.

El programa de la crujía parece que cambia cuando nos encontramos a un ángel sentado leyendo. La ménsula que le sigue es un águila que atrapa con sus garras a un cordero como aparece en un relieve de la sillería de la catedral de León. Es el hombre pretencioso que prefiere “sucumbir vergonzosamente bajo el peso de una carga fuerte”⁶⁷. En la emblemática era una liebre y no un cordero la presa, pero recordemos que en la tradición bíblica tenemos el ejemplo de Betsabé, esposa de Urías el Hitita, asociada a un corderillo por el profeta Natán. A la luz de esto, el pecado del Rey David, tendría cabida al tratarse de un adulterio o estrupo “ayuntamiento con la muger doncella; bien como llamamos adulterio, el que se comete con la muger casada”⁶⁸

Termina la gradación de la crujía con la pareja de enamorados, que de nuevo nos lleva al tema del lenocinio. Es el caballero el que busca los placeres sensuales en la meretriz y esto se infiere en la forma de cortejo al tocarle el pecho. Ella por su parte viste traje largo y holgado, y su cabellera que no aparece recogida es enseña de su identidad. La escena se contrapone a la que aparece en la emblemática de Alciato *in fidem uxoriam* donde los esposos se dan la mano derecha en señal de la fidelidad que ha de guardarse en el matrimonio⁶⁹. En los manuales de confesores de la época se nos dice que “se pecca contra este mandamiento por la obra no consumada, como es qualquiera tocamiento carnal de hombre o muger con affecto carnal, o deshonesto en qualquiera parte del cuerpo que sea, aunque sean actos que haziendo se a otro fin sean buenos, como es abraçarse, &c. Estos actos y otros semejantes son illicitos mortalmente, porque los ordeno la naturaleza al acto principal y consumado. Y ansi no se conceden estos, sino a las personas que se concede aquel, que son los casados”⁷⁰. Termina la lectura iconográfica con la presencia del hombre salvaje en la ménsula esquinale de

este ala y que da paso a la siguiente interpretación del corredor donde se ubicaba la cocina y la sala de braseros.

El hombre salvaje se contraponía en la tradición medieval y renacentista con el hombre social cristiano, cuyas pasiones se oponían al modelo cristiano de caballero. Era el placer y no el amor, era la lujuria frente al rol de las novelas y romances de caballería donde el pretendiente sufría desdicha por el abandono de su amada⁷¹. Le sigue la venera como emblema del peregrino y un hombre atado que defeca para dar paso a un tema netamente medieval que es la ascensión de Alejandro Magno a lomos de un grifo. La imagen puede confundirse con un hombre salvaje, pero si se compara con su antecesor observamos que lo que aquí aparece es una cota de malla. Sería especular al no conocer ejemplos de este ciclo en el renacimiento con una sobriedad tal que la figura defecando no es la que parece ser. Esta podría aludir al pasaje de la ascensión cuando se nos dice que “se le apareció una criatura alada de forma humana, preguntándole cómo él, que no comprendía las cosas terrenas, pretendía comprender las celestes, y ordenó al monarca mirar hacia la tierra. Paralizado de terror, obedeció Alejandro y vio el océano enroscado como una serpiente en torno a la tierra, la cual parecía una era”⁷². Si atendemos a las representaciones de tierra como mujer fértil, la imagen estaría en su contexto, de la misma manera que el león que agrade al caballero, de clara inspiración esópica⁷³. Hombre y león disputan quién es el mejor, mas no sabe el uno y el otro que dependiendo de cómo se usen las habilidades que poseen, así podrán ganar. Por eso, la moraleja es “que la mentira compuesta de colores luego es vencida de la verdad, donde ay cierta provança”⁷⁴. En definitiva, si admitimos que la arrogancia sea evadida del ser humano, su vida podrá ser veraz. Porque así se deben comportar los peregrinos reconociendo sus pecados como lo hizo Santiago, el cual fue arrogante en su comportamiento al disputar el primer puesto entre los Apóstoles, pero fue humilde al aceptar el martirio en nombre de Cristo, para poseer la beatitud⁷⁵. No es de extrañar que peregrino (Fig. 5) y ángel vayan a renglón seguido como virtud de la humildad con que ha de hacerse la penitencia; pero esta ha de ser limpia, sin envidias y

sin lujuria. La envidia la encontramos nuevamente en Esopo, en la fábula del buey y la rana⁷⁶ situ en la antepenúltima moldura figurada de esta crujía⁷⁷. Ésta, es antesala de la mujer exhibiendo sus genitales, ligada nuevamente a la lujuria, para terminar con lo lúdico representado en el juglar que toca la cornamusa, atributo de las relaciones contra natura o de la locura⁷⁸. Como ha señalado Rosende Valdés⁷⁹ el sentido puede ser onomatopéyico, aludiendo a lo burdo de la vida del hombre a través de su sonido primigenio que nos llevaría a la *fuite de gaz intestinal*, sin duda, eficaz. Recordemos que al tratarse de música profana la idea podría estar en la ociosidad.



Fig. 5. Peregrino. Hospital Real. Santiago de Compostela

La galería de la cocina mayor nos aporta una serie de pecados capitales que pueden tener como fin enseñar a vivir según el modelo cristiano y que continuamente aparece en los cuentos medievales. El rostro de la ménsula esquinal que une las crujías de la cocina y la peregrinería de mujeres, apenas perceptible, del que salen ramas floridas, pueden ser un ejemplo de *vanitas* basadas en el *exemplum* y en los cuentos medievales transmitidos de forma oral⁸⁰ para llegar a ser un instrumento moralizador.

El corredor que llevaba a la peregrinería de mujeres es el más parco en escultura. Un tercio de las ménsulas aparecen sin ella. Bien porque hayan sido concebidas así, o bien porque se hayan deteriorado y ha sido necesario sustituirlas. Sigue la temática del anterior: la ira representada por el perro que se pelea con el león⁸¹, el centauro Quirón, la faz de un hombre identificado como Zeus o Júpiter y un toro o buey que alude a la fuerza salvaje o a la mansedumbre, respectivamente. Quirón es el centauro “que enseñó y crió a Aquiles. Hizole diestro en la música, y en el conocimiento de las yervas y sus virtudes. A Esculapio,

la medicina, y a Hermes la Astrologia”⁸². Si contraponemos las ménsulas del patio de San Juan tendremos que tanto Júpiter como Mercurio están en oposición pues “En Iupiter y Mercurio que transformados de Dioses en hombres por satisfacerse de la hospitalidad y cortesía que usava en el mundo, recogiendo amorosamente los forasteros peregrinos en sus propias casas, y comunicando con ellos con caridad lo que tienen, se nos da a entender, quan grato sea al sumo Dios el incremento de amistad que unos hombres tienen con otros”⁸³.

Lo marginal se ha proyectado como una serie de conceptos presentes en la época en que se construye el Hospital. El usuario tenía en él un refugio donde establecerse cuando llegase a Santiago, pero más importante, el reposo después de un largo trayecto hacía necesario que el hombre volviese sobre sí mismo. Realizaba un camino de penitencia o piedad para encontrarse con Dios a través del Boanerges. Presentaba su súplica en su altar, pero la ciudad le ofrecía un reclamo que había tenido que superar en fondas y mesones, en ciudades y villas; y al fin su alma corría el riesgo otra vez de condenarse. La literatura medieval, las fábulas o la emblemática entre otras, nos han ayudado a hilar un discurso narrativo, pero este ha podido ser ventura pues no somos hombres y mujeres del siglo XVI. Al fin, como dirían Isabel y Fernando o Fernando e Isabel fundadores de esta insigne casa *tanto monta, monta tanto*.

- * Trabajo realizado en el marco del proyecto: “HAR2011-22899, Encuentros, intercambios y presencias en Galicia entre los siglos XVI y XX”.
1. A. Pérez Luján, *La Casa de la Troya Estudiantina*, Santiago de Compostela, 2010, p. 106 (edición facsímil).
 2. Cf. A. A. Rosende Valdés, *Una Historia Urbana: Compostela 1595-1780*, Santiago de Compostela, 2004, p. 29.
 3. Sobre la evolución y obra del Hospital de Santiago de Compostela seguimos la obra de A. A. Rosende Valdés, *El Grande y Real Hospital de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, 1999; M. D. Vila Jato; -A. E. Goy Diz, *Parador “Dos Reis Católicos” Santiago de Compostela*, Madrid, 1999; J. M. García Iglesias (ed.), *O Hospital Real de Santiago de Compostela e a hospitalidade no Camiño de Peregrinación*, Santiago de Compostela, 2004. Al estudiar estas obras las ménsulas en conjunto obviaremos las citas para que el texto sea más fácil en la lectura, pero recordamos al lector que las interpretaciones que de ellas se nos dan en conjunto son las adecuadas. Nosotros lo que intentamos es profundizar a partir de los estudios de estos autores.
 4. Cf. A. A. Rosende Valdés, *El Grande y Real Hospital... op. cit.*, pp. 68-110, quien meticulosamente analiza la evolución constructiva de los patios, el estudio de las ménsulas y la distribución de las estancias.
 5. R. Yzquierdo Perrín, “Escenas de juglaría en el románico de Galicia” in *Vida cotidiana en la España medieval*, Madrid, 2004, pp. 130-132.
 6. H. Núñez; -I. de Mal Lara; -B. de Garay, *Refranes o proverbios en Romance*, Lérida: Luis Manescal, 1621, p. 370. El autor hace referencia a los refranes “A la ramera y al juglar a la vejez les viene el mal” y “Nunca el juglar de la tierra tañe bien en fiesta”. Recordemos que a partir del relato de 2 Samuel 6, 14 el rey David es comparado como juglar: “muy mas nos hemos de espantar de ver su baylar y saltar que su pelear y pugnar, mas en el vencimiento de si mesmo que en aver vencido a los otros, mas en velle desnudo como juglar y truhan, que en velle vestido como rey de Ysrael y señor universal” en J. de Dueñas, *Tercera parte del Espejo de Consolacion*, Envers: Martin Nucio, 1560, p. 299.
 7. Cf. I. Mateo Gómez, *Temas profanos en la escultura gótica española. Las sillerías de coro*, Madrid, 1979, p. 254
 8. D. López, *Declaracion magistral sobre los emblemas de Andres Alciato con todas las Historias, Antigüedades, Moralidad, y doctrina, tocante a las buenas costumbres*, Valencia: Gerónimo Vilagrassa, 1670, pp. 138-139.
 9. Cf. *Constituciones del Gran Hospital Real de Galicia hechas por el Señor Emperador Carlos quinto*, Santiago: Sebastian Moreno y Fraiz, 1775, p. 67.
 10. Cf. O. Beigbeder, *Léxico de los símbolos*, Madrid, 1995, p. 164.
 11. G. de Huerta (trad.), *Historia Natural de Cayo Plinio Segundo*, Madrid: Luis Sánchez, 1624, pp. 503-504.
 12. G. Cortés, *Tratado de los animales terrestres, y volatiles, y sus propiedades*, Valencia: Francisco Duart, 1672, p. 345.
 13. Cf. B. Skinfill; -E. Gómez, *Las dimensiones del arte emblemático*, México, 2002, p. 209.
 14. G. de Huerta (trad.), *Historia Natural... op. cit.*, p. 491.
 15. D. López, *Declaracion magistral... op. cit.*, p. 375. Cf. E. Zafrá, *Prostituidas por el texto. Discurso prostibulario en la picaresca femenina*, USA, 2008, pp. 104-105.

16. Filipenses 3, 17-18.
17. E. Aragonés Estella, *La imagen del mal en el románico navarro*, Navarra, 1996, pp. 150-152.
18. S. de Covarrubias y Horozco, *Tesoro de la lengua castellana, o española*, Madrid: Luis Sánchez, 1611, p. 328v.
19. Cf. J. Amman, *Neue biblische Figuren künstlich und artig gerissen...*, Frankfurt, 1579: Apocalipsis 12.
20. T. de Trujillo, *Miserias del hombre y de los varios successos de su vida y de como se ha de disponer para la muerte y para el riguroso juyzio de Dios que le espera: y al fin de todo ello una breve instruccion y reglas de bien vivir*, Barcelona: Herederos de Pablo Malo, 1597, p. 253.
21. F. Aguado, *Del perfeto religioso I*, Madrid: Viuda de Alonso Martin, 1629, p. 113.
22. Cf. P. de Ribadeneyra, *Manual de oraciones para el uso y aprovechamiento de la gente devota*, Zaragoza: Herederos de Pedro Lanaja, 1651, p. 122.
23. *Los quatro libros de Amadis de Gaula nuevamente impresos y historiadados*, Venecia: Juan Antonio de Sabia, 1533, p. 340.
24. E. de Rotterdam, *Enchiridium o Manual del Cavallero Christiano*, Amberes: Martin Nucio, 1555, p. 74v.
25. D. López, *Declaracion magistral...* op. cit., p. 616.
26. Cf. J. de Horozco y Covarrubias, *Libro segundo de las emblemas morales*, Zaragoza: Alonso Rodriguez, 1603, p. 9v.
27. S. de Covarrubias y Horozco, *Tesoro de la lengua castellana...* op. cit., p. 405.
28. J. Medina del Campo Pineda, *Treynta y cinco dialogos familiares de la agricultura christiana*, Salamanca: Pedro de Adurça y Diego Lopez, 1589, p. 173.
29. P. Sánchez de Viana, *Anotaciones sobre los quinze libros de las Transformaciones de Ovidio. Con la Mithologia de las fabulas, y otras cosas*, Valladolid: Diego Fernandez de Cordova, 1589, p. 178: "Esta fabula significa y es símbolo de las sophiterias, o argumentos sophiticos, como da a entender Platon, y no es como queria Erasmo emblema de la invidia".
30. Efesios 5, 6.
31. M. de Erce Ximenez, *Prueba de la predicación del Apostol Santiago el Mayor en los Reinos de España*, Madrid: Alonso de Paredes, 1648, p. 331v-332.
32. D. López, *Declaracion magistral...* op. cit., pp. 245-248: Emblema 52.
33. J. P. Valeriano Bolzani, *Hieroglyphica seu de sacris AEgyptorum aliarumque gentium literis commentarii*, Lugduni: Pauli Frella, 1610, p. 642.
34. J. Gómez de la Huerta, *Florando de Castilla, lauro de caballeros*, Alcalá de Henares: Juan Gracián, 1588.
35. J. de Horozco y Covarrubias, *Emblemas Morales*, Segovia: Juan de la Cuesta, 1591, p. 24.
36. *Constituciones del Gran Hospital...* op. cit., p. 34.
37. D. López, *Declaracion magistral...* op. cit., p. 187.
38. Cf. P. Gabaudan, *Iconografía renacentista de la Universidad de Salamanca*, Salamanca, 2005, p. 37.
39. B. Vistarini, A., - J. T. Cull,, *Enciclopedia Akal de Emblemas Españoles Ilustrados*, Madrid, 1999, Emblema 181, p. 110.

40. D. López, *Declaracion magistral...* op. cit., p. 46.
41. Cf. *Las mejores fábulas*, Chile, 1991, p. 117.
42. Cf. B. Vistarini, A., - J. T. Cull,, *Enciclopedia Akal de Emblemas...* op. cit., Emblema 140, p. 91. Cf. A. Novo Cid-Fuentes, "La manzana de Darwin" in *Lumieira*, 64-65, A Coruña, 2009, pp. 67-68.
43. *La vida y Fabulas del Esopo: a las quales se añadieron algunas muy graciosas de Avieno, y de otros sabios fabuladores*, Amberes: Plantiniana, 1607, 100-102.
44. Romanos 5, 12-21: "Pues bien, por un hombre penetró el pecado en el mundo y por el pecado la muerte, y así la muerte se extendió a toda la humanidad, pues todos pecaron. Antes de llegar la ley, el pecado ya estaba en el mundo; pero, como no había ley, el pecado no se imputaba. Con todo, la muerte reinó desde Adán hasta Moisés, también sobre los que no habían pecado imitando la desobediencia de Adán —que es figura del que había de venir—. Pero el don no es como el delito. Pues, si por el delito de uno murieron todos, mucho más abundantes se ofrecerán a todos el favor y el don de Dios, por el favor de un solo hombre, Jesucristo. El don no es equivalente al pecado de uno. Pues el juicio de un solo pecado terminó en condena, en cambio, el perdón de muchos pecados termina en absolución. Pues si por el delito de uno solo reinó la muerte, con mayor razón, por medio de uno, Jesucristo, reinarán vivos los que reciben el favor copioso de una justicia gratuita. Así pues, como por el delito de uno se extiende la condena a toda la humanidad, así por una acción recta se extiende a todos los hombres la sentencia que concede la vida. Como por la desobediencia de uno todos resultaron pecadores, así por la obediencia de uno todos resultarán justos. La ley se entrometió para que proliferara el delito; pero donde proliferó el delito, lo desbordó la gracia. Así como el pecado reinó por la muerte, así la gracia, por medio de Jesucristo Señor nuestro, reinará por la justicia para una vida eterna".
45. Cf. 1 Corintios 15, 20-28: "Hermanos: Cristo resucitó de entre los muertos: el primero de todos. Lo mismo que por un hombre hubo muerte, por otro hombre hay resurrección de los muertos. Y lo mismo que en Adán todos mueren, en Cristo todos serán llamados de nuevo a la vida. Pero cada uno en su puesto: primero, Cristo; después, en su Parusía, los de Cristo. Después será la consumación: cuando devuelva el reino a Dios Padre, después de aniquilar todo principado, poder y fuerza. Pues él debe reinar hasta poner todos sus enemigos bajo sus pies. El último enemigo aniquilado será la muerte. Porque ha sometido todas las cosas bajo sus pies. Mas cuando él dice que «todo está sometido», es evidente que se excluye a aquel que ha sometido a él todas las cosas. Cuando hayan sido sometidas a él todas las cosas, entonces también el Hijo se someterá a aquel que ha sometido a él todas las cosas, para que Dios sea todo en todo".
46. B. Vistarini, A., - J. T. Cull,, *Enciclopedia Akal de Emblemas...* op. cit., Emblema 282, p. 158.
47. Génesis 3, 16.
48. G. de Huerta (trad.), *Historia Natural...* op. cit., p. 377.
49. Apocalipsis 22, 2.
50. Esopo, *Fábulas*, Madrid, 2008, p. 161.
51. *La vida y Fabulas del Esopo...* op. cit., pp. 122-123.
52. *Vide nota 4.*

53. B. Vistarini, A., - J. T. Cull,, *Enciclopedia Akal de Emblemas...* op. cit., Emblema 1502, p. 727.
54. J. de Piña, *Epítome de la primera parte de las Fabulas de la Antigüedad, con una glosa en cada una, y la de Endimion, y la Luna sin Epítome*, Madrid: Imprenta del Reyno, 1635, p.16.
55. Cf. M. Cotelo Felípez, “Agua que no has de beber déjala correr: estudio iconográfico de las gárgolas de San Martín Pinario” in *Mirando a Clío: el arte español espejo de su historia: actas del XVIII Congreso del CEHA*, Santiago de Compostela, 2012.
56. Cf. E. Zafra, *Prostituidas por el texto...* op. cit., p. 94.
57. A. de la Huerta (trad.), *Sermones de San Bernardo Abad de Claraval, de todo el Año, de Tiempos y de Santos I*, Burgos: Joseph de Navas, 1791, pp. 57-58.
58. Cf. F. Núñez, *Libro intitulado dela parto humano, en el qual se contienen remedios muy utiles y usuales para el parto dificultoso de las mujeres, con otros muchos secretos a ello pertenescientes*, Alcalá, Juan Gracián, 1580, pp. 27-29.
59. Cf. O. Beigbeder, *Léxico...* op. cit., p. 142.
60. L. de León, *La perfecta casada*, Valencia: Salvador Faulí, 1765, pp. 119-120.
61. S. de Covarrubias y Horozco, *Emblemas Morales*, Madrid: Luis Sanchez, 1610, Emblema 92. Cf. B. Vistarini, A., - J. T. Cull,, *Enciclopedia Akal de Emblemas...* op. cit., Emblema 1315, p. 642.
62. Cf. G. Sechi Mestica, *Diccionario Akal de Mitología Universal*, Madrid, 2007, p. 59. Cf. M. Fernández Paz “Maga famosissima y clarissima meretrix: Algunas consideraciones sobre la figura de Circe” in *Quintana*, 8, Santiago de Compostela, 2009, pp. 221-222.
63. D. López, *Declaracion magistral...* op. cit., p. 318.
64. Idem, p. 433.
65. J. Pérez de Moya, *Philosophia Secreta: donde debaxo de historias fabulosas se contiene mucha doctrina provechosa a todos estudios, con el origen de los Idolos o Dioses de la Gentilidad*, Madrid: Viuda de Alonso Martin, 1628, p. 354.
66. S. de Covarrubias y Horozco, *Tesoro de la lengua castellana...* op. cit., p. 413v.
67. I. Mateo Gómez, *Temas profanos en la escultura gótica española...* op. cit., p. 42. Cf. A. A. Rosende Valdés, *El Grande y Real Hospital...* op. cit., p. 96.
68. S. de Covarrubias y Horozco, *Tesoro de la lengua castellana...* op. cit., p. 389v.
69. Cf. D. López, *Declaracion magistral...* op. cit., pp. 654-657.
70. F. de Meneses, *Luz del Alma Christiana, contra la ceguedad & ygnorancia, en lo que pertenesce a la fe y ley de Dios, y de su iglesia, y los remedios y ayuda que el nos dio para guardar su ley. En el qual se da luz assi a los confesores, como a los penitentes, para administrar el Sacramento de la Penitencia*, Medina del Campo: Francisco del Canto, 1567, p. 91.
71. Cf. R. Bartra, *El Salvaje en el espejo*, México, 1998, pp. 90-94.
72. Citado por E. Aragonés Estella, *La imagen del mal...* op. cit., pp. 173-174.
73. Cf. *La vida y Fabulas del Esopo...* op. cit., pp. 182-183.
74. Idem, p. 183.
75. Cf. Mateo 20, 20-28; Hechos 4,33; 5,12.27-33; 12.2.
76. Cf. *La vida y Fabulas del Esopo...* op. cit., pp. 138-139.

77. Dicho tema ha pasado a la emblemática de Sebastián de Covarrubias como imagen de la envidia. Cf. S. de Covarrubias y Horozco, *Emblemas Morales...* op. cit., Emblema 47. Cf. B. Vistarini, A., - J. T. Cull,, *Enciclopedia Akal de Emblemas...* op. cit., Emblema 250, pp. 141-142.
78. Cf. E. Castelli, *Lo demoníaco en el arte. Su significado filosófico*, Madrid, 2007, p. 110.
79. A. A. Rosende Valdés, *El Grande y Real Hospital...* op. cit., p. 95.
80. Nos referimos al cuento *Del hombre que iba huyendo del unicornio y se subió encima del árbol* recogido por J. Maire Bobes (ed.), *Cuentos de la Edad Media y del Siglo de Oro*, Madrid, 2006, pp. 59-60.
81. Cf. D. López, *Declaracion magistral...* op. cit., pp 276-277. Cf. B. Vistarini, A., - J. T. Cull,, *Enciclopedia Akal de Emblemas...* op. cit., Emblema 973, p. 482
82. S. de Covarrubias y Horozco, *Tesoro de la lengua castellana...* op. cit., p. 200v.
83. P. Sánchez de Viana (trad.), *Las Transformaciones de Ovidio*, Valladolid: Diego Fernandez de Cordova, 1589, p. 171.

Resumen

Esta iglesia parroquial debe su nombre al hecho de ser el primer templo que se encontraba todo peregrino que, tras pasar la Puerta del Camino y adentrarse en el antiguo núcleo amurallado, llegaba —y aún llega hoy— a Santiago por el Camino Francés. Su existencia nos remite a finales de la edad media, aunque hoy se presenta como una obra del barroco final que ya anuncia el comienzo del cambio hacia un lenguaje académico.

Palabras clave: Miguel Ferro Caaveiro. Manuel de Leis. Manuel de Prado. Santa María del Camino. Santiago de Compostela.

Abstract

This parochial church is named after the fact of being the first temple was any pilgrim who, after spending the Gate Road and into the old walled core, still coming, and Santiago arrives today, the French way. Its existence goes back the late Middle Ages, but today is presented as a work of final Baroque and that already announce the beginning of the shift to a language academic.

Keywords: Miguel Ferro Caaveiro. Manuel de Leis. Manuel de Prado. Santa María del Camino. Santiago de Compostela.

ESTILOS EN CONFLICTO. EL ENCUENTRO DE UN LENGUAJE ACADÉMICO Y UN GUSTO BARROCO EN SANTA MARÍA DEL CAMINO*

M. Carmen Folgar de la Calle

Enrique Fernández Castiñeiras

Grupo de investigación Iacobus (GI-1907)

Universidade de Santiago de Compostela

La iglesia medieval hasta finales del XVII

Los orígenes del templo se remontan al medievo, aunque la actual fábrica —salvo la capilla de los Camarasa y la sacristía— es fruto de la reconstrucción llevada a cabo entre la década de 1740 y la de 1770. Para su datación, hasta ahora, la referencia básica era la inscripción incompleta que figura en el dintel del antiguo tímpano de la portada, hoy situado a la entrada de la iglesia, a la derecha bajo la tribuna, y en donde se puede leer:

ERA: DE: MIL: ET: CCCCXXV: ANOS VI: DIA
...S: DABRIL.....

Esta fecha de 1425 nos indica sin duda el final de la fábrica medieval que, como era habitual, se habría iniciado por la cabecera. Sin embargo, su origen parece remontarse al último tercio del siglo XIII, pues en una manda del año 1276 del cardenal Lorenzo Domínguez se menciona “sce. Marie de Rua de Camino” junto con otras iglesias de Compostela²; por tanto su fundación estaría asociada al incremento demográfico que vivió la ciudad a mediados del XIII³, lo que llevó a incrementar el número de feligresías, asumiendo esta de Santa María parte de la anterior jurisdicción de la de San Benito del Campo⁴. Tenemos además otras citas explícitas de su existencia: un legado testamentario de 1348 de María López, vecina de Santiago, y la mención del año 1417 del Libro del Concello donde la iglesia de Santa María del Camino figura entre las diez parroquias de la ciudad⁵.

Otra información a considerar es la que nos ha dejado el Cardenal Jerónimo del Hoyo en sus Memorias del arzobispado de Santiago de 1607 quien al referirse a Santa María del Camino dice: “Esta capilla e iglesia está intramuros desta ciudad, aunque la capilla mayor della topa con la muralla... Al lado del Ebangelio desta dicha capilla, antes de entrar en la capilla mayor, hay dos arcos con dos entierros. Dicen son del que fundó y dotó el hospital de San Miguel, que en el de más arriba está el dicho fundador y en el otro sus padres”⁶. Se refiere a don Rui Sánchez de Moscoso, canónigo de la catedral de Santiago⁷ y miembro de una de las más influyentes familias compostelanas en torno a la que se forjaría la gran casa de Altamira⁸. El testimonio de Jerónimo del Hoyo, como señaló Otero Túniz⁹, se completa con los datos recogidos en el testamento de Rui Sánchez de Moscoso —abierto en diciembre de 1450— donde indica su deseo de ser enterrado “en a capela de Santa María do Camino, aos pes da sepultura do meu aboo, Juan Vidal do Caminno, cibdaado de Santiago... en a outra sepultura conjunta coa sua, cerca do altar de San Grabiél Arcángeo, que está fora das gradecelas do altar mayor de dita capella; as quaes sepulturas, ambas scriptas et labradas et estrenadas, están dentro en dous arcos”¹⁰.

De ambos sepulcros —el de Juan Vidal y el de su nieto Sánchez de Moscoso— se conservan restos, encajados en el muro norte de la fábrica dieciochesca y ocultos por el mueble de los confesionarios, aunque hoy solo es visible el arco apuntado que cobija uno de ellos y el escudo raso partido por una banda decorada con tres conchas, pero ha desaparecido el bulto funerario. Todo ello hace suponer a Otero Túniz que Rui Sánchez de Moscoso, canónigo y arcediano de Deza, habría sido patrocinador de la iglesia¹¹.

El primitivo templo de Santa María respondería a la tipología habitual de iglesia de nave única, cubierta de madera, y capilla mayor rectangular, sirviendo tanto el suelo de esta como el de la nave como lugares de enterramiento¹², aunque también existían otros sepulcros parietales como los antes citados de Rui Sánchez de Moscoso y sus padres. Se conservan como vestigio

de su consagración, por la reutilización de sillares en la reconstrucción, varias cruces: dos a cada lado en los muros laterales del primer tramo de la iglesia actual, así como otras embebidas en los muros exteriores.

Pero de la fábrica medieval la pieza conservada más destacada es el ya citado relieve del tímpano de la primitiva fachada que representa la Epifanía y que debió ser instalado en el lugar que hoy se encuentra en el primer tramo de la nave a finales de la segunda década del XIX, momento en que la documentación menciona ciertas intervenciones¹³. Este tema de la Adoración de los Reyes se vincula con otros ejemplos compostelanos que tienen su punto de partida en el tímpano de Santa María de la Corticela¹⁴, con la particularidad en este caso que el habitual donante situado entre la Virgen y san José podría representar a Rui Sánchez de Moscoso que aquí, aunque de reducido tamaño como corresponde a los criterios jerárquicos de la época, aparece tocado con un birrete cilíndrico, portando un bordón y el libro cerrado y de pie, no arrodillado como en otros ejemplos¹⁵.

1. Obras en la fábrica medieval

La iglesia medieval de Santa María, como ocurrió en tantas otras, fue remozada en determinadas ocasiones y de algunas de esas intervenciones tenemos noticias a través de la documentación. En los protocolos notariales de la década de 1530 han quedado registradas varias obras, en las que, en nombre de los feligreses, interviene Alonso Gontín, maestro cantero que en la primera mitad del XVI figura trabajando tanto en la catedral como en el colegio de Fonseca o en el monasterio de San Martín Pinario¹⁶. Así el 15 de julio de 1537 Gontín aparece, con otros miembros de la parroquia, contratando a Pedro Noble la pintura de la capilla, tarea por la que se le abonarían veinte ducados de oro y que realizaría de acuerdo con unas puntuales condiciones relativas a los colores a emplear así como los motivos, mencionándose “follaje y florones realçados y otros canpos y vaçios de muy buen romano y diferencias que sean pertenecientes”; a su vez se comprometía a pintar “dos escudetes de armas de la manera que están de bulto en los monumentos [sepulcros] de

dicha capilla”¹⁷. Un años después, el 5 de agosto de 1538 el mismo Alonso Gontín figura encargando la tribuna y coro a Juan Rodríguez, obra de carpintería que implicaba hacer “en la delantera del coro una claraboya conforme a la que está en el Ospital Real”¹⁸, de nuevo en las puntuales condiciones del contrato se intuye la experiencia de Gontín.

2. Sus retablos

Diversas noticias documentales nos informan del mobiliario litúrgico que engalanó la iglesia medieval. Así, para su capilla mayor, el 16 de octubre de 1618, el rector de la parroquia, en nombre de los demás feligreses y de acuerdo con lo ordenado por “Bartolomé de Casares, cerujano, veçino de la villa de Madrid, natural de la ciudad de Santiago, nascido en dicha parroquia de Nuestra Señora del Camino” encarga un retablo. Por el citado documento notarial¹⁹ sabemos que el entallador Bartolomé Delgado y el escultor Pedro Suárez se comprometían a “hacer un retablo y poner en el las imágenes y más cosas que a la dicha parroquia, retor y deputados les pareciere ser conveniente por el sentido de Dios Nuestro Señor, que en todo se conpliese la voluntad del dicho Bartolomé Cassares”. Por el trabajo realizado a Bartolomé Delgado, que realizaría también la custodia, le pagarían 111 ducados y 44 al escultor Pedro Suárez, cantidades que recibirían en tres plazos²⁰. Mientras al entallador se le dice que entregaría tanto tableros como columnas, basas, capiteles y frisos “acabados y recebados conforme a la dicha traza bien acabados y limpios de jubia”, al escultor se le indican las imágenes a realizar para el primer cuerpo y sus proporciones:

“una imaxen de Nuestra Señora que a de tener seis palmos desde la peana asta la corona y cabeça con un globo a los pies a modo de nube con unos serafines y quatro ángeles que la acompañan cada uno de dos palmos conplidos. Ansi mesmo a de hacer el Señor San José que a de ser de alto del señor San Juan que está en el altar de la dicha parroquia y que allí a puesto el dicho Pedro González sin que tenga no más de tamaño y con una sierra en la mano. Ytem en el segundo cuerpo del retablo y en la caja del medio a de hazer para ella un Cristo

crucificado bien echo sacado y escultado que tenga tres cuartas y quatro dedos de alto y a los lados, en la mano derecha y caja della a de azer y poner el Señor San Bartolomé y en la caja de la izquierda el señor San Antonio de Padua que cada uno de dichos santos an de tener quatro palmos y medio de alto sin la peana”.

La información sobre este retablo se complementa con el contrato formalizado, el 20 de junio de 1619, con Juan Rodríguez de Barros quien, por 124 ducados, se compromete a “pintar el retablo que hesta echo y asentado” y “todo él ha de ser dorado de oro bruñido; las columnas doradas y los tercios de talla y capiteles han de ser estofados sobre el oro de colores finos... todas las figuras estofadas a punta de pincel en algunas partes y en otras cubiertas de brutescos y brocateles...”²¹.

Se trataba de un retablo tipo casillero articulado por columnas terciadas, siguiendo un tipo de soporte que se impone en Compostela a finales del XVI y que tenemos reflejado en la antigua sillería de coro de la catedral realizada entre 1599 y 1606 por Juan Dávila y Gregorio Español, autores a su vez en la primera década del XVII de diferentes retablos compostelanos, hoy perdidos²².

Ese retablo, realizado en 1618, debió desmontarse en 1698 a raíz de la construcción de la sacristía, que después analizaremos, y el deterioro sufrido unido al cambio que, sobre todo desde comienzos del setecientos, se vivía en las iglesias de la ciudad en cuanto a la renovación de su mobiliario, hizo que la fábrica parroquial de Santa María decidiese afrontar la ejecución de un nuevo retablo mayor que encargan, el 22 de junio de 1731, al escultor José Ibarra²³ con el compromiso que lo tendría terminado para la función sacramental del año siguiente. En el contrato firmado se indica que estaría presidido por un pabellón para la Virgen, encima del cual pondría cuatro ángeles y las colgaduras de “cogollos y lazadas”²⁴ y que, además de hacer las imágenes de san Francisco y san Ignacio de Loyola, integraría las dos puertas de acceso a la sacristía. Desconocemos quién pudo ser el autor de su traza, pero en el círculo compostelano debió ser considerada como una “máquina” importante, pues se presentaron

varias posturas en el momento de la subasta, que oscilaron entre los 5.900 reales de Francisco Martínez e Ignacio Antonio Gil —pasando por Francisco Otero, Pascual de Quiroga y Luis Parcero— y los 3.990 reales en los que fue adjudicado a Ibarra.

Pero este mueble presidió la iglesia pocos años, pues a comienzos de 1747 se decide construir una nueva capilla mayor, siendo por tanto necesario desmontarlo cuando todavía estaba sin policromar²⁵. En el Cabildo de 16 de octubre de 1748 —ante las dimensiones del nuevo espacio presbiterial, cuando aún la obra no se había terminado— se acuerda su venta alegando a que

“atento al retablo de dicha Iglesia desde su principio saliera defeuoso y especialmente la custodia que por lo mismo en otros Cauildos estaba acordado se demoliese e hiziese de nuevo y que con el motibo de estarse fabricando y ensanchando nuebamente la capilla mayor no servía para ella el mencionado retablo a menos que se le añadiesen más piezas, las que no sólo serían costosas sino que siempre demostraba imperfección y que mediante el Beedor del hospital real de esta ciudad para otra distinta Yglesia de afuera ofrecía por dicho retablo custodia y las dos imágenes de San Francisco y San Ignacio que ttodo se alla por dorar y sin pintura alguna asta la canttidad de dos mill y trescientos rreales lo mismo que por Maestros se les avía asegurado era lo que podía valer la echura y material de vno y otro en el estado presente conforme a su positura; lo que participaban para que se resolviese lo más convenientemente que entendido por ttodos han resuelto y deliberado el que se vendiese y beneficiase al que lo pretendía u a otro que quiera en la cantidad expresada en caso no se pudiese conseguir algo más respecto es bien constante su inutilidad para dicha Iglesia por los defectos expuestos...”²⁶.

No fue el retablo mayor el único mueble barroco que engalanó la iglesia medieval, en la que consta la existencia de dos cofradías: la de Nuestra Señora del Rosario de la Aurora, fundada antes de 1695, y la Congregación de santa Bárbara creada en 1717²⁷. Dos fundaciones que se suman a otras surgidas en Compostela en la etapa que González Lopo considera la más

fecunda en la historia de estas instituciones²⁸. Ambas cofradías, en tiempos del arzobispo José del Yermo y Santibáñez (1728-1737), encargan la realización de sendos retablos²⁹, dos muebles que en este caso se conservan en el tramo inmediato a la capilla mayor y a ellos nos referiremos después.

Una nueva fábrica y un nuevo mobiliario litúrgico

En el último tercio del siglo XVII son muchas las fábricas compostelanas que abordan su renovación, comenzando por la catedral y continuando por sus centros monásticos y conventuales, pero también por las iglesias parroquiales, como es el caso de la que nos ocupa, y esa renovación continúa a lo largo del dieciocho³⁰. La situación económica de Santa María hará que la reconstrucción tenga que abordarse por etapas. En un primer momento, a fines del XVII, afrontan la construcción de la sacristía, lo que les permitió ampliar el espacio eclesial cuando aún se contemplaba la conservación la iglesia gótica. Será casi cincuenta años más tarde cuando se inicie la reconstrucción de la iglesia medieval, comenzando por la capilla mayor y continuando, a partir de la década de 1770, con el resto del templo.

1. La sacristía

Hasta finales del XVII había servido como sacristía la capilla de los Camarasa³¹, así consta en la escritura de concordia que el 18 de enero de 1704 firman el párroco, Nicolás de Ulloa de Riva de Neira, y el mayordomo fabriquero, Ambrosio de Noya, con Andrés de Gayoso Ozores de Sotomayor en su condición de patrono de la capilla y como “subsesor de los vienes avinculados por el regidor Juan de Otero”. Documento donde se dice que el citado Juan de Otero “auía echo y fabricado a su costa vna capilla en la yglesia parroquial de Santa María del Camino con facultad de que abía de seruir de sacristía para serbicio de dicha yglesia y su culto divino... en la qual se abían sepultado los antecesores de dicho don Andrés de Gayoso porque en ella tenían su nicho y sepulturas dentro de ella admas de otra sepultura

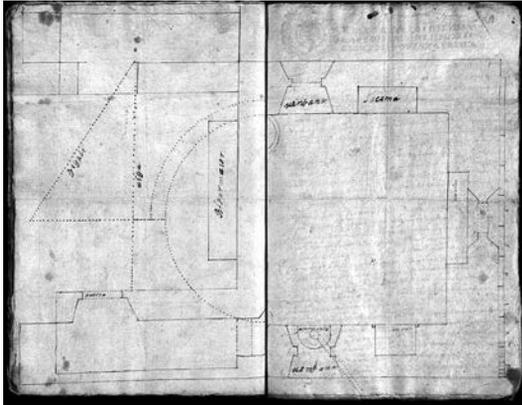


Fig 1.- Proyecto para la sacristía de Santa María del Camino. AHUS.

fuera de dicha capilla y en la mayor de ella, que una y otra están al lado del evangelio”; se indica además que “por ser corta y en ella no poderse acomodar las alajas de dicha fábrica dicho retor mayordomo y parroquianos avían fabricado otra sacristía a espaldas de dicha capilla mayor abía pocos años de que usaban”³².

En 1698 el entonces rector de la parroquia, don Nicolás de Ulloa Riva de Neira, informa en el Cabildo celebrado el 6 de abril sobre las condiciones que se habían publicado para “rematar la fábrica manufactura de la sacristía que está acordado se aga para el serbiçio de dicha yglesia, losar el cuerpo de ella y atrio” siguiendo la norma habitual de fijar cédulas en distintos puntos de la ciudad. (Fig. 1). La primera “postura de ocho mil y ochocientos reales de bellón” había sido presentada el 19 de marzo de 1698 por Antonio López Vidal, maestro cantero vecino de la parroquia de San Juan de Afuera, y a partir de esa cantidad se sucedieron distintas pujas a la baja —formuladas por Francisco de Rego, maestro de cantería, Pedro de Meirans, maestro de carpintería y Domingo Rodríguez de Seoane, maestro de cantería— quedando adjudicada finalmente en Antonio López que la “bolvió a poner y rebajar en ocho mill y ochenta reales”³³. Y con López Vidal se firma, el 6 de abril de 1698, el contrato por el que se compromete por la cantidad señalada a

“que dentro de diez meses que corren y se presentan desde el día de la fecha... ha de dar echa y fabricada la dicha sacristía, losar y allanar el cuerpo de dicha Yglesia y atrio en conformidad de las dichas condiciones y planta que para su fábrica se ha hecho toda dicha obra expresada en el remate que se le ha hecho y bautado a uista de Maestros y con la llave en mano”.

Como se señala en las ocho condiciones del contrato y como se puede ver en el proyecto conservado, se trata de una estancia de planta cuadrangular cubierta con “vna bóveda de medio cañón” en la que, como dice la segunda de las condiciones

“ha de haçer tres bentanas de cantería rasgadas adentro y afuera para que dicha Sachistría tenga bastante luz. An de tener dichas bentanas rejas, bidrio y rrede. A de haçer dicho Maestro dos alacenas por la parte de adentro para el rrecado de la Sacristía. A de haçer un aguamanil con su conducto que a de caer a la parte de afuera. También a de hacer otra alacena pequeña de tres palmos en gueco, y una bara de alto junto adonde se pusiere la Pila bautismal para el rrecado de la Pila, que tanbién a de mudar del cuerpo de la Yglesia de donde está y ponerla dentro de dicha Sacristía”. Puntualizando además, en la quinta, que “ha de haçer el pasadiço y entrada desde dicha Capilla Mayor a dicha Sacristía... Y asimismo tres cajones, uno grande para frontales y los dos de arriua para hornatos guarnecidos de madera por la parte de atrás por caussa de que no entre la humedad en dichos hornatos”; y en la séptima: “Yten que a de losar dicha Sacristía de cantería vien llana y ajustada. Yten que a de losar y allanar el Cuerpo de la yglesia y Capilla Mayor y atrio y poner las piedras que faltaren y estuvieren quebradas”.

A poco de iniciarse la sacristía, el 7 de julio de 1698, las monjas del convento de Belvís solicitan del arzobispado la paralización de la obra alegando que en la parroquia de Santa María del Camino

“hauían dado prinzipio a la fábrica de vna sacristía para la Yglesia de ella a las hespaldas de la capilla mayor en territorio de dicha fábrica frontero de vna cassa de dos alttos que hestte dicho Comventto tiene en dicha calle de la Vlibera a la parte del vendaul donde se fabrica dicha sachristía que tiene aforada a dicho Miguel da Silba y por dezir que con dicha fábrica se ocupa partte de la calle y entrada de dicha cassa y que subiéndose se quita con ella la luz del primero alto”.

Frente a esto, el rector de la parroquia consideraba que “fabricaban en territorio de dicha fábrica y que con ella no

hazían agravio a dicha cassa ni ocupauan calle ni su entrada”. Para resolver el litigio las monjas nombran a “Domingo de Andrade, maestro de obras de la ssanta y apostólica yglesia del Señor Santiago, vezino de dicha ciudad, para que como juez arbitro y amigable componedor lo diga y declare... si dicha casa reziue algún agrauio”, pues el aforado pretendía, ante los perjuicios que consideraba le provocaba la obra, se le rebajase la renta. Y el maestro de obras de la catedral tras la inspección pertinente señala que:

“hauía visto y reconocido la sachristía que se ba fabricando a espaldas de la capilla maior de su Yglesia y la cassa en que biue Miguel da Silba que se dize hes de foro de dicha priora y combentto de Beluis que hestá a la parte del bendaval donde se fabrica dicha Sachristía y que en quanto a la fabrica de ella no haze daño a dicha cassa, por quantto no le quita luz por se fundar en una plazuela y decirse hera semiterio de dicha yglesia y no subir tantto como dicha yglesia= y en quanto a un transito que se yntenta hazer que ha de seruir para desde dicha yglesia entrar en dicha Sachristía rompiendo una puerta en un lado de dicha capilla mayor, aunque se aga dicho tránsito no saliendo más de lo que sale el hestribo del arco principal que deuide el cuerpo de la yglesia de dicha capilla mayor, puedese hazer dicho transito por quantto dicho hestribo dista de la cassa que hestta enfrente diez palmos menos dos dedos, que hes lo que ay de calle enttre dicho hestribo y dicha cassa que hestá enfrente del, y corriendo la línea para la pared que ha de seruir a dicho transito viene a quedar de calle entre la cassa de dicho Combentto y dicho transito diez palmos y dos dedos con que aun biene a thener enfrente de dicha cassa de dicho combentto quatro dedos más que biene casi a ser medio palmo de ancho más en dicha calle y que por quantto ay calle en medio no se puede ympedir y prinzipalmente siendo para Yglesia parroquial y que por esso no puede perder dicha cassa más renta de la que tiene por no reziuir ningún daño”.

Levantado el embargo, el mayordomo de la parroquia solicita permiso para que “se corra con la fábrica de dicha sacristía mediante los maestros están detenidos sin trauajar a costa de dicha fábrica”.

Y esta sacristía sigue en pie como una estancia adosada a la actual capilla mayor, aunque con una altura inferior como ya ocurría con respecto a la antigua cabecera gótica. El hecho de que se encuentre ligeramente descentrada con respecto a la actual iglesia es una prueba evidente de que, en el momento de su construcción, no estaba previsto el derribo de la fábrica gótica y que por tanto no existió un plan conjunto de reconstrucción.

2. La capilla mayor

A inicios de 1747 da principio el proceso constructivo de la actual capilla mayor, indicándose en el Cabildo de 8 de enero que “fue propuesto por dicho señor rector tenía deliverado el que la capilla mayor de dicha iglesia se demoliese y ensanchase por ser estrecha corta y de poco ámbito sobre que ia se reconociera por algunos Maestros que dieran varias disposiciones en orden a su fábrica, pero que no podía tener efecto a menos que se consintiese por parte del señor conde de Amarante, como dueño de la capilla que se halla al lado del evangelio que participaba para que se determinase lo conveniente...”. Y con tal fin otorgan poder para que “traten y conferencien con dicho señor conde de Amarante, Marqués de San Miguel el mexor modo y forma que se aya de observar en la redificación y ensanche de la referida capilla mayor y así mismo con las cofradías que tienen altares en el cuerpo de la iglesia como también con Maestros tomando plantas, fixar cédulas, admitir posturas, hazer remates, recibir fianzas abonadas para el seguro y permanencia...”³⁴.

Aunque la decisión se toma en enero de 1747, la obra sin embargo no da comienzo hasta mediados del año siguiente, el motivo de esta demora es recogida en el acta del Cabildo celebrado el 4 de junio de 1748 donde el rector expone que:

“tenía allanado la dificultad que avía respective a la capilla del Señor Conde de Amarante de que solo faltaba otorgase el instrumento se ofrecía otro reparo e impedimento, que causaba uno de los dos nichos que están en el grueso de la pared del lado del evangelio junto al altar de la Aurora, especialmente el más inmediato, pero que tanvien lo hallanara con los señores cavalleros reidores de dicha ciudad de cuia quenta corre su

existencia en mudarle a la otra pared, fijándole en ella de la misma forma, y con los mismos materiales y armas y por que para esto se auía de pasar escritura de obligación y contrato se necesitaba poder, que advertido por todos los parroquianos presentes bajo la causión expuesta por los ausentes resolvieron el darlo como desde luego lo dan amplio y bastante sin limitación alguna al referido cura y fabriquero para que por sí y en nombre de los demás vecinos en orden a lo aquí contenido otorguen los contratos e instrumentos que conduzcan con las cláusulas capitulaciones, obligaciones ...”³⁵.

En la misma reunión parroquial se acuerda que la obra se haría “a jornal o por remate en cantidad fija”, así como la necesidad de acondicionar el retablo existente³⁶. Y superados estos trámites, un año después, en Cabildo de 23 de junio de 1749, se informa “estar a fenecer la obra de la Capilla Mayor” y se plantea la conveniencia de hacer ya un nuevo retablo, así como estudiar el modo de financiarlo³⁷. Se decide además que “concluida dicha obra, respecttuo a la zittada capilla mayor, se prosiguiera adelantando el ámbito de una bóveda en el cuerpo principal de la yglesia”³⁸.

En la documentación parroquial no han quedado registrados los responsables materiales de esta obra, pero sí en cambio se menciona que su construcción había sido en parte posible gracias a la generosidad de algunos miembros de la parroquia³⁹.

La decisión tomada en junio de 1749 de construir el tramo inmediato a la capilla mayor debió permitir habilitar ese espacio para instalar los retablos de santa Bárbara y de Nuestra Señora de la Aurora, pertenecientes a sendas cofradías que posiblemente contribuyeron a su financiación; pero además de esa decisión puede deducirse que en esa fecha ya existía la intención de continuar con la reedificación de la parroquial, aunque se dio prioridad a la ejecución de un nuevo retablo mayor que se encarga en 1758 a Manuel de Leis y que no se termina de pagar hasta mayo de 1765.

3. Se reanuda la reedificación de la iglesia

Recuperadas las arcas de la fábrica siendo rector don Ambrosio de Fonseca y Patiño, en el Cabildo de 17 de junio de 1771, “se propuso por dicho señor retor auía algunos efectos existentes y que se podía hir dando disposición de proseguir la obra de esta Yglesia de modo que poco a poco se fuese adelantando; en vista de que determinaron que dicho señor Rector con el fabriquero dispusiesen la prosecución y preparación en la forma más conveniente y de lo que bieren y dispongan den quenta a la Parroquia”⁴⁰.

El proyecto se encarga a Miguel Ferro Caaveiro como consta en las cuentas de Fábrica: “trescientos y cincuenta reales que llebó don Miguel Ferro Caabeyro por la planta que hizo para la obra de la Yglesia”⁴¹. Recurren pues al arquitecto con mayor prestigio de la ciudad, en cuanto era maestro de obras de la catedral desde 1772 y sería arquitecto municipal a partir de 1780; un hombre formado con su padre, Lucas Ferro Caaveiro, en las fórmulas tarro barrocas y partícipe de ese momento de cambio ejemplificado en Compostela sobre todo en la fachada de la Azabachería de la catedral⁴². Y de materializar su proyecto se encargan dos maestros⁴³ con los que Caaveiro trabaja en distintas obras en la década de 1770: Juan López Freire y Tomás del Río⁴⁴.

Miguel Ferro Caaveiro, siguiendo las indicaciones de la parroquia, proyecta una nave que tiene que respetar en ancho y alto las proporciones del tramo ya construido. Sus condiciones son recogidas en el contrato firmado con los citados maestros de obras de acuerdo con las nueve cláusulas que detallaban con precisión todo lo relacionado con los materiales, características estructurales, servicios complementarios, etc⁴⁵. La obra avanzó a buen ritmo, percibiendo López Freire y del Río 53.000 reales, según consta en diversos recibos de los años 1773 y 1774⁴⁶. Pero en este año el entonces párroco Antonio Fonseca y Patiño y sus apoderados entablan un largo litigio⁴⁷ con los maestros de obra, al solicitar estos un incremento en la cantidad percibida alegando unas mejoras que en realidad no lo eran pues, como declaran los representantes de la parroquia, en el contrato ya se indicaba que las bóvedas

“han de ser yguales las bóbedas a las que ya están echas [sic], como ellos tener presente [que] la obra... que se hiua ha hacer no hera más que proseguirla o acavarla, y la planta, no era más que para maior claridad e ynteligencia de los operantes, y para demostrar el largo de la Yglesia, bóbedas y frontera... por estar echa la tercera parte y ser preciso el arreglarse a ella. Y si para ellos hubo el engaño que dizen del exceso de alto y ancho, deúan luego que lo notaron, el dar parte de el antes de pasar adelante.... Como tanuien lo que piden del caracol o escalera de la torre que aunque en la planta o perfil se demuestra, se hace mención de ella en la condición quarta pues dize que la escalera de tribuna y torre podrá ser de grano tosco [sic], luego en esto ya no ay que pedir exceso.... Juntamente están obligados por la capitulación sexta, a rematar el embaldosado de la yglesia, pues allí no consta, ni determina el que sea desde los nichos de la ciudad como lo demás de la obra, sino que sea todo el embaldosado, formando sepulturas⁴⁸ de tres piedras enteras y deuidiendo esta, con una ylada traviesa para sepulturas de párvulos, y todo ello de grano primo mui igual [sic], y esto deuese entender desde la grada del Presbiterio, o capilla mayor, asta la puerta principal de dicha yglesia.”⁴⁹.

El fallo judicial sería, sin embargo, favorable a los constructores a los que la parroquia tuvo que abonarles 27.000 reales más.

Las múltiples ocupaciones de Caaveiro debieron de impedirle hacer un seguimiento puntual de la obra, de modo que durante el proceso constructivo surgen problemas en el momento de proceder al remate de la fachada con una torre acrótera que descarga su peso básicamente sobre la cubierta de la tribuna; por ello se reclama para su supervisión a fray Plácido Caamiña. De ahí que en el mismo apartado de Datas de las Cuentas de los años 1768 a 1775 junto al pago a Ferro Caaveiro por la planta realizada se registra: “Ydem setenta y cinco reales vellón pagos a fray Plácido del Orden de San Benito por haber pasado en ausencia de dicho Caabeyro al reconocimiento de la obra, y si en ella se podía o no acomodar la Torre que contenía la Planta de dicho Cabeyro, y como hallase no poder ser, para ella hizo otra, en la que de restituydo dicho Caabeyro tampoco se ha conformado”⁵⁰. A esta intervención de fray Plácido Caamiña parece corresponder una traza

conservada en el Archivo Histórico Diocesano⁵¹ donde con una fina línea se marca la fachada y la anchura de los muros de la nave, mientras que con más precisión se traza la planta de la base del campanario así como el alzado de su perfil; con ello queda reflejado que el volumen de la torre excede con mucho su punto de apoyo, por lo que en el mismo folio se muestra una propuesta más liviana (Fig. 2).

Como se deduce de la nota antes citada del Libro de Fábrica, la propuesta de Caamiña no prosperó, de ahí que los problemas estructurales generados por el campanario acrótero motivaron que se volviera

a intervenir en la fachada entre los años 1827 y 1829, como consta en varios recibos: “por dos Planos a Fray Juan Conde, testimonio y línea del Maestro según lo contiene el recibo nº 20, ciento treinta... Yten por la construcción de la fachada y lo más que contiene el contrato con Ambrosio Barreiro que incluyó cinco mil doscientos veinte y cinco reales y medio... Ytem por un tramo de obra ajustada al carpintero Ramón Seoane según recibo nº 28”. Así como “por la composición del espejo de la fachada según recibo nº 8”⁵².

De las dos etapas constructivas resulta una iglesia de capilla mayor cuadrangular y nave única organizada en cuatro tramos cuyas dimensiones varían, pues el más próximo al presbiterio es ligeramente más corto que los dos siguientes, aunque el más amplio es el tramo de entrada que se corresponde con el coro alto (Fig. 3). Los cuatro tramos se visualizan por pilastras de fuste cajado que generan un fuerte quiebro en el entablamento, ya que Miguel Ferro Caaveiro buscó, en los nuevos tres tramos, la unidad armónica con la capilla mayor y el primer tramo⁵³ construidos por un maestro anónimo que, como señala Otero Túñez, sigue, a mediados del XVIII recetas deudoras de

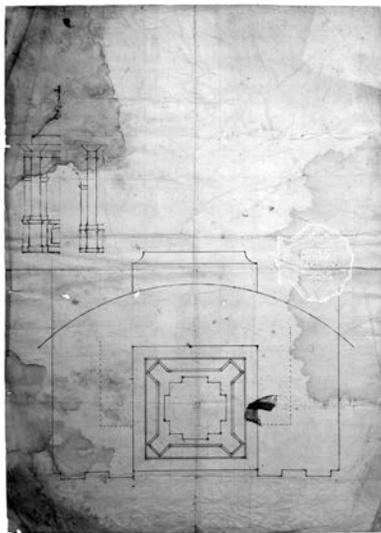


Fig 2.- Proyecto para la torre campanario de Santa María del Camino. AHDS.



Fig 3.- Santa María del Camino: interior.

fray Gabriel de Casas⁵⁴ o de Domingo de Andrade. Un juego de molduras, similar al de las pilastras, presentan los arcos fajones que delimitan la secuencia de bóvedas de arista, abriéndose en el tercer tramo amplias ventanas que complementan con su luz las otras dos del espacio presbiterial. El

resultado recuerda a la propuesta de Domingo de Andrade para la capilla de la Orden Tercera de Santiago⁵⁵, en cuya sección longitudinal se presenta una rítmica división de los tramos por medio de pilastras y arcos fajones, así como una bóveda de cañón alunetada que permite abrir amplios vanos a partir de la línea del entablamento.

El hacer de Miguel Ferro Caaveiro, en los inicios de su carrera como maestro independiente, se manifiesta más claramente en la fachada, considerada por Otero Túñez como “acaso la más bella entre todas las de nuestro rococó, cuando ya se estaban asentando los principios neoclásicos”⁵⁶. Una fachada (Fig. 4) que no sobrepasa la anchura de la nave interior⁵⁷ y que está flanqueada por pilastras pareadas de orden jónico y fuste liso sobre las que se asienta un frontón curvo que, junto con el entablamento, se interrumpe en el centro generando un ligero quiebro en su remate y sobre todo permitiendo horadar el muro con el gran óculo que incrementa la luminosidad interna, ya previsto en el proyecto de Ferro Caaveiro aunque su orla decorativa —una corona de laurel y dos palmas entrelazadas— y la sobresaliente corona real pudiera seguir a juicio de Singul ideas de fray Plácido Caamiña⁵⁸. Remata la fachada un campanario acrótero siguiendo una solución repetida en Compostela desde que a principios del XVIII la adoptara Simón Rodríguez para la iglesia de San Félix de Solovio y que todavía encontramos a finales de esta centuria en San Benito del Campo.

En la opción de su articulación con pilastras pareadas sin escalonamiento debió influir la necesidad de tener que seguir el alineamiento de la calle, algo que ya respetaba la fábrica anterior como se refleja en el plano de Simancas de 1595. De este modo la visión frontal, al menos desde mediados del XVIII, tan solo se percibe gracias al ensanchamiento que genera una pequeña plazuela, como se puede ver ya en el plano del Instituto P. Sarmiento, lo que nos indica que ese espacio es anterior a las disposiciones municipales de 1775, después desarrolladas en las ordenanzas de 1780. Pero esa imposibilidad de invadir la calle no impidió que su parte alta fuera concebida con un rotundo volumen que actúa de reclamo visual a través del vuelo del frontón y del campanario.

El esquema básico de la fachada de Santa María recuerda, como señala López Vázquez, el que Giovanni Piranesi utilizó en 1765 en la iglesia de Santa María del Priorato, en Roma, e introduce así una tipología luego muy imitada en la arquitectura gallega⁵⁹. Sin embargo, frente a la clara separación de los elementos arquitectónico que presenta la fachada romana —reflejando un criterio clasicista evocador de Palladio, cuyo Tratado muy posiblemente tenía el propio Miguel Ferro Caaveiro—, en este caso compostelano todavía pervive el recurso barroco de potenciar verticalmente la calle central coronada por el campanario acrótero cuyos ángulos achaflanados resueltos a modo de volutas ascendentes evocan, como señaló Otero⁶⁰, el de la actual parroquia de San Fructuoso, construida según proyecto y bajo la dirección de Lucas Ferro Caaveiro⁶¹. Así pues aquí se combinan las peculiaridades del tardo barroco —que Miguel Caaveiro conoció al lado de su padre y Plácido Caamiña en sus obras con fray Manuel de los Mártires— con otras que en la década de 1770 nos anuncian



Fig 4.- Santa María del Camino: fachada.

la aceptación de un cambio en el que los dos artífices que están trabajando en Santa María jugaron un papel importante.

4. El mobiliario litúrgico

Cinco son los retablos que adornan esta parroquia, dos de ellos —los laterales dedicados a santa Bárbara y de Nuestra Señora de la Aurora— ya habían ocupado un lugar similar en la antigua iglesia, mientras que el principal es diseñado para la nueva capilla mayor, lo mismo que los otros dos laterales que figuran en el segundo tramo de la nave.

Retablos de santa Bárbara y de Nuestra Señora de la Aurora

Estos retablos, vinculados a Cofradías con culto en la parroquia, están situados en el tramo de la nave inmediato a la capilla mayor, si bien originariamente figuraron ya en la iglesia medieval⁶², por lo que a raíz de la reedificación tuvieron que ser trasladados para volver de nuevo a su lugar⁶³, de modo que, al ser de nuevo ensamblados, fue necesario renovar alguna de sus piezas, lo que se hace evidente sobre todo en los arcos que cobijan ambos retablos hornacina.

Aunque entre ambos retablos (Fig. 5) existen diferencias decorativas que nos indican que el de Santa Bárbara es anterior al de Nuestra Señora de la Aurora, su estructura básica es la misma: un arco de medio punto de intradós cóncavo que acoge tres hornacinas, siendo la central correspondiente a la imagen titular más amplia que las dos laterales. Ese núcleo central está enmarcado por pilastras cajeadas recorridas por sartas de frutas entrelazadas, mientras que el arco que cobija cada uno de los muebles carece de la decoración propia del lenguaje barroco y nos hace pensar en un elemento añadido en el momento de proceder a su nuevo asentamiento.

El más antiguo es el retablo de santa Bárbara, cuya Cofradía existía en esta parroquia al menos desde 1717, como así lo atestigua la documentación conservada⁶⁴, si bien el altar dedicado a esta santa mártir no se menciona hasta finales de 1723. En el Libro de Cabildos el 6 de diciembre de ese año se dice: “Asimismo acordaron que la cofradía y altar de la sancta

gloriosa tenga posesión de su Altar donde se alla la santa Ymagen...”⁶⁵. Un retablo que en la Junta de 16 de julio de 1731 se decide pintar y dorar⁶⁶, para informar el 30 octubre que

“para el ajuste y conuenio del Retablo de la Gloriosa Santa Bárbara sobre el dorado y pintura de el con Domingo de

Antonio de Uzal, Pintor, lo habían ajustado con el sobredicho en toda la equidad posible en un mil nuevecientos y cincuenta reales de vellón, que se le han de pagar luego que principie la obra ochocientos reales de vellón y lo mas restante al fin de dicha obra, y que faltando alguna cosa que expresaría por ello por término de seis meses, para lo cual había de dorar dicho retablo a oro bruñido, y mas coloridos, y pintvras que fuesen mas conducentes en sus sitios según lo pidiese dicha obra, como también de estofar con todo realce la ymagen de la gloriosa Santa que se halla en dicho retablo y otras dos de santa Cathalina y santa Luzía, dándole los colores que fuesen mas apropósito para su luzimiento y satisfacción de maestros, que entendida y oída dicha propuesta por todos dichos cofrades todos unánimes y conforme dixeron aprobaban y aprobaron todo lo hecho y obrado por dichos mayordomo y mas nombrados para dicho ajuste con dicho Domingo Antonio Uzal, pintor, con las condiciones por ellos expresadas...”⁶⁷.

Conocemos el nombre del pintor⁶⁸, pero no el del maestro entallador y escultor que bien pudo ser, como señala Otero Túñez, Miguel de Romay o algún miembro de su taller; una hipótesis avalada tanto porque su estructura arquitectónica básica recuerda al que dicho maestro, junto con Antonio de Afonsín, había realizado en 1708 para el retablo catedralicio de la Virgen de la Soledad, como por el modelado de las cabezas angélicas que centran los casetones del arco abocinado o por el ampuloso



Fig 5.- Santa María del Camino: retablos de Santa Bárbara y Nuestra Señora de la Aurora.

plegado de los paños que vemos tanto en santa Bárbara, como en santa Lucía y santa Catalina⁶⁹.

De la ejecución del retablo de Nuestra Señora de la Aurora carecemos de referencias documentales, si bien en unas tablillas conservadas se recogen las indulgencias concedidas, por el rezo ante las nuevas imágenes de la Virgen de la Aurora y de santa Bárbara, por el arzobispo don José del Yermo y Santibáñez; y esto nos sitúa entre los años 1728 y 1737 en los que el citado prelado está al frente de la diócesis compostelana.

La semejanza estructural de ambos retablos se explica por su ubicación en el mismo espacio eclesial desde su origen, si bien la posterior fecha de ejecución del retablo de la Virgen de la Aurora se pone en evidencia al establecer una comparación entre algunos de sus elementos. Esa diferencia cronológica y de autoría se manifiesta, por ejemplo, en su enmarque por un juego de pilastras que se alzan sobre elevados plintos y cuyos fustes se superponen buscando sugerir profundidad, sin embargo mientras que en el de santa Bárbara el fuste de la pilastra del primer plano se recorre verticalmente por frutas engarzadas con cintas rizadas, en el de Nuestra Señora de la Aurora esa pilastra remata con un estrangulamiento propio de un estípite, el doble capitel se aleja totalmente de una formulación clásica, además en el plinto el motivo de acanto ha sido sustituido por una superposición de volumétricas placas. Al mismo tiempo, mientras que en el de la santa mártir tanto la titular como santa Catalina y santa Lucía son figuras de alto relieve que sobresalen sobre un fondo plano, en el de la Virgen su hornacina principal presenta una forma avenerada y su decoración de motivos geométricos nos llevan ya a la generación de maestros como Luis Parceró, Manuel de Leis o Francisco das Moas⁷⁰.

Este retablo de la Virgen conserva en los laterales los altos relieves de san José y el grupo de san Joaquín y santa Ana, mientras que la hornacina central está presidida por una imagen procesional de vestir realizada por Antonio Sanjurjo en el primer tercio del XIX que sustituyó a aquella que pocos años antes había realizado Manuel de Prado, como el mismo declara en su currículum presentado a la Academia de San Fernando⁷¹.

Retablo mayor

Como ya señalamos, en el Cabildo celebrado el 16 de octubre de 1748, ante las dimensiones de la nueva capilla mayor y las deficiencias que presentaba el retablo realizado en 1731, se acuerda su venta⁷². Y ya, cuando estaba a punto de concluir la fábrica pétreo, se toma la decisión de realizar uno nuevo; por ello se comisiona, en el Cabildo de 23 de junio de 1749, al “señor Rector y fabriquero don Joseph de Parga y don Andrés Mosquera” para que se inicie el proceso “tomando planttas, ajustando su ymporte y facilitando persona que lo preste y de a censo sobre los vienes y renttas de la fabrica, dando después cuenta de lo que se oberpare para deliberar lo más conbeniente”, ya que la fábrica no contaba con “medios para subportar el nuevo que se aya de hacer”⁷³.

Pero la gestión de la financiación del nuevo retablo se demoraría varios años. En enero de 1751 se decide, para afrontar sus gastos, recurrir a un préstamo de 800 ducados del Colegio y Racioneros del Santo Espíritu, una cantidad que en el Cabildo general de 15 de junio de 1750 se había considerado se “necesitaua de pronto para vrjenzias precisas”⁷⁴. Todavía la precariedad de la fábrica motivará que, en el Cabildo de 1 de julio 1754, se acuerde “para ayuda del citado retablo atendiendo a que la fábrica no thiene caudal si uien está enpeñada... hacer vn manifiesto al vecindario por si la necesidad y vtil de la obra conmueve a ofrecer y dar a cada yndividuo lo que pueda y ditare por aora su deboción y luego entre algunos de los presentes vbo las ofertas”, reuniéndose un total de 520 reales⁷⁵.

No será, sin embargo, hasta el Cabildo celebrado el 15 de enero de 1758 cuando realmente se retome el tema del retablo (Fig. 6) informando el “señor Rector auerse echo algunas plantas que ha rreconocido y que la mexor le parecía ser la que hiciera Manuel de Leis, Maestro de escoltura, que aunque excedía de treinta mill rreales lo que pedía al principio por su fábrica ya se rreducía a diez y nueue mill y tantos, estra de las ymáxenes que auía de llevar”, y por ello renuevan el poder para que “contra ten, ajusten y liquiden el coste e ymporte del expresado retablo e ymágenes con el rreferido Maestro de quien tienen entera

satisfacción obligando los vienes y rentas de la fabrica a pagar el ymporte de lo que se le ajustare la obra y maderas a los plazos que capitularen facilitando para ello el dinero que faltare por bía e enprestido v en otra qualquiera manera que se allare otorgando en el asumpto los instrumentos de obligación que conduzgan con las cláusulas, términos, firmeças y circunstancias necesarias a cuio fin les dan dicho poder sin limitación alguna”⁷⁶.

Y así el 5 de febrero de 1758 “don Ambrosio Fonseca y Patiño, Cura y Retor de la Parroquia de Santa María del Camino de esta ciudad” formaliza el correspondiente contrato con “Manuel de Leis, Maestro de Arquitectura también vezino de dicha Ciudad y barrio del Orrio de ella” quien, por 20.500 reales, se compromete a finalizarlo “dentro de dos años contados desde oy día de la fecha”⁷⁷. El plazo de ejecución estipulado para la “máquina” y sus imágenes era de dos años contados desde la firma del contrato, y los plazos se cumplieron pues en el Cabildo de 2 de junio de 1759 se informa acerca del “retablo que está echo y para sentarse en el Altar y Capilla Mayor”⁷⁸ y en el de 23 de junio del año siguiente se alude al retablo como obra concluida, aunque todavía pendiente de pago⁷⁹, pues la liquidación se demoró hasta mayo de 1765⁸⁰.

El documento notarial explicita una serie de detalles referentes a la estabilidad del retablo⁸¹, pero también otros que reflejan la preocupación de los regentes de la parroquia por garantizar la accesibilidad a determinados puntos de la “máquina” de acuerdo con las costumbre del ceremonial litúrgico, todo “con buen arte, ygualdad y uniformidad según lo pide la obra para su mayor lustre, esplendor, aseo y dezencia del culto Divino”. Así se dice que “allándose dicha parroquia de Santa María del Camino y su Iglesia menesterosa del retablo principal para la Capilla mayor” se había acordado “se aga el nuevo que ocupe todo el ancho y alto de la pared que divide dicha Capilla Maior de la sacristía”. Y será Manuel de Leis, “como tal Maestro y persona de sattisfacción, que ha hecho la Planta y Plantado de la obra”, quien se comprometa a ejecutarlo

“puesto y asentado en toda perfezión seguridad y buen arte en dicha Capilla maior y sitio donde corresponde dentro de dos

años contados desde oy día de la fecha y de modo que pueda servir y estar colocado y fijado, con las ymágenes de nuestra señora y más santos que han de ocupar las cajas figuradas en la planta, para la función del Santísimo Sacramento del año venidero de mill setezientos y sesentta con todas sus herrajes y clauazón nezesario, rematando arriua con la Ymagen del Dios Padre saliendo yngerida del mismo retablo... formar y dar formado y mazizado la mesa del altar, sacado azia al cuerpo de la yglesia lo que fuere preziso, dejando empotrado en su maziso la escalerilla de piedra que ha de servir para subir a poner y sacar a su majestad en las funciones que se ofrescan hasta la correspondencia del alto de dicho altar, para desde allí seguir de quenta de dicho maestro la citada escalera con los más pasos de madera nezesarios hasta poner a su majestad en el trono. Como así mismo ha de ser de quenta de dicho Maestro otra escalerilla que ha de tener principio su primer paso desde la puerta figurada al lado del evangelio para subir al alto de dicho Altar para yluminarle en las ocasiones y funciones que se ofrescan dejando los respaldos de las cajas de la Santísima Virgen y santos figuradas en dicha planta con puertas para enzender las luzes, y lo más que se ofresca... Yten que en el primer tramo de dicho retablo, a correspondencia de la custodia, An de colocarse las Ymágenes de San Juan Bauptista y San Juan Neponuzeno de bulto a mobil, que ocupen el gueco de las cajas; y en el segundo en el medio ha de hir la Ymagen de la Patrona Nuestra Señora de la Asunción, en la forma que demuestra la Planta, y a los dos lados y cajas correspondientes las de los Santos San Joseph y San Antonio de Padua, también de bulto a mobles”.

De la labor de Manuel de Leis resulta un retablo que, como se requería, ocupa la totalidad del testero de la capilla mayor y en él se pone de manifiesto su conocimiento del hacer de dos grandes maestros del XVIII compostelano al haber trabajado con ellos⁸². El recuerdo de Fernando de Casas está presente en las columnas que articulan el cuerpo principal, con sus dos tercios superiores helicoidales y recubiertos de una menuda decoración de vides, pero esta solución de soporte salomónico arcaizante para la fecha la combina con la del cilíndrico tercio



Fig 6.- Santa María del Camino: retablo mayor.

inferior con óvalos, rocallas y entrelazos. En cambio en las columnas del expositor o en las de la hornacina de la Virgen, opta por el fuste con éntasis que había usado Casas en el expositor del retablo mayor de San Martín Pinario, pero sobre todo Simón Rodríguez, con quien había trabajado en varias ocasiones, de ahí que recurra a muchas de sus soluciones. Así encontramos la utilización entre capitel y entablamento de una doble placa, la inferior circular, o el sobresaliente remate con la imagen del Padre Eterno bendiciendo; pero también el interés por conseguir el efecto de profundidad en la calle central —tanto en el cuerpo principal pata albergar holgadamente

sagrario y expositor como en el ático presidido por la Virgen— lo que se aprecia en el escalonamiento del entablamento o en la disposición de las calles laterales formando ángulo.

En las calles laterales y flanqueando el expositor eucarístico se encuentran san Juan Bautista y san Juan Nepomuceno, recordándose así los sacramentos de la eucaristía, bautismo y confesión⁸³. El primero evoca en su condición de asceta, la representación más frecuente en el barroco gallego; aparece caracterizado por su vestido: túnica de piel de cordero terciada sobre un hombro y sus atributos habituales, el cordero que señala con el índice de su mano derecha, el libro, el tocón del árbol a modo de atril y el cayado crucífero con la cartela *Ecce Agnus Dei*⁸⁴. Sigue la tipología del san Juan del retablo del crucero de San Martín Pinario, pero aquí el tiempo transcurrido desde la década de 1740 se traduce en una sensibilidad ya plenamente rococó con su composición en espiral, su anatomía de formas suaves y los dulces rasgos de su rostro⁸⁵.

El culto de san Juan Nepomuceno, canonizado en 1729, fue difundido por la Compañía de Jesús y nos ha dejado en la que hoy es iglesia de la Universidad un retablo propio realizado en 1747 por Manuel de Leis⁸⁶. El patrono de Bohemia viste sotana negra, roquete blanco y muceta morada en recuerdo de su condición de canónigo y vicario general de Praga, al tiempo que en su rostro refleja la aceptación de su martirio por negarse a romper el secreto de confesión.

En el ático, flanqueando a la Virgen⁸⁷, figuran dos devociones que ya aparecían en el retablo realizado por Bartolomé Delgado en 1618: san José y san Antonio de Padua. En el caso de san José cabe destacar un cambio en su iconografía pues para la imagen del viejo retablo el contrato puntualizaba: “sin que tenga Niño sino tan solo una sierra en la mano”, el atributo que aludía a su condición de carpintero que acabó siendo sustituido por la vara florida, símbolo de su pureza, habitual después de Trento. A san José se le representa en plena madurez sosteniendo al Niño Jesús en el regazo, desnudo y envuelto en un paño blanco y cogiendo por el cuello al patriarca; sigue el modelo que aparece en el retablo de la Virgen Inglesa de San Martín Pinario, obra de la década de 1740, que había introducido el tipo que, como señaló Otero Túniz, remite a Alonso Cano⁸⁸.

San Antonio de Padua sigue el modelo que introduce en Santiago la imagen del retablo del crucero de la iglesia de San Francisco, traída de Roma en 1750, en la que el Niño se vuelve hacia él enlazándolo por el cuello, al tiempo que el santo extiende el paño de modo que sus manos no tocan el cuerpo desnudo de Jesús, pues lo sagrado no puede ser tocado por la mano del hombre.

El retablo mayor —con un destacado carácter eucarístico⁸⁹— permaneció bastantes años sin dorar, pues su coste unido al de la fábrica de la capilla mayor había obligado a formalizar un censo de 800 ducados que la parroquia no pudo cancelar hasta enero de 1761⁹⁰. A esto hay que añadir que, como ya indicamos, se dio prioridad a la reedificación de la nave y fachada de la iglesia.

No será hasta finales de la década de 1780 cuando las arcas de la fábrica se vean aliviadas por una sustanciosa donación. En el Cabildo de 7 de septiembre de 1788 se informa que don José Ricoy Bermúdez, fallecido en México, indicara en su testamento el encargo de donar a la parroquia 8.518 reales destinados a dorar el altar mayor⁹¹. Una tarea que se le encarga a Juan Bernardo del Río⁹², pero su labor no agradó por ciertos incumplimientos, generándose un pleito entre la parroquia y el pintor, en el que actuaron como peritos los pintores Andrés Mariño y Jacobo Fernández Sarela⁹³; un proceso largo que, como se recoge en el Libro de Cabildos, todavía estaba pendiente de resolución en junio de 1794⁹⁴.

Retablos de la Inmaculada y de Santiago Apóstol

Una vez concluida la fábrica de la iglesia y recuperadas sus arcas, se decide continuar con su amueblamiento, pues a finales de la década de 1830 constan como realizados los retablos situados en el segundo tramo de la nave desde la entrada, retablos que en 1838 estaban dedicados a la Inmaculada y a san Juan

Nepomuceno⁹⁵, aunque hoy éste lo preside la talla de Santiago Apóstol

(Fig. 7).

Responden, como los otros dos muebles ya analizados de la nave, al tipo de retablo hornacina que se acopla al muro, aunque frente a las formas barrocas de los de santa Bárbara y de Nuestra Señora de la Aurora, estos nos mues-

tran las peculiaridades estilísticas del Neoclasicismo. La pureza de su estructura académica no impide que se mantenga ese efecto de profundidad a modo de exedra, acentuada por la concavidad de la propia hornacina buscando el contrapunto en un plano anterior



Fig 7.- Santa María del Camino: retablo de Santiago Apóstol e Inmaculada.

a las columnas jónicas que la flanquean y al frontón triangular que la remata. Ambos muebles llevan a pensar en un diseño de Miguel Ferro Caaveiro⁹⁶, aunque materializados poco después de su muerte en 1807, si bien tampoco se debe descartar la posibilidad de que fuesen trazas de Melchor de Prado a la vista de los retablos que el diseñó en 1832 para el crucero de la iglesia de San Francisco de Santiago. De ser de su autoría el del lado del evangelio de Santa María del Camino habría sido concebido para cobijar la imagen de la Inmaculada tallada por su hermano Manuel de Prado, como el mismo escultor declara en 1821 en su currículum que presenta a la Academia de San Fernando para optar a la dirección de la Escuela de Dibujo de Santiago, donde indica que “hizo la Concepción, copia de la del señor Carnicero y la Virgen de la Aurora en la parroquial de Santa María del Camino de esta ciudad”⁹⁷.

Esta singular pieza sigue el tipo de Inmaculada característico del neoclasicismo⁹⁸, cubre su cabeza con un velo, dispone las manos sobre el pecho, el manto vuelve en pico hacia la izquierda y dos cabezas de ángeles compensan la curva a la derecha. Recursos que encontramos en la imagen que preside este retablo y que es considerada entre las más expresivas del neoclasicismo hispánico⁹⁹ por su belleza y canon estilizado al dotar a la imagen, como señala Otero Túñez, “de una elegancia extraordinaria, de un rostro lleno de inocencia y candor, de una inquietante espiritualidad, vibrante desde el pico del estrellado manto azul hasta el más sutil de los pliegues que ciñen el cuerpo joven. Dos encantadoras cabezas infantiles, sabiamente dispuestas, consiguen una nota de ternura e ingenuo asombro, reflejo del de Salomón, ante tanta pureza: *Tota pulchra es, amica mea, et macula non es in te*”¹⁰⁰. En su peana encontramos algunos símbolos concepcionistas: el globo terráqueo con la serpiente arrastrándose sobre su superficie y enroscándose en los cuernos de la luna. Le sirve de base el arranque de una columna de fuste acanalado, una solución que toma como modelo la imagen de la Concepción de la capilla de la Prima de la catedral y que, como señala García Iglesias, evocaría la devoción a la Virgen del Pilar, que aquí, en Santa María del Camino,



Fig 8.- Santa María del Camino: confesionarios.

tiene su explicación al estar situado este retablo enfrente del dedicado a Santiago peregrino¹⁰¹.

La imagen de Santiago Apóstol, cuya presencia está plenamente justificada en una iglesia construida al borde del Camino, es obra atribuida al también académico

Antonio Sanjurjo. Como apóstol lleva los pies descalzos y el libro del Nuevo Testamento, recordando su martirio el color rojo de su manto, mientras que su condición de peregrino la indica el bordón con calabaza y la esclavina con dos conchas¹⁰². Sanjurjo, que había sido discípulo de Juan Adán en la Academia de San Fernando, hace gala aquí de su buen hacer como se pone de manifiesto en “la arquitectura corpórea visible bajo los paños y, sobre todo, en la impresionante cabeza¹⁰³. No siempre esta imagen del apóstol Santiago figuró en este retablo neoclásico, pues una referencia documental del año 1838 menciona que se abonan 120 reales al maestro carpintero Antonio Braxe por “doce tablas de castaño de a tres cuartas y media de ancho y de largo diez cuartas para la composición de los dos altares de san Juan Nepomuceno y la Concepción...”¹⁰⁴. Esto nos indica que este mueble, pocos años después de su ejecución, sufrió una remodelación, quizá coincidiendo con el cambio de advocación, pues san Juan Nepomuceno figuraba —lo mismo que hoy día— en el retablo mayor, como así consta en las condiciones del contrato de 1758.

Confesionarios

La Iglesia nunca tuvo unas directrices sobre el lugar en el que se debían ubicar los confesionarios, pues eran piezas móviles, de ahí que en el diseño arquitectónico nunca se contemplasen, sin embargo, la iglesia de Santa María del Camino nos ofrece un ejemplo singular al situarlos integrados en el grosor del muro a

ambos lados del tercer tramo de su nave (Fig. 8). Una solución que curiosamente será frecuente tras el Concilio Vaticano II.

En el Archivo Histórico Diocesano se conserva, en el mismo legajo que custodia el pleito generado por la fábrica de la iglesia, un proyecto firmado por Tomás del Río¹⁰⁵ para las puertas de los confesonarios (Fig. 9); carece de fecha pero pudiera corresponder a los inicios de la década de 1770, coincidiendo con el momento en que Tomás del Río asume con Juan López Freire la continuación de la obra de la iglesia. La traza presenta dos opciones, en la de la izquierda se propone para el enmarque una pilastra de capitel compuesto y fuste liso sobre un alto plinto y para el marco ovalado del óculo de la puerta un diseño de molduras enroscadas y asimétricas, al tiempo que los resaltos de la puerta presentan unos entalles que todavía recuerdan los de las puertas de retablos de la primera mitad del XVIII; en la opción de la derecha la pilastra de enmarque arranca desde abajo y el marco del óvalo se ha regularizado. Es pues un ejemplo de “estilos en conflicto”. Pero si comparamos la propuesta de Tomás del Río con los confesonarios realizados vemos como ha triunfado el lenguaje neoclásico: la articulación es por medio de pilastras acanaladas mientras en el friso del entablamento se recurre a los clásicos triglifos; este cambio nos lleva a pensar o bien que el propio artista tuvo que acatar sugerencias o más probablemente que, a raíz del pleito, su ejecución se pospuso a las primeras décadas del XIX.

Sobre los confesonarios dos altorrelieves a modo de medallones orlados por coronas de laurel en los que figuran san Pedro y san Pablo. Relieves que Otero¹⁰⁶ considera obra de taller vinculable a Antonio Sanjurjo, escultor que muere en 1830. Ese discípulo pudiera ser el escultor Francisco Vidal, vecino de la parroquia de Santa María a quien en 1811 se le pagan diferentes

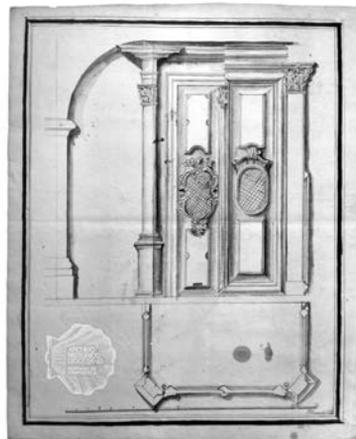


Fig 9.- Santa María del Camino: proyecto confesonarios. Tomás del Río, AHDS.

trabajos: “Yden dos mil treientos nobenta y seis rreales pagos al mismo Francisco Vidal por el coste del armario, maderas, portada de la pila bautismal, entarimados y más que consta por menor de recibo y carta”.¹⁰⁷ Aunque realmente de su realización tan sólo tenemos constancia de que en el año 1838 el fabricante Tomás Paz, había encargado uno de los confesonarios: “un confesonario que compró el don Tomás aun por concluir y después se concluíó y pinto costó cuando se compró ochenta reales”¹⁰⁸.

La capilla de los Neira de Luaces o de los marqueses de Camarasa

Adosada al lado norte de la actual capilla mayor se encuentra una estancia de planta rectangular configurada por dos tramos cubiertos con bóvedas de crucería, de la que carecemos de datos puntuales referentes a su construcción. Una estancia conocida hoy como capilla de los marqueses de Camarasa o de los condes de Amarante, descendientes de los Luaces de Neira¹⁰⁹. Lo que sí consta es su existencia como capilla funeraria en 1561, fecha en la que el regidor de la ciudad Gonzalo Otero de Luaces (Gonzalo el Mozo) manda en su testamento, firmado el mismo día de su muerte el 7 de septiembre, ser “sepultado en la capilla junto a la capilla de Santa María del Camino la qual fizo, fundó e hedificó Juan de Uteyro vecino e regidor que fue desta ciudad...”, dejando como cumplidora de esta manda a su segunda mujer, María de Neira, hija de Juan de Otero¹¹⁰. Y en el enlosado de la capilla se conserva todavía una lápida sepulcral con una inscripción que, aunque incompleta, permite por la fecha su identificación. Esta referencia de 1561 nos revela a Juan de Otero como fundador de la capilla, en una fecha que Rosario Valdés sitúa en la primera mitad del XVI y que coincidiría con la época en que era regidor de la ciudad¹¹¹. El hecho de que Jerónimo del Hoyo no mencionase en 1607 esta capilla construida en tiempos de Juan de Otero había llevado a datarla en fecha posterior, pero esa omisión se justifica por tratarse, como dice Valdés, de “una capellanía laical en la que la iglesia ejercía un papel de vigilancia del cumplimiento de las cargas fundacionales”¹¹².

Estamos ante la fundación de una capilla, con derecho a sepultura en su interior, costeada por una familia que de algún modo, siguiendo una práctica habitual en la época, quería no solo garantizar mediante sufragios la salvación de sus miembros, sino también dejar patente su situación; es este el caso de los Luaces, una familia que Gelabert menciona no solo como el paradigma de una dinastía que a través de sus actividades comerciales se había convertido en una de las más adineradas de Compostela, sino que además tres de sus miembros fueron regidores de la ciudad y otro canónigo de la catedral¹¹³.

Y precisamente la única noticia documental que tenemos hasta la fecha, relacionada con tareas constructivas de esta capilla, tiene como responsable a Juan de Neira de Luaces, también regidor de la ciudad, lo mismo que su padre Gonzalo Otero de Luaces o Gonzalo el Mozo¹¹⁴. Se trata de un contrato formalizado el 29 de agosto de 1605 por el que el maestro cantero Melchor López se compromete a realizar, por encargo del escultor Juan de Moreiras que actúa en nombre del citado Juan de Neira de Luaces:

“un arco de piedra de grano labrada y escodada de la parte de adentro con un relebo y salida afuera...de la pared que está echa, la qual tiene de hacer en la capela que tiene el dicho regidor junto a la capilla y parroquia de Nuestra Señora del Camino y sirve de sacristía, el qual tiene que hacer a vista de oficiales y lo a de acer seguro y bien echo conforme a la traza que de ello se le dio...y la pared que se tiene de derribar para hacer el arco la tiene el dicho Melchor López de hescorar y tiene que dexar segura y fuerte de suerte que por su causa no aga sentimiento a la dicha pared y harcos, ni cinborio de arriba y si por su culpa dicha pared o cimborrio se cayere o recibiere algún peligro o resultase no hestar fuerte en tal caso el dicho Melchor López la tiene que hazer y redificar de suerte que sea fuerte y firme sin que en ello aya cosa de malicia para que no deje de hestar firme a su costa y de sus vienes y no a de ser a costa de dicho regidor y por el hacer del dicho arco de la manera que va referido el dicho regidor Juan de Neyra le quiere dar e pagar veinte y quatro ducados de a onze reales el ducado...”¹¹⁵.

La solución que presenta esta estancia de planta rectangular, distribuida en dos tramos cubiertos con bóvedas nervadas formadas por cuatro nervios diagonales que se entrecruzan con cuatro combados configurando un rombo, hace difícil precisar con cierta exactitud el momento de su construcción por la larga pervivencia en los talleres de cantería de las técnicas constructivas tardogóticas¹¹⁶. Ahora bien, si comparamos estas bóvedas de crucería con las de la capilla del Colegio de Fonseca, cuya construcción inician en 1532 “Alonso Gontín y Jácome García”¹¹⁷, no sería extraño que Alonso Gontín fuera también el responsable de la capilla, pues en esa década, como vimos anteriormente, se ocupa como feligrés de encargar diversas obras de la parroquia.

La intervención de 1605 en la capilla, que debió consistir básicamente en ampliar y ennoblecer el arco de acceso desde la capilla mayor, pudiera explicar la presencia de una semicolumna en la que se apea la ménsula de arranque de los nervios que vemos en su lado sur, una solución que no aparece en los otros casos y que aquí serviría para garantizar la estabilidad; aunque tampoco se puede descartar que ese refuerzo sea consecuencia de una intervención de 1818, fecha en la que se remodeló el arco existente y se abrió uno nuevo, de ahí los dos arcos que hoy comunican la capilla con el espacio presbiterial; de ellos se da cuenta en el Cabildo parroquial del 15 de febrero de 1818¹¹⁸ donde se trató sobre la solicitud presentada por el entonces marqués de Camarasa y conde de Amarante¹¹⁹ en la que requería licencia para:

“la apertura de un nuevo arco que había de hacerse para dar entrada desde la Capilla Mayor de dicha Yglesia, a la de la circuncisión de N. S. J. C. propia de dicho Exmo señor Conde, y renovación del antiguo en que ha de colocarse el monumento destinado a la conservación de los estimables restos de la Exma Señora Marquesa de Camarasa, su dignísima esposa Q. S. G. H. y condiciones con que toda la obra debería ejecutarse”.

Desde comienzos del XVIII una reja separa esta estancia de la capilla mayor, coincidiendo con el momento en que la capilla deja de ser usada también como sacristía. En la ya citada

escritura de concordia, firmada el 14 de enero de 1704, entre la parroquia y el titular de la capilla, Andrés de Gayoso Ozores, éste informa que:

“abía mandado fabricar una rexa de fierro para poner en dicha capilla y adornarla con la decencia que se requería y por dicho mayordomo y parroquianos se le hauía ympedido y puesto envargo en ella y así hauía estado parado dicho envargo y sequestro desde algunos meses a esta parte que por la de dicho regidor don Andrés de Gayoso se abía propuesto a dicho retor mayordomo y parroquianos estando juntos en su cabildo se le concediese licencia para proseguir con su buena voluntad de poner dicha rexa y adornar dicha capilla de lo necesario, que dexándosela libre y desocupada de ser tal sacristía mediante se auía fabricado la otra de nuevo y muy capaz, daría lo que fuese razón y aximismo dexaría a dicha fábrica libre y desocupada la dicha sepultura que estaua fuera de la puerta de dicha capilla para que usase de ella a su arbitrio y voluntad para siempre jamás... y que dexándosela libre y desocupada de los caxones y más alaxes que en ella thiene dicha fábrica para siempre xamás daría y pagaría de contado para los menesteres de dicha fábrica setecientos y veynte reales...”¹²⁰.

En esta capilla funeraria encontramos diversos emblemas heráldicos reflejo de los diferentes vínculos matrimoniales de los descendientes de Neira de Luaces, por los que acaban asumiendo primero en el XVII el condado de Amarante¹²¹ y después, ya avanzado el XVIII, el marquesado de Camarasa. Una heráldica estudiada por Rosario Valdés a quien seguimos.

Las claves de ambas bóvedas aparecen realizadas por sendos escudos, en la oriental figura “la cruz floronada y cargada de cinco veneras de los Ribadeneira”, mientras que el de la clave de la bóveda occidental presenta “en el primer cuartel... la flor floronada cargada de veneras y debajo las fajas y los peces de los Gayoso. En el segundo cuartel se disponen dos calderos con sierpes y una bordura con otros siete calderos semejantes” que Valdés considera una interpretación tardía y libre de las armas de los Neira o de los Nogueroles, que corresponderían al momento de entronque de los Neira y Luaces con los Gayoso y Nogueroles

entre finales de XVI y principios del XVII, lo que coincide con la tipología del escudo¹²². Este mismo escudo aparece también en el ángulo noreste del muro exterior.

En el lado norte de la capilla, sobre los dos arcosolios que se corresponden con cada uno de los dos tramos aunque ligeramente descentrados, se encuentran dos escudos “en forma de cartela y dispuestos a la Valona, uno de ellos contrapuesto por razón de cortesía, donde se recogen los emblemas propios y bien conocidos de los Neira y Luaces; las representaciones son en cuartelados igualmente contrapuestos, y presentan una ligera diferencia en cuanto a la disposición de las figuras alusivas a los Luaces”¹²³. Escudos que la citada autora sitúa por su factura entre la segunda mitad del XVI o comienzos del XVII.

En el citado muro norte, bajo los arcosolios, se encuentra en el de la izquierda, sobre una yacija funeraria centrada por escudo de armas, la figura orante del conde de Amarante, y en el de la derecha un pequeño retablo presidido por la escena de la Circuncisión. Tanto la pétreo figura orante como el retablo corresponden a fechas posteriores a la construcción de la capilla. De ahí que en el lucillo correspondiente al conde no encontremos el habitual enmarque arquitectónico de mediados de XVII, y que tan sólo aparezca en ambos huecos una sencilla molduración del arco complementado con un fingido casetonado.

La figura orante (Fig. 10) pudiera corresponder a Gonzalo de Neira y Luaces Bermúdez de Castro, hijo de Juan de Luaces de Neira y de María de Mendoza y Bermúdez de Castro y nieto de Gonzalo el Mozo y María de Neira, quien a la muerte de su padre, acaecida en el año 1608, heredó el señorío de Oca. Gonzalo de Neira fue regidor de Santiago, señor de Oca, conde de Amarante¹²⁴ y capitán de infantería¹²⁵; murió sin descendencia en 1648. La identificación con este personaje está además avalada, como señala Rosario Valdés, por el escudo de armas que centra la yacija funeraria que presenta en cuartelado las armas de los Luaces, Neira, Castro, Bermúdez y en el escusón las de los Mendoza de la Vega, propias de la Casa del Infantado que los Mendoza gallegos tomaron como suyas¹²⁶.



Fig 10.- Santa María del Camino: sepulcro capilla de Camarasa.

Mientras en el siglo XV los monumentos funerarios de personajes pertenecientes a la nobleza solían responder a la tipología de sepulcro adosado al muro, bajo un arcosolio que cobijaba la figura yacente del difunto y el escudo familiar, a partir de los cenotafios de El Escorial se difunde el modelo de estatua orante¹²⁷, que encontramos aquí en Santa María. El conde de Amarante semiarrodillado dirige su mirada hacia el altar mayor de la iglesia, sigue por tanto esa solución de una figura en actitud piadosa y devota; en su condición de militar viste media armadura con banda cruzada sobre coselete y gola rizada, siguiendo la moda de la época de Felipe III, y calzas con listones bordados¹²⁸. Su figura ha sido relacionada por Otero¹²⁹ con el caballero de la Orden de San Juan Malta de la iglesia de Santa María de Beade, Ourense¹³⁰, y con la del conde de Monterrey, Manuel de Fonseca y Zúñiga, obra realizada por Giuliano Finelli¹³¹ e instalada en 1638 en un lateral de capilla mayor de la iglesia de las Agustinas de Salamanca. La semejanza entre las tres figuras es evidente, coinciden no solo en su indumentaria sino también en

su posición semiarrodillada sobre un almohadón, aunque singulariza la obra que nos ocupa el hecho de que el conde porte un rosario en su diestra y apoye la otra sobre la rodilla, así como la presencia, a su derecha, de un escabel cubierto con un paño sobre el que figuran las manoplas y el almete de vista entera, con burelete y plumas¹³². Semejanzas, pero también un resultado diferente pues independientemente de que mientras la de Beade está tallada en madera y la de Salamanca lo está en mármol, la del anónimo escultor¹³³ de la capilla de Camarasa lo es en granito con la correspondiente diferencia de textura; y a esto se suma una notable rigidez en su figura frente al efecto de inestabilidad que trasmite la del conde de Monterrey¹³⁴.

En este arcosolio, junto con los restos de D. Gonzalo de Neira y Luaces Bermúdez de Castro se encuentran los de uno de sus descendientes como nos recuerda, en el canto de la cubierta de la yacija funeraria, la siguiente leyenda:

VENERANDAE MEMOR. [IAE] JOSEPHA EMM.
[ANUELA] GIR. [ON] PIM. [ENTEL] JOACH. [IM]
GAIOSO MARCH. [IONIS] CAMARASIAE, COMITIS
AMARANTES./ HISP. [ANUS] PROCER OPT.[IMUS]
CONJ.[UX] HIC SITA E: [EST] VIX.[IT] AN.[NOS]
TANT.[TUM] XXXIV M.[ENSES] II D.[IES] XXIV. OBIIT
III ID. [US] NOV.[EMBRIS] AN. [NO] MD C CCXVII.

Una leyenda, pintada en dorado sobre fondo negro, que evidentemente no tiene relación con la figura orante, pues nos indica que aquí también están depositados los restos de la marquesa de Camarasa y condesa de Amarante Josefa Manuela Girón y Pimentel¹³⁵, fallecida en A Coruña el 11 de noviembre de 1817. En el Cabildo de 12 de abril de 1818 se informa que su cadáver está depositado

“en la capilla de la circuncisión de Nuestro Señor Jesucristo, de su dominio y patronato, según que se halla unida a la capilla mayor de la Yglesia Parroquial de Santa Maria del Camino de la ciudad de Santiago, a donde se traslado embalsamado desde...la Coruña donde falleció, ha determinado erigir un nuevo y magnifico túmulo en la propia capilla de la circuncisión, donde se coloquen los preciosos restos de sus cenizas ...

para cuyo efecto le era preciso conseguir que los muy celosos vecinos de la propia Parroquia franqueasen su licencia para abrir una nueva puerta en la capilla mayor de su Yglesia que subcesivamente de entrada a la de la circuncisión ... [y]...conviene todos los Apoderados en que se construya de nuevo un arco en el sitio intermedio que hay entre el en que ahora están las rejas de hierro y que actualmente da la entrada a la referida capilla de la circuncisión, y la pilastra contigua al Altar mayor, que sostiene el arco principal por aquella parte, que sobre ocho cuartas poco mas o menos de ancho, tenga la proporción artística que sea necesaria para que forme la correspondiente simetría, y no cause la menor deformidad junto al otro que ha de quedar asimismo, según se halla a su izquierda: entendiéndose que será abierto y de luz todo el hueco dejado por dicho arco, puesto que no es otro su destino que el de servir de entrada, y por lo mismo se pondrá en el una reja ligera de buena hechura. Que el arco ha de hacerse de la mejor piedra de cantería, bien encerada, grano primo y con toda la solidez que permite el terreno y circunstancias. Que mediante observarse que el arco antiguo está sumamente imperfecto, y con varias grietas y hendiduras que no indican la mayor firmeza, se reedifique de piedra de la misma clase, y en la propia forma que el nuevo...”¹³⁶.

Poco antes, en el Cabildo parroquial de 15 de febrero se había atendido la solicitud de Joaquín Gayoso de los Cobos y Bermúdez de Castro, XII marqués de Camarasa, para la realización de “un magnífico y suntuoso monumento, o sepulcro, todo de mármoles, jaspes, y bronces (según demostrara el diseño) para depositar en él los preciosos restos de la Exma Señora D^a Josefa Manuela Girón Pimentel, su dignísima esposa”, cuyos restos estaban ya “en la propia capilla de la circuncisión”¹³⁷.

Del diseño del mausoleo —que no llegó a realizarse— se encargó el escultor Manuel de Prado quien, en su “curriculum” presentado en la Academia de San Fernando, menciona entre las obras realizadas para la parroquia de Santa María del Camino

“dos proyectos o pensamientos de un mausoleo ha echo en competencia de otros artistas de esta ciudad, para aberiguar el partido o forma más enérgica que debía de tener éste para

custodiar las zenizas de la señora marquesa difunta de Camarasa en su capilla de Santa María del Camino de esta ciudad. Entre cinco borradores que se presentaron al señor marqués ha sido adoptado uno de estos, por el qual ha echo el plan en real” y “para mejor acierto de la obra de mármoles que hiba a hacer, ha sido modificado por su ermano [Melchor] y aprobado por la Academia Nacional. Ha echo el modelo de tamaño de siete cuartas, con todo el detalle de mármoles que debía tener, con mucha porción de escultura, apeando al mismo tiempo todo un lado de la pared de la capilla mayor de dicha iglesia y construyendo en ella dos arcos de nueva planta, uno para colocar el monumento sobre dicho y el otro para dar entrada a la capilla. Esta le estaba encargada con destino a traer los mármoles de Asturias, pero ciertos accidentes impidieron su ejecución”¹³⁸.

El citado documento de 1818 hace referencia a la “capilla de la Circuncisión cuyo Altar se hizo de nuevo y toda ella se decoró en el año pasado de mil ochocientos quince a expensas de SSEE siempre devotísimo al dulcísimo nombre de Jesús”, en referencia al relieve del pequeño retablo que se acomoda bajo el arcosolio de la derecha¹³⁹ y de cuya ejecución se encargó el escultor Antonio Sanjurjo¹⁴⁰. El relieve representa la Circuncisión de Jesús en el momento en que unos ángeles aparecen en el cielo portando una cruz como anuncio de su Pasión; Sanjurjo imagina la escena en un interior que tan solo se insinúa por un pavimento enlosado y resuelve el grupo con una composición equilibrada¹⁴¹. El enmarque del relieve también refleja la formación académica del artista: pilastras dóricas y un entablamento de triglifos y metopas, sirviendo de remate una guirnalda que acoge un óvalo con un personaje masculino de perfil¹⁴²; a ambos lados y llenando el vacío bajo el arcosolio otros dos óvalos en los que están representados san Sebastián y san Roque.

En la capilla de Camarasa conservamos también buena parte de los escasos restos pictóricos de esta iglesia compostelana. Además de los diferentes casetones con florones que animan el intradós de los dos arcos solios, o de la policromía de los emblemas heráldicos, lo que destaca es el gran dosel que cubre casi todo el muro oeste de la capilla y que debió enmarcar

y cobijar alguna imagen de devoción¹⁴³. Se presenta como un pesado cortinaje -que juega con el color púrpura y el oro asemejando un brocado floral- recogido, a la altura de los salmeres del arco pétreo, por dos catenarias y rematado con una corona imperial rodeada de los rayos solares. Cabe entenderlo como un elemento más del interés de los patronos de la capilla para ennoblecer este espacio coincidiendo con el traslado de los restos de doña Josefa Girón Pimentel en 1818, momento en que el cabildo parroquial del 12 de abril acuerda que: “si concluido el Mausoleo se conceptuase preciso para su conservación de que es tan digno, y resguardarle de que se pueda estropear, poner a la parte de dicha capilla mayor alguna reja o balaustrada que en tal caso deberá ser de buen gusto, ligera para que ocupe muy poco, y de bronce” y “Además... llenos del mas vivo deseo de aumentar la hermosura y adorno de su propia Yglesia; que se pinte la su capilla mayor, ya para que diga mas relación con la obra suntuosa que S. E. medita, ya para que figurando enfrente una igual semejanza de lo que al lado del Evangelio se hace: quede en todo simétrico y haga armonía y bella perspectiva, componiendo un todo más digno ...”¹⁴⁴.

La ejecución del dosel pudiera deberse a Plácido Fernández Arosa, reconocido pintor compostelano que consta que en 1816 se ocupa de distintos trabajos en Santa María del Camino¹⁴⁵, así como de pintar el frontal del altar mayor¹⁴⁶. La atribución a Plácido Fernández quedaría plenamente justificada si se compara este tipo de ornamentación con motivos semejantes por él utilizados en la iglesia de San Benito o en la capilla de Ánimas de Santiago de Compostela. Tanto en una como en otra se puede apreciar como la decoración pictórica de carácter ornamental tiene como función básica ennoblecer el espacio donde se aplica introduciendo un lenguaje clasicista que encuentra sus antecedentes en la tratadística arquitectónica manierista y en los repertorios ornamentales de la segunda mitad del siglo XVIII¹⁴⁷.

- * La realización de este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación “Encuentros, intercambios y presencias en Galicia entre los siglos XVI y XX”. financiado por el Ministerio de Ciencia e innovación (HAR2011-22899).
1. R. Otero Tüñez, “Santa María del Camino”, en *II Semana Mariana en Compostela*, Santiago, 1996, p. 109.
 2. A. López Ferreiro, *Colección diplomática de Galicia Histórica*, Santiago, 1901, docs. XLVI y XXXII, p. 220 y 149, citado por R. Valdés Blanco-Rajoy, “La capilla de los Neira de Luaces en la iglesia compostelana de Santa María do Camiño (SS. XVI-XIX)”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, nº 124, 2011, p. 153.
 3. J. Armas Castro, “El afianzamiento de la realidad urbana después del año mil”, E. Portela Silva (coord.), *Historia de la ciudad de Santiago de Compostela*, Santiago, 2003, p. 84.
 4. M. López Mayán, “Origen y desarrollo de Santiago en época medieval: del locus Sancti Iacobi a la ciudad de Compostela”, *Historia de Santiago de Compostela*, Santiago, 2011, p. 68.
 5. *Libro do Concello de Santiago (1416-1422)*, edición de A. Rodríguez González, Santiago, 1992.
 6. J. del Hoyo, *Memorias del arzobispado de Santiago*, Santiago, s.a., p. 87.
 7. De él nos dice López Ferreiro que residía cerca de la iglesia de Santa María y había fundado en su propia casa el hospital de San Miguel. A. López Ferreiro, *Historia de la S.A.M. Iglesia de Santiago de Compostela*, VII, Santiago, 1904, p. 123. Véase también J. del Hoyo, op. cit., p. 131 y A. Rodríguez González, “El hospital de San Miguel del Camino para pobres y peregrinos”, *Compostellanum*, vol. XII, 1967, p. 225-232.
 8. Recordemos que estuvieron al frente del arzobispado de Compostela don Alonso Sánchez de Moscoso (1366-1367) y su hermano don Rodrigo de Moscoso (1367-1382). Sobre ambos preladados véase E. Pardo de Guevara y Valdés, “Parentesco y nepotismo. Los arzobispos de Santiago y sus vínculos familiares. Siglos XIV-XV”, *Los Coros de catedrales y monasterios, arte y liturgia*, A Coruña, 2001, p. 66- 67 y 75- 85; y F. J. Pérez Rodríguez, *La Iglesia de Santiago de Compostela en la Edad Media, El Cabildo Catedralicio (1110-1400)*, Santiago, 1996, p. 49-50.
 9. R. Otero Tüñez. “Santa María del Camino”, op. cit., 110.
 10. A. López Ferreiro, op. cit., p. 126- 127. Sobre Juan Vidal do Camiño y su nieto véase E. Pardo de Guevara y Valdés, op. cit., p. 76 y 77, nota 46.
 11. R. Otero Tüñez, “Santa María del Camino”, op. cit., p. 110-111.
 12. Todavía en 1619 se pagan 284 reales al maestro de cantería Melchor López por “allanar las sepulturas del coro y calcar el dicho coro... y por allanar las sepulturas del cuerpo de la Yglesia”, así como por “labrar y asentar veinte sepulturas en la entrada de la puerta”. Archivo Histórico de la Universidad de Santiago (AHUS). Protocolos notariales. Santiago. Pedro Seixas, prot. 715, fol. 447r. citado por A. Goy Diz, *Documentos para a Historia da Arte de Galicia. A actividade artística en Santiago, 1600-1648*, Santiago, 1999, T. I, p. 278. Esta misma información se recoge en el Libro de Fábrica. Archivo Histórico Diocesano de Santiago (AHDS) Serie Administración parroquial, Santa María del Camino, nº 1, Fábrica, 1617-1653, fol. 46r.
 13. Las cuentas del año 1819 registran los siguientes pagos: “Al pintor don José Matías Blanco por pintar la Virgen de Belén y más que está en su reciuo nº 15,

- doscientos sesenta reales. Al escultor Pernas ciento sesenta reales por retocar la Virgen de Belén y más que resulta de su recibo nº 16". AHDS. Serie Administración parroquial, Santa María del Camino nº 2, Libro de Cuentas de la Fábrica. 1811-1896 s.f.
14. J. M^a Caamaño Martínez, "Seis tímpanos compostelanos de la Adoración de los Reyes", en *Archivo Español del Arte*, XXXI, 1958, Vol. 31; p. 331-338. Sobre la escultura monumental gótica véase C. Manso Porto y R. Yzquierdo Perrín, "Reinterpretación del arte mateino en la diócesis compostelana: estilo e iconografía", *Arte Medieval II. Galicia Arte*, T. XI, A Coruña, 1993, p. 338-352.
 15. R. Otero Túnuez, "Santa María del Camino", op. cit., p. 109.
 16. P. Pérez Costanti, *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*, Santiago, 1930, p. 242-247.
 17. P. Pérez Costanti, op. cit., p.409 y A. Rodríguez Pantín, *Aportación documental sobre la actividad artística compostelana de la primera mitad del siglo XVI. Los fondos del Archivo Histórico de la Universidad de Santiago*, Tesis de licenciatura inédita, Santiago, 1988, p. 317- 322.
 18. A. Rodríguez Pantín, op. cit., p. 172- 174.
 19. AHUS. Protocolos notariales. Santiago. Pedro de Seixas, 1618, prot. 717, fol. 178r. Citado por P. Pérez Costanti, op. cit., p. 146 y 522 y transcrito por A. Goy Diz, op. cit., p. 542-543.
 20. Tras el primer pago realizado en el momento de formalizar el contrato, según lo acordado el primero fue librado conjuntamente a ambos artífices el 11 de enero de 1619 y el último individualmente el 16 de junio del mismo año tal y como se recoge en tres cartas de pago. AHUS. Protocolos notariales. Santiago, Pedro de Seixas, 1618, prot. 717, fol. 184r, 185r y 186r. A. Goy Diz, op. cit., p. 544-545.
 21. AHUS. Protocolos notariales. Santiago. Pedro de Seixas, 1619, prot. 718, fol. 270r. Citado por P. Pérez Costanti, op. cit., p. 469 y transcrito por A. Goy Diz, op. cit., p. 646-647.
 22. P. Pérez Costanti, op. cit., p. 559-567; M^a D. Vila Jato, *Escultura manierista*, Santiago, Arte Galega Sánchez Cantón, 1983, p. 83 y 104-109.
 23. Protocolo Navarro y Vázquez, 1731, fol. 20 y Libro Cabildos Santa María del Camino, junio 1731 cit J. Couso Bouzas, *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*, Compostela, 1932, p. 400.
 24. Esta puntualización nos recuerda al pabellón que enmarca la hornacina de la Virgen en el retablo de la capilla de la Prima de la catedral de Santiago, trazado en 1721 por Simón Rodríguez y ejecutado por los entalladores Antonio de Afonsín y Manuel de Leis. Este último se encargaría en 1737 de realizar un retablo para la capilla de la Cofradía del Rosario de Santo Domingo de Bonaval que ofrecería una solución similar como refleja un grabado de Melchor de Prado.
 25. La demora en su policromía se debió a la escasez de medios económicos de la parroquia, como queda recogido en el escrito que, con fecha de 9 de septiembre de 1737, el párroco dirige al provisor dominico: "en los términos de dicha Parrochia de Santa María del Camino, ay algunos años se erigió una Cofradía del Rosario con el título de Nuestra Señora de Benatal, cuia Cofradía se ha estinguído ay tres años, y por costarme que algunas personas hallan en su poder

cantidad de Zera, y algunas halajas, que tenía la referida cofradía: Suppico a Vmr se sirva mandar dejavao de graves penas dentro de un breve termino uno y otro, lo entreguen à Don Bartolomé Fandiño, fabriquero, que el actual de dicha mi Parrochia de Santa María del Camino, para que siendo del agrado de Vmr se aplique a la fabrica de esta, para ayuda de los crecidos gastos, que ha tenido la fabrica del nuevo retablo y dejar de dorarle por no tener los medios precisos para hazerlo... que por ser tan pobre su fabrica se suspende; todo lo qual pone en la piadosa consideraziòn de Vmr de quien espera sea atendida su suplica y la Parrochia reconocida a este nuevo favor”. AHUS. Clero, leg. 1065. Libro de Santa María del Camino, fundaciones, pleitos y otros papeles, s.f.

26. AHDS. Administración Parroquial, Santa María del Camino, nº 6, Cabildos, 1745-1795, fol. 19 r. y v.
27. Así constan en una relación del Archivo Municipal realizada en 1771 en cumplimiento de una orden del conde de Aranda. Véase A. Rodríguez González, “Cofradías y gremios de Santiago (1771)”, *Compostellanum*, 1986, p. 468.
Sobre la cofradía de la Aurora véase *Libro de la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario de la Aurora inclusa en la iglesia de Santa María del Camino*, [manuscrito Biblioteca Xeral] Santiago, 1695.
28. “...entre 1630 y 1740...coinciden una serie de circunstancias muy favorables para su aparición, como son un fuerte estímulo de carácter eclesiástico para su fundación, una buena disposición de los fieles, conscientes ya de sus muchas ventajas, y un momento feliz para la economía gallega, que ayudará a engrosar sus caudales, dándoles así una solvencia que apuntalará solidamente sus actuaciones”. D. González Lopo, “Las devociones religiosas en la Galicia Moderna (siglos XVI-XVIII)”, *Galicia renace*, Santiago, 1997, p. 293. Sobre este tema véase también R. López, “Las cofradías gallegas en el Antiguo Régimen”, *Obradoiro de Historia Moderna. Homenaje al Prof. Antonio Eiras Roel en el XXV aniversario de su Cátedra*, Santiago, 1990, p. 181-200; y “De la cultura material a la cultura letrada”, I. Dubert (coord.), *Historia de la Galicia Moderna*, Santiago, 2012, p. 372- 374.
29. R. Otero Tüñez, “Santa María del Camino”, op.cit., p. 112.
30. Véanse los capítulos correspondientes en J. M. García Iglesias (dir.), *Santiago de Compostela, Patrimonio Histórico Gallego. Ciudades*, A Coruña, 1993 y *La catedral de Santiago de Compostela. Patrimonio Histórico Gallego*, A Coruña, 1993.
31. Aunque hoy es conocida de este modo, su fundación como capilla funeraria se debe a la familia Luaces de Neira. Por su condición de espacio autónomo la analizaremos separadamente.
32. Escritura entre la fábrica y don Andrés Gayoso sobre la sacristía biexa de Santa María del Camino. AHUS. Clero, leg. 1065. Libro de Santa María del Camino. Fundaciones, pleitos y otros papeles, s.f.
33. AHUS. Clero, leg. 1065, Libro de Santa María del Camino, fundaciones, pleitos y otros papeles, s/n.
34. AHDS. Serie Administración Parroquial. Santa María del Camino, nº 6 Cabildos, 1745-1795, fol. 9-10 r.
35. AHDS, Idem., fol. 17r. y v.
36. “En este cauldido se ha tratado de la obra y edificio de dicha yglesia en punto de hazerse a jornal o por remate en cantidad fija y determinada como del beneficio

o perjuicio que de la vna de la otra forma se pueda seguir atendiendo a esto y a que también se necesitara añadir al retablo las faltas que se verifiquen mudar altares y operar otras cosas a fin de que ttodo se ordene a la mexor vía y manera que ser pueda, dan y otorgan su poder cumplido ... a dicho señor rector y fabriquero D. Andrés Mosquera y D. Joseph de Parga... para que... dispongan en la manufactura de dicha obra y todo lo demás expresado como si fuese cosa propia...” AHDS, Idem., fol. 17r. y v.

37. AHDS, Idem., fol. 23 r.
38. AHDS, Idem., fol. 30r. y v.
39. Entre esas ayudas podemos citar como se recoge en las actas de 17 de diciembre de 1748 la “donación del canónigo José Santos Taranco de mil cien reales para la fábrica de la iglesia”; o la de cien ducados, recogida en las de 18 de junio de 1749, que aportó “el señor Don Joseph Francisco Losada Canónigo Magistral de la Santa Yglesia Cattedral de esta Ciudad, que vive en términos de dicha Parroquia le ofreciera para ayuda de la obra y fábrica de la capilla mayor de ella en que actualmente se está trabaxando”; AHDS, Idem., fol. 20r. y v.
40. AHDS, Idem., fol 75 v.
En la relación de gastos en el período comprendido entre 1 de enero de 1768 y 31 de diciembre de 1775 se recogen una serie de partidas relacionadas con las obras, en las que lamentablemente no se indica la fecha en que fueron libradas. Así, por ejemplo, se hace referencia a que la iglesia fue cerrada al culto por un tiempo, pues se menciona lo que se pago a “las personas que condujeron dicho púlpito, maderas del monumento, colateral de Santa Ana y arcas de la yglesia a la capilla de San Miguel y a la de las Casas Reales”; o lo abonado a un “carpintero por diez días y medio que ocupó en el desocupar dicha Yglesia, cerrarla con la puerta”. AHUS. Clero, leg. 1066 Libro de Fábrica y o cuentas de Santa María del Camino, 1765-1807, s.f.
41. AHUS. Clero, leg. 1066, Libro de Fábrica y o cuentas de Santa María del Camino, 1765-1807, s.f.
42. M.S. Ortega Romero, “El arquitecto Miguel Ferro Caaveiro”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 75, XXIX, 1970, p. 143-164. F. Pérez Rodríguez, “Miguel Ferro Caaveiro”, en A. Pulido Novoa (dir.), *De la ilustración al eclecticismo*, Vigo, 2003, p. 84-105 y *El arquitecto D. Miguel Ferro Caaveyro, (1740-1807)*, Tesis Doctoral, Santiago, 2010.
43. En el Cabildo de 31 de mayo de 1772 se acuerda “contratar con Maestros lo conduzente sobre la obra de la Yglesia y su prosecución, de que hicieran y manifestaban su planta y el fenecerla según Ynforme de los Maestros tendría el coste de cinquenta mill reales o más, y teniendo como tenía la fábrica asta unos doze mil... determinan que se saquen a zenso siendo preciso vajo aprobación de el señor hordinario la cantidad de tres mil ducados”. AHDS. Serie Administración parroquial, nº 6, Cabildos 1745-1795, fol. 78v.
44. Véase J. Couselo Bouzas, op. cit. pp. 426-428 y 572-574.
45. “Papeles del litigio con los Maestros López Freire y Río sobre la obra de la Yglesia. Informe sobre la contrata”. AHDS, Serie Varia, 6, Santa María y San Benito, Santiago, 1565-1876
46. Idem.
47. De los peritos nombrados fueron recusados en un primer momento Fernand Sarela y después Alberto Ricoy, alegando que ambos habían trabajado con

anterioridad con los maestros implicados. Por razones de extensión nos remitimos a los datos recogidos por F. Singul, *La ciudad de las luces. Arquitectura y urbanismo en Santiago de Compostela durante la Ilustración*, Santiago, 2001, p. 342-343 y apéndice documental 470-477

48. El enterramiento en la nave pervivió hasta finales de 1888, pues en las cuentas correspondientes a enero de 1889 consta el pago de 4.731 reales “por el entarimado de toda la Yglesia con madera de castaño...”. AHDS. Serie Administración parroquial. Santa María del Camino, nº 2, Fábrica, 1810-1896, fol. 143v.
49. “Papeles del litigio con los maestros López Freyre y Río sobre la obra de la Yglesia”, hoja suelta. AHDS. Santa María y San Benito. Serie documentación suelta 5/12.
50. AHUS. Clero, leg. 1066. Libro de Fábrica y o cuentas de Santa María del Camino, 1765-1807, s.f.
51. “Papeles del litigio con los maestros López Freyre y Río sobre la obra de la Yglesia”, hoja suelta. AHDS. Santa María y San Benito. Serie documentación suelta 5/12.
52. AHDS. Serie Administración parroquial, Santa María del Camino, nº 2, Fábrica. 1811-1896, fols. 59v.; 60v. y 62r.
53. Esa continuidad se puede apreciar también en la cornisa exterior, condición recogida explícitamente en el contrato: “las paredes laterales han de ser rectas sin acer rincones y que la misma cornisa ha de ser a la correspondencia de dicha Capilla maior”. F. Singul, op. cit., p. 472.
54. R. Otero Túnuez, “Santa María del Camino”, op. cit, p. 119.
55. La propuesta presentada por Andrade en 1676, formada por planta y sección longitudinal se conserva en el Archivo de la Orden Tercera.
56. R. Otero Túnuez, “Santa María del Camino”, op. cit, p. 120.
57. Algo inviable por el entramado urbano, al estar situada la iglesia entre dos estrechos callejones, aunque hoy el del lado norte está tapiado.
58. F. Singul, op. cit., p.347.
59. J. M. López Vázquez, “Santa María del Camino”, en *Santiago de Compostela*, A Coruña, 1993, p. 168-169.

La solución del gran óculo sobre la puerta adintelada será repetida en la fachada de la parroquial de San Miguel dos Agros y en la capilla de Ánimas, aunque en ambos casos siguiendo ya una ubicación que no interfiere la correcta configuración del frontón lo mismo que en la citada iglesia romana con la que coincide además el frontispicio de San Miguel en el enmarque de pilastras pareadas, al no poder —como en Santa María— invadir el espacio urbano, mientras que en las Ánimas se sustituyen por un potente juego de columnas pareadas que sirven de fondo escénico a la pequeña plaza.

60. R. Otero Túnuez, “Santa María del Camino” op. cit., p. 120.
61. E. Fernández Castiñeiras, “Santa María de la Angustia de Abajo (actual iglesia parroquial de San Fructuoso)”, *II Semana Mariana en Compostela*, Santiago, 1996, p. 143-178.
62. Sustituyendo a los de la Anunciada y san Gabriel. R. Otero Túnuez, “Santa María del Camino” op. cit., p. 112.
63. Así al menos nos consta en el caso del retablo de Santa Bárbara que primero, en el Cabildo de 11 de marzo de 1747, se ordena que “se ponga en el de Santa

- Ana” y tres años después, en el de 30 de abril de 1750, se propone que “se auia de mudar el retablo de la gloriosa Sancta, y para este fin era preciso añadirle alguna cosa que visto por todos acordaron... hagan lo mas conveniente en razón de dicho Retablo para que les dan todas su voces”. AHDS, Fondo Parroquial. Santa María del Camino. Serie Cofradías, nº 5, Santa Bárbara. Cabildos. 1718-1756, fol. 134v. y 139v.
64. AHDS, Serie Administración parroquial. Santa María del Camino. Cofradías, nº 4, Santa Bárbara. Cofrades. 1717-1781.
 65. AHDS, Serie Administración parroquial. Santa María del Camino. Cofradías, nº 5, Santa Bárbara. Cabildos. 1718-1756, fol 5 v.
 66. Idem, fol. 34 r. y v.
 67. Idem., fols 39 r. y v. - 41v.
 68. No todo corresponde a la labor de Uzal en 1731, pues los cambios de ubicación por las obras de la iglesia requirieron que el 5 de diciembre de 1754 se ordenase que “acabe de pintar el Retablo de la Gloriosa Santa a costa de los aberes de dicha Cofradía”. AHDS, Fondo Parroquial. Santa María del Camino. Serie Cofradías, nº 5, Santa Bárbara. Cabildos. 1718-1756, fol. 52r.
 69. R. Otero Túnuez, “Santa María del Camino” op. cit., p. 112-113.
 70. R. Otero Túnuez, “Santa María del Camino” op. cit., p. 113-114.
 71. R. Otero Túnuez, “El currículum del escultor Manuel de Prado”, en *Homenaje al Profesor Doctor Hernández Díaz*, Sevilla, 1982, p. 488.
 72. AHDS. Serie Administración Parroquial. Santa María del Camino, nº 6 Cabildos, 1745-1795, fol. 19 r. y v.
 73. Así se recoge en el acta del Cabildo celebrado el 23 de junio de 1749, AHDS. Serie Administración Parroquial. Santa María del Camino, nº 6 Cabildos, 1745-1795, fol. 23 r.
 74. Idem., fol. 30v.
 75. Idem., fol. 40 v.-41 r.
 76. Idem., fol. 52 r. y v.
 78. “Combenio y obligación sobre la obra del retablo de Santa María del Camino de esta ciudad”. AHUS, Protocolos notariales. Santiago, Antonio de Zidanes Cabrera, prot. 3532, fol. 6 y 7.
 78. Es también en esa fecha cuando se prohíbe que se “fixen alaxas algunas con clauos, chatuelas ni otros ynstrumentos de erraxe que se ayan de asegurar en las maderas por el daño que se les hace y esto sean las funciones que fueren y sólo algunos ramilletes v otras alaxicas que no necesiten calbaçon para lo qual de asentado se le fixaran las sarandelas con acheros conducentes en los sitios correspondientes”. AHDS. Serie Administración Parroquial. Santa María del Camino, nº 6 Cabildos, 1745-1795, fol 56 r.
 79. “Sobre el retablo y monumento: en este cabildo dicho sseñor rector propusso que de el coste en que se ajustara el retablo aún se deuia partida al maestro, y que de algunas maderas que sobrarán de él y otras que se compraran, también el mismo auía echo y fabricado el monumento nueuo que seruiría para la semana santa y auía de seruir para las demás mientras durase, respecto el que auía era inútil, viejo e yndecente, de cuyo coste también se restaua cantidad, lo que le participaua a los vecinos a fin de que providenciasen lo combeniente sobre la satisfacción, quienes replicaron que los efectos de la fábrica ahora y quando

- los hubiese se fuese pagando lo uno y lo otro asta conseguir carta de pago...” AHDS. Serie Administración Parroquial, nº 6 Cabildos..., fol 58 r y v.
80. Las Cuentas de este año registran el último pago: “Ytem tres mil y quinientos rreales que pagó a Manuel de Leis Maestro escultor, los mismos que se le restaban deuiendo por el retablo de la Yglesia de dicha parroquia según lo hizo constar por reciuos firmados del sobredicho”. AHUS. Clero, leg. 1066, Libro de Fábrica y o cuentas de Santa María del Camino, 1765-1807, s.f.
 81. Sin olvidar, como era habitual, el material: “ha de ser de madera de castaño yerne cogida en buena sazón, y lo mismo la de las Ymágenes, y ésta seca y toda sana”.
 82. Sobre Manuel de Leis véase, J. Couselo Bouzas, op. cit., pp. 415-417; M.C. Folgar de la Calle, “Leis, Manuel de”, *Gran Enciclopedia Gallega*, T. XIX, Santiago, 1974, p. 20-21; J. M. García Iglesias, *El Barroco (II). Galicia Arte*, T. XIV, A Coruña, 1993, p. 302-306; y J. M. Monterroso Montero, “Manuel Leis, Francisco de Lens e Benito Silveira”, *Artistas Galegos. Escultores (séculos XVIII e XIX)*, Vigo, 2004, pp. 91-113.
 83. R. Otero Túniz, “Santa María del Camino”, op. cit, p. 116.
 84. J. M. López Vázquez, “La expresión artística de la devoción”, *Galicia renace*, Santiago, 1997, p. 270-273.
 85. R. Otero Túniz, “Santa María del Camino”, op. cit., p. 116.
 86. R. Otero Túniz, *El “legado” artístico de la Compañía de Jesús a la Universidad de Santiago*, Santiago, 1986, p. 63.
 87. En el Cabildo de 2 de junio de 1759 se indica que “respecto con el nuevo retablo también se hiciera entre otras ymágenes la de Nuestra Señora Asunción, Patrona de esta parroquia que por ser de mayor bulto no le seruíla la corona de la otra que era precisso añadirla, pero que auía vna pieça de plata que algún tiempo siruiera de paz, la que al presente no tenía vsso y que sería bastante para dicha renobación de corona, con que se acordó dar como se dio facultad y las voces necesarias a dicho señor rector para que le aga conponer y ajuste con el platero que le paresca”. AHDS. Serie Administración parroquial. Santa María del Camino, nº 6 Cabildos, 1745-1795, fol 56 r.
 88. R. Otero Túniz, “Escultura”, *Historia del Arte Hispánico. IV: El Barroco y el Rocó*, Madrid, 1978, p. 125. Véase también J. M. López Vázquez: “La expresión artística de la devoción”, op. cit., p. 276-280.
 89. En la parroquia existía la Cofradía del Santísimo, de la que conservamos, intercaladas en el Libro de Fábrica, las Cuentas de los años 1744 a 1791. A.H.U.S. Clero leg. 1066 Libro de Fábrica y o cuentas de Santa María del Camino, 1765-1807 y Cuentas de la Cofradía del Santísimo, 1744 a 1791, s.n.
 90. Según lo acordado en el Cabildo de 18 de enero (AHDS. Serie Administración Parroquial. Santa María del Camino, nº 6 Cabildos..., fol 60v) y como consta en un “Poder de los Vecinos de Santa María del Camino al cura, fabriquero y otros para la redención de vn censo y otras cosas: Dentro de la Sacristía de la Iglesia Parroquial de Santta María del Camino de la Ciudad de Santiago a diez y ocho días del mes de henero, año de mill setecientos sesentta y una, estando junttos en Cabildo el señor rector, maiordomo, fabriquero y vecinos de dicha parroquia es a sauer... ante mi scribano y testigos dijeron que por quantto para el nuevo rettablo principal y obras que se ofreciesen azer y fabricar en dicha iglesia por no ayer llegado el caudal de la fábrica, fue preciso balerse de

ottros efectos prestados y expezialmente de ochocientos ducados que en el año passado de mill setecientos zinquenta y vno se ttomaron a zenso al Colexio y Razioneros de Santti Espíritus yncluso en la ssanta Iglesia Catedral de esta Ciudad, de que se están pagando los réditos al respectcto de tres por ziento atendiendo a uno y otro y ser noticiosos que la fábrica y vecinos de la rreferida parroquia por azer grazia y favor a esta a ynsttanzias de dicho señor rector...”. AHUS. Fondo protocolos. Santiago. Antonio de Zidanes Cabrera, prot. 3536, 1761, fol. 3.

91. “...en este Cabildo por dicho señor retor se manifestó vn papel firmado de Don Andrés de Losada Sotomayor en que se expone que Don Joseph Ricoy Vermúdez fallecido en Mégico dejara por su testamentario a Don Fernando Fabeiro con el encargo confidencial de que mandase embarcar mil pesos para después de pagar los derechos y más fabelas se enplease el líquido em dorar el Altar maior de su parroquia de Santa María del Camino y de gastarlo en vn órgano o en las cosas más precisas a satisfacción del Cura Párroco, cuia cantidad se embarcó en la fragata la Condesa de Benavente de orden de Don Joseph Orduña... que habiendo resultado la cantidad de diez y ocho mil quinientos diez y ocho reales de vellón estaua pronto a entregarlos cuio papel es de fecha de tres del presente mes. Y enterado el vecindario: acordó se recoja dicha cantidad y se ponga a disposición de el Sr. Retor, de el fabriquero Don Domingo Vieites y Don Fernando Gira, a quienes disputan para la disposición de la obra que lo primero es la Pintura del retablo y su dorado en lo que sea preciso y necesario a la mayor comodidad, y sino llegare dicha cantidad que se concluía a costa de la Fábrica”. AHDS. Serie Administración Parroquial. Santa María del Camino, nº 6 Cabildos..., fol. 115 r. y v.
92. Cuentas de 1787-1791: “primeramente da en data y le admiten los contadores dos mil quarenta y seis reales que entregó a Don Juan Bernardo, Maestro Pintor, que con diez y ocho mil ciento cinquenta y quatro que el señor rector le entregó...para el dorado y pintado del retablo...”. AHUS. Clero, leg. 1066. Libro de Fábrica y o cuentas de Santa María del Camino, 1765-1807, s.f.
93. En las cuentas de los años 1791 a 1793 se registran los “nobenta rreales que pago a don Andrés Mariño, Maestro pintor perito primero nombrado por parroquia el que han salido por discordia”, así como los “setecientos y sesenta reales que pago a don Jacobo Fernández Sarela, Maestro pintor y perito tercero en discordia nombrado a instancia de don Juan Bernardo el Río y por el Real Tribunal de este Reino sobre la vista y reconocimiento del retablo y pintura de las ymágenes que en el se allan colocado”. AHUS. Clero, leg. 1066. Libro de Fábrica y o cuentas de Santa María del Camino, 1765-1807, s.f.
94. En el Cabildo 30 de mayo de 1793 se recoge: “Yden quanto al pleito pendiente que tiene dicha parroquia con don Juan Bernardo del Río sobre la pintura del retablo mayor, los bocales por sí y en nombre de los más restantes...”, por ello dan poder a sus apoderados. AHDS. Serie Administración Parroquial. Santa María del Camino, nº 6 Cabildos..., fol. 122 v.

Y el tema seguía sin resolverse el 7 de junio del año siguiente: “Igualmente se propuso que por auto del señor asistente de esta ciudad quanto al pleito pendiente con don Juan Manuel del Río, sobre la pintura del Retablo mayor, y en que por el perito últimamente nombrado y en fuerza de los recursos echos por los Apoderados y Cura y fabriquero de dicha parroquial al real tribunal, se mandó que nuebamente el Río retocase las Pinturas del mismo Retablo e Ymágenes de él; y parece que aún quiere seguir en obposición de ello el citado

Río; y a una voz, todos los bocales.... decidieron seguir hasta su decisión...”. AHDS. Serie Administración Parroquial. Santa María del Camino, nº 6 Cabil-dos..., fol 127 r.

95. Las cuentas presentadas en 1838 por los herederos del fabriquero don Tomás Paz, en el momento de su fallecimiento, registran un pago de madera “para la composición de los dos altares de san Juan Nepomuceno y la Concepción...”. AHUS. Clero, leg. 1065 Libro de Santa María del Camino, fundaciones, plei-tos y otros papeles, s/n.

Se han perdido los libros de fábrica y cabil-dos correspondientes al XIX y solo se conserva la información citada.

96. R. Otero Túniz, “Santa María del Camino”, op. cit. p. 137.
97. R. Otero Túniz, “El currículum...”, op. cit., p. 488.
98. Un modelo que ya había seguido Francisco Pecul para la imagen de plata que realizara para el altar mayor de la catedral.
99. R. Otero Túniz, “La imaginería española y la crisis Neoclásica”, *España en las crisis del Arte Europeo*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1968, p. 202-203. Sobre Manuel de Prado véase también J. M. López Vázquez, “La escultura neoclásica en el primer tercio del siglo XIX”, *Arte contemporáneo. Galicia Arte*, T. XV, A Coruña, 1993, p. 108-116.
100. R. Otero Túniz, “La Inmaculada Concepción en la escultura santiagouesa”, *Compostellanum*, I, nº 4, 1956, p. 234.
101. Un basamento que se añadiría a la talla de Cornielles de Holanda con el fin de adaptar la imagen a la hornacina del nuevo retablo diseñado por Simón Rodríguez en 1721. J. M. García Iglesias, *Santiagos de Santiago. Dos apóstoles al final del camino*, Santiago, 2011, p. 54 y 121-122.
102. J. M. García Iglesias, *Santiagos de Santiago*. op. cit., p. 121-122.
103. R. Otero Túniz, “Santa María del Camino” op. cit., p. 139-140.
104. AHUS, Clero, leg. 1065 Libro de Santa María del Camino, fundaciones, plei-tos y otros papeles, s/n.
105. AHDS. Santa María y San Benito. Serie documentación suelta, 5/12.
106. R. Otero Túniz, “Santa María del Camino” op. cit., p. 141
107. AHDS. Serie Administración Parroquial. Santa María del Camino, nº 2 Fábrica, 1811 - 1896 s.f.
108. AHUS, Clero, leg. 1065 Libro de Santa María del Camino, fundaciones, plei-tos y otros papeles, s/n.
109. A finales del siglo XVII, los descendientes de los Luaces de Neira asumieron el condado de Amarante y años después, ya en el XVIII, el marquesado de Camarasa. R. Valdés Blanco-Rajoy: “La capilla de los Neira... op. cit., p. 160, nota 37. Sobre los Luaces véase, F. Bouza Brey: “El origen y descendencia de los Luaces. Manuscrito del siglo XVII”, *Boletín de la comisión Provincial de Monumentos Histórico-Artísticos de Orense*, T. 17, fasc. 3, 1951, p. 225- 236.

En 1586 María de Neira, hija de Juan de Otero y viuda de Gonzalo de Luaces hereda el señorío de Oca; la muerte sin herederos de su nieto Gonzalo, hará que el señorío pase al mayor de sus sobrinos, Juan Gayoso Neira, cuyo hijo Andrés, por matrimonio entronca con el condado de Amarante—elevado en 1719 por Felipe V a marquesado de Amarante— y a su vez su segundo hijo, Domingo

Gayoso de los Cobos, añadió a su herencia el marquesado de Camarasa. <http://es.fundacionmedinaceli.org/casaducal/fichacasa.aspx?id=71> (fecha de consulta 22/06/2012).

110. AHUS. Sección de Protocolos. Libro de testamentos. Testamento, cumplimiento, recuento de bienes y curadoría de Gonzalo de Luaces, regidor de la ciudad de Santiago. S-139, fol. 9v y 20r. Citado por R. Valdés Blanco-Rajoy: op. cit., p. 160.
111. R. Valdés Blanco-Rajoy, op. cit., p. 162.
112. R. Valdés Blanco-Rajoy, op. cit., p. 167.
113. J. E. Gelabert González. *Santiago y la tierra de Santiago de 1500 a 1640*, Sada, 1982, p. 272.
114. R. Valdés Blanco-Rajoy, op. cit., p. 164.
115. AHUS. Protocolos notariales. Santiago. Juan Rodríguez de Amorín, prot. 875, fol. 3r. citado por A. Goy Diz, op. cit., p. 266-267.
116. Aunque hoy disponemos al menos de una datación aproximada, pues sabemos que en 1561 tenía ya el carácter de capilla funeraria, debemos recordar que esa pervivencia de soluciones tardogóticas hizo que estudiosos anteriores fluctuasen en datarla entre comienzos de XVI e inicios del XVII. Así J. Filgueira Valverde apunta los inicios del XVI (*Santiago de Compostela. Guía de sus monumentos e itinerarios*, La Coruña, 1950, p.108); F. Singul sitúa la construcción a mediados del citado siglo (*Santa María del Camino, Animas y San Benito del Campo. Al final del Camino de Santiago*, Santiago, 2000, p.17); mientras que R. Otero Tüñez (“Santa María...op.cit., p. 111) siguiendo a Caamaño Martínez lleva su construcción a comienzos del XVII, por considerar tanto que esa era la época del sepulcro como porque Jerónimo del Hoyo, en sus Memorias de 1607, no menciona la capilla (J.Mª Caamaño Martínez, *Contribución al estudio del gótico en Galicia (Diócesis de Santiago)*, Valladolid, 1962, p. 305).
117. Ambos maestros trabajan “conforme a la muestra que hizo Juan de Álava y al memorial que está firmado del y de Alonso de Cobarruvias”. P. Pérez Costanti, op.cit., p. 243-244. Sobre el Colegio véase también, A. Fraguas Fraguas, *Historia del Colegio de Fonseca*, Santiago, 1956, p. 209; Mª D. Vila Jato, *Galicia en época del Renacimiento. Galicia- Arte XII*, A Coruña, 1993, p. 80-84 y X. M. García Iglesias y X. M. Monterroso Montero, *Fonseca: patrimonio e herdanza. Arquitectura e iconografía dos edificios universitarios compostelanos (séculos XVI-XX)*, Santiago, 2000, p. 53-54.
118. AHDS. Serie Administración parroquial. Santa María del Camino, nº 7, Concordia entre el marqués de Camarasa y la parroquia sobre la obra de la Capilla Mayor, 1818, s. f.
119. Joaquín Gayoso de los Cobos y Bermúdez de Castro (1778-1849) XII marqués de Camarasa.
120. Escritura entre la fábrica y don Andrés Gayoso sobre la sacristía biexa de Santa María del Camino. AHUS. Clero, leg. 1065. Libro de Santa María del Camino. Fundaciones, pleitos y otros papeles, s.f.
121. Sobre la casa de Amarante véase A.S. Iglesias Blanco, “La casa de Amarante, siglos XVI-XIX”, *Obradoiro de Historia Moderna*, nº 18, 2009, p. 283-308.
122. R. Valdés Blanco-Rajoy, op. cit., p. 172.
123. R. Valdés Blanco-Rajoy, op. cit., p. 176.

124. En el manuscrito de 1694 sobre el Origen y descendencia de la familia de los Luaces se menciona a Gonzalo Neira y Luaces como “Regidor de la Ciudad de Santiago y señor de la casa de Oca que hoy lleva el Conde de Amarante”. F. Bouza Brey, op cit, p. 236.
125. Muchos de los varones de la casa de Amarante eligieron la carrera militar como salida profesional, llegando a ocupar puestos importantes en los Ejércitos Reales y precisamente por su participación en conflictos tanto peninsulares como en Flandes o Italia recibieron en 1648 el título de condes de Amarante. A.S. Iglesias Blanco, op.cit., p. 286.
126. R. Valdés Blanco-Rajoy, op. cit., p. 178.
127. A. Rodríguez G. de Ceballos y R. Novero Plaza: “La representación del poder en monumentos funerarios del barroco español: Los sepulcros de los condes de Monterrey en las Agustinas Descalzas de Salamanca”, *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX*, Madrid, 2008, p. 262.
128. M. Chamoso Lamas, *Escultura funeraria en Galicia*, Ourense, 1979, p. 597.
129. R. Otero Túniz, “Santa María del Camino...”, op. cit., p. 111.
130. M. Chamoso Lamas, op. cit., p. 113.
131. Finelli (1602-1653), aunque de origen toscano y después de trabajar con Bernini en Roma, se traslada a Nápoles donde con Cosimo Fanzago trabaja al servicio del virrey, séptimo conde de Monterrey. A. Madruga Real, *Arquitectura barroca salmantina. Las Agustinas de Monterrey*, Salamanca, 1983, p. 131-132.
132. R. Otero Túniz, “Santa María del Camino” op. cit., p. 111 y R. Valdés Blanco-Rajoy, op. cit., p. 176.
133. Por la fecha en la que situamos su talla, cabría pensar en una pieza relacionada con el taller de Mateo de Prado.
134. A. Rodríguez G. de Ceballos y R. Novero Plaza, op. cit., p.257-259.
135. J. M. Fernández Sánchez y F. Freire Barreiro, *Guía de Santiago y sus alrededores*, Santiago, 1885, p 252.
136. AHDS. Serie Administración parroquial. Santa María del Camino, nº 7, Concordia entre el marqués de Camarasa y la parroquia sobre la obra de la Capilla Mayor, 1818, s. f.
137. AHDS. Serie Administración parroquial. Santa María del Camino, nº 7, Concordia entre el marqués de Camarasa y la parroquia sobre la obra de la capilla mayor, 1818, s.f.
138. R. Otero Túniz, “El <currículum> del escultor Manuel de Prado”, *Homenaje al Prof. Hernández Díaz*, Sevilla, 1982, p. 487; y “Santa María del Camino”, op. cit, p. 139.
139. Con anterioridad en este lugar es posible, como sugiere Otero, que estuviera un crucifijo, recientemente restaurado, datable entre finales del XVI y comienzos del XVII que hoy encontramos como pieza exenta en la capilla mayor. R. Otero Túniz, “Santa María del Camino”, op. cit., p. 112.
140. Escultor formado en la Academia con Juan Adán trabaja en la catedral de Lugo y en 1812 se traslada a Santiago en 1812, donde muere en 1830. M. Murguía, *El arte en Santiago durante el siglo XVIII y noticia de los artistas que florecieron en dicha ciudad y centuria*, Madrid, 1884, p. 231; J. Couselo Bouzas, op. cit., p. 610-611; y R. Otero Túniz, “Santa María del Camino”, op. cit., p. 140.
141. R. Otero Túniz, “Santa María del Camino” op. cit., p. 140.

142. Según Rosario Valdés pudiera representar al propio marqués de Camarasa. R. Valdés Blanco-Rajoy, op. cit., p. 182.
143. Quizás el crucificado que hoy está en el presbiterio parroquial y antes pudo ocupar el arcosolio de la derecha donde hoy está el relieve de la Circuncisión.
144. AHDS. Serie Administración Parroquial. Santa María del Camino, nº 7, Concordia entre el marqués..., s.f.
145. En esta fecha se le pagan “mil ciento cuarenta y ocho rreales pagos a don Plácido Fernánides por la pintura de la pila bautismal, armario y cajas del Santísimo y más que contiene el recibo nº nueve”. AHDS. Serie Administración Parroquial. Santa María del Camino, nº 2, Fábrica, 1811 - 1896 s.f.
146. “Yden quatro cientos sesenta rreales pagos a don Plácido Fernández en esta manera, por pintar la Banqueta donde se pone el Palio; por los giones de los vicarios, treinta rreales, por la vara del gión, otros treinta, y por el Púlpito trescientos cinquenta, por la reja del presbiterio otros cinquenta, que las quatro partidas suman dicha cantidad”. AHDS. Idem.
147. E. Fernández Castiñeiras, “Plácido Antonio Fernández Arosa”, en *Artistas gallegos. Pintores*. Vigo. 1999. p. 206-288; E. Fernández Castiñeiras y J. M. Monterroso Montero, “Institutio regia, Institutio pontificia. Las pinturas de la Capilla General de Ánimas de Santiago de Compostela. Un programa iconográfico de carácter institucional”, en *Semata. Ciencias Sociais e Humanidades*. 15 (2003) p. 489-544.

Resumen

Con el lema *Semper Virgo e Immacolata*, las órdenes religiosas desempeñarán, a lo largo del siglo XVII, una importante tarea de difusión de los santos de su congregación, promoviendo sus procesos de beatitud y el culto de las nuevas devociones. Los mecenas y autores de los libros se encargaron de ornamentar los frontispicios con estampas relativas a la historia de sus fundadores y a los hechos más relevantes de sus vidas. De esta manera, la imagen será el principal instrumento de propaganda y de defensa de la fe católica frente a la herejía y el medio más idóneo para difundir los nuevos tipos iconográficos. Así se pone de manifiesto en los grabados libresco conservados en los fondos de la biblioteca de la Universidad de Santiago.

Palabras clave: Contrarreforma, imagen, mística, orden religiosa, carmelitas, iconografía.

Abstract

With the motto *Semper Virgo and Immacolata*, religious orders will play, throughout the seventeenth century, an important task of disseminating the saints of their congregation, promoting their processes of beatitude and the cult of the new devotions. The sponsors and the authors of the books were in charge of decorating the pediments with illustrations relating to the history of its founders and to the most important events of their lives. Thus, the image will be the main instrument of propaganda and defence of the Catholic faith against heresy and the image will be the best way to disseminate new iconographic types. All this is illustrated in the engravings of the books kept in the library of the University of Santiago.

Keywords: Counter Reform, image, mysticism, religious order, Carmelite, iconography.

MODOS ICONOGRÁFICOS PARA LA REPRESENTACIÓN DE LAS ÓRDENES RELIGIOSAS EN LOS FONDOS LIBRESCOS DE LA UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Rosa Margarita Cacheda Barreiro

Grupo de investigación Iacobus (GI-1907).

Universidade de Santiago de Compostela

Con la Reforma protestante se inicia una nueva reconquista de la fe que tendrá su mejor expresión en la Reforma católica, en el desarrollo de las misiones contra los infieles y en el surgimiento de las nuevas órdenes religiosas. El período de la corte papal en Avignon, el Gran Cisma de 1378-1417 y la decadencia moral de la Iglesia, favorecieron el nacimiento de movimientos heréticos que se originaron, de modo general, en dos secciones de la población: los sacerdotes, de elevado nivel cultural y los fieles más sencillos que negaban el papel del clero como mediador de la comunicación con Dios. Los *Fratricelli*, franciscanos radicales e intransigentes que llegaron a elegir a Nicolás V como su propio papa, son un claro ejemplo de ello¹.

Las tesis reformadoras de Lutero supusieron la respuesta a las prácticas corrompidas de la Iglesia a finales de la Edad Media, en especial, a los lujos, el despilfarro y el relajamiento moral de la corte papal romana. En este sentido, Erasmo de Rotterdam escribía, en el *Elogio de la Locura* (1511):

“Aunque en el Evangelio, el apóstol San Pedro dice a su Divino Maestro: Todo hemos dejado para seguirte, los papas tienen hoy territorios, ciudades y vasallos, cobran tributos y poseen feudos. Y para conservar el patrimonio, los pontífices, inflamados en el amor de Cristo, combaten con el hierro y con el fuego vertiendo a mares la sangre cristiana y piensan que han defendido como

apóstoles a la Iglesia, Esposa de Cristo, cuando han exterminado sin piedad a los que llaman sus enemigos...”².

De este modo, las órdenes religiosas se convierten en el arma combativa contra estos postulados reformistas. El papel de María, como intercesora e Inmaculada, uno de los más atacados por Lutero, será uno de los pilares básicos de la dogmática tridentina. Unos principios con los que se familiarizarán tanto las congregaciones religiosas de nueva fundación como aquellas de origen medieval que lucharán por elevar a los altares a los santos más representativos de su orden.

Bajo el lema *Semper Virgo e Immacolata*, las órdenes religiosas desempeñarán, a lo largo del siglo XVII, una importante tarea de difusión de los santos de su congregación, promoviendo sus procesos de beatitud y el culto de las nuevas devociones³. Los mecenas y autores de los libros —la mayoría los propios religiosos de la orden— se encargaron de ornamentar los frontispicios con estampas relativas a la historia de sus fundadores y a los hechos más relevantes de sus vidas. De esta manera, la imagen será el principal instrumento de propaganda y de defensa de la fe católica frente a la herejía y el medio más idóneo para difundir los nuevos tipos iconográficos.

En contra de los reformadores, las órdenes religiosas defendían que María había sido Virgen antes y después del parto y, sin participar del pecado original, se había convertido en Madre de Dios, además de Madre de Cristo. Los jesuitas destacaron por su férrea defensa al papel de la Inmaculada Concepción. Las estampas se hacen eco de ello recordando lo que el P. Barry había relatado en relación a la aparición de la Virgen a Alfonso Rodríguez, alentando a la Compañía de Jesús a defender su inmaculada concepción⁴. Un ejemplo de ello lo podemos ver en la portada del libro del jesuita Miguel de Avendaño *De Divina Scientia et Praedestinatione* (San Sebastián, 1674), con la presencia de san Ignacio portando el estandarte de la Inmaculada y un libro abierto con la frase, “Ad maiorem gloriam Dei”. La defensa queda clara en el epígrafe que acompaña la imagen de María: “Et spernemus insurgentes in nos. In Nome tuo Vexillabimur” y en las coronas de laurel, símbolo de la victoria, que sobre, la cabeza

de san Ignacio, están colocando dos figuras aladas. María protagoniza un papel fundamental en la historia del san Ignacio como guía espiritual, consejera y vencedora de herejías:

“Escribió teniendo grandes ilustraciones y revelaciones y después las confirmó la Virgen. Son tan admirables que deseando los herejes hallar qué calumniar en ellas, y para esto haberlas leído muchos advertidamente, se han maravillado, como ellos mismos confiesan, de la prudencia mayor que se puede alcanzar con caudal humano que en ellos resplandece (...) Otro libro fue el de los Ejercicios que escribió sólo por inspiración de Dios y enseñanza de la Virgen, en cual encerró, con admirable sabiduría en todo, varios modos de orar y contemplar para hacer gran provecho en las almas, juntando admirables preceptos para formar una vida santísima y divina...”⁵.

Esta protección inmaculista será difundida, de una forma especial, por la orden de los Frailes Menores, con la figura de Duns Scoto como principal representante de la Escuela de Teólogos y Predicadores. De ello se deja constancia en la obra de Gaspar de la Fuente, *Armamentarium Seraphicum & Regestum Universale tuendo titulo Inmaculate Conceptiones* (Madrid, 1649) (Fig. 1) con la presencia de la torre fortificada y la imagen de la Inmaculada⁶. La figura de María como *Turris Davidica* o *Turris Eburnea*, calificativos que las Letanías le conceden a la Madre de Dios, serán motivos protagonistas de las imágenes libreas del barroco. En *Armamentarium Seraphicum*, san Francisco de Asís y santo Domingo de Guzmán estrechan sus manos simbolizando la unión en defensa de la Inmaculada Concepción y sirviendo como modelo de oración y de superación



Fig. 1.- Gaspar de la Fuente, *Armamentarium Seraphicum & Regestum Universale tuendo titulo Inmaculate Conceptiones* (Madrid, 1649).

de las diferentes posturas ideológicas surgidas entre las diferentes órdenes religiosas⁷.

Nicolás de la Iglesia en sus *Flores de Miraflores* recoge esta idea de la Virgen como defensora de la Iglesia, “Turris David cum Propugnaculis”, unas almenas que le sirven a Gaspar de la Fuente para colocar los diversos trofeos militares en alusión al triunfo de la defensa inmaculista. La emblemática se hace eco de ello y nos presenta la torre como símbolo de la fortaleza protegiendo al fiel de las adversidades; con el mote, “In aeternum non Conmovebitur” lo recoge Boschius en su *Historica narratio protectionis et inaugurationis...* (Amberes, 1602)⁸.

María, camino de perfección y modelo de virtud será el *leit motiv* de estas estampas librescas. La exaltación de la fe y las virtudes morales parten de la necesidad de demostrar que los errores luteranos y protestantes no tienen cabida dentro de lo propuesto por la Iglesia. A lo largo del siglo XVII la impresión de obras que recordaban al fiel la práctica de la oración, la caridad y la humildad será una referencia constante; de este modo lo recuerda Paolo Aresi en su *Guida dell'anima orante* (Génova, 1662) y Lucas Pinelo en el *Tratado de la Perfección Religiosa*:

“Hijo, la Caridad es una planta fructifera, la qual quanto mas arraygada està en el corazon Religioso, tanto mas suaves frutos produce. De ellas salen dos ramos, uno vâ derecho à lo alto, con el qual abraza à Dios; el otro vâ à lo baxo, con el qual abraza à los proximos, y con ambos à dos se abraza à ti para salvarte (...) Hijo, el hablar de la humildad, es bueno; mas el ponerla por obra, es mejor. Què aprovecha, que uno, hablando de la humildad, diga lindos conceptos, si en este mismo razonamiento muestra vanagloria, y se alaba con jactancia. El humilde, teniendo de sì concepto baxo, no se alaba à si mismo, sino atiende à alabar las virtudes de los otros...”⁹.

Por otro lado, las imágenes se encargaban de recordar al cristiano las virtudes de los santos más emblemáticos de la orden; el grabado anónimo que representa la Santa Milicia de la Compañía de Jesús es un claro ejemplo de los objetivos marcados por el Concilio de Trento. La estampa sirve de anteportada del libro de Juan Eusebio Nieremberg impreso en el año 1644

y titulado *Ideas de Virtud en algunos Claros Varones de la Compañía de Jesús* (Fig. 2). En el centro de la composición se sitúa Cristo, con la cruz, entregándole a san Ignacio el estandarte de la orden; este se arrodilla para recibirlo, acompañado de san Estanislao de Kotska, san Luis Gonzaga, san Francisco de Borja y san Francisco Javier, colocados en un primer plano¹⁰.

La devoción a los santos como imitación de modelos de santidad y ejemplos de piedad, es también un tema recurrente en los programas iconográficos de la orden de la Merced. La obra del padre Alonso Rodríguez sobre el *Exercicio de Perfeccion y virtudes christianas* (Barcelona, 1695) y dedicada a santa María de Cervelló o del Socós, es prueba evidente. La religiosa mercedaria, intercesora de los navegantes, se representa caminando sobre el mar mientras salva un barco del naufragio; calmando la tempestad, logra que el piloto lleve la nave —con el escudo de la orden en la proa— al puerto¹¹:

“Solo pues dirèmos, que nuestra Divina heroica candida Azucena plantada en el Jardin de Maria de la Merced, rodeada de los archeros de las espinas de su continencia exato las mas fragantes ambares de su virtud... Solo dirèmos que nuestra Divina Tetis encarcelando los furiosos ímpetus de Neptuno fue el deseado Iris, que conducia los miseros naufragantes à las seguras tranquilidades del Puerto...”¹².



Fig. 2.- Juan Eusebio Nieremberg, *Ideas de Virtud en algunos Claros Varones de la Compañía de Jesús* (Madrid, 1644).

La alegoría del alma en los escritos de la orden carmelita

La representación alegórica de los frontispicios y las estampas se vio favorecida por la Reforma que sufren los conventos

del Carmelo en España desde el último tercio del siglo XVI y la primera mitad de la centuria siguiente. A la tarea reformadora contribuyeron de una manera decisiva los dos principales santos de la orden carmelita, san Juan de la Cruz y santa Teresa de Jesús, figurando juntos en la mayor parte de las representaciones artísticas de la Contrarreforma. Santa Teresa, promotora de la reforma carmelitana, contó con un numeroso repertorio iconográfico, más variado que el de san Juan de la Cruz, debido, en parte, a que la beatificación de éste y su posterior canonización fueron más tardías que las de la santa de Ávila¹³.

Con todo, las representaciones de los dos santos reformadores será frecuente en las estampas de los siglos XVI y XVII pues de igual manera que en las series grabadas dedicadas a santa Teresa se representa a san Juan de la Cruz, en las de éste último figura también la santa carmelita.

Recorriendo sus fuentes iconográficas traemos a colación los grabados flamencos de Corneille Galle, de principios del siglo XVII, que recogen la vida de santa Teresa o el conjunto de estampas que en 1727 firma Arnold v. Westerhout para la *Vita Effigiata* de la Fundadora de la Orden de los Carmelitas Descalzos. En relación a las estampas sanjuanistas, la serie escrita por Jerónimo de san José y grabada por Matías de Arteaga será una de las más representativas; una serie sólo equiparable a la flamenca de Gaspar Bouttats y a la italiana grabada por Francesco Zucchi¹⁴.

A esta representación teresiana-sanjuanista responde el grabado que ilustra la obra *Campaña espiritual ordenada con plumas de Santos y de intérpretes Sagrados para conquistar el Alma* (Fig. 3), escrita por Bernardo de Paredes, predicador del convento de Nuestra Señora del Carmen de la Antigua Observancia de Madrid y publicada en Madrid, en el año 1647. La explicación del título se recoge en una de las aprobaciones colocadas en las hojas preliminares del libro:

“A quien intitula Campaña Espiritual, porque la Iglesia Militante no tiene otra mira que dispone exercitos contra vicios, y poner en puestos a quien sepa gobernar su espiritual milicia, para que combatiendo almas con tiros de Evangelica



Fig. 3. Campaña espiritual ordenada con plumas de Santos y de intérpretes Sagrados para conquistar el Alma (Madrid, 1679).

doctrina, remita à la Triunfante Iglesia soldados victoriosos, que aviendo sido exortados con doctrina sagrada, combatieron valientes, para que gozen allà el lauro de la victoria, y el triunfo de la conquista”¹⁵.

La escena se articula a partir de los muros y la puerta de un castillo. Se trata de la alegoría del Alma —representada bajo

forma de una fortaleza— tomada de los escritos de santa la Teresa de Jesús en sus siete moradas, tal y como aparece escrito en las almenas de la fortaleza¹⁶. La santa carmelita muestra en su obra cómo Dios se manifiesta en cada grado de oración uniéndose simbólicamente en la figura de un castillo. El emblema del castillo como alegoría del alma se vincula a la idea de “conócete a ti mismo” de Sócrates, difundida por san Agustín pues al conocerse el hombre a sí mismo, descubre a Dios en el fondo de su alma¹⁷. La puerta se configura como un gran arco alternando dovelas de distinto tamaño que albergan en su interior los datos tipográficos de la obra, del autor y de su destinatario. Las fuentes literarias se encuentran en los salmos bíblicos¹⁸ y en el Apocalipsis de san Juan que describe la Jerusalén Celeste como prototipo de un castillo que se debe proteger con muros y torres contra las tentaciones del diablo¹⁹.

A la luz de estas consideraciones, Asín Palacios establece un símil entre los castillos y las moradas del alma en la mística islámica y en la figura de santa Teresa de Jesús. En este sentido, las moradas de la certeza mística y la luz que las irradia son semejantes a los muros o cercos que rodean la ciudad y sus castillos, porque “para aquel cuyo corazón está rodeado por el muro de la certeza y cuyas moradas, que son los muros de las luces a manera de castillos, están íntegras y firmes, no tiene Satanás camino para llegar a él ni en su casa encuentra habitación para reposar...”²⁰. Asín busca el origen cristiano de este símil de los castillos contra las tentaciones del demonio en las Epístolas de san Pedro²¹. Sin embargo, es consciente también que esta metáfora, enriquecida por la propia literatura islámica en el número de castillos y muros que simbolizan las moradas místicas, no tiene precedentes en la cultura ni en los escritores cristianos, ya que hasta santa Teresa no se empleó este tipo de simbolismo²².

Junto a la puerta, delante de los muros del castillo, se sitúan las figuras de Elías y de Cirilo. El profeta Elías, considerado como fundador de la orden carmelita, presenta un paralelismo prefigurativo con san Juan Bautista que es conocido también como “Elías redivivus”, representado en un marco ovalado en la parte superior. El tipo iconográfico es el mismo —ataviados con una túnica de

piel y representados como ascetas del desierto, demacrados por el ayuno— y procede del primer libro de los Reyes donde se narra el enfrentamiento de Elías con los profetas de Baal, delante del pueblo de Israel, al proclamar la superioridad de Yaveh sobre su dios. El profeta, barbado y blandiendo una espada de fuego, levanta su mano izquierda en un gesto de acción de gracias por el milagro de la hoguera.²³.

La figura de san Cirilo de Constantinopla, presbítero carmelita, se representa como un hombre de edad madura, barbado, coronado con la aureola de santidad, con el hábito monacal, la cruz de dos travesaños y la pluma en su mano derecha. La escasez de imágenes que de este santo se conservan en la iconografía santoral se justifica por la limitada difusión que el culto del santo protagoniza fuera de la orden carmelita²⁴.

Sobre la figura de Elías se coloca el busto de san Juan Bautista figurado con los rasgos de un predicador ascético, con el estandarte en una de sus manos y el cordero en la otra. San Juan Bautista se había retirado muy joven al desierto de Judea para llevar una vida ascética y predicar la penitencia. Es considerado como el último de los profetas pero también como precursor de Cristo reconociendo en el Cordero de Dios al Mesías anunciado por los profetas²⁵. La asimilación del profeta Elías y san Juan Bautista se basa en las profecías escatológicas de Malaquías; en estas se había anunciado que el Mesías sería precedido por el profeta Elías quien descendería del cielo para preparar los caminos²⁶. Al otro lado se coloca la imagen de Gerardo, obispo italiano y mártir pues *“su alma nació ilustrada y rodeada de inclinaciones virtuosas, santas y buenas, con que desde luego dio evidentes señales de cuñan bien le convenía el nombre que, sin duda, le fue puesto por divina inspiración, de Gerardo, que en alemán significa varón bueno y virtuoso”*²⁷, siendo uno de los protagonistas de la expansión de la orden por Hungría tras su estancia en el Monte Carmelo donde fue acogido por el grupo de ermitaños que allí vivían²⁸. Sobre las almenas del castillo, una mano sostiene la pluma con la que la que santa Teresa escribió sus obras. De ella cuelga el epígrafe con el texto: *“Benedictus, Dominus, Deus meus, qui docet manus, meas at pralium, et digitos meos at bellum”*²⁹.

Bajo la figura de Elías se coloca, en una tarja manierista, el retrato de santa Teresa de Jesús, ataviada con el hábito de la orden y disparando una flecha con un arco y las letras: “Oración”; es el dardo del Amor divino de la transverberación. Se trata de uno de los temas más singulares de la iconografía de santa Teresa puesto que significa la unión mística con Dios³⁰ y tiene su origen en el *Canticum Canticorum* “Vulneraste cor deum, soror mea, sponsa (4, 9)” y en el Salmo “Sagittae potentes acutae, cum carbonibus desolatoriis (119, 4)”³².

Al otro lado, María Magdalena de Pazzi que, al igual que santa Teresa, se representa en el momento de lanzar una flecha con el término “Amor”, palabra que pronunció la santa en uno de sus arrebatos místicos en el claustro del convento carmelita por el que paseaba³³. El tipo iconográfico de la santa —con el hábito de la orden y coronada por la aureola— se inspira en la colección de grabados que recoge la impresión de los estigmas en María Magdalena de Pazzi, así como sus numerosos diálogos con Cristo y sus arrebatos místicos, conservados en el Monasterio de Santa María de los Ángeles de Florencia.

En la misma línea iconográfica se sitúa el frontispicio del libro de Juan de Rojas *Representaciones de la verdad vestida, místicas, morales y alegóricas, sobre las siete Moradas de Santa Teresa de Jesús* (Madrid, 1679) (Fig. 4) que recoge la imagen de santa Teresa ante una alegoría de las Moradas, en forma de torre cónica, como guía que lleva a los lectores por el castillo interior³⁴. Estas siete moradas contienen el último criterio teresiano acerca de la vida espiritual, especialmente en relación a las cuestiones planteadas en los estados místicos y sus respectivos grados de oración.

Desde este punto de vista, las moradas representan el camino espiritual del alma hacia Dios, simbolizado por el Sol³⁵. Estos siete pisos están formados por dos columnas jónicas que enmarcan una cartela rectangular con la escena principal, dejando, en la parte derecha, la puerta formada a partir de un arco de medio punto y dovelas de distinto tamaño, colocadas de una forma irregular; una arquitectura de clara estirpe romana, a lo que se suma la presencia de los medallones en sus enjutas. Cada piso se separa a partir de una balaustrada rematada,

a ambos lados, por dos pináculos de sección circular.

A la primera morada se accede por la oración, que es la puerta. Aquí entran los cristianos que tienen deseos de perfección pero todavía están inmersos en los quehaceres mundanos y lejos de Dios³⁶. El alma, en forma de paloma³⁷, penetra por la puerta y vuela hacia el Sol; en el exterior se encuentran los peligros figurados en forma de víboras, culebras y bestias, símbolos de los vicios y representados en actitud de perseguir al alma³⁸. Unas serpientes acceden por la puerta y en la ventana aparece la imagen de un león y un murciélago que intentan detener el vuelo de la paloma³⁹. Se completa el emblema con el epígrafe escrito en la parte derecha del castillo y que está tomado del salmo 117⁴⁰.

En la segunda morada el alma se entrega de una forma más metódica a la oración. Sin embargo, el alma no tiene todavía la suficiente determinación para dejar totalmente las ocasiones de pecado —simbolizado a partir del león y del ave— aunque su voluntad de vivir en gracia es sincera y perseverante. En esta morada, el cristiano busca a Dios en el plano de la amistad pues debe acompañarse de almas como la suya que deseen el bien y la verdad. El amor a Dios y el florecimiento de las virtudes van estimulando cada vez más el alma del cristiano⁴¹ como se expone en el epígrafe del segundo libro de los Reyes⁴².

Cuando el alma entra en la tercera morada es porque ha vencido las tentaciones del pecado y ha sabido luchar con perseverancia. Pero todavía está lejos de Dios y debe caminar en la oración y penitencia con temor porque todavía puede caer. En este estado de oración las almas se preocupan de no ofender a Dios cultivando virtudes como la humildad, la fortaleza, la



Fig. 4.- Juan de Rojas *Representaciones de la verdad vestida, místicas, morales y alegóricas, sobre las siete Moradas de Santa Teresa de Jesús* (Madrid, 1679).

prudencia y la obediencia, mostrándose en todo momento preparada para la oración sobrenatural⁴³. El epígrafe resume este estado de oración: “Et si in tertia vigilia venerit, luce”⁴⁴ y también el Salmo 111 que les dedica santa Teresa a los que han entrado en esta morada, “Dichoso el varón que teme al Señor” (Salmo 111,1)⁴⁵.

En la cuarta morada se entrecruzan estados ascéticos y místicos. Es una etapa de transición y aquí la santa describe dos formas de oración: “el recogimiento infuso” y “la quietud”, que Dios concede a las almas que han entrado de lleno en la vida espiritual⁴⁶. Comienza la oración sobrenatural y aparece un concepto teológico nuevo: la gracia o favor especial que determina este estado místico que comienza en esta morada. El alma se purifica y se descubren las verdaderas virtudes aunque todavía no son perfectas⁴⁷. El epígrafe completa el significado de esta morada, “Et in quarto facies mea metuit” (Eclesiástico 26, 5)⁴⁸.

En la quinta morada el alma accede a un estado de vida mística que se va haciendo cada vez más intenso, alentado por dos elementos nuevos en este camino de perfección espiritual: la conformidad de voluntades entre el alma y Dios y la penetración del espíritu del hombre en el espíritu de Dios. El alma del hombre entra en el aposento de Dios que es el centro del alma misma: “Sed cum dies quinta illucesceret et ingressi sunt”⁴⁹.

En la sexta morada el alma ha sido preparada para el “desposorio místico” pero todavía presenta deseos incontrolables y negativos que no le permiten llegar a la tranquilidad y paz absolutas; se corresponde con el cuarto grado de oración, que es el de la unión plena o extática, cuando el alma recibe los grandes favores pero también atraviesa las mayores dificultades y desolaciones en ese camino de encuentro con Dios⁵⁰. La inscripción correspondiente a esta sexta morada está tomada del libro de Job, pues al igual que el personaje histórico, el alma cristiana debe mostrar la perseverancia y la paciencia ante las aflicciones y dificultades que Dios le pone en su recorrido, haciendo un buen uso de los bienes del mundo con la sabiduría y pureza de corazón⁵¹.

La séptima y última morada es el matrimonio espiritual que presenta varios pasos previos a la unión mística del alma con Dios⁵². En este grado místico desaparecen las tentaciones y el alma —que roza ya la eternidad— presenta un estado de paz duradera que sólo le permite la visión de la Santísima Trinidad. Las siete moradas llevan hacia Dios donde termina el recorrido espiritual teresiano. Las palomas, alegorías del alma, se dirigen a la divinidad en forma de Sol, como lo recoge la tradición emblemática de las águilas dirigiéndose al Sol como símbolo del camino espiritual⁵³:

El amor a Dios sobre todas las cosas, es el primero mandamiento, y el que más nos importa, pues nadie lo puede amar sino siendo amado primero por él; por este medio del amor divino, puede nuestra alma subir al mas alto grado que se puede alcanzar, que es a unirse con el mismo Dios, conformando en todo su voluntad con la suya, con esto queda una Alma tan enriquecida, y tan llena de luz, que no solo resplandece ella en sí, sino el resplandor que tiene le comunica a las demás, ayudándoles, y dándoles luz, para encenderlos en el mismo amor. Lo que se nos enseña en esta Empresa del Sol, que no solo da luz al espejo, sino haze que el mismo espejo con la reverberación de los rayos, dé luz y claridad para alumbrar, que es lo que haze el amor divino⁵⁴.

El grabado se completa con la presencia de santa Teresa, de pie, con el libro en la mano y señalando con el índice la parte superior de la torre, con la imagen resplandeciente de la divinidad, en forma de Sol. De su boca salen dos filacterias, recordando lo que la santa aconsejaba en su Castillo interior:

“Es de considerar aquí que la fuente y aquel sol resplandeciente, que está en el centro del alma, no pierde su resplandor y hermosura, que siempre está dentro della, y cosa no puede quitar su hermosura; mas si sobre un cristal que está á el Sol se pusiese un paño muy negro, claro está que aunque el sol dé en él, no hará su claridad operación en el cristal. ¡Ó almas redimidas por la sangre de Jesucristo, entendedos y habed lástima de vosotras! ¿Cómo es posible que entendiendo esto no

os procurais quitar esta pez de cristal? Mira que se os acaba la vida, y jamas tornaréis á gozar desta luz...”⁵⁵.

La imagen del alma como símbolo del amor y la fe cristiana será una constante en el simbolismo místico de los siglos XVI y XVII. De este modo, se pone de manifiesto en la obra de Pedro de Salas, *Afectos divinos con emblemas sagradas*, impresa en Valladolid por Gregorio de Bedoya en el año 1658; traducción al castellano del *Pia Desideria* de Hugo Herman⁵⁶, el libro recoge la tradición clásica del amor representado en emblemas; en esta ocasión, un ángel, situado en la parte izquierda, lanza tres flechas con el arco y, en la derecha, una figura femenina que simboliza el Alma, es herida por los disparos. Una *pictura*, inspirada en la literatura del Renacimiento y en la teoría neoplatónica que defendía que el amor venía de Dios y volvía a él en un círculo místico; Petrarca había sistematizado el amplio repertorio de temas amorosos, llevado a la emblemática de la mano de Alciato, Vaenius, Heinsius y Hoof.

En el *Pia Desideria*, el jesuita belga se basa en la obra de Otto Vaenius y en la teoría platoniana del amor dividido en tres categorías: divino, humano y bestial. El amor divino lleva a la sabiduría y a los “eternos conocimientos”. El amor bestial se reconoce por un deseo excesivo de las cosas corpóreas, que no está templado con lo honesto ni con la razón. Como es un amor falto de virtudes, está hecho de modo meramente animal. Por último, el amor humano, “*conlleva a las virtudes morales temperativas de todos los actos sensuales y fantásticos de ese hombre y que moderan el deleite de ellos*”⁵⁷.

La obra de Pedro de Salas presenta en uno de sus emblemas a dos cupidos que se arrojan flechas mutuamente con el lema: “Abre Amor mayor la llaga/ Que amor con amor se paga” significando la acción de los amantes leales que disparan sus arcos sin miedo y cada uno ofrece al otro su corazón⁵⁸:

“Aquí tienes a Christo Iesus y su Amor en forma de niño, à tu alma su Esposa en figura de niña, dibuxado en las emblemas, y pinturas ingeniosamente sacadas de la Sagrada Escritura, para que apacientes tus ojos, y vivamente salten centellas de

el Amor de las cosas celestiales tu alma. Los afectos, que son sentimiento de el alma, van vestidos de variedad, con que tendras en todo tiempo un rato de oracion suave, provechosa y dulce. Ya si quieres llorar tus pecados en la primera parte. Ya, si desseas tu perfeccion, y el aprovechamiento en virtudes en la segunda. Y si aspiras por la union con Dios, y el fin de todo, que gozarle en su bienaventuranza, en la tercera ⁵⁹.

Bajo la figura de Cristo se escriben las palabras: “Suspira”, “Vela”, “Genitos” “Christus Sponsus”, acompañadas de: “Anima Sponsa” como un anticipo de las tensiones entre el alma y el Amor divino, emblemas que ilustrarán el contenido del libro. *Afectos divinos con emblemas sagradas* se dirige a las almas contemplativas y se divide en tres partes dedicadas a los afectos del dolor y arrepentimiento, a los deseos de seguir a Cristo y a las ansias de unirse con Dios⁶⁰.

La búsqueda de la perfección cristiana no puede desvincularse del programa ascético-místico que los descalzos presentaban como base primordial de su doctrina. San Juan de la Cruz ya lo había expresado en la *Subida al Monte Carmelo* y las imágenes se hacen eco de ello; en la *Noche Oscura* se parte de la necesidad del alma de purificar sus imperfecciones pues sólo así podrá unirse directamente con Dios.

En la edición *princeps* de sus Obras Completas, impresa en Alcalá de Henares en 1618, se conserva un grabado firmado por el artista toledano Diego de Astor⁶¹. La estampa recoge la idea del monte como camino de perfección al que se accede por una senda angosta, desprovista de bienes y que el cristiano debe recorrer para alcanzar la unión mística con Dios. A los lados, caminos más anchos y repletos de vicios apartan al peregrino de la dirección correcta. Una contraposición alegórica del bien y del mal basada en la imagen clásica de la encrucijada de Hércules, iconografía repetida en los repertorios gráficos del siglo XVI y que, en esta ocasión, se pone al servicio de la mística. Su repercusión es notable en obras posteriores como lo ilustra la plancha de *Le Opere Spirituali del sublime e mistico Dottore S. Giovanni della Croce*, impresa en Venecia en el año 1747⁶².

Este modo de emplear la alegoría por parte de las órdenes religiosas se adecua a la función persuasiva y didáctica de la cultura contrarreformista, dirigida a una interpretación determinada y controlada de las imágenes librescas⁶³; un planteamiento moral que ya estaba presente en la tradición clásica y que, sin duda, los autores de estos libros conocen y manejan; una idea del peregrino que busca su meta y lucha contra las adversidades de la vida reflejada, de un modo preciso, en la tabla de Cebes; en ella, el caminante tendrá que seguir una senda tortuosa y enfrentarse a valores inseguros como la Fortuna, no dejándose embaucar por la Ignorancia, el Deleite, el Engaño o la Avaricia⁶⁴.

El análisis de estos frontispicios revela la importancia que para las órdenes religiosas jugó el papel del grabado durante los siglos XVI y XVII. Un valor pedagógico de la imagen que agradaba a los sentidos y servía de vehículo de elevación espiritual:

“El uso de las imágenes para dos principales fines le ordenó la Iglesia, es a saber: para reverenciar a los santos en ellas y para mover la voluntad y despertar la devoción por ellas a ellos; y cuanto sirven desto son provechosas y el uso de ellas necesario. Y por eso las que más al propio y vivo están sacadas y más mueven la voluntad a devoción se han de escoger, poniendo los ojos en esto más que en el valor y curiosidad de la hechura y su ornato”⁶⁵.

Una representación alegórica, símbolo de la virtud y consecuencia de la *devotio moderna*, que incitaba a practicar la piedad y la penitencia por los pecados; una estampa religiosa que buscaba una categoría devocional y un prestigio eclesiástico incorporando en los programas iconográficos a personajes y santos que habían sido rechazados por la Reforma protestante.

La imagen es válida en cuanto ayuda a la unión mística del alma cristiana con Dios; idea que entronca con la tradición teórica de la Iglesia medieval y su máximo exponente, santo Tomás de Aquino, quien había legitimado la presencia de las imágenes como instrucción del pueblo sencillo, como vía de transmisión de la historia de la salvación, de la vida de los santos y como ejemplo para alimentar el alma y la vida del cristiano⁶⁶.

- * Trabajo realizado en el marco del proyecto: “HAR2011-22899, Encuentros, intercambios y presencias en Galicia entre los siglos XVI y XX”.
1. G. Balderas Vega, *La Reforma y la Contrarreforma. Dos expresiones del ser cristiano en la modernidad*, México, Universidad Iberoamericana, 2009, pp. 39-41.
 2. J. A. Armillas, E. Giménez, C. Maqueda, *Introducción a la historia moderna*, Madrid, Istmo, 2000, pp. 106-107.
 3. J. M. Matilla Rodríguez, *La estampa en el libro barroco. Juan de Courbes*, Vitoria-Gasteiz, Ephialte, Instituto Municipal de Estudios Iconográficos, 1991, p. 68.
 4. E. Mâle, *El arte religioso de la Contrarreforma*, Madrid, Encuentro, 2001, p. 52.
 5. P. de Ribaneyra, *Flos Sanctorum. Nuevo Año Cristiano*, VII, Cádiz, Imprenta y Lit. de la Revista médica, 1864, pp. 121-122.
 6. R. M. Cacheda Barreiro, *La portada del libro en la España de los Austrias Menores. Un estudio iconográfico*, Tesis Doctoral, edición dixital, Universidad de Santiago de Compostela, 2006, pp. 405-407.
 7. J. Carmona Muela, *Iconografía de los Santos*, Madrid, Istmo, 2003, pp. 102-103.
 8. H. Biedermann, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Paidós, 1996, pp. 452-453.
 9. L. Pinelo: *Tratado de la Perfeccion Religiosa, y de la obligación que todos los Religiosos tienen de aspirar à ella*, Valladolid: Luis Sánchez: s.a. pp.1-2,18.
 10. R. M. Cacheda Barreiro, *La portada del libro en la España de los Austrias Menores...* op.cit. pp. 546-547.
 11. V. F. Zuriaga Senent, *La imagen devocional en la Orden de Nuestra Señora de la Merced: tradición, formación, continuidad y variantes*, Universidad de Valencia, 2004, pp. 393-397.
 12. Alonso Rodríguez: *Ejercicio de Perfeccion y virtudes christianas*, Barcelona: Vicente Suriá: 1695. En el prólogo al lector de la obra de Esteban de Corbera sobre la *Vida y hechos maravillosos de Doña Maria de Cervellón* (Barcelona: Pedro Lacavallería: 1629) se hace referencia a las virtudes y a los milagros de la religiosa mercedaria: “*En muchas partes del libro llamo santa a Doña Maria de Cervellon, sin ser canonizada. Doyle este nombre, por su vida en todo admirable, i por los muchos milagros con que Dios ha servido onrarla. Sigo en esto lo que autores muy graves, de conocida erudición i prudencia an hecho en semejantes materias i ocasiones. Vemos en otros muchos varones, ilustres en santidad, que el consentimiento comun del pueblo, los venera i estima como santos, sin estar solenemente canoninazados por la Iglesia*”. Esteban de Corbera, *Vida y hechos maravillosos de Doña María Cervellón*, Barcelona, 1629, s.p.
 13. F. Moreno Cuadro, *San Juan de la Cruz y el grabado carmelitano del Teresianum de Roma*, Madrid-Santander-Roma, Ministerio de Cultura, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991, p. 10.
 14. F. Moreno Cuadro, *San Juan de la Cruz y el grabado carmelitano...* op.cit. p. 22.
 15. “*Pero aquí cada Conquista es combate y cada Sermón se corona de un triunfo, para que todo el volumen sea agregado de plumas, componiendo el Aguila a Ezequiel, Plena plumas (...) Campaña da titulo à todo el libro el Autor; porque cada oracion sagrada de estas, puede armar fuertemente à los soldados de la Fè (...). Quedará con este libro el Pulpito un tribunal de milicia, donde el que ofrece el premio es Dios vivo, el Señor de la Campaña el Espiritu Santo, y Christo el que preside el certamen... Porque aquí se hallan las plumas de los Padres señoras de la campaña. Llama el Autor al Sermón Conquista, porque las Plaças perdidas, las armas del*

Evangelio se las reducen à Dios... reducir las almas a los escuadrones de la luz, es el mayor valor del brazo del espíritu, sacando las trompetas del Pulpito, antorchas encendidas en la gracia, de vasijas de barro quebrantadas con el dolor del arrepentimiento (...) da título de Combate al discurso el Autor... porque la palabra de Dios en la ocasión del encuentro del enemigo, primero era combate, que triunfo. El ultimo discurso de cada Sermón se llama Victoria... y lo mismo sucede en la doctrina del Evangelio, que lo que passava en las escuelas del Dios de Mitras de los Persas, à cuyos oyentes llamavan Soldados; que el primer examen para admitirlos à la escuela, era ofrecerles una corona en la punta de una espada... que no ay lauro sin espada, ni triunfo, i corona, sin campaña, sin conquista, sin combate. Todo este libro, si por lo militar del espíritu es Campaña, por lo fluido es campo. No ay discurso que no sea ramillete, ni palabra que no sea flor (...) Confieso, que la doctrina es campaña, pero las armas son tan floridas, que en cada punta de los puntos hallamos una corona. Nada falta à la Fe, y costumbres, en todo se confirma à las costumbres, y la Fe: merece la licencia que pide, como afecto comun, por bien universal... "B. de Paredes, Campaña Espiritual ordenada con plumas de Santos y de interpretes Sagrados para conquistar el Alma, Madrid: Diego Díaz de la Carrera: 1647. s.p.

16. "NUESTRA ALMA ES UN CASTILLO. S. Teresa de Jesús en sus moradas".
17. S. Sebastián López, *Contrarreforma y Barroco*, Madrid, Alianza, 1989, p. 76.
18. "Misericordia mía y alcázar mío, mi fortaleza y mi libertador, mi escudo y mi refugio, que me somete los pueblos" (Salmo 143, 2).
19. H. Biedermann, *Diccionario de símbolos... op.cit.* p. 95., p. 95.
20. M. Asín Palacios, "El símil de los castillos y moradas del alma en la mística islámica y en Santa Teresa", *Al-Andalus. Revista de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada*, XI, 1946, pp. 263-264.
21. "...Quia adversarius vester diabolus tanquam leo rugiens circuit, quaerens quem devoret: cui resistite fortes in fide" ("Porque vuestro enemigo el diablo anda girando como león rugiente alrededor de vosotros, en busca de presa que devorar, resistidle firmes en la fe", 1ª Carta de San Pedro 5, 8).
22. M. Asín Palacios, "El símil de los castillos y moradas del alma en la mística islámica y en Santa Teresa"... op.cit. p. 264.
23. "...De repente bajó fuego del cielo, y devoró el holocausto, y la leña, y las piedras, y aun el polvo, consumiendo el agua que había en la reguera. Visto lo cual por todo el pueblo, postráronse todos sobre sus rostros, diciendo: El Señor es el Dios, el Señor es el Dios verdadero" (1 Reyes 18, 38-39).
24. *Bibliotheca Sanctorum*, III, Roma, 1963, p. 1316.
25. L. Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia*, I, vol.1, Barcelona, ediciones del Serbal, 1996, p. 489.
26. "He aquí que Yo os enviaré el profeta Elías, antes que venga el día grande y tremendo del Señor. Y él reunirá el corazón de los padres con el de los hijos, y el de los hijos con el de los padres" (Malaquías 4, 5-6).
27. P. de Ribadeneyra, *Flos Sanctorum. Nuevo Año Cristiano. Vida de los Santos*. IX, Cádiz, Imprenta y Lit. de la Revista médica, 1865, p. 32.
28. *Ibidem*, p. 34.
29. "Bendito sea el Señor, mi roca, que adiestra mis manos a la batalla, mis dedos a la guerra" (Salmo 143,1).

30. “Veía un ángel cabe mí hacia el lado izquierdo”.
31. “Tú heriste mi corazón, hermana mía, esposa”.
32. “Saetas agudas de un guerrero y ascuas de retama”. T. Álvarez, (dir.), *Diccionario de Santa Teresa. Doctrina e Historia*, Burgos, Monte Carmelo, 2002, p. 203.
33. Los numerosos éxtasis y visiones que tuvo María Magdalena de Pazzi se conocen por los relatos de sus compañeras carmelitas conservados en el Monasterio de Santa María de los Ángeles de Florencia en cinco volúmenes manuscritos. F. Moreno Cuadro, F.: *San Juan de la Cruz y el grabado carmelitano...* op.cit., p. 48.
34. F. Moreno Cuadro, *San Juan de la Cruz y el grabado carmelitano...* op.cit. p. 58.
35. B. Jiménez Duque, “La experiencia mística de Santa Teresa”, *Compostellanum*, XXVII, nº3-4, 1982, pp. 182-183.
36. B. Jiménez Duque, “La experiencia mística de Santa Teresa”... op.cit. pp. 184-185.
37. La paloma tiene su origen en el mundo pagano como elemento decorativo, rellenando escenas paisajísticas junto a otras aves de carácter exótico. A partir de finales del siglo II la imagen de la paloma adquiere un contenido de carácter simbólico y aparece en varias escenas bíblicas como el pasaje de Noé, en el Arca, consagrándose como ave mensajera de la paz o en el Bautismo de Cristo como símbolo del Espíritu Divino. En el arte funerario simboliza la paz divina de la que ya goza el difunto en el cielo; en la portada del libro de Juan de Rojas, es el alma del difunto el que deja el cuerpo tomando la forma de paloma que dirige su vuelo hacia el cielo. J. Delgado Gómez, “La Paloma en el iconografía paleocristiana y su aparición en el monumento de Santa María de Temes”, *Boletín Auriense*, IX, Ourense, 1979, pp. 131-133.
38. S. Sebastián López, *Contrarreforma y Barroco...* op.cit. p. 78.
39. En la iconografía cristiana, uno de los significados del león es la victoria del espíritu humano sobre la naturaleza animal y lo diabólico; al igual que el águila, puede mirar al Sol directamente sin parpadear. A esta misma simbología contribuye la iconografía del murciélago como alegoría del mal y de la envidia. No podemos olvidar que la figura del Diablo en el arte medieval se representaba con alas de murciélago ya que él, como el animal, son enemigos de la luz. H. Biedermann, *Diccionario de Símbolos*, op.cit. pp. 264-265, 313.
40. “Abridme las puertas de la justicia: entrando por ellas, daré gracias al Señor” (Salmo 117, 19).
41. B. Jiménez Duque, “La experiencia mística de Santa Teresa”... op.cit. pp. 186-187.
42. “Otra guerra hubo también en Gob contra los filisteos” (2 Reyes 21, 18).
43. Esta primera etapa se corresponde con el momento ascético, con una actividad de gran esfuerzo personal por parte del alma cristiana que se prepara para la oración (primera morada), consigue una oración meditativa imperfecta (segunda morada) y alcanza el grado de meditación perfecta (tercera morada). B. Jiménez Duque, “La experiencia mística de Santa Teresa”... op.cit. pp. 184,188.
44. “Y honra la luz en la tercera velada”.
45. B. Jiménez Duque, “La experiencia mística de Santa Teresa”... op. cit, p. 187.

46. B. Jiménez Duque, “La experiencia mística de Santa Teresa”... op. cit, p. 189. SEBASTIÁN, S.: *Contrarreforma y Barroco...* op. cit. 79.
47. La oración de “recogimiento infuso” es la primera oración sobrenatural, de carácter místico, frente a la oración “de quietud” o “gustos” que supone la unión de la voluntad del alma con la voluntad de Dios. B. Jiménez Duque, “La experiencia mística de Santa Teresa”... op.cit. p. 190.
48. “Y por otra cuarta me sale la palidez a la cara”.
49. “Pero así que amaneció el quinto día entraron” (2 Macabeos 10, 35).
50. S. Sebastián López, *Contrarreforma y Barroco...* op. cit, p. 79.
51. “In sex tribulationibus liberabit te”, (“A las seis tribulaciones te libertará”; Job 5,19).
52. El primer paso consiste en la entrada del alma en la morada de Dios. El alma tiene que darse cuenta y tiene que ver todo lo que allí pasa, por eso se le quita las escamas de sus ojos para que vea y “no esté ignorante de que recibe tan soberano don”. Luego le presenta en visión imaginaria la Humanidad de Cristo. El espíritu del alma queda hecho una misma cosa con Dios y es en esta morada donde el alma muere “porque su vida es ya Cristo”. B. Jiménez Duque, “La experiencia mística de Santa Teresa”... op.cit. pp. 192-193.
53. F. Moreno Cuadro, *San Juan de la Cruz y el grabado carmelitano ...* op.cit. p.58.
54. A. Martínez Pereira, La representación del amor en la emblemática española de los siglos XVI y XVII”, *Revista de Estudios Ibéricos*, n.º 3, 2006, pp. 101-138.
55. A. Lasso de la Vega, *Santa Teresa de Jesús. Colección de las principales obras de la Insigne Fundadora de la Reforma de la Orden de Nuestra Señora del Carmen*, Barcelona, J. Aleu, 1875-1929., p. 145.
56. “Ha caydo tan en gracia à todos los que bien entienden la lengua latina un librico de invencion, no menos ingeniosa, que pia, compuesto en elegante verso latino por el P. Hermanno Hugo de nuestra Compañía de Iesus, intitulado Pia Desideria, que juzguè vestido à la Española...” . P. de Salas, *Los Afectos divinos...* op. cit., s. p.
57. R. Estabridis Cárdenas, “Arte y vida mística: el Alma y el Amor divino en la pintura virreinal”, *Revista del Museo Nacional*, nº L (2002), p. 134.
58. El epigrama completa el significado de la composición emblemática: “Blanco es de Amor amar perpetuamente; Que a sí mismos se flechan dos amantes. Lo que uno haze el otro lo consiente y ambos en lastimarse son constantes”. S. Sebastián López, *La mejor emblemática amorosa del Barroco. Heinsius, Vaenius y Hoof*, Ferrol, Sociedad de Cultura Valle Inclán, 2001, p. 54.
59. P. de Salas, *Los Afectos divinos con emblemas sagradas*, Valladolid: G. de Bedoya: 1658, s.p.
60. El *Pia Desideria* sigue el esquema de las tres edades de la vida interior como un proceso de crecimiento a lo largo de los tres períodos de la Vida Mística: la vía penitente, la vía contemplativa y la vía iluminativa. S. Sebastián López, *Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid, 1989, pp. 65-66.
61. F. Moreno Cuadro, *San Juan de la Cruz y el grabado carmelitano...* op.cit. pp. 36-37. A. M^a. Roteta de la Maza, *La ilustración del libro en la España de la Contrarreforma. Grabados de Pedro Angel y Diego de Astor 1588-1637*, Toledo, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1985, p. 233.

62. F. Moreno Cuadro, *San Juan de la Cruz y el grabado carmelitano...* op.cit. pp. 36-37.
63. J. M. Monterroso Montero, "Cultura simbólica y monacato. Lenguaje alegórico y retórica de la Iglesia militante benedictina", *Quintana*, nº 2, 2003, p. 186.
64. S. López Poza, "El Criticón y la Tabula Ceбетis", *Voz y Letra*, XII/2, 2001, pp. 63, 69.
65. I. Henares Cuéllar, I; J. J. Justicia Segovia, "Significación de San Juan de la Cruz en el arte de su tiempo", *Iconografía y Arte Carmelitanos*, IV Centenario de San Juan de la Cruz, Hospital Real de Granada, Junta de Andalucía, 1991, p. 13.
66. I. Henares Cuéllar, I; J. J. Justicia Segovia, "Significación de San Juan de la Cruz en el arte de su tiempo"... op. cit. p. 13.

SANTIAGO.
UNA HUELLA INDELEBLE

Resumen

Aún reconociendo la originalidad del “estilo de placas” —verdadero apogeo de la arquitectura gallega entre los siglos XVII y XVIII—, otros estudios anteriores cargaron las tintas sobre la relación de “dependencia” con álbumes de modelos del Manierismo norteño para su inspiración. Este estudio se ocupa de sus fuentes artísticas específicas, de la dimensión (y riqueza) de las relaciones entre la arquitectura barroca de Simón Rodríguez —o Fernando de Casas— y la obra impresa de Fray Miguel Suárez de Figueroa (Lima, 1675), que, sabemos, se distribuyó ampliamente en los círculos artísticos compostelanos; y, lo que es más importante, ¿por qué?

Palabras clave: Álbumes de arquitectura barroca, fachada-retablo, Simón Rodríguez, fray Miguel Suárez de Figueroa y fray Luis de Cervela.

Abstract

While recognizing the originality of the “estilo de placas” —a high point in Galician architecture during the 17th and 18th centuries— previous studies have often emphasized the “dependency” on non-Hispanic European Mannerism pattern books for its inspiration. This study deals with its specific artistic sources, the extent of the relationships between the Baroque architecture of Simón Rodríguez —or Fernando de Casas— and the Fray Miguel Suárez de Figueroa printed work (Lima, 1675), which are known to have been widely circulated in the artistic circles of Santiago de Compostela; and more importantly, why?

Keywords: Baroque pattern books, retablo-façade, Simón Rodríguez, fray Miguel Suárez de Figueroa y fray Luis de Cervela.

“OTRO QUE TRATA DEL TEMPLO DE SAN FRANCISCO DE LA PROVINCIA DE LOS DOCE APOSTOLES”. LECTURAS Y LECTORES DE UN LIBRO ENTRE SANTIAGO Y LA AMÉRICA HISPANA¹

Iván Rega Castro

Universitat de Lleida (Investigador del Subprograma Juan de la Cierva)

«Como todos los hombres de la Biblioteca, he viajado en mi juventud; he peregrinado en busca de un libro, acaso del catálogo de catálogos; [...] Yo afirmo que la Biblioteca es interminable», (Jorge Luis Borges, *La biblioteca de Babel*, ca. 1941)

a) En efecto, la cultura puede representarse como un conjunto de «[...] textos funcionalmente interdependientes» y, a su vez, ser identificada con un conjunto o un repertorio de opciones (código), a modo de “caja de herramientas”²; cuya metáfora es la “biblioteca” —esa que «[...] abarcaba todos los libros»³ no como espacio sino como contenedor o almacén virtual de la «[...] memoria no hereditaria de la colectividad»⁴. Una verdadera red de redes cuyas manifestaciones concretas son los textos, esto es, un texto, un artefacto, un edificio, una imagen, etc. Claro que estos “textos” no están disponibles todos a la vez; naturalmente, el acceso a la diversa cantidad de información y de “interactividad” que proporcionan a sus (potenciales) consumidores se ajusta a determinadas coordenadas de tiempo y espacio —más importantes, si cabe, estas, en relación a esa nueva “red global”, o cuanto menos transcontinental, que amplió el horizonte del “hombre del Barroco”; a resultas, por ejemplo, del encuentro con América—, lo cual exige un tratamiento diacrónico y sincrónico a la vez. El acto de “leer”, en el sentido de “decodificar una información”, obliga a hablar de comunidades o individuos que tienen o no acceso a según qué textos; lo que depende, en última instancia, de determinados factores socio-económicos,

culturales, educacionales, etc. Por lo tanto, cualquier texto artístico no solo tiene que estar “disponible”, sino que además tiene que ser legible, comprensible, copiable y/o transmisible; susceptible de ser leído, aprehendido y re-interpretado, que es lo que me interesa en esta reflexión sobre la lectura.

«Si es propio de ciertas culturas el representarse como un conjunto de textos regulados [...], otras culturas se modelizan como un sistema de reglas que determinan la creación de los textos (Podría decirse, en otras palabras, que en el primer caso las reglas se definen como una suma de precedentes [...])»⁵; creo que la del siglo XVIII es una cultura “de textos”, antes que “de reglas”. Por lo tanto, convendría trabajar, decididamente, en lo que Bonet Correa bautizó como “la biblioteca ideal del perfecto arquitecto”⁶. El centro de interés de la historia del arte no debe ser solo la forma, sino también la “información” que esta es capaz de vehicular, de transmitir. En este sentido, desde que Folgar de la Calle publicó su “inventario” de los libros del arquitecto Fernando de Casas (fall. 1749)⁷, mucho se ha avanzado, especialmente merced a los trabajos de Taín Guzmán y Fernández Gasalla⁸.

Son muchas las lenguas que distinguen entre “pensar” —con palabras, conceptos o números— e “imaginar” —pensar con imágenes—, capacidad “imaginaria” —en el sentido de crear imágenes— que tiene implicaciones más que evidentes en el hecho artístico. Igualmente, la acción de “trazar” no se aplica únicamente a proyectar, sino que se utilizó en los siglos del Barroco como sinónimo de “pensar” o “idear”. Una correcta atribución de sentidos que nos ayuda, en cualquier caso, a ahondar en la relación entre texto e imagen⁹; una preocupación por la imagen “en” el texto y por los “usos” de la imagen impresa que, en el caso de la arquitectura barroca gallega, se remonta mucho atrás. Como se sabe, ya M. Murguía se interesó por estas lecturas; siendo así, creyó ver en Santiago de Compostela la fantasía de los “arquitectos-carpinteros” de los Países Bajos, antes de que O. Schubert acuñara su etiqueta “estilo de placas” y señalara como culpables a H. Vredemann de Vries, Teodoro de Bry, Jacob Floris y, de un modo particular, a Wendel Dietterlin¹⁰. Reflejos que también defendieron Azcárate y, en especial, Folgar de la Calle¹¹.

En efecto, hoy sabemos que los grabados de Cornelis Floris o H. Vredemann de Vries inundaron Europa, desde Amberes, y que circularon ampliamente por España y Portugal, incluso más intensamente a partir de 1600¹²; tenemos la certeza de que llegaron a Galicia ya en los inicios del siglo XVII.

Claro que, tal y como subrayó Folgar de la Calle, en esta reflexión sobre la imagen impresa no debemos pensar exclusivamente en “tratadistas”, ni en “tratados” de arquitectura; muy al contrario, gran parte de lo que salió de la oficina Plantiniana eran álbumes o colecciones de láminas (*recueils*) con modelos de órdenes, plantas y alzados de edificios, o bien “vocabularios” de decoración, muy usados en la Península; ya que, frente al carácter teórico y humanista de los tratados de arquitectura y construcción —sistema de reglas *vs.* conjunto de textos—, se confeccionaron haciendo hincapié en su carácter didáctico, útil y “ejecutable”. *Variae architecturae formae: a Ioannes Vredemannus Vriesius magno artis huius studiosorum commodo, inventae...* (Amberes, 1601), o bien las series de “cartuchos” de Jacob Floris y los álbumes de variaciones sobre los órdenes y las “perspectivas” de arquitectura de Vredeman de Vries son, en verdad, vocabularios o “cartillas” de fácil manejo por parte de “prácticones” —sin importar su categoría socio-profesional—, cuyo fin es facilitar un recetario “a la moda”¹³. Estas y otras cartillas se han perdido; pero tenemos indicios muy significativos de su uso: es evidente que funcionaron como un “abecedario” de caligrafía, reuniendo modelos y elementos de arquitectura y decoración, con arreglo a una tradición ó código.

b) La cultura representa, por otra parte, un mecanismo “plurilingüe”: ninguna cultura puede ser definida como una sola lengua; muy al contrario, la cultura está predispuesta a una suerte de “plurilingüismo”; no es casual, pues, que el arte conserve con asombrosa frecuencia los lenguajes del pasado y que abunden los “renacimientos”. En este sentido, F. Marías definió su “largo siglo XVI” en atención al «problema del bilingüismo, del doble lenguaje [...] utilizado por nuestros artífices»¹⁴, como si hablara del XVIII español. Rodríguez G. de Ceballos también puso de relieve

que el «desarrollo de la arquitectura durante el siglo XVIII constituye una amalgama de corrientes que se entrecruzan y a veces se superponen [...]». «No se produce un estilo homogéneo [...]»¹⁵. Y buena prueba de este “plurilingüismo” son las etiquetas de que se echó mano en referencia a la España dieciochesca: “churriguesco”, barroco “castizo” o tradicional, también “barroco florido”¹⁶; al igual que el barroco hispanoamericano, casi podían reducirse al común denominador de concebirse como “sub-productos”, esto es, auténticos “manierismos” o “barroquismos”, caracterizados, todos estos, por la hibridación y complejidad de las formas¹⁷ y por el “reciclaje” de los repertorios.

Por su parte, el arte gallego, especialmente en la primera mitad del siglo XVIII, se caracterizó, asimismo, por su “eclecticismo” y por la disponibilidad de “todos” los repertorios de época moderna para ser recuperados, reciclados y reinterpretados. Sin embargo, no podemos caer en la trampa de reducir su libertad de elección; o bien, creer que los actos de elección de los artistas (productores) entre varias opciones, en relación con el conjunto o repertorio de opciones que “almacenaron” los siglos del Barroco, es casual. Al contrario,

«[...] la existencia de un repertorio específico *per se* no resulta suficiente para asegurar que un productor o un consumidor vayan a hacer uso de él. El repertorio no solo tiene que estar disponible, sino que también su utilización debe ser legítima»¹⁸

Por lo tanto, aproximarse a “trazar” las condiciones en que tal legitimidad fue generada es otro de los objetivos de esta reflexión sobre “lecturas y lectores” de textos artísticos. En todo caso, en relación con una historia de la lectura en el campo artístico, se concluye que los textos no solo tienen que estar “disponibles”, no solo tienen que ser “legibles/comprendibles”, sino que su acceso debe ser “legítimo”.

Durante buena parte del siglo XVII, los libros impresos en la Península, en su mayor parte ediciones mediocres, en papel de baja calidad y, los que menos, con frontispicios o ilustraciones cuidadas¹⁹, poco ofrecieron a los artistas, siempre atentos a las portadas y las estampas. Así que en las almonedas de Santiago de

Compostela y otras ciudades del noroeste, por las que menudearon los maestros de arquitectura o escultura²⁰, se buscaron preferentemente ediciones de Amberes, Ámsterdam, Roma, Venecia, etc. Es interesante constatar, en cualquier caso, que entre los tratados más frecuentemente referidos en las bibliotecas de los artistas gallegos se cuenta a S. Serlio y Palladio. Si bien, a decir verdad, el único nombre que nunca falla es Vitrubio.

Como es sabido, la contradicción entre accesibilidad/ cantidad y calidad no es nueva en la historia de la cultura artística. Tal vez, como dijo Fernández Gasalla —parafraseando a Mateo Alemán—, los libros han de ser «[...] pocos, buenos y bien conocidos»²¹; si bien se puede decir que esto es verdadero y falso a la vez, dependiendo de la atribución de significado que cada quien le otorgue a la locución “bien conocidos”. Para muestra basta un botón: como se sabe, fue a finales del 1600 cuando Domingo de Andrade dio a la imprenta su manuscrito, *Excelencias, Antigüedad y Nobleza de la Arquitectura* (Santiago de Compostela, 1695); en el epílogo, «avtores previstos antiguos, y modernos, assi de la civil, como de la militar arquitectura, no solo arquitectos, si no historicos» hizo una relación de teóricos de la arquitectura, de perspectiva, arquitectos “prácticos”, geómetras, etc., nacionales y extranjeros. Esto, en todo caso, no es más que un “plagio” del prólogo de J. de Caramuel Lobkowitz, bajo un epígrafe muy sugerente: «Libros que ha de procurar tener en su Biblioteca un Architecto»²². Sin embargo, su “índice” es más interesante, a mi juicio, por lo que se dejó en el tintero que por el valor y significación de los tratadistas que enumeró y «[...] que miré» (leer *vs.* mirar), dejó dicho el bueno de Andrade. Entre los libros “que ha de procurar tener” un arquitecto de fines del siglo XVII o de principios del siglo XVIII, hay tres autores españoles “imprescindibles”: Juan de Arfe y Villafañe, *Varia Commensuracion para la Escultura, y Arquitectura* (Sevilla, 1585), fray Lorenzo de San Nicolás, *Arte y Uso de la Architectura* (Madrid, 1633, 1665), y, por fin, J. de Caramuel y su *Architectura civil recta y oblicua...* (Vigevano, 1678). Si bien, su condición de “imprescindibles” —de un modo particular, J. de Arfe y su título I del Libro IV, «De las cinco ordenes de edificar de los antiguos [...]», una de las más influyentes “colecciones” de

soportes y ornamentos en la Galicia dieciochesca—²³ fue un *status* concedido y, en parte, consentido por el protagonismo cada vez mayor que fueron adquiriendo desde la segunda mitad del siglo XVII los entalladores como tracistas o proyectistas.

En cualquier caso, no se justifica que el “leído” Andrade no incluyese a fray Lorenzo de San Nicolás en su índice de «avtores previstos antiguos, y modernos [...]», siendo como es el tratadista más importante en la España del 1600. Sin duda, lo conocía; porque lo leían sus viejos “colegas” de la fábrica de la Catedral, por ejemplo Diego de Romay (fall. 1694). Poco después, este impreso se contó, también, entre las posesiones del arquitecto Casas y Novoa, en 1718: «[...] dos libros de primera y segunda parte su autor fray Lorenzo de San Nicolás y tratan de la misma Arte»²⁴.

Las circunstancias socio-culturales de maestros de obras y arquitectos fueron determinantes en el acceso, aprovechamiento y (re)interpretación de la información artística; no obstante, tenemos indicios muy significativos de su proceder en relación con la ecuación imagen/texto: por poner un ejemplo, paradójicamente en *Excelencias, Antigüedad y Nobleza de la Arquitectura*—un impreso sin ilustraciones—, Domingo de Andrade dio prioridad al “mirar” sobre el “leer” —no en vano se refiere a “autores (pre)vistas”—, esto es, a “imaginar” frente a “pensar”; por tanto, se puede afirmar que era común leer poco y mirar mucho.

Por descontado, «[...] la formación en talleres, la obligada lectura de libros como los de Euclides, Moya, Vignola o Serlio, los viajes —o libros de viajes—, el ingenio [...]»; todo esto, en efecto, y más, forma parte del “currículum oficial” en la formación de arquitectos y maestros de obras²⁵. Sin embargo, son los espacios del “currículum oculto”, en los espacios extrínsecos de la actividad artística, donde “otros” aprendizajes son incorporados y otras “buenas lecturas” son llevadas a cabo; aunque estos aspectos no figuren en el currículum oficial del aprendiz, ni en “la biblioteca ideal del perfecto arquitecto”. Por lo general, el arquitecto barroco «silenciaba sus fuentes y modelos, entre otras razones porque no se le acusara de plagio y de falta de imaginación y recursos [...]»²⁶; si este echó mano no solo de las estampas de los tratados de arquitectura y construcción o

álbumes de vistas de ciudades y monumentos, son los “otros” libros ilustrados, ajenos al arte de la construcción, los que aquí interesan y que forman parte de ese “currículum oculto”.

Historia breve de un libro entre Santiago y la América hispana

No obstante, y a fin de no exceder los límites materiales de este texto, quiero llamar la atención sobre uno en particular: un libro pequeño, un «[...] quadernito intitulado Templo del glorioso patriarca San Francisco», tal y como se refiere en un inventario *post-mortem* con fecha de junio de 1694²⁷, el cual incluyó un pliego o desplegable excepcionalmente raro: una vista a *vol d’oiseau* de la “restaurada y engrandecida” iglesia y Convento de San Francisco de Lima (Perú)²⁸. Se trata de la obra impresa de fray Miguel Suárez de Figueroa, *Templo de N. Grande Patriarca San Francisco de la Provincia de los doze Apóstoles de el Peru...* (Lima, 1675)²⁹; un volumen en cuarto (21 cm), el cual contiene un desplegable y tres estampas grabadas en cobre (calcografías); de estas tres planchas, dos llevan fecha de 1673 y solo una lleva firma, de fray Pedro Nolasco. Estas son, a saber, a) un retrato alegórico del M. R. P. Fr. Luis Cervela dentro de una nave —Argos—, cuya vela porta un jeroglífico o “laberinto de letras”, con su nombre “anagramado” (ser-vela); b) una perspectiva del conjunto exterior de san Francisco el Grande de Lima, con la cerca del atrio, en pie hasta la segunda mitad del siglo XIX, y con las viejas torres, reconstruidas en el siglo XVIII; c) y una estampa que nos muestra el claustro principal del convento, con su jardín y fuentes.

Pues bien, a estas se sumó el hallazgo de una cuarta —casi siempre ignorada—, el desplegable con la perspectiva aérea del conjunto monumental; único “vestigio” conocido —en calidad de documento histórico— de la iglesia y de las obras llevadas a cabo en época virreinal (1657-1674); (Fig. 1) el cual, en la edición sacada a la luz por Rodríguez Camilloni, de la John Carter Brown Library, de la Universidad de Brown (EE. UU.), está firmado por fray Juan de Benavides³⁰, cronista y autor de la segunda parte: «VISITA, Y DECLARACIÓN que hizo el P. Fr.

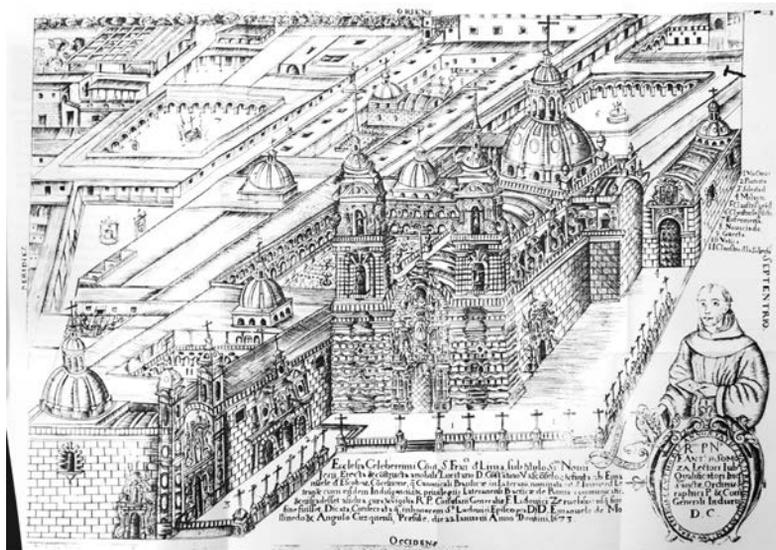


Fig. 1. Fray Juan de Benavides, vista de pájaro de la “restaurada y engrandecida” iglesia y Convento de San Francisco de Lima. En: M. Suárez de Figueroa, *Templo de N. Grande Patriarca San Francisco de la Provincia de los doze Apóstoles de el Peru...* Lima, 1675. Ed. facsímil, Sevilla, Extramuros, 2007.

Juan de Banauides, en la residencia del P. Fr. Luis Zervela, Padre perpetuo de la S. Prouincia de Santiago, y de todas las del Peru, del tiempo que fue Comissario general de ellas», con fecha de 31 de diciembre de 1674. Además, en el extremo derecho figura el retrato de Fray Antonio de Somoza, comisario general de Indias, a quien fue dedicada la obra:

«Dedicalo la mesma Provincia a N. R^{mo}. P. F. Antonio de Somoza, Lector Jubilado, Calificador de la Suprema, y General Inquisicion, Guardian de los Conventos de San Francisco de Leon, y Salamanca, Padre de la Provincia de Santiago, de toda la Orden, y Comisario General de Indias [...]» (SUÁREZ DE FIGUEROA, 1675: orla tipográfica de la portada)

Tras las primeras hojas, sin foliar —incluyendo Censuras, Licencias, Dedicatoria y Prólogo “al lector”—, fray Miguel Suárez de Figueroa se ocupa de «[...] exponer primero las causas, efectos y circunstancias de la ruina del Templo de la Regular Obseruancia del Patriarca grande San Francisco, en la Prouincia

de los doze Apostoles, el Conuento del nombre de Iesus, y Ciudad de los Reyes»; para luego pasar a

«[...] exponer su reedificación, progresos, fines, y ornamento; para que se vean las supremas causas [...], que mouieron, si ya no arrastraron forçosos, a los mas regulares estatutos, a la Religion mas pobre de los Frayles Menores, a executar obras (si la vista no miente) de extraordinaria pompa [...]»³¹.

En efecto, la iglesia actual —a excepción de las torres-campanario— data del tercer cuarto del siglo XVII. Dio inicio en 1656 (SUÁREZ DE FIGUEROA, 1675: fol. 4 r.), durante el gobierno de fray Francisco de Borja, comisario general de los franciscanos en Perú, y conforme a los planos de D. Constantino de Vasconcelos (fall. 1668), ingeniero militar y arquitecto oriundo de Braga (Portugal); este «[...] nueuo Arquimedes en las Matematicas» (SUÁREZ DE FIGUEROA, 1675: fol. 5 r.), era caballero de la Orden de Santiago, alto funcionario de la administración virreinal, y fue el tracista de la iglesia y su convento, pero nunca ejerció la construcción en Lima —en calidad de alarife o maestro de obras—³².

Bajo el rótulo «Edificacion Actval / del Templo» se cargan las tintas en otra historia, la cual empieza pocos años después, en 1668; cuando entra en escena y en su fábrica —al parecer ya muy avanzada—³³, el nuevo comisario general de la Orden, fray Luis de Cervela³⁴; quien «envuelto en cal y barajando con el vulgo de oficiales, era obrero, maestro de obras y comisario general a un tiempo» (SUÁREZ DE FIGUEROA, 1675: fol. 9 r.). Dio gran impulso a las obras de la iglesia³⁵ —y aún le sobró tiempo para fabricar el Santuario de la Soledad, la Capilla de la Virgen del “Milagro”, el vía crucis³⁶—, logrando culminarla en pocos años:

«No es de menos admiración el ver todo lo que en tiempo de su P. M. R. se ha obrado en la Iglesia, que es dos tantos mas de lo que en treze años antes se auia obrado [...]. Pues auiendo hallado hecho solo hasta el Crucero, ha dexado acabado con tanta perfeccion, todo lo restante de la Iglesia, con sus Bobedas, Portadas, Puertas, Cimiterio, solada la Iglesia toda y cimiterio, Torre acabada, y la otra hasta el segundo cuerpo [...]»³⁷.

Pues bien, tras el “lamentable fin” de Constantino de Vasconcelos, su aparejador, el alarife limeño Manuel Escobar (fall. 1695) se hizo cargo de las obras, a partir de 1668, y hasta su conclusión³⁸. Bajo su dirección, se llevaron a cabo, por ejemplo, la fachada-retablo del frente occidental, iniciada alrededor de 1669, y la portada lateral de la iglesia, donde dejó firma y fecha —«EMANUEL DE ESCOBAR / FACIEBAT, AÑO 1674». Por fin, la iglesia de los franciscanos se abrió al público en octubre de 1672 y fue consagrada solemnemente, poco después, en enero de 1673³⁹, por el obispo de Cuzco, D. Manuel de Mollinedo y Angulo (fall. 1699), ilustre personaje y gran protector de las artes en todo el virreinato del Perú⁴⁰. Si bien aún se trabajaba en la fachada-retablo entre 1672-1674. Supongo, pues, que poco después fray Pedro Nolasco abrió las planchas para los grabados (1763) y fray Miguel Suárez se entregó a la redacción de su “panegírico”, que vio la luz, no obstante, en 1765.

Según García Iglesias, posiblemente este llegó a Galicia poco después de ser impreso; y bien pudo ser ya conocido por Domingo de Andrade⁴¹. Sea como fuere, al menos un ejemplar llegó a Santiago de Compostela antes del fin de siglo, habida cuenta que Fernández Gasalla lo contó entre los libros del arquitecto Diego de Romay⁴². En cualquier caso, su presencia —¿o influencia?— no decayó en el siglo XVIII. Pocos años después, antes de marzo de 1718, ya se encontraba en la biblioteca de Fernando de Casas, referido como «[...] otro [libro] que trata del templo de San Francisco de la provincia de los Doce Apostoles»⁴³. De entre sus ilustraciones, Folgar de la Calle, en primer lugar, y luego, García Iglesias —o más recientemente, Fernández González—, todos hicieron hincapié en la estampa con la “panorámica” del conjunto de San Francisco de Lima, que firma «*F. P. Nolasco / O. M^{us}. Sculpsit / Limae*».

Pues bien, el interés de la obra del Padre Suárez de Figueroa, en manos del joven Maestro Mayor de la Catedral, radica en la “dependencia” que pudo haber entre la fachada y la portada de San Francisco de Lima y el esquema de composición de la de los benedictinos de Vilanova de Lourenzá (Lugo), levantada entre 1735-1738⁴⁴, y, en última instancia, con la fachada

del Obradoiro de la catedral de Santiago de Compostela, a la que, sin duda, anticipa. Habida cuenta que las iglesias de los virreinos de Nueva España y el Perú desarrollaron una peculiaridad que con frecuencia se juzgó, creo que erróneamente, “típicamente iberoamericana”; aunque en definitiva no es más que una variante de “modelos” de la arquitectura española (europea) de los siglos XVI y XVII: a saber, la fachada-retablo, una portada que asemeja arco de triunfo “efímero” y que es soporte de una profusa y bizarra decoración, cuya disposición es similar a la de un retablo y, así, contrasta con el basamento de las torres de la fachada. Lo cierto es que el grabado de fray Pedro Nolasco no hizo sino alimentar una “obsesión” que ya era propia del Barroco gallego —una tesis que ya apuntó L. de Moura Sobral—⁴⁵, y del resto de la Península; concentrándose el trabajo de pedreros y tallistas en el “adorno” de una portada que gana protagonismo a medida que nos adentramos en el siglo XVIII.

Pero aún hay más: Fernández Álvarez dejó claro que para los artistas del noroeste no debía de ser fácil acceder a los libros relacionados con su actividad, ni a (otra) información artística, en las librerías de Santiago, a juzgar por los inventarios de los libreros. Así las cosas, esta escasez empujó a los situados en posiciones altas o muy altas del campo de producción a hacerse con ellos fuera, por intermediación del clero; a la gran mayoría, en cambio, a buscarlos en las almonedas⁴⁶. Quizá el volumen que poseyó Casas y Novoa perteneciera, pocos años antes, a Diego de Romay; y, siendo así, se hiciera con él tras su muerte, en la venta pública de sus bienes, como era costumbre. Es posible que esto aclare, por ejemplo, la coincidencia entre títulos; en cualquier caso, este pasar de maestro a discípulo, de padres a hijos, o entre colegas de profesión, a lo largo de años, multiplicaba el número de los lectores de un mismo ejemplar de una forma casi insospechada y abre las puertas a una reflexión, en profundidad, a cerca de la secuencia “disponible”, “legible/comprendible”, “uso legítimo”.

Por otra parte, basta con echar un ojo a los grabados y la orla tipográfica de la portada del *Templo de N. Grande Patriarca San Francisco de la Provincia de los doze Apostoles de el Peru...*,

para descubrir los nombres y los “hechos” de dos franciscanos gallegos del siglo XVII, cuya actividad se orientó al apostolado en América: fray Antonio de Somoza (fall. 1675), natural de Ourense, quien llegó a ser comisario general de Indias, entre 1668-1675, y fray Luis de Cervela (Zervela)⁴⁷. Según S. Eiján, este era natural de la diócesis de Ourense, más en concreto de la ribera del Avia, ya que hay un Pazo de los Cervelas en la feligresía de Pazos de Arenteiro (Boborás, Ourense)⁴⁸.

Suárez de Figueroa, por su parte, lo presenta como caído del cielo:

«[...] pues baxó a este tiempo por Comissario general del Peru N. M. R. P. Fr. Luis Cervela hijo; y Padre de la Prouincia de Santiago [...]. Que entró en Lima a 28 de Junio de el año de 1669 [...]» (SUÁREZ DE FIGUEROA, 1675: fol. 7 v.).

Comisario General del Perú de 1668 a 1676, su estancia en América duró poco menos de ocho años; regresó a la Península en marzo de 1676. No obstante, el retorno del fraile no se hizo sin complicaciones, ya que fue objeto de la acusación de traer gran cantidad de plata —«[...] y siendo esto contra las órdenes que están dadas para que los Religiosos que vienen de Indias no puedan traer plata y especialmente los de la de San Francisco [...]»⁴⁹. Sin embargo, se desconocía cómo y dónde acabó sus días; yo creía que había vuelto a su tierra natal —Ourense—, y fallecido antes del verano de 1693.⁵⁰ En verdad, el Padre Cervela falleció en San Francisco de Santiago la noche del 10 de septiembre de 1684, a los sesenta y un años de edad⁵¹. En otro convento que, como el de San Antonio de Herbón (Padrón, A Coruña), «[...] fue retiro de religiosos ancianos que paseando por las salas pavimentadas de corcho, recordaban sus días de Misiones»⁵².

Una (re)lectura del “estilo de placas”

Entre tanta y tanta plata salida del Perú —dado que «[...] despues de haber gastado trescientos mil pesos en el convento de su Orden de Lima, trae otros doscientos mil [...]»—, en forma de vasos e instrumentos litúrgicos, es de suponer que vendrían algunos libros entre los bienes de fray Luis de Cervela; si bien de

esto nada se dice, en mayo de 1676, «en el reconocimiento de los cajones y petacas [...]»⁵³. Sea como fuere, hay razones para creer que a Santiago de Compostela llegaron otros ejemplares —a través de los franciscanos—, y que estos grabados causaron un hondo impacto en la formación del lenguaje y recetarios de Simón Rodríguez (fall. 1752), el otro “grande” de los arquitectos gallegos de la generación de ca. 1680.

Como es bien sabido, entre 1719-1726 se hizo cargo de las obras del convento de Santa Clara. De su fachada, justamente, dijo Folgar de la Calle que se estructura como si de un retablo se tratase, en tres cuerpos y tres calles, con la central en destaque, cuyo adorno va creciendo en número y “peso” hacia el centro y a medida que se gana altura; (Fig. 2) a imagen y semejanza de las fachadas de San Francisco el Grande de Lima, donde «[...] cada portada de la Iglesia es un retablo» (SUÁREZ DE FIGUEROA, 1675: fol. 12 v.). En efecto, sorprenden las semejanzas con respecto a la sintaxis de elementos sustentados y sustentantes, cuyo modelo se escondía, hasta ahora, en las “arquitecturas de papel” de los Padres P. Nolasco y J. de Benavides. La calle central desde su arranque gana en resalto y sobresale en planos escalonados, en contraste con los dos cuerpos laterales; el segundo cuerpo se destacó, en especial, y para él parecen escritas estas palabras: «Eleuándose el segundo orden de columnas sobre las primeras con capiteles, arcos y frontispicios bolantes, hasta la cumbre de la muralla excelsa [...]

» (SUÁREZ DE FIGUEROA, 1675: fol. 11 v.). (Fig. 3) Los juegos de volúmenes y vacíos subrayan la “interpenetración” de los diferentes niveles, desajustando la secuencia de vanos de las

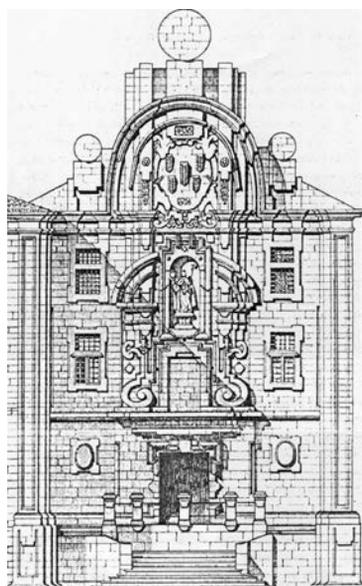


Fig. 2. Simón Rodríguez, alzado de la fachada-retablo del convento de Santa Clara (Santiago de Compostela), entre 1719-1726. [...] En: M. E. Gigirey Liste (coord.), *El Real Monasterio de Santa Clara de Santiago. Ocho siglos de claridad, 1193-1993*, Santiago de Compostela, 1993.



Fig. 3. Fray Pedro Nolasco, detalle de la vista del conjunto exterior de San Francisco el Grande de Lima (1673). En: Suárez de Figueroa, 1675.

calles laterales y anulando la correspondencia entre cuerpos.

Las calles laterales, por su parte, se centran, abajo, con dos placas en resalto, y sobre ellas una “espejo”, u óvalo, que se corresponde en los dos niveles superiores con vanos, al igual que la composición de la fachada-retablo que grabó fray Pedro Nolasco. En cual-

quier caso, el cilindro y el óvalo están presentes en las estampas. En el remate, la fachada se incurva, encajada entre las calles laterales y las torres-campanario, «[...] ceñidas todas de corredores con mucha propiedad» (SUÁREZ DE FIGUEROA, 1675: fol. 11 v.); esto, unido a la “media bola” de las torres y al perfil ovoide del cupulín, es probable que inspirara a Simón Rodríguez el “imfronte” de San Francisco de Valdediós (Santiago de Compostela), cuyo proyecto conocemos gracias a la copia del Padre Caeiro (ca. 1775). Aún cuando «esta memoria edificada [...]» y grabado del Padre Nolasco cobró importancia en relación con un “encuentro” que se produjo solo en el “mundo de las imágenes” —dónde se imagina, donde se traza—, y a través de la imprenta, sorprenden poderosamente las semejanzas no solo a nivel de macro-estructura, sino antes bien de micro-estructura, en relación con la “mezcla de escala” —grande y pequeña— de que habló G. Kubler⁵⁴; pudiendo referirse una “semejanza superficial”, debida seguramente a haber bebido de las “mismas fuentes”⁵⁵, de donde surten “espejos” con cuentas y perlas, óvalos con cuatro cabezas de clavo dispuestas en cruz, asas y cabujones, puntas de diamante, etc.

Sea como fuere, conviene recordar que, a decir de E. Gombrich, siempre es más fácil modificar, enriquecer o reducir una configuración compleja dada, que construir otra de la

nada⁵⁶. De lo que no hay duda es de que Simón Rodríguez y sus “epígonos” se hicieron con una gramática de composición basada en la “mezcla de escalas”; y volviendo a la fachada de Santa Clara: nótese como la cornisa, muy volada, se incurva y abre para alojar el escudo de los franciscanos, ajustado entre recortes, volutas, lambrequines y cintas.

(Fig. 4) Así las cosas, es bueno hacer hincapié en la acumulación de volutas vivamente recortadas y superpuestas en planos, placas y tornapuntas, asas y óvalos, frontones partidos, etc., los cuales parecen haber saltado del libro de los franciscanos limeños



Fig. 4. Simón Rodríguez, ático de la fachada del convento de Santa Clara (Santiago de Compostela), entre 1719-1726. Foto: I. Rega Castro.

al arte de Simón Rodríguez; estos se diseñan de la misma manera que en gran parte de los retablos proyectados a partir de 1727⁵⁷, y, de un modo particular, en el retablo mayor de la capilla del Santo Cristo (1735-1737), de Santa María la Real de Conxo (Santiago de Compostela). (Fig. 5)

En último lugar, resta por saber cómo accedió a la obra impresa de fray Miguel Suárez de Figueroa; barajo la hipótesis más probable, según la que llegaron a Santiago de Compostela más que unos cuantos ejemplares y que algunos acabaron en la biblioteca de los frailes de San Francisco, con los que Simón Rodríguez mantuvo hasta sus últimos días una “fructífera” relación. Puesto que, en una ciudad de clérigos, como Santiago, la vía de acceso a libros caros o “raros” acostumbró a ser, antes que la de la Universidad, muy pobre hasta fines del siglo XVIII, las bibliotecas de los monasterios y conventos. Con todo, creo que el Maestro de obras de Santa Clara lo leyó y “miró” antes de 1719; dado que lo puso en práctica, inmediatamente, en la obra de la fachada-retablo de las clarisas. De hecho, es más que



Fig. 5. Simón Rodríguez, ático del retablo mayor de la capilla del Santo Cristo, Santa María la Real de Conxo (Santiago de Compostela), entre 1735 y 1737. Foto: I. Rega Castro.

probable que se lo tomara prestado a Fernando de Casas. Pese a la tan traída y llevada “competencia” entre el uno y el otro, ya Folgar de la Calle subrayó que en lo personal su relación debió de ser “cordial”; habida cuenta que en enero de 1718, cuando Casas y Novoa contrajo matrimonio, como testigo firmó “Don Simón Rodríguez”⁵⁸.

Sin embargo, es ya tiempo de preguntarse por qué Simón Rodríguez —¿y Fernando de Casas?— puso sus ojos, justa-

mente, en las estampas de unos frailes limeños del tercer cuarto del siglo XVII, o bien por qué aún estando disponible en el contexto cultural y/o religioso de Santiago desde antes de 1684, su “información artística” solo se hace legible/comprendible en la transición al siglo XVIII, y su uso “legítimo” solo cuando la generación de ca. 1680 entró ya en su “etapa de madurez”. Esto porque, tras la muerte del viejo Andrade, se produjo la definitiva marginación de los repertorios de la segunda mitad del siglo XVII y la consolidación —tardía— de lo que en el resto de España correspondió a veces con lo “churrigueresco”, a veces con un “barroco de inercia” o “barroco florido”. No obstante, a la sombra de la Catedral — donde había pocas obras de envergadura que dirigir—, arquitectos, maestros de obras y retablero, tuvieron que enfrentarse a una competencia feroz, en la que la baza más importante fue el “capital social” de las relaciones en el medio artístico y/o religioso. Hecho que inclinó, en la segunda década del siglo XVIII, la balanza del prestigio y el reconocimiento social a favor de Fernando de Casas, frente a Simón Rodríguez. Este, cuya vida no le debió de resultar fácil, especialmente tras su paso por la cárcel (1707-1708), tenía «todas las de ganar con la discontinuidad, la ruptura, la diferencia, la revolución [...]»⁵⁹.

De hecho, ya se ha demostrado que ninguna cultura —incluida la artística— puede atribuirse más de un diez por ciento de los conocimientos que posee; si bien, según X. Company «cuando ese breve porcentaje de originalidad y genialidad se gesta en la mente de un gran maestro, se produce siempre un claro salto cualitativo y renovador [...]»⁶⁰.

Es cuestión, pues, de dar con la “información artística” apropiada.

Fuente documental/bibliográfica:

(Suárez de Figueroa, 1675)

M. Suárez de Figueroa, *Templo de N. Grande Patriarca San Francisco de la Provincia de los doze Apostoles de el Peru en la Ciudad de los Reyes arruinado, restaurado, y engrandecido de la providencia divina : en panegyrico historial, ypoetico certamen... / escrívelo... Fr. Miguel Suarez de Figueroa*, Lima, 1675, En: Biblioteca Nacional de España (Madrid), Sig. R/13837. O bien, consultar el objeto digital a través de la pág. web Biblioteca Digital Hispánica (última consulta: 1/10/2012): <http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es:80/webclient/DeliveryManager?pid=2696222&custom_att_2=simple_viewer>

___, Ed. facsímil, Sevilla, Extramuros, 2007 [sobre el ejemplar depositado en la Fundación Biblioteca Manuel Ruiz Luque, Montilla (Córdoba)].

___, Ed. digital del ejemplar de la John Carter Brown Library - Peru Collection de la Universidad de Brown, a través de la pág. web The Internet Archive y Open Library (última consulta: 13/07/2012): <<http://archive.org/details/templodengrandep00su>>

1. Trabajo realizado en el marco del proyecto: “HAR2011-22899, Encuentros, intercambios y presencias en Galicia entre los siglos XVI y XX”. En rigor es una segunda parte —ampliada y corregida— de la comunicación que bajo el título “Interferencias, modelos de “ida y vuelta” o “intercambios” en el campo de las artes entre las Indias y el noroeste de la Península Ibérica (1695-1775)”, presenté y leí en el Congreso Internacional “La cultura del barroco español e iberoamericano y su contexto europeo”, celebrado entre el 21 y el 25 de septiembre de 2009, en el Instytut Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich, Uniwersytet Warszawski (Varsovia, Polonia).
2. I. Even-Zohar, “Factores y dependencias en la Cultura. Una Revisión de la Teoría de los Polisistemas”, en M. V. Dimic, I. Even-Zohar, *et al.*, *Teoría de los Polisistemas* (trabajo introductorio y compilación de textos por M. Iglesias Santos), Madrid, 1999, pp. 31-32.
3. J. L. Borges, “La biblioteca de Babel”, en *Ficciones*, Madrid, 1976, p. 90.
4. J. M. Lotman, *Estructura del texto artístico*, Madrid, 1978, pp. 17-32. Cfr. J. García Gabaldón, “La forma del lenguaje: poética formal y estética literaria”, en V. Bozal, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, 1999, 2, pp. 56-57.
5. J. M. Lotman y B. A. Uspenskij, “Sobre el mecanismo semiótico de la cultura”, en J. M. Lotman y Escuela de Tartu, *Semiótica de la cultura*, Madrid, 1979, pp. 77-78.
6. A. Bonet Correa, “Qué es un tratado de arquitectura o la biblioteca ideal del perfecto arquitecto y del constructor práctico”, en *idem*, *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*, Madrid, 1993, pp. 13 y 23-24.
7. M. C. Folgar de la Calle, “Un inventario de bienes de Fernando de Casas”, *Cuadernos de estudios gallegos*, 33, 98, 1982, pp. 540 y ss.
8. L. Fernández Gasalla, “Las bibliotecas de los arquitectos gallegos en el siglo XVII: los ejemplos de Francisco Dantas y Diego de Romay”, *El Museo de Pontevedra*, 46, 1992, pp. 327-355. *Idem*, “La bibliografía artística en la biblioteca del monasterio de San Martín Pinario”, *Compostellanum*, 48, 3-4, 2002, pp. 633-654. M. Taín Guzmán, *Domingo de Andrade, Maestro de obras de la catedral de Santiago (1639-1712)*, Sada, 1998, 1, pp. 103 y ss.
9. R. Gubern, *Metamorfosis de la lectura*, Barcelona, 2010, p. 16. A. Cámara Muñoz, *Arquitectura y sociedad en el Siglo de Oro. Idea, traza y edificio*, Madrid, 1990, p. 47.
10. M. Murguía, *El Arte en Santiago durante el siglo XVIII y noticia de los artistas que florecieron en dicha ciudad y centuria*, Madrid, 1884, pp. 128-130. O. Schubert, *El barroco en España*, Madrid, 1924, p. 262. W. Weisbach, *Arte barroco en Italia, Francia, Alemania y España*, Barcelona, 1944, p. 105.
11. J. M. de Azcárate, “El cilindro, motivo típico del Barroco compostelano”, *Archivo Español de Arte*, 24, 95 (1951), p. 195. M. C. Folgar de la Calle, *Simón Rodríguez*, A Coruña, 1989, p. 24.
12. M.-T. Mandroux-França, *L'image ornementale et la littérature artistique importées du XVIe au XVIIIe siècle: un patrimoine méconnu des bibliothèques et musées portugais*, Porto, Câmara Municipal, 1983, pp. 152 y ss.
13. I. Rega Castro, *Los retablos mayores en el sur de la diócesis de Santiago de Compostela durante el siglo XVIII (1700 a 1775). Iglesia, cultura y poder*, Santiago de Compostela, 2011, pp. 304 y ss.

14. F. Marías, *El largo siglo XVI: los usos artísticos del Renacimiento español*, Madrid, 1989, pp. 33-44.
15. A. Rodríguez G. de Ceballos, *El Siglo XVIII: entre tradición y Academia*, Madrid, 1992, pp. 11-12.
16. Y. Bottineau, *El Arte Cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, Madrid, 1986, pp. 415-416. *Ídem*, *Barroco II: ibérico y latinoamericano*, Barcelona, 1971, pp. 89-90. A. Rodríguez G. de Ceballos, *Los Churriguera*, Madrid, 1971, pp. 10-11. J. J. Martín González, *El retablo barroco en España*, Madrid, 1993, 213 p.
17. A. González-Palacios, *Arredi e ornamenti alla Corte di Roma (1560-1795)*, Milán, 2004, p. 162.
18. I. Even-Zohar, "Factores y dependencias en la Cultura...", op. cit. p. 33.
19. R. M. Cacheda Barreiro, *La portada del libro en la España de los Austrias menores. Un estudio iconográfico*, Santiago de Compostela, 2006, p. 45.
20. M. A. Fernández Álvarez, *Arte y sociedad en Compostela, 1660-1710*, A Coruña, 1996, p. 133.
21. L. Fernández Gasalla, *La Arquitectura en los tiempos de Domingo de Andrade: arquitectura y sociedad en Galicia (1660-1712)*, Santiago de Compostela, 2004, 1, p. 150.
22. M. Taín Guzmán, *Domingo de Andrade...*, op. cit., pp. 103 y 106-107.
23. M. C. Folgar de la Calle, "Un inventario de bienes de Fernando de Casas", op. cit., p. 542. *Ídem*, *Simón Rodríguez*, op. cit., p. 24. A. Vigo Trasancos, *La Fachada del Obradoiro de la catedral de Santiago (1738-1750): arquitectura, triunfo y apoteosis*, Santiago de Compostela, 1996, p. 77. A. Fernández González, *Fernando de Casas y Novoa, arquitecto del Barroco dieciochesco*, Madrid, 2006, pp. 32-35.
24. M. C. Folgar de la Calle, "Un inventario de bienes de Fernando de Casas", op. cit., p. 543. L. Fernández Gasalla, "Las bibliotecas de los arquitectos gallegos en el siglo XVII...", op. cit., p. 344. A. Fernández González, *Fernando de Casas y Novoa...*, op. cit., p. 33.
25. A. Cámara Muñoz, *Arquitectura y sociedad en el Siglo de Oro...*, op. cit., p. 62.
26. A. Rodríguez G. de Ceballos, "La influencia de la arquitectura grabada en la real y construida del barroco español", *Ephialte*, 4, 1994, p. 82.
27. L. Fernández Gasalla, "Las bibliotecas de los arquitectos gallegos en el siglo XVII...", op. cit., p. 344, nota a pie 25.
28. F. J. Sánchez Cantón, "El Convento de San Francisco en Lima", *Revista de Indias*, 13, 1943, pp. 527-551. R. Gutiérrez, *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*, Madrid, 1984, pp. 154-155. S. Sebastián López, J. de Mesa Figueroa, T. Gisbert de Mesa, *Arte iberoamericano desde la colonización a la independencia*, Madrid, 1985, pp. 39-44 (*Summa artis*, 29). R. López Guzmán y G. Espinosa Spínola (dirs.), *Historia del arte en Iberoamérica y Filipinas: arquitectura y urbanismo*, Granada, 2003, pp. 261 y 277.
29. M. Suárez de Figueroa, *Templo de N. Grande Patriarca San Francisco de la Provincia de los doze Apostoles de el Peru en la Ciudad de los Reyes arruinado, restaurado, y engrandecido de la providencia divina : en panegyrico historial, y poetico certamen... / escrivielo...* Fr. Miguel Suarez de Figueroa, Lima, 1675. Ed. facsímil, Sevilla, Extramuros, 2007.

30. H. Rodríguez Camilloni, "El conjunto monumental de San Francisco de Lima en los siglos XVII y XVIII", *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas* (Caracas), 14, 1972, Cit. R. Estabridis Cárdenas, *El grabado en Lima virreinal: documento histórico y artístico (siglos XVI al XIX)*, Lima, 2002, pp. 284-287.
31. M. Suárez de Figueroa, op. cit., fol. 1 r.
32. En Portugal, fue dado a conocer por J. de Contreras y López de Ayala (El Marqués de Lozoya), "Constantino de Vasconcelos, arquitecto del convento de San Francisco de Lima", *Colóquio*, 10, 1960, pp.1-5. A. San Cristóbal, "Los alarifes de la ciudad en Lima durante el siglo XVII", *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* (Universidad de Sevilla), 6, 1993, p. 147. L. de Moura Sobral, "Constantino de Vasconcelos, arquitecto de Lima barroca" (1989), en *idem*, *Do sentido das imagens. Ensaio sobre pintura barroca portuguesa e outros temas ibéricos*, Lisboa, 1996, pp. 248-253. V. Serrão, *O Barroco. História da Arte em Portugal*, Lisboa, 2003, p. 128.
33. «[...] Assi también prospera, y aceleradamente se lleuo la obra de el Santo Templo de los doze Apostoles de Lima [...], hasta el fin de el cruzero, y primeras dos capillas de sus naues [...]. El Illustrissimo Señor D. Pedro de Villagomez Arçobispo de la Ciudad de los Reyes bendixo esta mitad a tres de Otubrede 1664 años [...].», M. Suárez de Figueroa, op. cit., fol. 7 r.
34. «Esta obra pues con tales disposiciones instituida [...], por internos movimientos monásticos, o por externos accidentes de mudanças del tiempo (qual fue la muerte acelerada, el lamentable fin de Don Constantino Basconzelos,) o de su mesmo peso, se iba resfriando en el calor, retardándose en los progresos [...]; quando milogroso el Cielo echó el resto [...]; pues baxó a este tiempo por Comissario general del Peru N. M. R. P. Fr. Luis Cervela hijo; y Padre de la Prouincia de Santiago [...], *ibidem*, fol. 7 v.
35. *Ibidem*, fol. 8 v.- 9 r.
36. *Ibidem*, fol. 9 v.- 10 r.
37. *Ibidem*, fol. s. n. (sin foliar).
38. A. San Cristóbal, *Manuel de Escobar: alarife de Lima, 1640-1695*, Lima, 2003.
39. «Para realce y eleuacion mayor de la fama desta sumptuosa Iglesia, solicito N. M. R. P. F. Luis Zervela se consagrasse [...]; llegó a esta Cuidad el Illustrissimo señor Doctor D. Manuel de Mollinedo y Angulo, que iba por Obispo de Cuzco [...]. Contose veinte y dos de enero del año de mil seiscientos y setenta y tres en que hizo su Illustrissima la con Sagracion [...], *ibidem*, fol. s. n. (sin foliar).
40. J. de Mugaburu, *Diario de Lima 1640-1649: cronica de la epoca colonial*, Lima, 1935, pp. 27 y 40.
41. J. M. García Iglesias, "El Barroco (I): la época, los patrocinadores, arquitectos del siglo XVIII", A Coruña, 1993, p. 111. (*Galicia. Arte*, 13)
42. L. Fernández Gasalla, "Las bibliotecas de los arquitectos gallegos en el siglo XVII...", op. cit., p. 344.
43. M. C. Folgar de la Calle, "Un inventario de bienes de Fernando de Casas", op. cit., pp. 540-541.
44. *Ibidem*, p. 546. Fernández González, A., *Fernando de Casas y Novoa...*, op. cit., pp. 253-254.

45. L. de Moura Sobral, "Constantino de Vasconcelos...", op. cit., pp. 257-258.
46. M. A. Fernández Álvarez, *Arte y sociedad en Compostela...*, op. cit., p. 133, nota a pie 69. O. Rey Castelao, *Libros y lectura en Galicia: siglos XVI-XIX*, Santiago de Compostela, 2003, pp. 73-74.
47. A. Eiras Roel, O. Rey Castelao, *Los Gallegos y América*, Madrid, 1992, p. 120.
48. S. Eiján Lorenzo, *Franciscanismo en Galicia: Estudio histórico*, Santiago de Compostela, 1930, p. 180.
49. J. de Castro, *Primera parte de el Arbol chronologico de la ... provincia de Santiago ...*, Salamanca, 1722, 1, (parte I, libro III, cap. IV) pp. 95 y 98. S. Eiján Lorenzo, *Franciscanismo en Galicia...*, op. cit., pp. 204-207. Cfr. F. J. Sánchez Cantón, "El Convento de San Francisco en Lima", op. cit., pp. 528-529. M. R. Pazos, "Los Provinciales compostelanos (Siglos XVI-XIX)", *Archivo Ibero-Americano*, 106, 27, 1967, pp. 340-346.
50. M. de Castro, *La provincia franciscana de Santiago, ocho siglos de historia*, Santiago de Compostela, 1984, p. 333. Cfr. I. Rega Castro, "Interferencias, modelos de "ida y vuelta" o "intercambios" en el campo de las artes entre las Indias y el noroeste de la Península Ibérica (1695-1775)", en K. Sabik, E. Kunicka (ed.), *La cultura del barroco español e iberoamericano y su contexto europeo*, Varsovia, 2010, p. 491.
51. M. R. Pazos, "Los Provinciales compostelanos..." op. cit., p. 345.
52. R. Otero Pedrayo, *Guía de Galicia*, Vigo, 1954, p. 347
53. S. Eiján Lorenzo, *Franciscanismo en Galicia...*, op. cit., pp. 204-207.
54. G. Kubler, "Arquitectura de los siglos XVII y XVIII", Madrid, 1957, pp. 75-76 (*Ars hispaniae*, 14).
55. H. Rodríguez-Camillon, "The retablo-façade as transparency: A study of the frontispiece of San Francisco, Lima", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (UNAM), 62, 1991, pp. 111-122.
56. E. H. Gombrich, *El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*, Barcelona, 1980, p. 269.
57. M. C. Folgar de la Calle, *Simón Rodríguez*, op. cit., pp. 56-64.
58. *Ibidem*, pp. 19 y 13.
59. P. Bourdieu, *Las Reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995, pp. 235 y ss.
60. X. Company, *Bramante mito y realidad: la importancia del mecenazgo español en la promoción romana de Bramante*, Lleida, 2012, p. 62.

Resumen

El presente artículo pretende sacar a la luz el hallazgo del manuscrito de arquitectura, obra de Francisco Fernández Sarela, que se encuentra en el Archivo Provincial Franciscano de Santiago de Compostela. Este descubrimiento constituye un paso más en la construcción de la teoría de la arquitectura vinculada al ámbito gallego. A pesar de que no se puede considerar un auténtico tratado de arquitectura, su rico contenido en aspectos del corte de cantería, lo vincula con toda una serie de obras de carácter técnico que han tenido una fuerte repercusión ya desde el siglo XVI. Por ello en este breve estudio se realizará el análisis de una parte muy concreta de la obra: el estudio de varios diseños de escaleras.

Palabras clave: Francisco Sarela, cuaderno, arquitectura, estereometría, escaleras.

Abstract

The present paper aims to show the discover of a new architecture manuscript, wrote by Francisco Fernández Sarela, and which has been located in San Francisco Archive of Santiago de Compostela. This fact increases the knowledge in the galician theory of architecture area. In spite of it can't consider a real treatise, it has a rich content in stereometry such as it had happened since 16th century. For this reason this work studies a specific aspect: the study of several staircases designs.

Keywords: Francisco Sarela, notebook, architecture, stereometry, staircases.

EL MANUSCRITO DE FRANCISCO ANTONIO FERNÁNDEZ SARELA EN SAN FRANCISCO DE COMPOSTELA. APUNTES SOBRE CONSTRUCCIÓN DE ESCALERAS·

Miriam Elena Cortés López

Grupo de investigación Iacobus (GI-1907).

Universidade de Santiago de Compostela

Introducción y método

El presente trabajo forma parte de un estudio riguroso del mismo manuscrito, llevado a cabo por miembros de este grupo de investigación, que está en vías de elaboración y que contempla no solo la construcción de escaleras, sino de otros cortes de cantería, fundamentalmente de bóvedas. La estereometría, como parte de la geometría que estudia la medida de los sólidos y la construcción de todas aquellas partes de arquitectura realizadas en piedra, tuvo especial trascendencia ya a finales del siglo XVI. Desde ese momento se comenzaron a escribir pequeñas obras de carácter técnico que daban las pautas que el constructor debía seguir. En este sentido cabe destacar importantes escritos como los de Alonso de Vandelvira, Ginés Martínez de Aranda², J. Gelabert,³ Torija⁴ o ya más adelante, Simonín.⁵

Al tratarse de un cuaderno redactado en español del siglo XVIII, existen una serie de características propias del lenguaje de época; del mismo modo que se perciben numerosas faltas gramaticales y de ortografía. Por ello, a la hora de realizar la transcripción, se ha adaptado dicho texto al castellano actual, respetando determinados aspectos. Fundamentalmente se han utilizado las pautas que indica A. Millares Carlo.⁶ De este modo se suprimen las abreviaturas (solo se mantienen cuando en la actualidad siguen siendo empleadas, por ejemplo “n^o”) y se completa la palabra con las letras en cursiva (por ejemplo, “p^a” por “para”). Se corrige la unión o separación de palabras, del

mismo modo que se usan los signos de puntuación, y mayúsculas/minúsculas, según criterios actuales. En cuanto a las faltas de ortografía, se respetan; y grafías como u/v, i/y se mantienen. Los numerales deben figurar como aparecen en el documento (arábigo, romano...). Cuando hay avisos al lector, estos se han de poner entre paréntesis “(espacio en blanco/ corrección...)”, Y si el elemento transcrito es dudoso, lo más adecuado sería añadir un “(?)”. Normalmente se suele posponer “(sic)” a las palabras repetidas y, cuando se han perdido letras, pero se sabe el contenido de la palabra, lo más habitual es disponer las letras desaparecidas entre corchetes “[]” o, si no se sabe el contenido “[...]”. Esta situación suele ser habitual en el final del reglón, dado que se solía aprovechar hasta el último espacio en blanco y, el paso del tiempo unido al desgaste ha provocado pérdidas parciales del propio folio. Por último, para letras o frases escritas entre renglones, lo más apropiado consiste en disponerlas entre “< >”. Para especificar el número de folio, este se identificará de la siguiente manera “Fol. 23- r” o “Fol. 23- v”, dependiendo de si es el anverso o el reverso.

Características técnicas e historia

Especificados los criterios de transcripción que se aplicarán en el análisis de los textos que tienen como tema principal la construcción de escaleras, hay que decir que el manuscrito custodiado en el Archivo Provincial Franciscano de Santiago de Compostela, aparece referenciado por primera vez en el artículo de J. M. Carnicero Méndez-Aguirre, con motivo de un breve inventario que realiza sobre documentos albergados en el convento.⁷ Sin embargo, todavía no se ha realizado un estudio riguroso del mismo, labor que en algún momento puede abrir puertas a otros estudios y nuevos hallazgos para la historia del arte compostelano.

Como inventario que es, el autor se limita a aportar las características técnicas de la obra, indicando que se trata de un cuaderno de 56 folios⁸, de los cuales algunos están mutilados⁹ y otros —especialmente los finales— se han deteriorado.¹⁰ Sus

tapas son de pergamino y la cubierta trasera se ha perdido casi en su totalidad.¹¹ En origen se cerraría por medio de dos lacitos de cuero, de los cuales solo se conserva el superior. Mide 22 x 30 centímetros y en el momento en que lo estudia Carnicero Méndez-Aguirre no conservaba tejuelo.¹² Tampoco hay evidencias de *exlibris*, con lo cual no se podría precisar cuándo pudo llegar este cuaderno al convento. Sin embargo, existen dos referencias documentales que darían las pistas del origen de este libro y su presencia en este archivo. Carnicero Méndez-Aguirre deja entrever, por medio de una cita de M.C. Folgar de la Calle,¹³ la posibilidad de que el manuscrito llegara al convento por medio de Miguel Sarela, hijo de la segunda mujer de Francisco Fernández Sarela,¹⁴ que ingresa en el convento, como así lo demuestra el libro de ingresos de frailes, en Enero de 1762.¹⁵

“Por quanto pretende tomar el Hábito de nuestra Sagrada Religión para el coro Miguel Fernández Sarela hijo legítimo que dize ser de Francisco Fernández Sarela y de Rosa Barreyro Yglesia, vecinos de la Ciudad de Santiago (...) Concedemos esta nuestra comisión, i licencia. Dada en este nuestro Convento de S. Francisco de Santiago, en 12 de enero de 1762”¹⁶

Lo interesante de este documento es que aporta un dato más en la biografía de Francisco Fernández Sarela, ya que en él se indica como en ese año había muerto. Esta información constituye un paso más en los estudios de Ferro Couselo,¹⁷ Manuel Murguía¹⁸ o Folgar de la Calle,¹⁹ pues ahora ya se podría acotar con más precisión los años de vida de Francisco Fernández Sarela, maestro de obras de la ciudad desde 1733.²⁰

“Ynterrogatorio. Si con[oce] a Miguel Fernández Sarela, hijo legítimo *que* se dice ser de Francisco Fernández Sarela ya difunto; y de Rosa Barreyro Yglesia, su muger; yten conoció o conoció a los sobre otros padres; y sus abuelos asi paternos, como maternos, y si saue de donde son naturales; y si alguno de ellos exerció algún *oficio* útil (?) en la República.”²¹

La segunda referencia a la posible introducción de este manuscrito en el convento se ofrece al inicio de la obra y resulta, si cabe, más reveladora. En el Fol. 0-r. figura la firma del autor,

la cual se repite más adelante, en los Fol. 13-v y Fol. 43-r, entre otros. Pero en el Fol. 0-v. hay un dato clave que es la datación de la obra y que dice así: “dezembre 1740, lo escriui”. Tan solo tres años antes Francisco Sarela había ingresado como cofrade, junto a su segunda mujer, en la Tercera Orden de Santiago.²² Por todo lo dicho con anterioridad cabe pensar dos posibles vías de introducción del manuscrito: bien que la obra fuera un donativo del propio autor al convento; o bien que este llegara a manos de su hijo, el cual al ingresar en la orden franciscana, lo cediera al convento. No obstante, hay que ser precavidos porque estas hipótesis todavía están por determinar.

Análisis de la obra e influencias

La portada del libro se ofrece bajo el título *Algunos Cortes de Arquitectura*, que alude a la temática predominante en la obra. De este modo no se tratan todos los aspectos de la arquitectura, sino solo aquellos más vinculados al corte y trabajo de la piedra. Y de ahí que sean las bóvedas y, en menor medida, las escaleras los temas preponderantes.

En si este manuscrito no se puede considerar un tratado de arquitectura, con intención de ser publicado, sino más bien lo que se conoce como *libro o cuaderno de taller*,²³ es decir, una serie de apuntes o de recopilaciones procedentes de otros libros de arquitectura, de los cuales Francisco Fernández Sarela recogió aquellos datos que le parecieron más prácticos para su trabajo. Se trata de una serie de textos que, en ocasiones, toma prestados de la fuente inicial; pero que otras veces se presentan con modificaciones que alteran en cierto modo el sentido de la obra original. Su contenido se combina con una serie de imágenes en las que Sarela muestra su pericia como dibujante, si bien resultan ser copias de otras imágenes anteriores.

Al contrastar los apuntes recogidos por Sarela con las fuentes principales sobre las que está trabajando se pueden observar varios aspectos: el autor solo selecciona los fragmentos del texto que más le interesan. Tómese como ejemplo el capítulo relativo a “Escaleras, caracoles y demás fabricas de corttes” [Fol 23-v]

“Antiguamente se acosttumarón las gradas de madera para asentarse en los tteattros y porque Pompeyo puso gradas perpetuas de mármol en el lug^r del especttáculo o tteattro fue reprehendido porque su principio fue fábrica de madera y leuadizas. Quien fuese el ynuenttor dicen algunos que fue jolao y que ttamuien los edificios, y oi esttan con dispo^{on} mas entendida que jamas esttuuieron una escalera uien fundada ermosea un edificio. y ante ttodas cosas la escalera ha de zer mui clara. y a de estar en lugr pattentte y a la vistta de ttodos no a de zer de un ttiro sino de 3 o quattro con sus mesas q porseren de mucho descanso para suuir y uaxar y si a caso caye al suuir o uagar. y aze a la escalera licida y uisttosa y más onestta para mugeres no zediendo de pasos como lo demuestra el dizeño extra que lo pida la nezesidad. y que tto de los pasos dea 10 dedos y alamas un palmo menos un dedos. y que si se puede escusar que no ayha pasos en diagonal que son peligrosos, demuestrase en este dizeño para de madera y de cantteria con sus cortes. y que si quieren azer de las dovelas pasos se puede azer como lo demuestra el tiro b: asegurarle el pasamano con varahustres de piedra o de fierro. y avia dicho que se escusen que se lievr en pasos diagonales que si al subir o vagar rasvalo el pie caye ttres pasos. y para su adorno que el diesttro arquittectto se asegure vien sus corttes y que la adorne de la obra que le pareciere”

No cabe duda de la referencia primera para este texto. Fray Lorenzo de San Nicolás en el capítulo LX de *Arte y Uso de la Arquitectura* expone lo siguiente

“Antiguamente se acostumbraron las gradas de madera, para asentarse en los Teatros; y porque Pompeyo puso gradas perpetuas de mármol en el lugar de Espectáculo ó Teatro, fue reprehendido; porque su principio fue fábrica de madera, y levadizas. Quien fuese el inventor, dicen algunos, que fue Iolao, hijo de Ipsicleo, y que instituyó asientos de gradas en la Isla de Cerdeña, quando recibió de Hercules las Iespiadas, que es lo mismo que Musas: y de él tuvieron origen las escaleras, disposición necesaria para los edificios. Hoy están con disposición mas entendida que jámas estuvieron. En el capítulo diez y nueve tratamos de la disposición de las piezas serviciales, y en este habemos de tratar de la traza y disposición de las escaleras: y es en esta parte donde

mas conviene, que el Artífice vaya con maduro juicio, pues una escalera bien fundada hermosea un edificio. Y ante todas las cosas, la escalera ha de ser muy clara, y ha de estar en lugar patente, y á la vista de todos. No ha de ser la escalera de un tiro, sino que lleve mesas: porque demás de servir de descanso para la persona que sube, sirve también para detenerla, si acaso cae al subir ó baxar por ella: fuera de que la escalera es mas lucida y vistosa, y mas honesta para mujeres...”²⁴

En consecuencia lo que se provoca es una alteración del texto inicial que en ocasiones llega a carecer de un sentido lógico, completo. Selecciona las partes que le parece que son más oportunas, para explicar la construcción del elemento arquitectónico.

La otra característica habitual en estos cuadernos de arquitectura, es la forma en la que el autor se dirige al interlocutor, de una manera directa (en segunda persona) e instructiva. Sus palabras son concretas y dan las recetas más rápidas para la construcción de los distintos elementos arquitectónicos.

“Para trazar este caracol lo primero es trazar la planta de todo el hueco del caracol y después el ojo ador[nándo]le con las molduras *que* quisieres. Aora partir el caracol en los pasos que quisieres addeuertiendo todas las uezes que pudieres no quitarle de 20 y darles de alto dos tercios de que lo que tub[o] huella. Y esta proporción ha de *zer quanto* la planta no pase su diametro de 3 *baras* de hueco, *porque* si los p[asos] son anchos pondrás el altura del paso de un pie. Y si fuere necesario de pie y *quarto*. Vamos a dem[ostrar] la planta *que* después de repartidos los pasos sacarás la planta con que has de labrar y pondrá[s] cerchas para estenderle, como pusiste la del caracol antezedente.”²⁵

Otro aspecto que hay que señalar es la mala caligrafía y las faltas gramaticales que suele cometer el autor. Se trata de una escritura de trazos rápidos y agudos. Pero esto solo se percibe en parte del cuaderno, pues existen otros folios en los que la letra parece responder a la traza de otra persona, ya que en esos casos se trata de una letra limpia y clara, donde no aparecen determinados rasgos de la escritura de Sarela como el empleo de la doble

T o la letra de trazos afilados. En los capítulos destinados a la escalera se evidencia esta situación. Así, el Fol. 23-v mantiene la misma letra que el Fol 0-v o que el Fol 13-v, donde además figura su firma, lo que llevaría a pensar que esta letra es la suya propia. (Fig. 1). Sin embargo en el Fol. 25-v, que ilustra otro modelo de escalera, se está ante un nuevo tipo de letra, que poco tiene que ver con la de los folios anteriores, y que parece responder a aquella segunda mano, más ordenada.

De confirmarse esta hipótesis, no sería de extrañar que, en cierto modo, el cuaderno fuera una recopilación de apuntes, entre los cuales participasen varias manos, aunque la principal fuera la de Sarela.

Si se toma como ejemplo el *Cuaderno de arquitectura* de Juan de Portor y Castro,²⁶ albergado en la Biblioteca Nacional [sig. Mss. 9114] se puede observar un caso similar. Sobre esta obra dice G. Barbé-Coquelin de Lisle que

“la lectura atenta del Cuaderno de Juan de Portor que en realidad es un conjunto de varios cuadernos de distintos tamaños escritos en varios momentos de su vida es lo que nos permite adelantarnos un poco en el misterio que rodea su trayectoria”²⁷

Por su parte R. Carvajal Alcaide añade

“(…) es una obra dedicada al corte de cantería, donde se recogen numerosas trazas, tanto originales como copiadas de tratados ya impresos que circulaban por España en esas fechas”²⁸

De estas palabras se extraen dos importantes aspectos. El primero, ya citado con anterioridad, es que se trata una obra de autoría propia en la que, solo en parte, parece no estar tomando las referencias de otros tratadistas; y que su forma final fue producto del paso del tiempo. La segunda peculiaridad es el silencio existente en torno a la figura de Juan de Portor. De este modo y, a pesar de que de numerosos autores han intentado definir la actividad

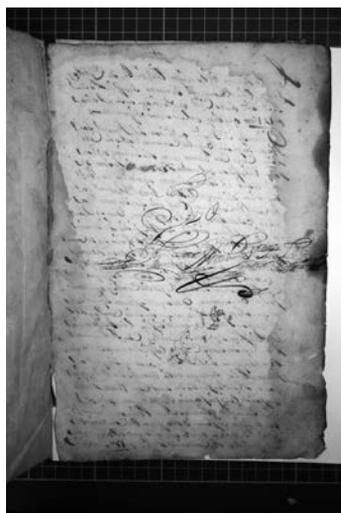


Fig. 1. Firma de Francisco Fernández Sarela. Manuscrito nº 114 del A.P.F.S. 1740.



Fig. 2. Diseño de escalera de caracol de macho en una planta esférica. Manuscrito n° 114 del A.P.E.S.

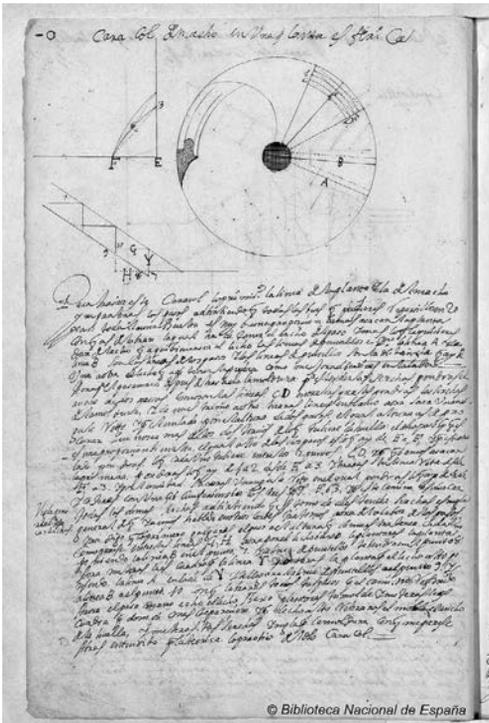


Fig. 3. Juan de Portor. Diseño de escalera de caracol de macho en planta esférica. Biblioteca Nacional. 1708-1719.

de esta persona, apenas existen datos sobre su vida y obras. La primera noticia la aporta M. Murguía, cuando se pregunta quién es Juan de Portor, y ya en ese momento no solo es conocedor de la obra que este autor ha escrito, sino que la nombra bajo su título y además añade más datos de la misma, al alabar su calidad científica. A pesar de que se cree que sus orígenes son gallegos, se sabe que al poco tiempo de trabajar en Compostela, a las órdenes de Domingo de Andrade,²⁹ se marchó para Granada.³⁰ De ahí que exista la duda de hasta qué punto este cuaderno pudiera haber sido escrito en la ciudad andaluza y de allí trasladado

a Galicia. Sea de un modo o de otro, una vez más se constata como esa relación artística Galicia-Andalucía, iniciada ya a finales del siglo XVI con la llegada del Arzobispo Maximiliano y Ginés Martínez de Aranda, sigue latente a principios del siglo XVIII.

Pero más importante todavía es la influencia que este cuaderno pudo tener con posterioridad en el núcleo compostelano y, en concreto en la obra de Francisco Sarela. De algún modo esta obra se tuvo que conocer al menos en la ciudad ya que, si se contrastan determinadas partes del manuscrito de San Francisco con las de Portor, se

puede ver como una copia a la otra, con total exactitud, no solo en el texto, sino también en los dibujos. (Figs. 2 y 3) Todavía se desconoce si Portor, tras su estancia en Granada, regresó a Galicia. G. Barbé-Coquelin de Lisle, a través de los estudios de Taín Guzmán, expone la posibilidad de constantes viajes de Galicia a Andalucía,³¹ con lo cual no sería ilógico pensar que su obra viajara con él de un lugar a otro y que por tanto algunos maestros de obras pudieran haber accedido a ella. Lo que sí se puede decir es que los folios iniciales del *Cuaderno de Arquitectura* de Juan de Portor indican que la primera parte estaba hecha en 1708,³² prolongándose el resto de la obra hasta 1719; y el manuscrito de Sarela se fecha en 1740. Además en ese año 1708, tal y como indica una anotación de su libro, se sabe que estaba en Granada pero, en el año 1714 M. Murguía afirma que vivía en Santiago. De ser cierto este dato, la primera parte de la obra, donde se explican distintos tipos de escaleras, podría haber estado circulando por los talleres compostelanos en el momento en que Portor regresa a la ciudad.

En conjunto, si se compara la obra de Sarela con la de Portor, no se podría decir que se esté ante una copia exacta, sino que más bien se han tomado aquellos capítulos que más interesaron a Sarela. De hecho, en el apartado destinado a escaleras, ya se ha visto como en un determinado momento recurre a la obra de Fray Lorenzo de San Nicolás, para exponer el modelo de escalera inscrita en una planta cuadrada. (Figs. 4 y 5). Por otro lado, la obra de Sarela carece de un índice de materias que la estructure,

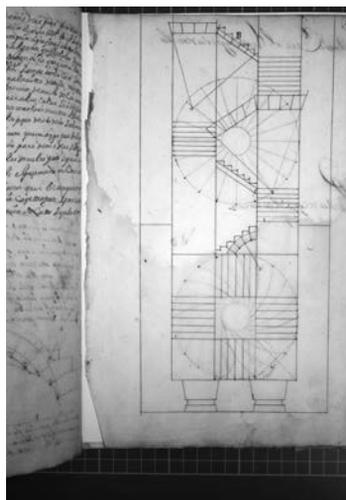


Fig. 4. Francisco F. Sarela. Diseño para escalera de caja cuadrada. Manuscrito nº 114 del A.P.F.S.

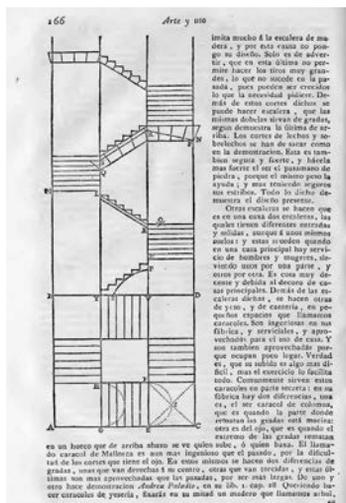


Fig. 5. Fray Lorenzo de San Nicolás. Diseño de escalera de caja cuadrada. Arte y Uso de Arquitectura.

lo que la diferencia de la obra de Portor; de la misma manera que el número de folios es más reducido (56 folios frente a los 101 de la obra de Juan de Portor).

Con todo, en el manuscrito de Fernández Sarela está presente la influencia de Portor ya que al igual que él contempla la construcción de escaleras de caracol. Así presenta cuatro modelos de escalera circular, de las cuales solo analiza las que define bajo los títulos de “Caracol de macho en una planta esférica” [Fol. 25-v] y “Caracol de ojo con una planta esférica que llaman de Mallorca” [Fol. 26-r]. Juan de Portor habla de estos modelos de escalera en los Fol. 16- v y Fol. 15-v, respectivamente.³³ Apenas existen diferencias entre ambas, empezando por los dibujos que ilustran cada una de las explicaciones. En ambos casos se dibuja la planta de la escalera con un breve boceto de la sección de los peldaños, donde por medio de unas letras se indican las medidas más adecuadas a seguir, para hacer de la escalera un recurso útil y seguro. Existen diferencias entre ambos tipos ya que el primero parece seguir la tradición medieval de *husillo* consistente en construir la pieza por medio de un árbol, núcleo o macho central; mientras que el modelo conocido bajo el nombre de Caracol de Mallorca, el cual se cree que fue introducido por primera vez en la Lonja de dicha ciudad, entre los años 1435-1446,³⁴ se erige sin necesidad de un soporte central, valiéndose simplemente de los propios peldaños en cuyo extremo interior generan una pieza que sirve para formar el pasamano. Este tipo de escalera debió de tener una trascendencia fundamental entre los tratadistas y arquitectos de los siglos XVI, XVII y XVIII. Por ejemplo, Alonso de Vandelvira ya en el siglo XVI presenta este modelo aunque, en principio, el dibujo con el cual la ilustra, no guarda una relación evidente con el diseño de Portor. En la práctica, en el caso gallego, se podría citar el caso de la escalera dextrógira de la sacristía vieja del Hospital Real de Santiago de Compostela.

En sí, el modelo de Mallorca se entiende como una evolución lógica de la escalera de *husillo* gótica. Lo que sucede es que ahora es la propia trayectoria espiral que marcan los peldaños la que define el discurso del pasamano, con lo cual la columna

recta que caracterizaba los antiguos modelos de escalera de caracol, ahora da paso a un espacio hueco. En el fondo no deja de ser la misma evolución que experimentará la escalera de tramos rectos inscrita en caja cuadrada. A. Palladio en sus *Cuatro Libros de Arquitectura* presenta esos dos modelos de los cuales los italianos optaron por el modelo de caja cerrada y que solo será superada en el momento en el que la Corte española y sus gustos y modelos arquitectónicos se asienten con fuerza en Italia. A partir de ese momento, la escalera comenzará a romper los compartimentos cerrados sobre los que se solía articular.³⁵

Resulta cuanto menos asombroso comprobar la importancia e influencia, a juzgar por los escritos consultados, que tuvo este tipo de escalera circular en los tratados de cantería españoles en un momento en que ya se había advertido desde otros puntos europeos de los peligros que este sistema podía generar.³⁶ Y a pesar de que España constituyó el inicio en el planteamiento práctico de las escaleras de tramos rectos;³⁷ y de que Fray Lorenzo de San Nicolás (como ya se vio con anterioridad) promueve la construcción de escaleras en caja cuadrada; los modelos circulares siguen siendo objeto de estudio. Posiblemente la respuesta a esto radique en que este tipo de escaleras estuviesen ya pensadas para espacios reducidos pues, en la práctica se evidencia como el modelo de escalera preferido para grandes espacios, desde el siglo XVI ya responde a esquemas rectos.

En el caso del manuscrito de Francisco Sarela se toma como base para ilustrar el tema de las escaleras el dibujo de Fray Lorenzo de San Nicolás, consistente en una escalera de base cuadrada. Si ahora se contrasta el contenido de los textos que describen los dibujos de caracoles, también se podría evidenciar su procedencia. Esto es lo que Francisco Sarela expone sobre las escaleras de “caracol de macho en una planta esférica” [Fol 25-v]

“<Este es el modo de estender serchas. Fig^a 3>

Para trazar este caracol lo primero es trazar la planta y repartir los pasos advirtiéndole que todas las (*sic*) vezes *que* pudieres repartirlos en: 20: pasos toda la una buelta a muy buena proporción. Uamos a sacar la planta con que has de labrar, la qual ha de tener el ancho del paso y mas lo que quisieres dar de

lecho que aquí viene a ser el lecho las líneas de puntos ejemplo la línea: A: y la línea B: son las líneas de los pasos y las líneas de puntos son las distancias que ay de una a otra. El lecho que ha de tener la piedra como mejor aduertiras en la labor. Aora para el pasamano, después trazada la moldura *para* estender las serchas, pondrás el ancho de dos pasos como son las C: D: entre las *que* pondrás las serchas de la moldura. De un extremo a otro tirarás las líneas en blanco. Aora sacarás un ángulo recto y *por* un lado la altura de dos pasos, la *qual* altura has de procurar que no sean más de los dos tercios de lo *que* tubiese de huella el *mismo* (?) paso *porque* es una proporción bien alta u lo que ay de F: a E. y *por* otro lado pondrás lo que cada uno tubiere C: D. Y *porque* bamos a sacar la *primera* pondrás lo *que* ay de 1: a 2: desde F: a 3: y tirarás tus líneas desde E: a 3. Y *por* la mitad sacarás un ángulo recto con lo *que* (*sic*) pondrás lo que ay de 4: a 5: y cogerás con una circunferencia los tres puntos F: 6: 3. Y *por* este camino has de sacar todas las demás serchas, aduertiendo que este modo de estender serchas es regla general. Tratemos de la labor de los pasos. Ya se digo *que* lo primero galgarás (?) el paso a la altura *que* demuestra tener cada uno, como parece entre las líneas G: X. Aora *por* el lecho uaso le plantarás la planta poniendo la línea B: en el punto A, y la línea de puntillos bendrá en el punto 8. Y aora meterás la esquadra *por* la lina Y. Y plantarás la planta *por* el lecho alto, poniendo la lina: A: en la de: Y: y le llegará la línea de puntillos al punto: D, y la línea B: al punto :10, con que labrarás todos tus pasos *por* el camino referido. Aora el pasamano. Echo el lecho uaso plantarás tu molde y meterás la esquadra *por* donde más te pareciere. Y *por* el lecho alto repartirás o retirarás el molde el ancho de la huella y meterás tus serchas como me parece abras entendido *por* la theorica la práctica del caracol”

Pues bien, léase ahora lo que Juan de Portor nos dice sobre el mismo tipo de pieza [Fol. 16-v]

“Caracol de macho en una planta esférica

Para trazar este Caracol lo primero la línea de la planta y la del macho y repartirás los pasos adbirtiendo *que* todas las bezes *que* pudieres repartirlo en 20 pasos toda la una buelta es muy buena proporción. Bamos a sacar la planta con *que* as de

labrar, la qual ha de tener el ancho del paso y mas lo *que* le quisieres dar de lecho *que* aquí viene a ser el lecho las líneas de puntillos *exemplo* (?) la línea A y la línea B. Son las líneas de los pasos. Y las líneas de puntillos son las distancias *que* ay de una a otra. El lecho *que* a de tener la piedra como mejor advertiras en la labor.

Aora *para* el pasamano después de trazada la moldura *para* estender las serchas pondrás el ancho de dos passos como son las líneas CD entre las cuales pondrás las serchas de la moldura. Y de un tramo a otro trazas líneas en blanco. Aora saca un ángulo retto. Y *por* el um lado pone la altura de dos pasos, el qual altura as de procurar *que* no sea mas de los dos tercios de los *que* tubiese de huella: el otro paso *porque* es una proporción bien alta. El qual alto de los dos pasos es lo *que* ay de E a F. Y *por* el otro lado pondrás lo *que* cada uno tubiere entre los 2 puntos CD y *porque* bamos a sacar la primera pondrás lo *que* ay de la 2 desde E a 3. Y trazas su línea reta desde F a 3. Y *por* la mitad sacarás un ángulo reto en el qual pondrás lo *que* ay de 4 a 5, y cogérás con una [...] circunferencia, los tres puntos F, 6, 3. Y *por* este camino as de sacar todas las demás serchas adbertiendo *que* este modo de estender serchas es regla general de *que* ya emos hablado en otros cortes. Tratemos aora de la labor de los pasos. Ya se digo *que* lo primero galgaras (?) el paso a la altura *que* demuestra tener cada uno, como parese entre las líneas G, H. Aora *por* el lecho baxo le plantaras la planta poniendo la línea B en el punto Y, y la línea de puntillos se bendrá en el punto 8. Aora meterás la escuadra *por* la línea Y. Y plantarás la planta *por* el lecho alto, poniendo la línea A en la de (*sic.*) Y. Y te llegará la línea de puntillos a el punto 9. Y la línea B a el punto 10 con *que* labrarás todos tus pasos *por* el camino referido. Aora el pasamano echo el lecho baxo plantarás tu molde. Y meteras la escuadra *por* donde más se pareciere. Y *por* lecho alto retirarás el molde el ancho de la huella. Y meterás tus serchas. Y [...] *por* la moldura con *que* me parece abrás entendido *por* la teórica lo praotico del ojo caracol.”

No cabe duda de que ambos casos tienen un origen común. Evidentemente, por fechas, podría decirse que el manuscrito de Sarela toma como referencia el de Portor, de manera directa o indirecta. La cuestión radica en saber si Portor, a su vez,

ha partido de las lecciones de otros, o si bien es una creación única. Como señala R. Carvajal no sería extraño pensar que Portor siguiera la línea de estudio desarrollada un siglo antes por Ginés Martínez de Aranda.³⁸ Sin embargo no se puede perder de vista el hecho de que en un determinado momento M. Murguía llega a reconocer que “el trabajo de Portor es extenso y demuestra sus grandes conocimientos en el arte que profesaba”,³⁹ además de indicar que se podría considerar el primer arquitecto gallego que escribe un libro de arquitectura. Esta afirmación no es del todo cierta ya que hay que recordar que en el año 1695 Domingo de Andrade ya había escrito su obra *Excelencias, antigüedad y nobleza de la arquitectura*.⁴⁰ Ya se ha matizado con anterioridad hasta qué punto hay que ser cautos con esta teoría, en atención al desconocimiento de su persona. Por ello, ya que no sabemos en qué se basa Murguía para aportar estos datos, conviene ser precavidos a la hora de atribuir méritos.

Conclusiones

El hallazgo del manuscrito *Algunos cortes de arquitectura* de Francisco Fernández Sarela, en los fondos del Archivo Provincial Franciscano de Santiago de Compostela, supone un importante avance en la historia de la arquitectura gallega, porque a partir de ella se conocen nuevos datos que añadir a la biografía de este maestro de obras compostelano. Pero más allá de todo esto resulta de especial interés dado que enriquece el panorama de fuentes textuales vinculadas al mundo de la arquitectura en el contexto gallego. Si bien es cierto que no podemos decir que se trate de una creación propiamente del artista (al menos en los capítulos referidos a la construcción de escaleras) al ser copia de otros tratados de cantería; sí que puede servir de punto de apoyo para el esclarecimiento de la presencia de otros escritos —como el de Juan de Portor— en la ciudad.

A pesar de que se trata de un cuaderno de apuntes —probablemente dirigidos a aprendices, donde la fluidez y corrección del lenguaje apenas se percibe— la calidad y cantidad de dibujos con la que ilustra las lecciones son dignas del mejor artista.

Hasta el momento se desconoce la trascendencia que pudo haber tenido el libro, y cómo este pudo haber llegado al convento que en la actualidad lo guarda.

En el caso de los capítulos dedicados al desarrollo de la escalera, que ocupan escasos folios, parece que el papel preponderante lo asume el modelo circular, más bien destinado a espacios marginales, en un momento —recordemos— en que la escalera compostelana por excelencia es aquella derivada de la suma de tramos rectos, destinadas a presidir la entrada de casas;⁴¹ unir los distintos niveles de un claustro; o simplemente aquellas que engalanaban los exteriores de un edificio de cierto rango social o religioso. Y sin embargo ninguno de estos modelos aparece analizado en el manuscrito. Y si se pensara en escaleras circulares compostelanas de los siglos XVII-XVIII no se podría eludir el fabuloso caracol triple de Domingo de Andrade, con tiros individualizados que parten de distintos puntos de una misma planta. Pero tampoco en este caso aparece referencia alguna a su sistema de construcción.

Fuentes no impresas:

ARCHIVO PROVINCIAL FRANCISCANO SANTIAGO

- Catálogo del Archivo de la provincia franciscana de Santiago, t. 15.
- FERNÁNDEZ SARELA, F.: *Algunos Cortes de Arquitectura*, 1740.

BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA

- PORTOR Y CASTRO, J. de: *Cuaderno de Arquitectura*, 1708.

Fuentes impresas:

Tratados

- BLONDEL, F.: *Cours d'Architecture* (de l'Imprimerie de Lambert Roulland en la maison d'Antoine Virré, rue du Foin), I vol., París, 1675, V parte, Libro III, cap. XI, p. 689.
- GELABERT, J.: *L'Art del Picapedrer*, (ed. facs. de la de 1653), Diputación Provincial de Mallorca, Mallorca, 1977.

- GELABERT, J.: *L'Art del Picapedrer*, (ed. facs. de la de 1653), Diputación Provincial de Mallorca, Mallorca, 1977.
- RUÍZ (EL JOVEN), H.: *El libro de Arquitectura* (ed. facs. de la Biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, comentada por P. Navascues), Madrid, 1974.
- SIMONIN (profesor de matemáticas): *Tratado elemental de los cortes de cantería o Arte de la montea* (ed. facs. de la de la Imprenta de la Viuda de Josef García, Madrid, 1795), Zaragoza, 1994.

- * Becaria FPU (GI-1907). Este artículo se realizó dentro del marco del Proyecto de Investigación *Encuentros, intercambios y presencias en Galicia entre los siglos XVI y XX*, HAR2011-22899. Investigador Principal: Juan Manuel Montero Montero (USC), financiado por la Dirección General de Investigación (MEC).
1. G. Barbé-Coquelin de Lisle, *Tratado de arquitectura de Alonso de Vandelvira* (ed. facs. del manuscrito N° R. 10, conservado en la Biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid), 2 vol. Caja de Ahorros Provincial, Albacete, 1977.
 2. G. Martínez de Aranda, *Cerramientos y trazas de monte*, (ed. facs. de la conservada en la Biblioteca CEHOPU), Servicio Histórico Militar, Madrid, 1986.
 3. J. Gelabert, *L'Art del Picapedrer*, (ed. facs. de la de 1653), Diputación Provincial de Mallorca, Mallorca, 1977.
 4. J. de Torixa, *Breve Tratado de todo Género de bóvedas*, (en casa de Pablo de Val), Madrid, 1661.
 5. Simonin (profesor de matemáticas), *Tratado elemental de los cortes de cantería o Arte de la monte* (ed. facs. de la de la Imprenta de la Viuda de Josef García, Madrid, 1795), Zaragoza, 1994.
 6. A. Millares Carlo, *Tratado de Paleografía española* (ed. de J.M. Ruíz Asencio), Láminas, vols. II-III Espasa-Calpe, Madrid, 1983, pp. IX-XXIII.
 7. J. M. Carnicero Méndez-Aguirre, "Inventario de los manuscritos del archivo de los P.P. Franciscanos de Santiago de Compostela", *Estudios Mindonienses*, Ferrol, nº 21, 2005.
 8. Hay que matizar que son 56 folios numerados, ya que entre la portada y el folio número 1, se intercalan otros dos folios sin numeración, y que sin embargo tienen una importancia trascendental, ya que en el segundo de ellos, aparece la firma del autor.
 9. Se puede evidenciar que hay folios mutilados. Fols. 33 y 34.
 10. Fundamentalmente los Fols. 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55 y 56.
 11. Resulta interesante la inscripción trasera donde se lee lo siguiente: "Domingo de Diz. Maestro Arquitecto". Desconocemos el origen de esta persona, que no aparece recogida en los libros de Pérez Costanti o de Couselo Bouzas.
 12. En la actualidad, quizás siguiendo las pautas de Carnicero Méndez-Aguirre, el actual archivero, el Padre Hipólito Barriguín, al que aprovecho para dar las gracias por toda su ayuda, colaboración y empeño en que salga a la luz este trabajo, ha catalogado el manuscrito con la signatura 114. Aprovecho también para agradecer la colaboración del Padre José García Oro, por facilitarme la labor de búsqueda en el archivo.
 13. M. C. Folgar de la Calle, *Arquitectura gallega del siglo XVIII. Los Sarela*. Universidad de Santiago de Compostela, 1985, p. 18. Cit. por J. M. Carnicero Méndez-Aguirre, "Inventario de los manuscritos..." Op. cit., p. 537. Nota a pie nº 246.
 14. Miguel fue hermanastro de Clemente Sarela. Debió de nacer en 1744, momento en el que su padre tendría unos 54 años y Clemente 30.
 15. En la partida de bautismo que figura en la documentación de ingreso en el convento se dice que: "certifico yo Don Juan Antonio de Quintas [...] tor de las parroquias (?) de S. Frutuoso, S. Juan Baptista y Sta. Susana de esta ciudad que

al folio ochenta y seis vuelta del Libro de los que se bautizan en esta Parroquia de San Frutuoso que principia en veinte y uno de Febrero de mil siete cientos y treinta y siete hallé la partida siguiente en treinta de diciembre de mil siete cientos y quarenta y quatro de Vizente Ares Vamonde Nunez (?) cura de las parroquias de San Frutuoso, San Juan Baptista, y Santa Susana de la ciudad de Santiago, bautise a un neno a quien puse en nombre Miguel Antonio Vizente el qual nació en veinte y ocho de dicho mes hijo legitimo de Francisco Fernandez Sarela y de Rosa de Yglesia, su mujer, vecinos de San Juan Baptista, Calle de las Guertas.” A.P.F.S., Catálogo del Archivo de la provincia franciscana de Santiago, t. 15, fol. s/n. Si se atiende a esta partida de nacimiento, Miguel Fernández Sarela ingresaría en el convento con 18 años y 16 días.

16. Ibid., Fol. s/n.
17. J. Ferro Couselo, *Galicia Artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*, CSIC, Santiago de Compostela, 2004, p. 311.
18. M. Murguía, *El Arte en Santiago durante el siglo XVIII y noticia de los artistas que florecieron en dicha ciudad y centuria*, (Est. Tip. de Ricardo Fé), Madrid, 1884, p. 209.
19. M. C. Folgar de la Calle, *Arquitectura gallega...* Op. cit., p. 17.
20. J. Ferro Couselo, *Galicia Artística...* Op. cit., p. 311.
21. A.P.F.S., Catálogo del Archivo de la Provincia Franciscana de Santiago, t. 15, fol. s/n.
22. M. C. Folgar de la Calle., *Arquitectura gallega...* Op. cit., p. 18. *Vid.* nota a pie nº 7.
23. El uso de este tipo de cuadernos no resulta algo novedoso. Por poner un ejemplo, recuérdese el cuaderno de arquitectura de Hernán Ruíz el Joven. H. Ruíz (el Joven), *El libro de Arquitectura* (ed. facs. de la Biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, comentada por P. Navascues), Madrid, 1974.
24. F. L. de San Nicolás, *Arte y Uso de Arquitectura* (ed. facs. de la de Plácido Barco López, Madrid, 1796), Zaragoza, Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, 1989, p. 163.
25. A.P.F.S, Manuscrito de Francisco Fernández Sarela, *Algunos Cortes de Arquitectura*, 1740, Fol. 26-r.
26. J. de Portor y Castro, *Cuaderno de Arquitectura* (manuscrito de la Biblioteca Nacional), 1708.
27. G. Barbé-Coquelin de Lisle, “Creatividad y sumisión al poder de la Iglesia: Juan de Portor y Castro y su *Cuaderno de Arquitectura* manuscrito. Un testimonio ejemplar (1708-1719)” en *Arte, Poder y Sociedad en la España de los siglos XV a XX*, CSIC, Madrid, 2008, p. 65.
28. R. Carvajal Alcaide, “Estructura y singularidad del Cuaderno de arquitectura de Juan de Portor y Castro (1708-1719)” en *Actas del Séptimo Congreso Nacional de Historia de la Construcción* (Santiago de Compostela 26-29 de Octubre de 2011), Madrid, 2011.
29. Cit. por G. Barbé-Coquelin de Lisle, “Creatividad y sumisión al poder...”, op. cit., de M. Taín Guzmán: *Domingo de Andrade, maestro de obras de la catedral de Santiago (1639-1712)*, vol. 1, O Castro, Sada, 1998, pp. 68-69 y p. 269.

30. A. Bonet Correa, *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, CSIC, Madrid, 1964.
31. G. Barbé-Coquelin de Lisle, "Creatividad y sumisión al poder...", op. cit., p. 68.
32. Dice así: "Cuaderno de Arquitectura de Juan de Portor y Castro. Se acabó año de 1708 junio a los 27 dicho año".
33. En la actualidad han sido reenumerados con la foliación 25-v y 24-v, respectivamente.
34. A. Sanjurjo, "El caracol de Mallorca en los tratados de cantería españoles de la edad moderna" en *Actas del Quinto Congreso Nacional de Historia de la Construcción* (Burgos 7-9 de Junio 2007), I. Juan de Herrera, Madrid, 2007, pp. 835- 845.
35. Sirva como ejemplo la escalera D'Oro del Palacio Ducal de Venecia (1530-1559), de G. Sansovino y A. Abbondio. O en España, la escalera de influencia italianizante del Castillo del Viso del Marqués (1564-1567), obra de Giovanni Battista Castello "el Bergamasco". Al respecto vid. A. Ureña Uceda, *La escalera imperial como elemento del poder. Sus orígenes y desarrollo en los territorios españoles en Italia durante los siglos XVI y XVII*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2007.
36. F. Blondel, director de la Real Academia Francesa de Arquitectura decía que: "Entre las figuras que se pueden dar de las escaleras, aquellas que están en los espacios cuadrados o rectangulares convienen mejor a los edificios considerables (...) No es que no haya escaleras en esquina, en chafalán, escaleras ovales y redondas que salgan bien fuertes en los edificios magníficos (...) Yo no creo que se deba jamás emplear los peldaños curvos (...) Nuestros pasos son naturalmente dados de forma recta, y por poco que se nos ponga fuera de alineamiento del cuadrado y de la línea derecha, nosotros nos dejamos fácilmente sorprender. F. Blondel, *Cours d'Architecture* (de l'Imprimerie de Lambert Roulland en la maison d'Antoine Virré, rue du Foin), I vol., París, 1675, V parte, Libro III, cap. XI, p. 689.
37. Recuérdense las escaleras del Hospital de la Santa Cruz de Toledo (1504-1514), obra de Alonso de Covarruvias, principal impulsor del desarrollo de la escalera monumental en España.
38. R. Carvajal Alcaide, "Estructura y singularidad..." Op. cit., p. 215.
39. M. Murguía, *El Arte en Santiago...* op. cit., p. 137
40. Del mismo modo tampoco se sabe si Fray Gabriel de Casas llegaría a redactar ese desconocido tratado de arquitectura el cual aparece referenciado en el manuscrito "Varones memorables de la Congregación de San Benito de España" (1789) según indicó Filgueira Valverde quien con la ayuda de Ferro Couselo intentó localizarlo en San Martín Pinario, sin resultados positivos, como él mismo indicó. X. Filgueira Valverde, "Sobre la biografía de Fray Gabriel de Casas", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, Santiago de Compostela, vol. II, 1946, pp. 144-146.
41. Piénsese que por estos años ya se habían construido escaleras como las de la catedral, el convento de Conxo o las claustrales de San Martiño Pinario. Y los más destacados colegios también disponían de escaleras de este tipo: Fonseca, San Clemente o San Xerome.

Resumen

En 1855, el pintor Dionisio Fierros sale de Madrid, donde había recibido su formación artística de manos de Federico de Madrazo, con rumbo a Santiago de Compostela. Lo que inicialmente se presentaba como un viaje de pocos meses para “pintar cuadros de costumbres de aquel país” —según sus propias palabras— con los que habría de concurrir a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1856, se convirtió en una fructífera estancia de tres años en la ciudad durante la cual, además de sentar las bases para la pintura gallega contemporánea con su obra costumbrista, Fierros introduce en Galicia el romanticismo académico aprendido de su maestro, por medio sobre todo de sus retratos.

Palabras clave: Dionisio Fierros, pintura gallega, siglo XIX, Santiago de Compostela, costumbrismo, retrato.

Abstract

In 1855, painter Dionisio Fierros is leaving Madrid, where he had received his artistic formation from Federico de Madrazo, bound for Santiago de Compostela. What initially appeared as a few months trip “for painting local customs from that country” –in his own words- which he would show in the National Exhibition of Fine Arts in 1856, it turned into a successful three-year stay in the city during which, aside from setting the beginning to the Galician contemporary painting with his local customs pictures, Fierros brings in Galicia the academic romanticism learned from his master, mainly with his portraits.

Keywords: Dionisio Fierros, Galician painting, nineteenth century, Santiago de Compostela, local customs, portrait.

DIONISIO FIERROS EN COMPOSTELA, 1855-1858: PRESENCIA PARA UNA RENOVACIÓN DE LA PINTURA GALLEGA.

Diego Rodríguez Paz

Grupo de investigación Iacobus (GI-1907).

Universidad de Santiago de Compostela

Durante la primera mitad del siglo XIX, el arte gallego vive una de las etapas más nefastas de su historia. Son décadas de estancamiento, en las que la escasa actividad artística se ve abocada a repetir fórmulas del pasado, dentro de un sistema gremial en el que la aparición de un cambio sustancial resulta difícil, y la inversión en arte es cada vez más limitada, como reflejo del atraso socioeconómico que vivía Galicia a la cola del ya empobrecido estado español. El principal factor de esta situación hay que buscarlo en el debilitamiento de la iglesia —hasta entonces principal mecenas de las artes—, que había perdido gran parte de sus recursos como consecuencia de la desamortización. La alternativa a este patrocinio es prácticamente nula, pues la hidalguía se hallaba igualmente empobrecida a consecuencia de las guerras carlistas y de su inversión en bienes desamortizados, mientras que la burguesía es casi una clase social inexistente en Galicia durante estos años, y su preocupación por la adquisición de obras de arte no se hará efectiva hasta la segunda mitad del XIX¹.

En el caso de Santiago de Compostela, las circunstancias son si cabe más desfavorables, pues al comenzar el siglo comienza también el lento declinar de la ciudad. La hegemonía que hasta entonces había ostentado en el terreno político, económico, social y artístico, se ve mermada no solo con la desarticulación del poder económico del clero, sino también con la pérdida de poder político que, como consecuencia de la nueva división administrativa de 1833, relegará a Santiago a simple sede de partido judicial, prescindiendo de ella como cabeza de provincia.² De esta forma, la ciudad mantiene como únicos puntos fuertes



Fig. 1 Dionisio Fierros, *Retrato de dama*, 1855. Óleo sobre lienzo, 65 x 55 cm. Vigo, Museo Municipal "Quiñones de León".

la Universidad y la Catedral, insuficientes como motores de progreso para una urbe decimonónica. Por lo tanto, mientras otras ciudades gallegas como A Coruña y Vigo empiezan a experimentar un notable desarrollo, Compostela se mantiene aletargada, siendo la única ciudad de Galicia que pierde población, pasando de los 28.043 habitantes que en 1827 la hacían la más poblada de Galicia, a los 22.749 de 1850.³ Aun así, Santiago se mantendrá durante un tiempo en una segunda posición, por detrás de A Coruña, lo que nos da una idea del escaso desarrollo urbano de Galicia aun

a mediados del siglo XIX, y en consecuencia del atraso que el país arrastraba en el camino de la modernización.⁴

Estas circunstancias tan desfavorables para el arte gallego, y para el compostelano en particular, se mantienen sin cambios hasta los años centrales del siglo, en que la situación llega a un momento crítico. Durante estas décadas, el artista de más renombre en la ciudad es Juan José Cancela del Río (1803-1886), pintor de calidad mediocre, circunstancia que a juicio de López Vázquez es "el síntoma más evidente de la situación límite en la que se debate nuestro arte"⁵. Cancela, que había sido discípulo de Vicente López en Madrid, pertenece a la generación de artistas nacidos en torno a 1800 que pone fin al neoclasicismo en Galicia y que empieza a introducir un protorromanticismo que en Cancela se manifiesta en un naturalismo tan preocupado por los detalles como carente de profundidad psicológica, y en una tendencia hacia el eclecticismo temático propio del arte decimonónico en el que sobresale su dedicación al retrato en miniatura como respuesta a los nuevos gustos burgueses⁶. No obstante, es la presión del ambiente social, más que los propios gustos personales de Cancela, la causa que lo conduce a este camino⁷, pues en él sigue latente su formación clasicista, defensora del bello ideal y de una práctica artística basada en la copia de modelos frente al estudio del natural, método que promoverá en

su faceta docente en la Escuela de Dibujo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País⁸. No obstante, la enseñanza de bellas artes en la Compostela de la primera mitad del siglo XIX es prácticamente inexistente al margen de esta escuela de dibujo, en funcionamiento de manera intermitente⁹, y algunas academias particulares como la que el propio Cancela instalaría en su casa¹⁰. A esta precariedad se referiría Manuel Murguía años más tarde, denunciando las graves repercusiones que la ausencia de medios para una sólida formación artística suponía para el desarrollo del arte gallego:

“Efecto de la ignorancia total —dos, tres, veinte excepciones nada significan— que reina en Galicia acerca de las tres ramas de las bellas artes, hemos carecido de obras buenas y de buenos artistas. Esta verdad se prueba evidentemente notando que, en lo que va de este siglo, apenas salieron de Galicia más de seis artistas; apenas se levantó en nuestras cuatro provincias un solo monumento que pruebe a los siglos venideros, que en nuestros días la llama creadora del arte iluminó el alma de unos cuantos escogidos.

¿Cuál es la causa de esta decadencia? A últimos del siglo pasado aún teníamos un “arte indígena”; Ferreiro, ese pobre artista de tanto genio como desgracia, no visitó jamás ni las ruinas de Roma, ni las estériles academias de Madrid; pero hoy que es lo que pasa? No lo diré por honor de nuestro país. La falta de buenos artistas es conocida de todos, y el criterio artístico de la mayoría ilustrada es una ilusión; y gracias cuando no contribuye con su ignorancia a perpetuar errores que es necesario desvanecer, si queremos tener artistas y arte.

Algo son las academias de dibujo, porque son un esfuerzo, pero no bastan. Faltan museos donde se eduque el gusto, donde se aprenda a ver, y mientras tanto no se haga público, es soñar creer que vamos a tener artistas...”¹¹

El cambio en el contexto artístico gallego, a través del caso concreto de Santiago de Compostela, se produciría con la estancia de tres años que un pintor foráneo, Dionisio Fierros (1827-1894), realiza en la ciudad del apóstol entre 1855 y 1858. Asturiano de nacimiento, Fierros se había trasladado a vivir a

Madrid siendo aún muy joven, y allí comienza su formación artística. El propio pintor nos lo cuenta en sus memorias:

“Salí para Madrid el 15 de mayo de 1841. Comencé mis primeros estudios de pintura en dicha población en 1842. Primero con Don José Madrazo, pintor de cámara y director de la Real Academia de San Fernando y del Real Museo de Pintura. Dos años después pasé a ser discípulo de su hijo Don Federico Madrazo, pintor distinguidísimo, recién llegado de Roma. Al propio tiempo que pintaba en el estudio de dicho Don Federico, pintaba en distintas clases, como la Academia de San Fernando y el Museo Real del Prado, hoy Museo Nacional. Desde 1842 a 1855, en el que dejé de acudir a las academias de pintura, 13 años que no salí de Madrid”.¹²

El magisterio de los Madrazo, así como el contacto con los círculos académicos madrileños, serán decisivos en la definición del estilo artístico del joven Fierros. Especialmente notable resulta la influencia ejercida por Federico de Madrazo (1815-1894) durante los once años que el asturiano permaneció ligado a su taller, bien como aprendiz en una etapa inicial, bien como ayudante en los años finales¹³. Madrazo, formado en Roma y París en contacto directo con Ingres, y admirador del nazarenismo alemán, abandera a su regreso a Madrid la vertiente purista del romanticismo español que se convertiría en referente para varias generaciones de pintores y habría de contribuir a conformar el gusto estético de la sociedad española de mediados de siglo¹⁴. El estilo intimista aprendido de Ingres, fundamentado en la firmeza del dibujo como base compositiva, y un cierto grado de idealización siempre sometido al afán de verosimilitud del arte decimonónico, convertirían a Madrazo en el pintor predilecto de la burguesía y la aristocracia madrileñas, y este haría del retrato su mejor vehículo de expresión y su verdadero oficio. Fierros hereda de su maestro esta dedicación mayoritaria al retrato, y asume como propio su estilo pictórico, al que habría de sumar la visión sintetizadora velazqueña aprendida durante las horas de copista en el Museo del Prado¹⁵.

En 1855, dando por terminada su etapa formativa, Fierros decide emanciparse del taller de Madrazo y abrirse camino como

pintor independiente. Para ello opta por concurrir a la Exposición Nacional de Bellas Artes, que habría de convocarse por primera vez en 1856. El sistema de Exposiciones Nacionales se presentaba entonces como el mejor escaparate para que tanto artistas noveles como consagrados dieran a conocer al gran público su obra, en una infraestructura que contribuiría a profesionalizar su oficio y a dinamizar el sistema artístico español durante la segunda mitad del siglo XIX¹⁶.

El género más apreciado entonces en este tipo de certámenes, por su empaque y por el gusto decimonónico hacia la representación de episodios del pasado nacional, era el de la pintura de historia. Fierros, creyendo quizá que su formación casi exclusivamente retratística¹⁷ limitaba sus posibilidades de acometer con dignidad una obra de esta índole¹⁸, se decanta por el cuadro de costumbres, género demandado cada vez con más fuerza por los nuevos gustos burgueses y más asequible para un artista primerizo. El asunto más abordado entonces por los pintores costumbristas era el de inspiración andaluza, o incluso norteafricana, que por su pintoresquismo se asociaba a una imagen romántica de España muy del gusto de la época. Sin embargo, Fierros decide huir de un tema tan manido y fija su atención en el norte peninsular, territorio por el que pocos artistas se habían sentido atraídos hasta entonces, pero sobre el que algunos escritores foráneos ya habían llamado la atención en cuanto a su pintoresquismo¹⁹.

Cabría preguntarse aquí cuál fue el motivo que llevó a Fierros a escoger como destino Galicia y no, por ejemplo, su Asturias natal, territorio más conocido para él y que le ofrecía las mismas posibilidades creativas con un costumbrismo tan inexplorado como el gallego²⁰. Gamallo Fierros quiso ver en esta decisión una posible influencia del paisajista gallego Jenaro Pérez Villaamil —radicado en Madrid durante esos años y al que Fierros, a pesar de no haber sido nunca discípulo suyo en la Academia de San Fernando, sin duda llegó a conocer—, quien le habría recomendado viajar a Compostela²¹. Sin embargo, creo más probable la hipótesis planteada por Villa Pastur²², y respaldada por López Vázquez²³, según la cual Fierros habría

establecido algunos contactos desde Madrid con la familia compostelana de los Eleicegui Danciart para realizar diversos retratos en Santiago, encargos que le permitirían ganar el sustento económico necesario para subsistir mientras pintaba su obra costumbrista. Fierros, no obstante, tampoco nos da ninguna clave sobre esta decisión, y se limita a escribir en sus memorias que “en julio de 1855 marché a Santiago de Galicia, con objeto de pintar cuadros de costumbres de aquel país”²⁴.

La hipótesis del contacto con la familia Eleicegui Danciart, que habría recomendado a Fierros entre sus amistades de Santiago, se afianza si tenemos en cuenta los numerosos encargos que el artista recibe nada más llegar a la ciudad. Estos retratos, que conocemos en gran medida gracias a la tesis de licenciatura de Taberero Rey²⁵, nos muestran el rápido contacto de Fierros con la sociedad compostelana, especialmente con una naciente burguesía de actividad comercial e industrial que empieza a implantarse con fuerza en estos años centrales del siglo²⁶. Es el caso de personajes como *Fernando Varela Acuña*, *Manuel Blanco Navarrete*, *María Berdiales Núñez*, *Patricio de Andrés Moreno*, *Ramona García Cabezudo*, o *Antonio Sánchez Seijas*, que posan para los pinceles de Fierros durante estos años.

El retrato, como género idóneo a la hora de reflejar el valor de lo individual y lo privado en la nueva sociedad, será ampliamente demandado por esta burguesía, que buscaba además demostrar, a través de la posesión de obras de arte, su renovado prestigio social²⁷. En Santiago, la demanda de retratos privados, e incluso burgueses, había empezado a despuntar años antes de la llegada de Fierros, con Cancela del Río como principal artífice²⁸. Se trata de retratos con un formato de miniatura que acentúa su carácter íntimo, si bien estas dimensiones reducidas responden más a una situación de penuria económica que a la sensibilidad romántica de la época²⁹. Siguen la tipología de retrato de busto propia del momento, con formato oval, en el que la figura se recorta ante un fondo neutro en posición frontal o de tres cuartos, mirando directamente al espectador. Fierros emplea este mismo esquema que había aprendido y empleado ya en su etapa madrileña³⁰ en la mayoría de sus retratos compostelanos,

al tratarse de un formato asequible para una burguesía provinciana sin grandes ingresos. Con el tiempo, Fierros llegaría a hacer de esta tipología una verdadera marca de estilo personal, adaptando sus encargos a estos parámetros, repetidos una y otra vez en multitud de retratos, y convirtiendo su oficio casi en una producción en serie que le facilitaría la aceptación de un gran número de trabajos.

Estilísticamente, estos retratos de busto siguen las pautas aprendidas de Federico de Madrazo. Si observamos los *Retratos de dama y caballero desconocidos* —ambos del Museo Quiñones de León, de Vigo, y datados en 1856—, vemos cómo la formación con Madrazo se aprecia en un dibujo de gran pulcritud, en la pincelada corta y poco matérica en la que apenas se nota el trazo del pincel sobre la tela, en la concepción plástica de las carnaciones, y en el interés por conseguir un resultado verista en la representación de todos los elementos de la composición. Fierros toma también de su maestro el empleo de un modelado muy contrastado entre zonas iluminadas y zonas ensombrecidas —obsérvese el rostro del citado *Retrato de caballero*—, que nos remite a un tipo de modelado frecuente en Madrazo, en ejemplos como el *Retrato de Segismundo Moret* y el *Retrato de Concepción Remisa*. De este tipo de modelado se colige la elección de un foco lumínico muy selectivo, dirigido hacia el rostro desde el ángulo superior izquierdo, creando estos contrastes luz-sombra, aunque en el caso de Fierros potenciando más el efecto compositivo de las sombras hasta generar en ocasiones un resultado casi tenebrista en el que el rostro del modelo emerge de la penumbra circundante, lo cual responde a una mayor influencia sobre Fierros de la pintura española del Siglo de Oro. Al mismo tiempo, la admiración de Fierros por Velázquez le lleva a emplear una iluminación más naturalista —alejada de la luz irreal que Madrazo había aprendido de Ingres—, aunque con un foco mucho más evidente, pero que le permitirá introducir en el cuadro los efectos de atmósfera y de magia del ambiente³¹. No obstante, la influencia de Velázquez se hará notar de manera más evidente a partir de la década de 1860, tras el regreso de Fierros a Madrid, no solo en el empleo de este tipo de iluminación sino sobre todo

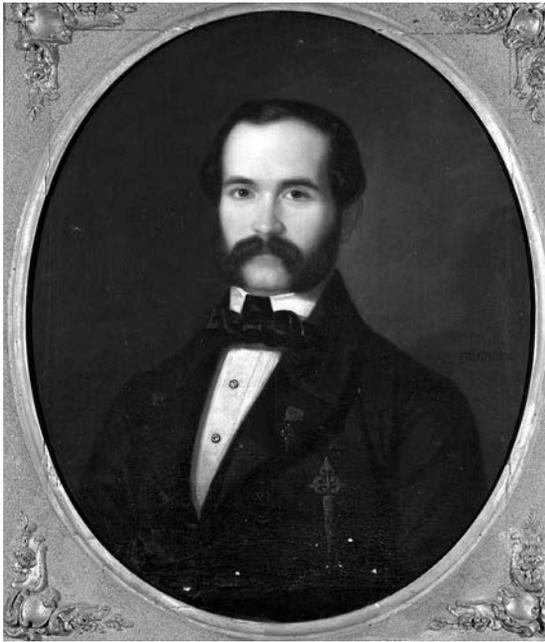


Fig. 2 Dionisio Fierros, *Retrato de caballero*, 1855.
Óleo sobre lienzo, 65 x 55 cm. Vigo, Museo Municipal
“Quiñones de León”.

en el cambio hacia un modelado del rostro menos contrastado, y que reparta las sombras de manera más uniforme, introduciendo pequeñas zonas de penumbra³². Esta iluminación, en último caso, tiene como objetivo fundamental destacar la zona del rostro como parte esencial del retrato en la que el artista despliega toda su pericia técnica para conseguir un resultado objetivo que no solo capte fielmente los rasgos físicos del modelo, sino también su vida interior,

tal y como demandaban las poéticas del momento³³. En ese sentido, Fierros echa mano nuevamente de recursos aprendidos de Madrazo, como el dotar a las pupilas de un toque de pincelada blanca para humedecer la mirada, o el cliché leonardesco de remarcar la comisura de los labios para insinuar una sonrisa. Como resultado se consigue una obra de elegante sencillez y sobriedad, con la que Fierros está definiendo lo que será el retrato burgués gallego, y que se convertirá casi en imagen arquetípica de esta nueva sociedad, relacionada directamente con un romanticismo naturalista que, a través de estas obras, Fierros está introduciendo en Santiago y, por extensión, en Galicia.

Respecto a lo que se estaba haciendo hasta entonces en Compostela, estos retratos de Fierros suponen una innovación no solo en el terreno tipológico sino también en el estilístico. El otro artista compostelano destacado con dedicación al retrato, Cancela del Río, había abordado el género en escasas ocasiones antes de la llegada de Fierros, y respondiendo a encargos ajenos al mundo

burgués³⁴. Es a partir de estos años centrales del siglo, en que la burguesía empieza a destacar como mecenas de las artes, cuando Cancela realiza la mayor parte de sus retratos, como hemos visto, en formato de miniatura. Por otra parte, estos retratos de Cancela, al margen de responder a una tipología plenamente romántica, con un esquema de busto sobre fondo neutro similar al empleado por Fierros, denuncian la mentalidad clasicista de su autor en el interés casi exclusivo por el dibujo, con un empleo de la línea minucioso, útil para la representación de detalles en telas y objetos, en lo que Cancela quiere imitar el hacer de su maestro Vicente López³⁵. No obstante, y a pesar de perseguir un efecto naturalista, y en ocasiones conseguir profundizar en la psicología del retratado³⁶, los retratos de Cancela adolecen habitualmente de una gran dureza en la representación, sobre todo en la utilización del color, al ser incapaz de reproducir los tonos locales y por lo tanto de emplear un modelado cromático³⁷. Al mismo tiempo, el empleo de una luz artificial que no ayuda al modelado ni a la captación de las calidades táctiles de los objetos nos remite a una concepción aún clasicista, en la cual la observación directa del natural todavía no se ha impuesto como método pictórico.

En definitiva, lo que están haciendo tanto Fierros como Cancela es tratar de emular el estilo de sus respectivos maestros. Pero mientras el primero alcanza un notable dominio del modo de hacer de Madrazo —aunque sin llegar a la maestría de este—, aplicándole además su propia intuición personal en la asimilación del estilo velazqueño, el segundo se queda en una imitación pobre de Vicente López, limitada a un estudio exhaustivo del dibujo pero obviando las cuestiones lumínicas, cromáticas o compositivas que aportan vida a la obra. Además, debemos tener en cuenta que Cancela pertenece a una generación posterior a Vicente López, y que por lo tanto está imitando un estilo que en ese momento ya estaba totalmente obsoleto en la pintura española. De hecho, la pintura de Vicente López había sido criticada por el círculo de los Madrazo, representantes de una corriente opuesta a la suya³⁸.

No es de extrañar por tanto que el estilo “madraziano” de Fierros cale con tanto éxito entre la burguesía compostelana,

que lo ve mucho más próximo a sus ansias estéticas. La demanda de Fierros como retratista, no obstante, no es exclusiva de clientes burgueses, sino que se extiende también a instituciones como la Universidad, que en estos años está completando su galería de personajes ilustres. Así, en 1857 el Rectorado le encarga los retratos de *Carlos V*, *Felipe V*, *Isabel II* y el *General Rodil*, a los que habría de sumar años más tarde los de *José Varela de Montes* (1874) y *Alfonso XII* (1875).

En estos años ha de datarse también el primer retrato que Fierros pinta del entonces arzobispo de Santiago, *Miguel García Cuesta* (Gijón, colección particular), al que seguirán muchos más tras su nombramiento como cardenal³⁹. Es obra de escasa calidad, pero interesante por fijar el inicio de lo que será una fructífera relación en el terreno artístico, con retratos que se sitúan entre lo más notable de la producción de Fierros⁴⁰. A pesar de ser un retrato de pequeñas dimensiones, se aprecian en él los anhelos del prelado, al hacerse retratar con un fondo paisajístico en el que se adivina la cúpula de la basílica de San Pedro de Roma, y junto a lo que semeja una de las columnas del baldaquino de Bernini, algo que hemos de interpretar como imagen de las pretensiones de García Cuesta a ingresar en el colegio cardenalicio, mérito que conseguiría en 1861⁴¹.

La evolución del retrato durante estos años acusa un contacto cada vez mayor entre la burguesía y la aristocracia, con préstamos mutuos cada vez más frecuentes. Así, se hace habitual el retrato de aparato burgués, que combina la elegancia y la distinción del retrato noble con la naturalidad burguesa. El mayor representante de esta corriente en Madrid es Federico de Madrazo, cuya estela introduce en Galicia Dionisio Fierros⁴².

Entre esta variante encontramos alguna de las mejores obras que Fierros realiza durante su estancia compostelana. Es el caso de los retratos de *José Varela de Montes*, *Carmen Moscoso de Altamira*, *Juan Nepomuceno Jaspe Montoto* —todos ellos en el Museo de Bellas Artes de A Coruña—, *María Berdiales Núñez* —Museo Jovellanos de Gijón—, o el *Retrato de personaje desconocido* del Monasterio de San Martín Pinario. Menos demandados que los retratos de busto por su coste más elevado, presentan

al modelo en un interior doméstico de gran riqueza a través del cual se quiere hacer ostensible la elevada posición social y económica del retratado, y en el que son habituales los típicos recursos del cortinaje recogido, el elegante sillón o la mesa con libros, heredados del mundo barroco. Es a través de estos elementos accesorios como se configura el espacio, en el que luego se inserta la figura. Cualquiera de estos ejemplos nos muestran de nuevo una serie de recursos que Fierros toma directamente de Madrazo, aparte de los ya mencionados: la elegancia en la disposición del modelo —distante, aunque sin renunciar a cierto grado de introspección psicológica—; su situación en un primer plano muy próximo al espectador; la colocación de las manos sobre los brazos del sillón enmarcando la figura y complementando al rostro como elementos definidores de la expresividad; el tratamiento detallado de las carnaciones; el interés por la plasmación de las calidades de los objetos a través de efectos de brillos y reflejos, más acusados en Fierros a consecuencia del uso de una luz más naturalista, etc. No obstante, se aprecia la huella del estilo personal de Fierros en el tratamiento de estos elementos decorativos, con una potenciación de los efectos pictóricos sobre la línea del dibujo y una creciente valoración de las posibilidades compositivas de la mancha cromática que anuncia la posterior evolución de su estilo.

De todos modos, no debemos olvidar que la principal preocupación de Fierros en estos años es su obra costumbrista, y que se traslada a Santiago, según sus propias palabras,

“... con objeto de pintar cuadros de costumbres de aquel país [...]. Los cuadros que pinté fueron: *Una romería en las cercanías de Santiago*, de grandes dimensiones. *La muñeira*, de menor tamaño. *De ruada* y *Una familia gallega*, en dos medallones [...] Más tarde pinté otros dos cuadros de Galicia, con estudios que me reservé. Uno presentaba la salida de misa, y otro una fuente, con un grupo de jóvenes de la aldea”⁴³.

Estos cuadros constituyen, como ya se ha señalado en repetidas ocasiones, el inicio del género costumbrista en Galicia, con temas propios del país pintados además desde su propio

territorio, lo que permite considerar a Fierros como el artista que sienta las bases para una pintura gallega contemporánea⁴⁴. A partir de este momento, y aun a pesar de que su obra no tenga una continuidad inmediata en Galicia, quedará definido el camino que habrá de seguir buena parte del arte gallego hasta bien entrado el siglo XX.

Fierros nos aproxima en estas obras a los tipos y costumbres del mundo rural gallego, un tema que por su pintoresquismo satisfacía una de las principales poéticas del arte romántico, y por el naturalismo con que está tratado, respondía al creciente interés de la sociedad decimonónica por conocerse y reconocerse a través de sus costumbres. El tema se aborda desde la óptica de corte antropológico e inquietud científica propia de la pintura romántica, según la cual se nos muestra un variado repertorio de hábitos, tradiciones y personajes populares, con una cuidada descripción de su folklore y de sus trajes a través de la cual el autor quiere demostrar su perfecto conocimiento de la materia, producto de una observación rigurosa del natural, método que nos lleva a una concepción plenamente moderna del arte. Tenemos así la presencia del gaitero, la rosquillera, el ciego de la zanfona, la pareja de enamorados, etc., dentro de ese catálogo de elementos arquetípicos del cuadro de costumbres que Fierros aborda previamente en estudios independientes, muchos de ellos llegando a funcionar como motivo artístico por sí mismos. Estos mismos motivos los encontramos repetidos de forma arquetípica en la literatura gallega del momento: el gaitero de Xoán Manuel Pintos: “ese músico / *a nativitate* feito”⁴⁵; de Rosalía: “de pano sedán vestido”⁴⁶; o de Curros: “calzón curto, alta monteira, / verde faixa, albo chaleque / i o pano na faltriqueira”⁴⁷; las continuas alusiones al paisaje y al entorno rural, etc. No es casual que esta aproximación temática a la realidad gallega se produzca de manera casi simultánea en la literatura y en las artes plásticas, en un momento en que ambas disciplinas experimentan un proceso de profunda renovación. No obstante, a pesar de esta similitud temática entre la obra costumbrista de Fierros y la literatura del Rexurdimento —en una fase muy inicial durante los años de estancia del pintor en Santiago—, no

creo que esta vinculación se pueda hacer extensible al terreno ideológico, en la línea del proceso de recuperación de la identidad nacional gallega que comienza a dar sus primeros pasos. Al margen de los hipotéticos contactos de Fierros con los círculos culturales compostelanos afines al movimiento provincialista, no debemos olvidar que su mentalidad artística es la de un hombre formado en Madrid, en un entorno académico, que viaja a Galicia —como otros pintores lo habían hecho a otras regiones de España— movido fundamentalmente por el pintoresquismo que ese territorio le ofrecía y por la originalidad de sus costumbres como asunto artístico. No hay por tanto, como vemos en los escritores del Rexurdimento, una voluntad de exaltación de las costumbres populares como forma de reivindicar un hecho diferenciador del pueblo gallego. Más bien, habría que entender este interés por el costumbrismo gallego nuevamente desde esa mentalidad romántica aprendida en Madrid, que valora la singularidad de los diferentes pueblos de España como expresión de la diversidad cultural de la nación española.

La idea inicial de Fierros de concurrir a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1856 tuvo que ser aplazada a la siguiente edición al alargarse su estancia compostelana durante tres años. Sin embargo, tampoco pudo presentarse en 1858, al no llegar a Madrid a tiempo para presentar los cuadros con la antelación requerida por la organización⁴⁸. Debiendo entonces retrasar dos años más su puesta de largo ante los círculos artísticos madrileños, decide hacer su presentación oficial como pintor en la ciudad que lo acogió durante los tres últimos años, participando en la Exposición Regional de Santiago organizada por la Real Sociedad Económica de Amigos del País en el Monasterio de San Martiño Pinario. Bajo el título “Exposición Agrícola, Industrial y Artística de Galicia”, la muestra respondía



Fig. 3 Dionisio Fierros, *Retrato de María Berdiales Núñez*, 1855. Óleo sobre lienzo, 103,5 x 83 cm. Colección Gamallo Fierros, depósito en el Museo Casa Natal de Jovellanos, Gijón-

al auge de este tipo de eventos en toda Europa como mecanismo de exhibición de los últimos avances sociales. No poseía por lo tanto un carácter específicamente artístico; al contrario, los objetos de arte se mostraban junto a otros muchos instrumentos vinculados a actividades industriales, agrarias o ganaderas, valoradas en clave de avance económico, y exhibidas bajo el prisma común de la idea del progreso como motor de la sociedad⁴⁹.



Fig. 4 Dionisio Fierros, *La muiñeira* (boceto). Óleo sobre lienzo. Paradero desconocido (fotografía de L. Basa, *El pintor Fierros y el arte en Galicia*, Buenos Aires, 1909)

Fierros presenta a la exposición 22 obras, según consta en el catálogo⁵⁰: un cuadro original de costumbres gallegas, de grandes dimensiones (*La romería* o *La muiñeira*); dos cuadros originales de costumbres gallegas de dimensiones menores (*De ruada* y *Una familia gallega*); un busto de mujer de dimensiones menores, original⁵¹; y 18 retratos de di-

ferentes tamaños: entre estos, sabemos que se incluían los mencionados retratos de *Personaje desconocido*, *José Varela de Montes*, *Carmen Moscoso de Altamira*, *Juan Nepomuceno Jaspe Montoto*, además del *Retrato de Antonio y Emilia Jaspe Moscoso* —hijos del matrimonio anterior— (Museo Jovellanos, Gijón), el *Retrato de caballero romántico* (Diputación Provincial de A Coruña), y otros que no hemos podido identificar⁵².

El resultado obtenido por Fierros en la exposición fue de lo más positivo, alzándose con el galardón de mayor prestigio al ser nombrado socio de mérito de la Sociedad Económica de Amigos del País por sus “cuadros originales y retratos al óleo”⁵³. Suponemos que este reconocimiento oficial fue compartido de forma general por la opinión pública, aunque la ausencia de críticas específicas al apartado artístico nos ha privado de esta información. De esta falta de críticos especializados se lamentaba José Planellas Giralt en la introducción del catálogo de la exposición:

“... siendo muchos de ellos trabajos originales de la mayor verdad artística, han estado en la Exposición, demostrando que el númen gallego no está divorciado de las artes de imaginación. Vanos serían nuestros esfuerzos para dar una idea cabal de esas bellezas; su descripción es ajena á nuestro propósito y para hacerla reclamaría una pluma más versada en esas materias, en las cuales la nuestra es de todo punto incompetente”⁵⁴.

No obstante, tenemos constancia de alguna breve alusión en prensa, como la que reseña el diario compostelano *El Fomento de Galicia* en su artículo sobre la inauguración de la exposición, mencionando someramente los “muchos y buenos retratos” de Fierros entre los objetos que concurren por la provincia de A Coruña⁵⁵. Más extensa es la referencia que hace el periódico madrileño *La Época*:

“Las bellas artes han tenido una digna representación por parte de esta provincia [A Coruña]: los retratos por Fierros, entre ellos el del ilustre gallego D. José Varela de Montes, y los cuadros de costumbres gallegas del mismo artista, son notables bajo todos conceptos. Uno de estos cuadros representa en grandes proporciones un grupo de campesinos, solazándose con la muíneira, el baile más querido de nuestra población rural. Otros encantan por la verdad en que retratan una escena de “ruada”, y una ceremoniosa declaración de amor, á estilo del país. El delicado pincel del Sr. Fierros retrata con maestría las costumbres de Galicia.”⁵⁶

El diario coruñés *Galicia, revista universal de este reino*, se hace eco a principios de 1861 del éxito cosechado por Fierros en la Exposición Nacional de Bellas Artes —en la que recibió una medalla de primera clase por su *Romería*, y varios de sus cuadros fueron adquiridos por personajes de la Corte⁵⁷—, recordando las impresiones suscitadas a raíz de la exposición compostelana:

“Recordarán nuestros lectores, que cuando la Exposición de Santiago de 1858, hicimos notar entre las buenas pinturas que adornaban la galería dedicada á las bellas artes, los cuadros del Sr. Fierros, y especialmente entre ellos los que representaban escenas de nuestros campos [...].

Casi desconocidas hasta ahora las bellezas del país gallego, la hermosura de sus hijas, lo pintoresco de sus trajes indígenas, el encanto de sus fiestas, todo eso en fin, que alimenta el espíritu del arte, no nos maravilla en verdad que el Sr. Fierros, al recorrer nuestras perfumadas florestas, haya atesorado en su alma miles de recuerdos de Galicia, y que les dé preferencia al coger sus brillantes pinceles, trasladando luego al lienzo sus poéticas inspiraciones con la maestría y verdad de colorido que tenían al recogerlas su mirada inteligente [...].

Si Galicia ha sabido apreciar y recompensar en lo que pudo, los talentos artísticos del Sr. Fierros, este á su vez no ha sido ingrato para con el país, y nosotros le enviamos en nombre de él las más sinceras felicitaciones, por los triunfos obtenidos con sus trabajos en la Exposición de Madrid, al mismo tiempo que le agradecemos haya hecho conocer públicamente y por medio de su agradable pincel, que tanto se vilipendia por los fátuos é ignorantes, hay tesoros de inspiración para el artista poeta, y escenas dignas de ocupar un distinguido puesto en los salones de los más fastuosos palacios.

Reciba, pues el Sr. Fierros, nuestro cariño y gratitud.”⁵⁸

Lo más significativo de este texto es ver cómo desde Galicia se enjuicia positivamente la obra costumbrista de Fierros por la novedad que supone el hecho de abordar por primera vez un tema propiamente gallego como motivo digno de ser pintado. En consonancia con las poéticas del momento, el diario los valora sobre todo en función de su pintoresquismo, destacando, al igual que *La Época*, la “verdad” con que están tratados.

Una opinión similar nos la ofrece el pintor compostelano Vicente Valderrama Mariño (1827-1864), en una carta dirigida a Fierros en 1861. Ambos pintores se habían conocido en Madrid, siendo discípulos de Federico de Madrazo, y coincidirían de nuevo en Santiago durante la estancia del asturiano:

“... Desde que tú te marchaste se acabó aquí [en Santiago] la pintura, y los ignorantes como Vidal y Gonzalez, emigraron por no resistir tu maestría muriendo de hambre por falta de parroquianos.

A mí me tienes muy entretenido en copiar tu Sta. Bárbara, y poder tener un ejemplar en mi cuarto: el original es decir tu santa está en la Sala de Juntas del Hospicio [...].

Perdí mucha afición a esta encantadora arte bien es que poco sé; [...] tal vez mi última obra sea la copia que estoy haciendo de tu original.

He visto las fotografías que mandaste á Sobrino, y el deseo de tener yo, otro ejemplar si hay sobrante, de tu romería y demas, me hace ser tan descarado en decírtelo sin rodeos, si no tienes ninguno [...], será para mí un sentimiento y el que me has dado aquí del primer cuadro de gallegos se quedará sin compañero:

Dispénsame esta franqueza, pero tengo presentes dos cosas, tu amabilidad y tu talento artístico que á esto debes que yo sea tan pesado y llegue al punto de abusar. [...]”⁵⁹

En primer lugar, Valderrama declara su admiración por la obra de su amigo: prueba de ello es el hecho de que esté copiando un cuadro suyo⁶⁰, y que le pida un boceto de su *Romería*. Más taxativa, aunque influenciada quizá por esa admiración, es la sentencia: “desde que tú te marchaste se acabó aquí la pintura”, que nos recuerda a la afirmación de Méndez Casal: “a partir de 1854, significa la orfandad de Galicia en materia de arte de no ser por Fierros”⁶¹. Sin embargo, la opinión de Valderrama pone de relieve que, a corto plazo,

la estancia de Fierros no había mejorado el panorama artístico de la ciudad, que aún mantenía un sistema artístico precario. Entre los pintores compostelanos, se cita a Vidal y González como “ignorantes” de menor mérito vilipendiados por una clientela artística todavía escasa. Ha de referirse a Tomás Vidal y a P. F. González Cid, ambos concurrentes a la Exposición de



Fig. 5 Dionisio Fierros, *Una familia gallega* (boceto), c. 1855-1858. Óleo sobre lienzo, 29 x 25 cm. Lugo, colección particular.

1858 con obras de temática mayoritariamente religiosa o de inspiración clásica⁶², lo que nos indica la pervivencia, aun en fechas tan avanzadas, de la antigua jerarquía de los géneros, con preferencias enfocadas hacia temas sacros. En una situación similar se encontraba Cancela del Río, que subsistiría hasta su muerte en 1886 gracias más a su labor docente que a la escasa clientela que pudiera granjearle su entonces obsoleto estilo pictórico. Tampoco tendrán mejor suerte otros pintores contemporáneos de Fierros, como el propio Valderrama, poseedor de una buena formación y una aceptable técnica, aunque con una escasa dedicación a la pintura a la que pondría fin su prematura muerte⁶³; o José Garabal Louzao (1835-1907), quizá el mejor artista santiagués tras la marcha de Fierros, portador de un clasicismo naturalista que le reportaría buenos resultados en el retrato y el cuadro de costumbres⁶⁴.

Fierros abandona Santiago en octubre de 1858 para volver a Madrid. Allí, como hemos mencionado, escenifica su presentación oficial a los círculos artísticos de la capital con un gran éxito que marca el inicio de su carrera como pintor independiente. Ya en plena etapa de madurez, Fierros realiza una segunda estancia en Compostela durante todo el año 1872, reclamado de nuevo como retratista de la burguesía local, a la que inmortaliza en multitud de retratos⁶⁵. Su contacto con la capital gallega seguirá vigente aun desde la distancia durante los años siguientes, al recibir varios encargos de la Universidad y del Ayuntamiento. Un último viaje, mucho más breve, entre agosto y septiembre de 1890, para realizar algún retrato, permite hacernos una idea de cómo la obra de Fierros mantiene una importante demanda aún en los años finales del siglo, en que el arte gallego se encauza hacia nuevos estilos.

- * Trabajo realizado en el marco del proyecto: “HAR2011-22899, Encuentros, intercambios y presencias en Galicia entre los siglos XVI y XX”.
1. J. M. López Vázquez, “Políticas e logros determinantes na arte galega contemporánea”, en F. Rodríguez Iglesias, dir., *Galicia. Arte, v. 15: Arte contemporáneo*, A Coruña, Hércules, 1993.
 2. X. R. Barreiro Fernández, “De la tutela eclesiástica a los inicios de la andadura burguesa (1808-1875)”, en E. Portela Silva, coord., *Historia de la ciudad de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, 2003, p. 450.
 3. *Ibídem*, p. 451.
 4. X. R. Barreiro Fernández, “Para una comprensión del siglo XIX gallego”, en *Galicia Terra Única. El siglo XIX*, Santiago de Compostela, 1997, p. 31.
 5. J. M. López Vázquez, “Pintores compostelanos”, en *Homenaje a pintores compostelanos*, A Coruña, 1981, p. 26.
 6. E. Fernández Castiñeiras, “Cancela del Río”, en A. Pulido Novoa, dir., *Artistas galegos. Pintores. v. 1: Ata o romanticismo*, Vigo, Nova Galicia Edicións, 1999.
 7. J. M. López Vázquez, “Pintores...”, *op. cit.*, p. 26.
 8. “Es preciso confesar que en esta Ciudad y aun en toda Galicia han estado muy atrasadas ciertas artes y oficios por falta de escuelas de Dibujo; y si algunas obras medianas se han visto y ven de pintura y escultura, solo a la natural disposición de los hijos de este suelo se le debe; por lo que si estos mismos se hubiesen cimentado bien en el dibujo, viendo y copiando buenos modelos, las obras medianas serían sobresalientes [...]. La Pintura, arte encantadora, que en el principio de su invención no tuvo otro fin que el de agrandar a la vista, pero el estudio y la reflexión la hicieron admirable al hombre. Después de haber remedado la naturaleza toscamente en la adversidad de objetos y de escenas, los artistas empezaron a hacer interesantes sus representaciones ayudados del estudio de las proporciones de la anatomía [...]; de modo que la Pintura llegó al sublime estado de su perfección, y á ser más bella que la misma naturaleza. Desde entonces, esto es desde el tiempo de los Griegos que fueron los que más descollaron en ella, quedó este encantador y admirable arte en posesión de agitar pasiones, de fomentar el amor a la virtud, y el odio al vicio tal vez con más vigor que la persuasiva elocuencia”. A.S.E.A.P.S., mazo n. 6, legajo 4, número 17, f. 1 v. y 2; 29 de septiembre de 1839. Cit. desde E. Fernández Castiñeiras, *Un siglo de Pintura Gallega: 1750-1850*, Santiago de Compostela, 1991, p. 275-276.
 9. J. M. López Vázquez, “A escola de debuxo. Os artistas da Real Sociedade Económica de Amigos do País de Santiago”, en *Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago de Compostela. 1784-2006*, Santiago de Compostela, 2006, p. 115-127.
 10. E. Fernández Castiñeiras, “Cancela...”, *op. cit.*, p. 302.
 11. M. Murguía, en *La Joven Galicia*, Santiago, 29-IV-1860, p. 139 y ss.; cit. desde F. Pereira Bueno, *A presenza das mulleres pintoras na arte galega: 1858-1936*, Sada, Edicións do Castro, 2004, p. 16.
 12. D. Fierros Álvarez, “Nota autobiográfica”, en *Fierros*, Madrid, Publicaciones Españolas, Cuadernos de Arte, 1966.
 13. J. Villa Pastur, “Dionisio Fierros Álvarez (1827-1894)”, en *Pintores Asturianos*, t. IV, Oviedo, Banco Herrero, 1973, p. 45.

14. C. Reyero y M. Freixa, *Pintura y escultura en España, 1800-1910*, Madrid, Cátedra, 1995 (reed. 2005), p. 92.
15. J. M. López Vázquez, “Arte contemporánea”, en F. Rodríguez Iglesias, *op. cit.*, p. 165.
16. C. Reyero y M. Freixa, *op. cit.*, p. 142.
17. Durante esta etapa de formación, la más desconocida de Fierros en cuanto al número de obras localizadas, su dedicación al retrato es casi exclusiva, con encargos que hemos de vincular al taller de Madrazo. Aparte de estos retratos, su catálogo de estos años lo completan numerosos trabajos de academia y varias copias de cuadros de Velázquez realizadas durante sus visitas al Museo del Prado.
18. En 1867, Fierros se presenta a su tercera Exposición Nacional con un cuadro de historia: *Episodio del reinado de Enrique III de Castilla*, aunque consiguiendo una medalla de tercera clase, galardón inferior al obtenido con sus cuadros costumbristas en 1860 y 1862.
19. G. Borrow, *La Biblia en España, o viajes, aventuras y prisiones de un inglés en su intento de difundir las Escrituras por la Península*, Madrid, Alianza, 1970. Borrow describe con sensibilidad típicamente romántica diversos puntos del norte peninsular por los que viajó durante la década de 1830.
20. Años más tarde, ya en plena madurez profesional, Fierros abordaría el cuadro de costumbres de asunto asturiano, contribuyendo así a fijar el inicio de la pintura contemporánea en Asturias, de forma análoga a lo que había hecho antes en Galicia.
21. D. Gamallo Fierros, “El artista y su marco ambiental”, en *Fierros, op. cit.* La misma teoría de Gamallo es recogida por Vilanova: Cfr. F. M. Vilanova, *A pintura galega (1850-1950)*, Vigo, Xerais, 1998, p. 36.
22. J. Villa Pastur, *op. cit.*, p. 46.
23. J. M. López Vázquez, “Dionisio Fierros”, en *Artistas Galegos: Pintores (ata o Romanticismo)*, t I, Vigo, Nova Galicia Edicións, 1999, p. 367.
24. D. Fierros Álvarez, *op. cit.*
25. M. C. Taberero Rey, *El Pintor Dionisio Fierros Álvarez, su vida y su obra*, Tesis de Licenciatura inédita, Dirigida por el Profesor Otero Túñez, Universidad de Santiago de Compostela, 1966.
26. X. R. Barreiro Fernández, *op. cit.*, p. 455.
27. J. L. Díez, “El retrato español del siglo XIX: el triunfo de un género”, en J. Portús Pérez, ed., *El retrato español. Del Greco a Picasso*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2004, p. 264.
28. J. M. López Vázquez, “El arte como retrato de la sociedad”, en *Galicia Terra Única...*, *op. cit.*, p. 277.
29. J. M. López Vázquez, “Pintores...”, *op. cit.*, p. 26.
30. Podemos citar los retratos de *Rosa Eleicegui Dancuart* (1843), *Manuel García Pan* (1846), o la reina *Isabel II* (c. 1853, Colección de Patrimonio Histórico-Artístico del Senado).
31. J. M. López Vázquez, “Dionisio Fierros”, en *Dionisio Fierros, 1827-1894. Íntimo y mundano*, Caixavigo e Ourense, 2000, p. 22.

32. Es el caso, por ejemplo, del *Retrato de señora* (1863) de la Colección Caixanova, donde apreciamos el cambio que en esa década experimenta la retratística de Fierros hacia unos parámetros más próximos al esquema cromático de retrato romántico derivado de Rembrandt. Cfr. J. M. López Vázquez, *op. cit.*, 2000, p. 25. Esto nos permitiría, en último caso, replantearnos la tradicional división por etapas de la carrera de Fierros que establece el comienzo de su período de madurez en 1855 al iniciar en Santiago su obra costumbrista. Como vemos, los retratos de su estancia compostelana mantienen una continuidad casi total con los realizados durante su etapa formativa, estrechamente ligados al estilo de Madrazo, una práctica que se mantiene presente aun en retratos inmediatamente posteriores a su regreso a Madrid, como los *Retratos de Isabel II* (1859) del Ayuntamiento de Borja o del Hospital de la Caridad de Sevilla.
33. J. L. Díez, *op. cit.*, p. 262-291,
34. Es el caso del *Retrato del Arzobispo fray Rafael Vêlez* (1830) del Seminario Mayor de Santiago, o el *Retrato de Lope Gómez de Marzoa* (1852) de la Universidad de Santiago, en los que Cancela representa a dos personajes históricos vinculados respectivamente al Cabildo y a la Universidad.
35. Véase, por ejemplo, el *Retrato de Josefa García* (1857), del Museo de Pontevedra.
36. Véase el *Retrato de Vicente López*, del Museo de Pontevedra, en el que la pose informal y la franqueza del rostro, con los típicos recursos de humedecer las pupilas y resaltar la comisura de los labios, consiguen transmitir un efecto de cercanía y naturalismo.
37. J. M. López Vázquez, “Pintores...”, *op. cit.*, p. 26; E. Fernández Castiñeiras, *Un Siglo...*, *op. cit.*, p. 282-286.
38. J. M. López Vázquez, “A propósito de tres retratos da colección da Universidade de Santiago de Compostela: O estilo de Cancela del Río e as súas débedas co de Vicente López”, en *Sigillum. Memoria e identidade da Universidade de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, 2007, p. 58.
39. Fierros menciona estos encargos en sus memorias: “El cardenal Don Miguel García Cuesta, de quien hice nueve retratos para diferentes sitios y varias Corporaciones”. D. Fierros Álvarez, “Nota...”, *op. cit.*
40. Cabe destacar aquí el *Retrato del Cardenal García Cuesta* de cuerpo entero, de 1872, hoy en el Monasterio de San Martín Pinario de Santiago.
41. C. García Cortés, *El Cardenal García Cuesta (1803-1873): Un eminente arzobispo compostelano en la España liberal*, Santiago de Compostela, 2006, p. 151.
42. J. M. López Vázquez, “El arte...”, *op. cit.*, p. 278.
43. D. Fierros Álvarez, “Nota...”, *op. cit.* Tanto *Salida de misa en las cercanías de Santiago* como *La fuente* serían realizadas tras el regreso de Fierros a Madrid, sirviéndose de bocetos tomados en Compostela.
44. J. Villa Pastur, *op. cit.*, p. 47-48; M. L. Sobrino Manzanares, “La Edad Contemporánea”, en *Historia del Arte Gallego*, Madrid, Alhambra, 1982, p. 412; J. M. López Vázquez, *op. cit.*, 2000, p. 21-33.
45. X. M. Pintos, *A gaita gallega*, Pontevedra, 1853 [reed. A Coruña, La Voz de Galicia, 2002, ed. C. Hermida, p. 31].
46. R. de Castro, *Cantares gallegos*, Vigo, 1863 [reed. Vigo, Galaxia, 2008, ed. M. X. Lama]

47. M. Curros Enríquez, *Aires da miña terra*, Madrid, 1980 [reed. A Coruña, La Voz de Galicia, 2002, p. 68]
48. “Estos cuadros no los presenté, por llegar tarde a Madrid, para la Exposición del 58, y los presenté en la de 1860”. D. Fierros Álvarez, *op. cit.*
49. C. Fernández Casanova, “La exposición regional de Santiago de 1858”, en *Revista de Historia Contemporánea*, Sevilla, Departamento de Historia Moderna y Contemporánea de la Universidad de Sevilla, 1982, p. 107.
50. J. Planellas Giralt, F Neira, V. M. de la Riva, *Catálogo metódico de los objetos exhibidos en la Exposición [sic] agrícola, industrial y artística de Galicia, celebrada en Santiago por el Excmo. Ayuntamiento y la Sociedad Económica, en Julio y Setiembre del presente año*, Santiago de Compostela, Imprenta de Jacobo Souto e Hijo, 1858, p. 111.
51. J. Barón ha querido identificar con esta descripción la *Figura femenina de busto con fondo de paisaje* del Museo Jovellanos de Gijón: cfr. J. Barón, “Figura femenina de busto con fondo de paisaje”, en *Legado Lledó-Suárez*, Gijón, 1993, p. 102. Creo, no obstante, que dicha obra, por su estilo de inspiración ingresca y nazarena, próximo a Madrazo, y por cierta impericia técnica en la organicidad del rostro que Fierros ha superado en su estancia compostelana, ha de pertenecer a la primera etapa madrileña del pintor (1842-1855). Sospecho que la obra a la que se refiere el catálogo de la exposición de Santiago sea el mismo *Estudio de cabeza de mujer* que Fierros presentaría a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1860 y que sería adquirido por el duque de Montpensier.
52. A pesar de que la referencia del catálogo es genérica para este grupo de retratos, sin mención individual a cada personaje —práctica habitual en los catálogos de exposiciones artísticas de la época, en que era inusual la alusión al nombre del retratado para salvaguardar su intimidad—, hemos podido identificar algunas de estas obras gracias a una fotografía de A. Cisneros que recoge una vista del tramo oeste del claustro de San Martiño Pinario, con varios cuadros de Fierros en primer plano. Entre ellos, aparte de los retratos citados, figura *La muñeira*, lo que nos indica que es este el “cuadro original de grandes dimensiones” al que alude el catálogo, y que por lo tanto *La romería* fue reservada por su autor para exponer por primera vez en Madrid en 1860, y al contrario de lo que se creía hasta hora, no fue exhibida en Santiago. Cfr. J. L. Cabo Villaverde, P. Costa Buján, *Compostela: memoria fotográfica*, Santiago de Compostela, Ara Solis, 1996, p. 78.
53. J. Planellas Giralt, F Neira, V. M. de la Riva, *op. cit.*, p. 115.
54. *Ibidem*, p. XII-XIII.
55. F. M. de la Riva, “Funciones y exposición de Santiago”, en *El Fomento de Galicia*, 29 julio 1858, año I, n. 50.
56. *La Época*, Madrid, 7 agosto 1858, año X, n. 2863.
57. “Fueron premiados con medalla de primera clase y adquiridos en el mismo día de la inauguración del certamen, por los señores siguientes: la *Romería* grande por el infante Don Sebastián; *La muñeira*, por el Duque de Montpensier, y los dos últimos [*De ruada y Una familia gallega*], por el duque de Fernán Núñez”. D. Fierros Álvarez, *op. cit.*
58. *Galicia, revista universal de este reino*, A Coruña, 1861.
59. Carta de Vicente Valderrama Mariño a Dionisio Fierros, Santiago de Compostela, 26 mayo 1861.

60. La *Santa Bárbara* de Valderrama, hoy en el Museo de Bellas Artes de A Coruña, demuestra por su fidelidad al original la aceptable calidad artística del pintor. El cuadro de Fierros se encuentra actualmente en paradero desconocido, y lo conocemos tan solo por una fotografía.
61. L Méndez Casal, “Galicia y su arte contemporáneo”, Conferencia para la Exposición de Arte Regional Gallego de Santiago de 1923, Tip. El Eco de Santiago, julio de 1923.
62. J. Planellas Giralt, F Neira, V. M. de la Riva, *op. cit.*, p. 111-112.
63. J. M. López Vázquez, “Arte...”, *op. cit.*, p. 167-168.
64. *Ibíd.*, p. 167.
65. M. C. Taberero Rey, *op. cit.*

Resumen

La adaptación de los artistas exiliados gallegos a los países de acogida es uno de los retos más difíciles de superar. Las costumbres, lengua, cultura y tendencias plásticas son parte de un sustrato que es necesario conciliar con las nuevas sociedades latinoamericanas. A través de Luís Seoane se puede comprobar cómo desarrolla, desde un punto de vista artístico, una evolución de su estética para situarla en los códigos de la realidad artística argentina, apoyándose en aspectos formales específicos de la abstracción geométrica Arte Concreto-Invención, Perceptismo y Madí, sin renunciar a su ideología, identidad y origen. Se incluye el análisis de ejemplos de su obra mural donde se puede comprobar la dimensión de Seoane como defensor de la integración de las artes (arte mural y arquitectura).

Palabras clave: Galicia, Argentina, Luís Seoane, Arte Concreto-Invención, Integración de las Artes.

Abstract

Having to adapt themselves to a host country is one of the main challenges for Galician exiled artists. Their customs, language, culture and artistic trends need to be adjusted to the new Latin American societies. In this paper, we can observe how Luís Seoane's art undergoes an aesthetic transformation in order to suit the artistic codes prevalent in Argentina, by relying on formal aspects of geometric abstraction, Concrete Art-Invention, Perceptism and Madi Art, without renouncing to his ideology, identity and origin. It includes analysis of examples of his murals where you can check the size of Seoane as an advocate for the integration of the arts (mural art and architecture).

Keywords: Galicia, Argentina, Luís Seoane, Concrete Art-Invention, Integration of the arts.

EL CAMINO HACIA LA INTEGRACIÓN DE LAS ARTES Y LA ABSTRACCIÓN GEOMÉTRICA EN LUÍS SEOANE: DE SANTIAGO A BUENOS AIRES

Antonio Garrido Moreno

Grupo de investigación Iacobus (GI-1907)

Universidade de Santiago de Compostela

Uno de los temas de análisis más interesantes en relación con los artistas gallegos en el exilio tras la guerra civil es su adaptación a los nuevos países de acogida. El sustrato estético e ideológico incorporado a sus discursos plásticos en Galicia era muy diferente a la realidad existente en las diferentes naciones latinoamericanas. Valeriano Bozal esboza de forma clara esta situación:

“Al marchar de España, muchos de estos artistas se establecen en Latinoamérica, donde existían importantes comunidades gallegas originadas por la emigración. Ello tiene el efecto que, en principio, podemos considerar positivo: los artistas no cortan sus raíces con el mundo propio, con la lengua, las costumbres, tradiciones, etc., de Galicia, una Galicia de ultramar, quizá por eso, vivida muy intensamente. Pero también es posible encontrar aspectos negativos: la dificultad de salir de los límites, finalmente estrechos de ese ámbito. El debate, la contradicción, no es sólo un problema personal o biográfico, afecta directamente a la configuración de la actividad artística y es en su seno donde nos interesa”¹.

Valeriano Bozal encuentra acertadamente en Luís Seoane, dentro de los artistas exiliados, la adopción de “una posición más radical, la más fiel de esas inquietudes universales. Seoane es quien encuentra la vía para escapar a la disyuntiva localismo-universalidad y construye una pintura que se articula explícitamente con la evolución de la pintura europea y con la evolución de la modernidad”². Una evolución hacia la modernidad que

frecuentemente se ha relacionado con las vanguardias históricas europeas y, en menor medida, con otros factores como las propuestas estéticas integradoras de las artes que aparecieron en el arte argentino en la segunda mitad de los años cuarenta. Ambas fuentes es necesario tenerlas en cuenta ya que influirán notablemente en el desarrollo plástico del artista gallego.

Antes de exiliarse a Argentina Luís Seoane ya tenía un especial interés por las vanguardias históricas europeas en sus años de estudiante de derecho en la universidad de Santiago de Compostela. Esta inquietud ha sido mencionada por el artista en sus escritos con afirmaciones como “En mi mesa de estudiante se mezclaban, con los códigos y tratados de Derecho, los álbumes y monografías de Picasso, Paul Klee, Grosz, Otto Dix...”³. Unas fuentes y repertorios que servirían de sustrato para iniciar su camino como ilustrador y diseñador editorial posicionado dentro de las nuevas estéticas que la Generación del 27 había introducido en España con aires renovadores y que en Galicia habían adoptado y adaptado colectivos galleguistas como “Nos”.

“Para algunos libros de poetas amigos, Feliciano Rolán, Iglesia Alvariño, Cunqueiro, hice allí mis primeras tapas e ilustraciones, aquellas que se imprimieron en la imprenta y editorial “Nos” de Anxel Casal, unos años antes que otros dibujos míos fuesen publicados en revistas literarias y semanarios políticos. “Yunque”, “Universitarios”, “Claridad”, “Ser”, “Resol”, que escandalizaban a la hidalguía y burguesía gallegas dormidas en el pretérito, en las lecturas de viejos cronicones, historias de santos, amores clandestinos y balances bancarios”⁴.

Luís Seoane tras exiliarse a Argentina, en 1937, inicia una labor de intenso activismo cultural durante la década de los años cuarenta. Dirige y promueve diversas editoriales en las que realiza una importante labor como diseñador gráfico, grabador e ilustrador. Esta actividad será la que le permitirá aproximarse cada vez más al mundo de las artes plásticas, primero al grabado para posteriormente ampliar su actividad a otras disciplinas artísticas. También en estos primeros años como ilustrador y diseñador editorial en Buenos Aires se relaciona y crea equipo con otros dos diseñadores exiliados europeos, el italiano Attilio Rossi

y el alemán Jacobo Hermelín, quienes probablemente ampliarían los horizontes de conocimientos del pintor gallego en los campos del diseño y arte europeo de vanguardia. Seoane relata en sus escritos algunas de las fuentes utilizadas por él y sus dos compañeros así como la importancia de compartir las experiencias procedentes de sus tres países europeos de procedencia.

“Los tres conocíamos muchas de las experiencias fundamentales realizadas en Europa a partir de los modernistas, las de Munich, las anteriores de los prerrafaelistas, y las de William Morris, y sobre todo las que siguieron a la Primera Guerra Mundial. Habíamos realizado, o las conocíamos desde tres puntos alejados de Europa, muchas de las experiencias más recientes entonces, algunas de las cuales constituyen aún una novedad, después de treinta años, en algunas partes de América. [...] Conocíamos las experiencias tipográficas futuristas y cubistas, las rusas de alrededor de 1920, las de El Lisztzky, las de Werkman en Holanda, los trabajos modernistas-góticos del escultor y grabador Eric Gill, la nueva tendencia entonces de los constructivistas alemanes, los ensayos del letón Niklaus Strunke, los de Hebert Bayer en el Bauhaus, y casi todos los estudios de composición gráfica, de contrastes de tonos y ópticos que luego iban a influenciar notablemente en la pintura y las artes plásticas en general”⁵.

Todo este conocimiento del diseño y el arte europeo de vanguardia se unen al marcado componente ideológico de Luís Seoane configurando unas pautas de comportamiento ético que serán inamovibles. Estas pautas pueden resumirse en el rechazo a la dictadura española, la reactivación del sentimiento de identidad de la comunidad emigrante gallega a través de la difusión de la cultura y tradiciones de Galicia y, al mismo tiempo, el ejercicio de una labor artístico-pedagógica cuyo objetivo tenía como fin poner en su justo valor la percepción distorsionada que la sociedad argentina tenía del emigrante gallego: un hombre trabajador pero poco cultivado en cuestiones culturales debido a su procedencia del ámbito rural en el que la educación escolar primaria era muy deficiente, o inexistente, en la segunda mitad del siglo XIX. Sin embargo, a pesar de que estas premisas

podrían haber relegado a Seoane, en Buenos Aires, a ser un artista valorado únicamente por la comunidad gallega, lejos de ello también obtendrá su reconocimiento por haber sido uno de los principales artistas argentinos de la década de los años cincuenta, especialmente por su carácter innovador en técnicas tan diferentes como el grabado, la pintura y el muralismo.

Es indudable que Luíis Seoane tuvo que analizar los códigos estéticos artísticos argentinos del momento y configurar un lenguaje plástico en consonancia con la realidad plástica sudamericana. Para ello tuvo que adaptarse e integrarse en el país de acogida haciendo conciliar sus orígenes con los de una nueva sociedad, un reto en el que incide Valeriano Bozal, "...y todo ello en el marco de una actividad política y cultural fuertemente ligada a la comunidad gallega que reside en Argentina, lo que parecía exigir un fuerte localismo. Seoane es de todos los artistas, quien más claramente escapa a esa limitación"⁶.

Luíis Seoane durante sus primeros años en Buenos Aires se integra en el núcleo del Centro Gallego y convive habitualmente con otros intelectuales gallegos exiliados entre los que se encuentran Castelao y Colmeiro. Hasta 1944 se desarrolla artísticamente como diseñador, ilustrador y grabador, vinculado casi exclusivamente al ámbito editorial del libro y las revistas culturales estrechamente relacionadas con Galicia. Su inicio como artista plástico se debe, en buena medida, al apoyo que le presta su amigo el pintor Manuel Colmeiro, hacia 1945, que en esos momentos formaba parte del Taller de Arte Mural, el grupo muralista de más prestigio de la capital argentina⁷. La relación plástica que existía entre ambos puede constatarse en la primera exposición de óleos que Seoane realiza en la Galería Amauta el mes de octubre de 1945, en la que ciertos aspectos técnicos de los cuadros mantienen algún paralelismo.

La proximidad de Seoane con Colmeiro, que en esos años estaba realizando los murales de las Galerías Pacífico, le dio la oportunidad de conocer a los arquitectos autores del proyecto de rehabilitación de las galerías comerciales, José Aslan y Héctor Ezcurra. De los jóvenes arquitectos partió la idea de incorporar la pintura mural en la arquitectura de dicho edificio, un ejemplo

temprano en Argentina de la integración de la pintura mural en proyectos de arquitectura. Estos mismos arquitectos serían los que, en 1953, encargarían a Seoane el mural de las Galerías Santa Fe de Buenos Aires, su primer mural en solitario⁸.

En relación con el interés que Luís Seoane comienza a tener por la integración de las artes en los años centrales de la década de los cuarenta, también tiene importancia la aparición del movimiento vanguardista argentino Arte Concreto-Invención en 1944, que tuvo su punto de partida con el primer número de la revista *Arturo*, diseñada por Tomás Maldonado, líder e ideólogo inicial del grupo. Arte Concreto-Invención y los movimientos afines “Perceptismo” y “Madí”, defensores de una abstracción constructivista basada en los posicionamientos teóricos de De Stijl y Bauhaus, constituyeron lo que hoy se considera la Vanguardia Histórica Argentina y que en muy poco tiempo, en el segundo lustro de la década de los cuarenta, se convirtió en la opción defendida por los jóvenes activistas culturales e intelectuales emergentes de Buenos Aires, cuya plataforma editorial era la revista cultural de literatura y artes plásticas “Ver y Estimar”.

La exposición de óleos realizada por Seoane en la Galería Viau de Buenos Aires, en la segunda quincena del mes de septiembre de 1948⁹, se puede considerar como la primera de importancia en Argentina¹⁰ debido al prestigio de la sala. Entre las críticas escritas en las publicaciones bonaerenses destaca la publicada por Raquel Edelman en la revista *Ver y estimar*¹¹, dirigida por el crítico de arte Jorge Romero Brest¹², seguidor y defensor de la vanguardia concreta argentina.

“...podría decirse que todo el sentido de sus óleos, toda la expresión que busca, está como condensada en el grupo imperturbable, permanente, invariable, de “Rocas y mar”, que compone con tres elementos esenciales de la naturaleza: aire, agua y tierra —cielo, mar y roca— con los que se propone dar una entonación épica en su canto a la lejana tierra española que tanto parece añorar. En la búsqueda de una expresión monumental desdeña el detalle que caracteriza, la nota de individualización y por eso sus personajes deshumanizados no tienen edad ni tiempo; ligados a un pasado legendario y con

algo de actual al mismo tiempo, están como adheridos a la tierra misma del rincón gallego que recuerda Seoane”¹³.

Pasados los años, en la segunda quincena de agosto de 1952, Seoane realiza otra exposición de óleos en la Galería Viau que supone un cambio importante respecto a sus planteamientos iniciales. La muestra se distribuye temáticamente con paisajes, figuras y naturalezas muertas. Las referencias a Galicia se reducen ya que los paisajes se centran en visiones urbanas de Buenos Aires y de Necochea, una población costera al sur de Mar del Plata, mientras que el resto de las obras pertenecen a temas más universales que sirven a Seoane como investigación formal en la nueva orientación de su pintura, especialmente naturalezas muertas y detalles específicos del paisaje, como árboles aislados del contexto general¹⁴. Esta nueva orientación es percibida favorablemente por Raquel Edelman, crítica de arte de la revista *Ver y estimar*, que puntualmente seguía la evolución del artista.

“...lo más interesante en estas naturalezas muertas no son sus elementos protagónicos —una cafetera, una fruta, botellones, espárragos— sino el medio en el cual están situados. Pared, ventana, masa y espejo, aunque reconocibles como tales, obran ante todo como planos. Con ellos Seoane ensaya nuevas relaciones tendentes a crear un espacio abstracto. No lo logra aún, es verdad, permanece siempre el espacio tridimensional de nuestros sentidos, pero da una posibilidad, señala un camino para universalizar su lenguaje pictórico [...] Con el empleo de estos elementos abstractos evidencia otra vez su afán de universalidad¹⁵.

El propio Seoane, en octubre de 1952, en la revista *Propaganda* de Buenos Aires, hace un posicionamiento de su pintura, en el que indica su desinterés por el expresionismo abstracto e informalismo, y adopta una actitud más tibia respecto a las abstracciones geométricas, ya que estas se convierten, transformadas, en la base compositiva algunos de sus nuevos cuadros. Un tipo de abstracción que se adapta de una manera coherente al color plano utilizado por el artista.

“Procuro hacer una pintura plana, pero huyendo de caer en el falso primitivismo; en todo caso, trato de hacer una pintura plana, constituida, de fuerte carácter expresivo. Huyo de las facilidades manuales y de los acentos “artísticos”, así como también de esa pintura confusa, triste, sucia y surgida del fregoteo que podríamos llamar, para darle un nombre, existencialista. Utilizo valores abstractos en mi pintura figurativa, para conseguir nuevas posibilidades expresivas de mi imagen artística de la realidad. Se trata, como se dijo, de que con líneas y colores hagamos surgir el cuadro de un plano; pero en mi caso trato de hacerlo, repito, con la mayor pureza de medios”¹⁶.

Seoane, que ese mismo año de 1952 obtuvo un notable éxito con el diseño del cartel realizado para la compañía italiana de bebidas Cinzano, había descubierto las posibilidades expresivas y compositivas de la abstracción geométrica, la modernidad de sus resultados, la universalidad del lenguaje y la buena receptividad obtenida desde los sectores del diseño y la publicidad. Afirmación que puede contrastarse con un segundo ejemplo en donde la abstracción geométrica, en este caso aplicada al diseño gráfico, era también la estética utilizada por el artista para ilustrar la cubierta de su libro de dibujos *Paradojas de la torre de marfil*¹⁷ de la colección “Botella al mar”. Pocos meses después, este mismo dibujo, desposeído de la tipografía informativa del libro, la utilizará para ilustrar la página izquierda de la portada interior del *Libro de Tapas*, publicado a fines de 1952, sin lugar a dudas un lugar preferente para un proyecto que reproducía los mejores dibujos diseñados por Luís Seoane para las cubiertas de los libros de la colección “Botella al mar”, presentado en una cuidada edición de bibliófilo.

Tanto el cartel de Cinzano como la ilustración utilizada para el libro *Paradojas de la torre de marfil*, estaban concebidos con un lenguaje constructivista próximo a algunas de las propuestas planteadas por la vanguardia argentina Arte Concreto-Invención.

La pintura de Luís Seoane de principios de los años cincuenta ya poseía ciertos criterios constructivos de la abstracción geométrica en los fondos de sus composiciones, a los que añadía

una sintética figuración, especialmente, en las naturalezas muertas y al retrato.

El pintor también ensayaba en su pintura el planteamiento experimental que había seguido Pablo Picasso en el cubismo analítico, tanto en la utilización de la geometría para representar el ambiente (fondo) como en una figuración muy esquemática que daría sentido al tema, recurso que lo mantenía aún en el ámbito de la representación pictórica, pero también muy próximo a la pintura como presentación.

No obstante donde Seoane resolvía de una manera más solvente el equilibrio entre la abstracción geométrica de los fondos con la figuración del primer plano fue en las naturalezas muertas, prueba de ello son algunos ejemplos datados en 1950, el año siguiente de haber visitado a Picasso en París y de haber expuesto en Londres. Sin embargo, en 1953, aún no había conseguido acoplar de igual manera los fondos a la figura, un aspecto que Elsa Ténconi resaltaba, acertadamente, en la crítica de la exposición de Seoane de la Galería Viau, en octubre de ese mismo año.

“En la exposición del año pasado se podía intuir un futuro desarrollo en la pintura de Seoane. Sin embargo esta novedad, se halla serenada ahora. Se ha frenado la audacia de búsqueda, que podía haberlo conducido a la superación de la dualidad fondo-figura o fondo-objeto y a la conquista de un nuevo modo de concebir y expresar el espacio. Esta tibieza se debe a que el artista se siente demasiado adherido a los objetos como materia, a la representación y al hecho de continuar con la influencia de recuerdos pintoresco-folklóricos”¹⁸.

Ese era precisamente el conflicto del pintor, la abstracción geométrica suponía la modernidad en el panorama plástico argentino, pero la figuración era el código utilizado por el artista para canalizar su ideología de galleguista y exiliado. El icono le permitía conectar con la comunidad emigrante gallega, mantener de una forma nítida su vínculo con Galicia y resaltar su compromiso identitario.

No es de extrañar que a lo largo de toda su trayectoria artística ideología y modernidad (universalidad) entraran en

conflicto. No solo un conflicto personal con él mismo, sino también con algunos de sus amigos galleguistas, quienes desde Galicia y con una menor información de las nuevas tendencias podían ver en la investigación pictórica de Seoane un alejamiento de los principios programáticos nacionales gallegos. De ahí que en los primeros años de la década de los años cincuenta Seoane buscara soluciones que le permitieran conciliar su deseo de integrarse en la modernidad artística argentina sin renunciar a sus valores ideológicos.

Un reflejo de esta controversia personal queda evidenciado en la correspondencia mantenida con Carlos Maside quien, al recibir las fotografías de las últimas obras de Seoane, escribe una carta, datada en enero de 1954¹⁹, en la que expresa su opinión sobre su pintura en donde aducía un distanciamiento en los planteamientos nacionalistas compartidos por ambos en tiempos de la República.

“Hablemos ahora de las fotos de tus cuadros. De primeras me han sorprendido. No conocía sino las que figuran en la monografía de Varela²⁰ y aguardaba una evolución, un desenvolvimiento de aquello... no sé cómo, naturalmente. Pero esto es otra cosa. Una pintura más rica, sin duda alguna, más luminosa, más compleja al mismo tiempo. Sabia y cómodamente construida en un espacio vivo; sobria y transparente. Se siente en ella el color a pesar del cromatismo de la fotografía y supone, sin duda, un gran progreso del pintor como tal pintor. Pero la encuentro ¿impersonal?; muy de París y de ese Buenos Aires pictórico, claro. Echo de menos el sello que imprime la persona y el mundo. No el “universo” sino el mundo concreto en que vive sumergido, el que es su alimento, fuente de sus ansias, sus formaciones y sus angustias. Eso que estaba presente, en cambio, para mí, en buena parte, sino en todos de aquellos tus cuadros. A través de cualquier influencia se evidenciaba en ellos un acento muy personal y perfectamente claro que aquí aparece ahogado por un repertorio y una concepción menos íntima, más *standard*, en cierto modo. (...) Esto no excluye una visión personal y una postura por los reflejos que hasta mí llegan. Me parece muy bien, por ejemplo, el arte abstracto a pesar de la furia con que lo atacan los más o menos figurativos;

pero no creo que el arte del futuro se encamine hacia la abstracción sino que convivirá con un realismo; un nuevo realismo y no el viejo y chabacano realismo que pretenden resucitar con un marchamo socialista. Un realismo que pueda convivir con lo abstracto, oponiéndose y superándolo, pero ambos fruto natural de una misma época.

Para mí el quid, la clave está en el asunto. No porque crea que éste haya que absorber y subordinar los valores plásticos; convertir el cuadro en simple narración, sino como elemento engendrador de él, su semilla. Y la calidad de la semilla decide la esencia y el valor humano del cuadro; la carga magnética del color y las formas. Creo que hay que pintar aquello que amamos entrañablemente; que nos ata con su misterio o su alegría; que mete sus raíces en nosotros y sus ansias de florecer en el alma. Eso que sentían Rembrandt o Van Gogh por ejemplo: la vida con su fuerza y su misterio. Basta de jarras y guitarras porque el arte no es un juego. De serlo sería una partida en la que el jugador pone su fortuna, su gloria y su ruina. [...] Pero algo olvidaba que me interesa decirte. ¿Por qué el asunto de tus dibujos son tan distintos de estos cuadros? ¿No sientes la necesidad de hacer también de ellos tu pintura?”²¹.

La apreciación que hacía Carlos Maside sobre uno de los temas plásticos fundamentales del galleguismo —el “asunto”— se enfrentaba a un tipo de pintura que se liberaba de cualquier tipo de connotaciones. Seoane en su respuesta del 23 de febrero escribe lo siguiente,

“Con la carta que habías iniciado hace meses y que ahora me envías y en la que te refieres a mis cuadros, estoy totalmente de acuerdo en tus conclusiones y precisamente esa es la línea de mi conducto de pintor hasta en la búsqueda de ese realismo que pueda concurrir con la abstracción de que tú hablas y del que es un ejemplo el cuadro tuyo “La siesta” que aquí adquirieron. Pienso también como tú con respecto al asunto, como engendrador del cuadro, como semilla como tú dices, pero no estoy de acuerdo contigo en considerar la pintura que se hace en Francia como francesa, pues estimo que esa pintura es el resultado de las inquietudes de artistas de muchos climas que allí se asientan y que aparte del cubismo, donde los españoles

aportan lo suyo, todas las otras escuelas nacieron y tuvieron su primer impulso en otras partes de Europa, aunque luego algunas se hubiesen desarrollado más intensamente en París, dadas las condiciones de universalidad de esa ciudad. Precisamente la abstracción en sus formas más arraigadas llegó a París tan tarde como a cualquier otra ciudad europea y continúa siendo Holanda su centro²², aunque la propaganda francesa tan hábil y patrioter lo esconda. [...] No puedo, porque no sabría hacerlo, hablarte de mi pintura pero si una cualidad tiene, que es la que yo defiendo y la que ven aquí los demás en ella, es precisamente su voluntad de ser gallega, de estar unida a Galicia, en su franqueza y en sus temas. En cuanto a este último quizá los cuadros cuyas fotografías te envié no sean muy características. Pero el asunto de mi obra son siempre personajes gallegos, de la montaña o del mar y emigrantes y tienen que ver desde luego con mis dibujos actuales. Tampoco estoy de acuerdo contigo en lo que te referes a los bodegones. Creo sinceramente que de ese juego de laboratorio a que pueden dar origen los jarros y las guitarras puede surgir un día el “Guernica” o “La guerra”, “La paz”, etc, de la actual producción de Picasso. [...] La pintura que representan las reproducciones de la monografía de Varela la fui abandonando porque representaba, para mis deseos de expresión, un callejón sin salida; envuelta en matices, en sutilezas de color, iba abandonando el sentido de las formas y la fuerza expresiva de cada tono. Necesitaba una mayor libertad...”²³

Tras estas cartas, ambos artistas no volvieron a incidir más sobre el tema. Sin embargo Seoane continuó investigando en soluciones plásticas en las que la figuración sintetizada del “asunto” complementara a una abstracción, de clara ascendencia constructivista, que era coincidente con algunos rasgos formales de la vanguardia “concreta” argentina y que otros artistas argentinos ajenos a esta tendencia también comenzaban a introducir con un contenido teórico distinto al de los artistas “concretos”, tal y como constata Rodrigo Gutiérrez Viñuales al decir que la figuración geometrizada utilizada por Seoane a mediados de los cincuenta coincidía “...con la obra de otros artistas como Leopoldo Torres Agüero, Vicente Forte, Orlando Pierri o Bruno Venier”²⁴.

Es evidente que Arte Concreto-Invención, Perceptismo y Madí —las tres tendencias de la vanguardia histórica argentina—, chocaban abiertamente con los planteamientos identitarios de Luís Seoane, ya que se oponían a cualquier idealismo, a cualquier manifestación que subrayara lo subjetivo y al arte representativo²⁵. No obstante en estas nuevas tendencias había puntos de coincidencia con el pintor gallego relacionadas con la manera de entender el hecho artístico, especialmente con las ideas iniciales y actuaciones futuras de Tomás Maldonado, uno de los líderes teóricos del movimiento. Maldonado había experimentado, desde 1945, un cambio que lo llevará a abandonar Argentina para ejercer como profesor en Hochschule für Gestaltung, Ulm (Alemania)²⁶, en 1954, invitado por el arquitecto y diseñador formado en Bauhaus, Max Bill²⁷. El artista argentino a pesar de su oposición inicial en el movimiento Arte Concreto-Invención contra las tendencias neo-realistas y, en especial, contra el grupo de muralistas Taller de Arte Mural²⁸ del que formaba parte Manuel Colmeiro²⁹, a partir de los primeros años cincuenta llega a considerar regresiva y limitada cualquier praxis artística y encuentra en el diseño la apertura a una posibilidad transformadora del entorno físico del hombre,³⁰ posicionándose a favor de un concepto total de la cultura que no acepta los compartimentos estancos de “arte”, “diseño”, “arquitectura”, ni su descontextualización de las situaciones históricas concretas³¹. Las teorías integradoras de las artes y el diseño, así como su participación teórica y docente en una escuela alemana que mantenía el espíritu de Bauhaus eran algunos de los aspectos de Tomás Maldonado coincidentes con las ideas de Luís Seoane³². No hay que olvidar, como ya se ha dicho, que Seoane empezó a interesarse por la integración de las artes a partir de la participación de Colmeiro en el grupo Taller de Arte Mural, y que se incrementaría al viajar a París con Antonio Berni, Pompeyo Audivert y el propio Colmeiro, como delegados por Argentina para asistir, en abril de 1949, al Primer Congreso Mundial de Partidarios de la Paz³³. Tras el evento parisino, donde tuvo la oportunidad de entrevistarse con Picasso, Seoane estuvo unos días en Londres, ciudad en

la que se celebraba un congreso organizado por el Instituto de Arte Contemporáneo sobre la integración de las artes³⁴, hecho que el artista cita, años más tarde, en su artículo “Noticias previas sobre arte mural de nuestro siglo”,

“Después de la segunda guerra volvieron los artistas y arquitectos a ocuparse del problema de la integración artística y, en 1949, alcanzó estado público en una asamblea, a la que asistí como curioso, que se realizó en Londres y en la que estuvieron presentes historiadores y críticos de arte, artistas y arquitectos de diversas partes del mundo”³⁵.

La integración de las artes era un tema crucial en los planteamientos teórico-artísticos del artista gallego, ya que por su personalidad interdisciplinar había desarrollado una labor como diseñador, grabador, publicista, dibujante e ilustrador para, posteriormente, iniciar una dilatada carrera como pintor y muralista³⁶.

Otro aspecto teórico que Seoane admiraba de Tomás Maldonado, era su labor como docente en HfG, Hochschule für Gestaltung (Escuela Superior de estudios sobre la Forma) de Ulm, donde se seguían los principios académicos y utilitarios de Bauhaus durante el período de entre guerras. Al fin y al cabo Seoane mantuvo una orientación paralela, al gestar con Isaac Díaz Pardo en la fábrica de cerámica de La Magdalena (Argentina) el L.C.M. (Laboratorio Cerámico de Magdalena)³⁷, en los años finales de la década de los cincuenta y que, aunque no pudo materializarse como proyecto por la caída del presidente argentino Arturo Frondizi por un golpe militar, en 1962, supondrá el punto de partida de “las empresas que esta plataforma llevará adelante en Galicia, en especial los centros cerámicos del Castro y Sargadelos”³⁸ y el Laboratorio de Formas de Galicia vinculado a ellos.

Desde un punto de vista formal, a partir de los óleos realizados por Seoane en 1950 aparece un rasgo que llama la atención a Raquel Edelman, crítica de la revista *Ver y estimar*, consistente en la presencia de unas líneas de color que subrayaban la composición de sus cuadros.

“Sobrepone a la materia coloreada estructuras lineales, no simples límites de las formas sino con su propia expresión independiente, y, como anuncio de su proceso de renovación, crea una serie de ritmos muy simples –trazos cortos de colores puros que reemplazarían a pequeñas sombras proyectadas– de las cuales Seoane se sirve para dar a sus figuras una esquemática notación de volumen. Esos ritmos se hacen más complejos en las naturalezas muertas y no se circunscriben a subrayar la forma representativa, la dinamizan, adquiriendo por sí mismos un valor expresivo de invención pura”³⁹.

También Elsa Tenconi, crítica de la revista *Ver y estimar*, al escribir sobre la exposición de Seoane en la galería Viau, en 1953, también incidía en este aspecto formal que, de una manera eficaz, reforzaba el carácter constructivo de la composición de los lienzos.

“Tanto en las composiciones con figuras como en las naturalezas muertas, se advierten líneas anchas geométricas o en forma de pinceladas alargadas y sueltas, también bandas blancas, ubicadas en fondos algo inertes. Esos recursos son empleados para dar mayor vivacidad a un color o establecer uniones. Suelen molestar a la vista, como ser en “Pareja de inmigrantes” y “Muchacho inmigrante”⁴⁰; en cambio en algunas naturalezas muertas llegan al acorde y se justifican plásticamente”⁴¹.

Estas líneas de refuerzo y equilibrio compositivo utilizadas por Seoane irán tomando un mayor protagonismo en las diferentes técnicas experimentadas a partir de 1953, convirtiéndose en uno de los rasgos estilísticos identificadores del artista en el futuro. (Fig. 1) De hecho en sus témperas estarcidas, que comienza a hacer ese mismo año, aparecen de una forma más nítida y contundente, al tratarse de una técnica en la que para su aplicación es necesario sintetizar al máximo las formas. Es significativo como en esta nueva técnica el artista incide casi exclusivamente en la representación de figuras y, especialmente, el retrato de busto. Precisamente aquellos temas en que el acoplamiento de la abstracción con la figuración no estaba del todo conseguido, tal y como había percibido Elsa Tenconi en *Ver y estimar*. Seoane realizaba la técnica del



Fig. 1.- LUÍS SEOANE, *Prunus*, 1955, Oleo sobre lienzo. // LUÍS SEOANE, *Sin título*, 1953, Témpera estarcida sobre cartulina. // LUÍS SEOANE, *Grabado de la carpeta "Doce cabezas"*, 1958, xilografía sobre cartulina.

estarcido recortando cartulinas, dejando anchas líneas rectangulares en hueco para que al pasar el rodillo entintado sobre ellas dejaran la impronta del pigmento en el papel de estampación. Esta acción de recortar las cartulinas potenciaba, aún más, la geometría de las formas de la imagen resultante y daba a su obra un carácter más constructivo, tanto en el proceso creativo como en el resultado final de la imagen. Estas líneas de refuerzo adoptan la forma de estrechos rectángulos más o menos alargados que potenciaban las calidades compositivas y expresivas entre fondo y figuración. Por otra parte, la técnica del estarcido aplicada con pintura al agua (*gouache*) no permite la gradación tonal, consiguiéndose por lo tanto solo colores planos, circunstancia que potenciaba aún más la pureza geométrica de esas formas.

Esta primera aplicación de las líneas de refuerzo compositivo en la técnica del grabado a través de la témpera estarcida tendrá un futuro más fructífero y dilatado en el tiempo con el cambio experimentado por Seoane en el grabado xilográfico a partir de 1957-1958⁴². Toda la investigación realizada por Seoane durante la década de los años cincuenta en relación con las líneas de refuerzo compositivo pudiera tener su inspiración en un recurso utilizado frecuentemente en la abstracción geométrica concreta argentina. Ejemplos de la utilización de estas gruesas líneas rectangulares para organizar la composición del marco o del marco recortado⁴³ eran frecuentes en algunos integrantes de

las tendencias de Arte Concreto-Invención y Perceptismo —en menor medida en Madí—.

“De las experiencias con marcos irregulares, ya sea subdividiendo con líneas negras composiciones geométricas a modo de vitral (Espinosa, Lozza, Melé), superponiendo, yuxtaponiendo o interceptando figuras (Lozza, Prati, Maldonado, Hlito, Núñez), o creando figuras practicando huecos con formas precisas en los soportes (Espinosa), se pasó a independizar las formas constructivas de la obra y a fijarlas, por medio de barras, en una composición que las mantuviera en el mismo plano (Lozza, Molenberg, Melé). [...] Pronto en pintura se retomaron los marcos cuadrangulares en donde líneas, planos, módulos formales y colores jugaban sus ritmos y tensiones, tratando de encontrar sutiles variaciones perceptuales”⁴⁴.

Este tipo de obras donde la línea predominaba creando diferentes ritmos compositivos fue utilizada por diferentes artistas concretos como Raul Lozza, Virgilio Villalba, Juan Melé o Tomás Maldonado, entre otros, que habían incluido esta forma geométrica como estructura compositiva principal en muchas de sus obras. (Fig. 2)

En 1953 Seoane inicia otra disciplina artística —el muralismo— que le permitirá seguir su investigación sobre la manera de sintetizar su estilo para conseguir una obra universal sin prescindir del componente ideológico defendido por la generación galleguista republicana. La experiencia que había tenido Manuel Colmeiro en el Taller de Arte Mural, aunque fructífera y de gran proyección, se había restringido únicamente a la realización de los murales de Galerías Pacífico, en 1946. En 1950, Colmeiro cambia su residencia a París y no regresa a Buenos Aires, no obstante durante la realización del mural antes mencionado, tuvo la oportunidad de presentar a Seoane a los arquitectos autores de la rehabilitación del edificio de las Galerías Pacífico, José Aslan y Héctor Ezcurra. Cuando estos arquitectos, en 1953, proyectan la Galería Santa Fe, en la avenida del mismo nombre de Buenos Aires, encargan a varios pintores la decoración de las bóvedas y techos del centro comercial, entre ellos a Luís Seoane, que pintará el mural titulado “Los músicos”. El diseño de la bóveda que hace el

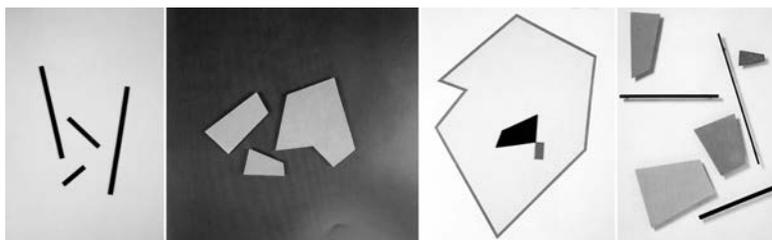


Fig. 2.- RAUL LOZZA, *Dibujo concreto 11/K*, 1947, Oleo y collage sobre madera. // RAUL LOZZA, *Invencción N° 50*, 1948, Esmalte en relieve sobre aglomerado. // TOMÁS MALDONADO, *Sin título*, 1945, Témpera sobre cartón pegada sobre esmalte sobre cartón. // JUAN MELÉ, *Planos concretos N° 35*, 1948, piezas en relieve pintadas al óleo sobre masonite.

pintor gallego sigue planteamientos similares a los utilizados en su pintura de caballete de esta misma época, un fondo abstracto resuelto con colores planos y una figuración dibujada, próxima a la estética de Picasso y Leger, cuyo contenido remitía a Galicia en la temática de músicos populares medievales. Desde este momento Seoane comenzará a ser solicitado por arquitectos e ingenieros, en algunos casos, y por los colectivos gallegos bonaerenses, en menor medida, dando origen a una dilatada producción como muralista. Los primeros pasos que da el artista cara a la innovación del muralismo fueron en la utilización de nuevos materiales, muchos de los cuales eran utilizados en el proceso de construcción de los edificios y que, como expresa Guillermo Whitelaw, director del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires en la década de los sesenta, le orientaban a ampliar su enfoque temático.

“Dijimos que al explorar Seoane materias diversas, renueva su enfoque temático. Utiliza la piedra picada, las resinas sintéticas, el metal recortado, ya el metal incrustado en concreto (hormigón), la cerámica, los mosaicos, los vitrales, los fragmentos de porcelana...”⁴⁵.

El arte mural permitía también a Seoane ahondar en una de sus premisas plásticas, la integración de las artes.

“Pensamos, como los defensores de integrar las artes, que el artista debe acompañar al arquitecto o ingeniero en su obra y no tratar de que la suya obre en detrimento de la construcción arquitectónica. Se supone que el arquitecto ejerce una función

técnica definitiva y tuvo en cuenta la finalidad de la construcción que proyectó y se trata, siendo así, de estudiar precisamente el ambiente que rodea al muro donde debemos trabajar, informándonos de los colores previstos por el arquitecto, que han de rodear la obra artística”⁴⁶.

El artista no solo ponía en práctica sus ideas sobre la integración de las artes, sino que en el mural “El nacimiento del teatro argentino”, que realiza en 1957 en el vestíbulo del Teatro San Martín, en la calle Corrientes, 1530 de Buenos Aires⁴⁷, la intervención se involucra en la definición espacial de la arquitectura y el interés por vincular la percepción de la obra a través de visiones parciales, lo que implica que para completar la visión total del mural es necesario que el espectador recorra diferentes ámbitos la arquitectura⁴⁸.

Desde un punto de vista formal el mural del Teatro San Martín se concibe como una extensa superficie cuyo fondo es abstracción geométrica estructurada en planos de color y líneas de refuerzo compositivo sobre la que se incorpora un dibujo de línea, sin colorear, que sirve para ilustrar diferentes escenas circenses. En esta ocasión la figuración se hace más imperceptible al no añadirle color consiguiendo difuminarla con el fondo y no perturbar la visión dominante de la colorida abstracción geométrica, especialmente al ser contemplada desde una cierta distancia. Pero si desde el punto de vista estilístico se percibe un avance respecto a los murales precedentes, más interesante es el concepto de visión fragmentada con que se plantea el mural, como ya se ha indicado y de la que dio buena cuenta Lorenzo Varela al escribir sobre el mural semanas antes de la inauguración del edificio.

“...ya puede verse la estructura de la obra pictórica y el acertado análisis que el artista hizo de la “situación” del muro que le encargaron. Una situación por demás complicada. Su altura cubre los dos pisos del entresuelo: el hall del teatro de cámara y la sala de la confitería. Pero desde ninguno de ellos puede verse el mural íntegro, pues el espacio dejado entre el hall del teatro y la pared es tan breve que no lo permite. Hacia los costados del campo de visión hay además dos poderosas columnas que

constituyen otro obstáculo serio. El espectador, por lo tanto, está obligado por la disposición arquitectónica a contemplar el mural en cuatro fases: desde los dos pisos, para ver lo que enmarcan las columnas y lo que asoma, a pesar de su interrupción, en los costados de las mismas, y los costados propiamente dichos para abarcarlos en su integridad, como si estuvieran —que no lo están— al margen del resto. ¿Cómo resolver tantos cortes, no sólo físicos, como las columnas, sino de tiempo, como la necesidad de trasladarse de un piso a otro? La espacialidad del muro —de 33 metros por 11— fue enfrentada por Seoane como una unidad. No se que no haya tenido en cuenta los “cortes” de que hemos hablado. Al contrario, los tuvo bien presentes, pero para desbordarlos, no para aceptar sus límites. De tal modo que el observador tiene la sensación, mientras camina para burlar las columnas, mientras se traslada de un piso a otro, de que un inmenso y claro tapiz se va desenrollando ante sus ojos. Y como cada zona de visión tiene un centro en el mural, tiene una unidad dentro de la unidad general, los obstáculos fueron idealmente vencidos”⁴⁹.

La disposición que impedía que el espectador pudiera ver la totalidad del mural desde un único punto de vista obligaba al espectador a caminar y cambiar de posición en varios puntos de las dos plantas del vestíbulo del teatro, creándose una clara complicidad entre la pintura y la arquitectura que aportará una mayor riqueza “paisajística” en su recorrido. En cierta forma años más tarde, a partir de la década de los setenta, la escultura pos-minimalista perseguirá unos efectos similares de diálogo entre paisaje, arquitectura, lugar específico y espectador.

Inciendo en estos temas Luís Seoane, en 1962, publica en la Revista de la Universidad de Buenos Aires un artículo titulado “Acerca de la integración de las artes”, donde resume algunas de sus ideas plasmadas en los murales realizados en los últimos diez años en Buenos Aires, entre 1953 y 1962.

“El afán actual de integrar las artes en el edificio tiende, a nuestro juicio, a satisfacer una necesidad de época. Los síntomas vienen anunciándose desde hace bastantes años, desde que arquitectos e ingenieros, olvidándose del ascetismo a que obligaban los nuevos cánones, volvieron a solicitar el aporte

de pintores y escultores para la decoración mural, y desde que esos, pintores y escultores, volvieron a sentir necesidad de expresarse en las paredes de los edificios o de intervenir en su decoración. En todas las grandes ciudades del mundo se pueden mostrar más errores que aciertos en esta solicitud, porque colaboración, es decir, la acción de opinar y trabajar juntos unos y otros en la obra, comúnmente no existe, que sepamos. El arquitecto dispone corrientemente de aquellos lienzos de pared que decide deben o pueden ser decorados y realiza el encargo al artista, desentendiéndose éste de lo que no sea exclusivamente su trabajo. Y, sin embargo, en una obra en período de construcción existen enormes posibilidades de ornamentación que pueden ser aprovechables por la fantasía del artista. A nuestro juicio una colaboración estricta debiera comenzar luego del anteproyecto, en la fase del proyecto de la obra, estudiando en común aquellas partes susceptibles de modelado y ornamentación partiendo de la forma ideal a que se aspira. El artista, luego, en contacto siempre con el proyectista y director de obra, debería tratar de ir concretando su visión, deduciéndola de las posibilidades que se presentan para su expresión, a partir de la misma estructura. Mucho de lo que se oculta y deja de verse, desdeñándolo, en el período de edificación, destinado como está a sujetarse a unos planos previos, como los arabescos que se pueden deducir de los hierros del hormigón, el aprovechamiento de formas de luz y sombras de rica calidad gráfica, las texturas del revoque grueso, las cajas de escalera, el metal desplegado que se aplica en obra, y lo que en el argot de obra se denomina “paquete de caños”, pueden ser excelentes puntos de partida y elementos que contribuyan a dar vida y personalidad artística al edificio y por cuyo desarrollo, luego del estudio común del proyecto, las artes pueden efectivamente integrarse”⁵⁰.

En los murales realizados hasta 1958 Seoane continuará experimentando, especialmente, con la introducción de nuevos materiales utilizados en las construcciones de los edificios —resinas sintéticas, piedra picada, mosaico, cerámica, pletinas y chapas de hierro recortadas, mármoles, hormigón, etc.—. Desde el punto de vista de las formas, los murales mantienen el diálogo fondo-figura (abstracción-figuración) observados hasta

ahora en su pintura de caballete, con la correspondiente adición de las líneas de refuerzo compositivo ya analizadas, para llegar a soluciones más avanzadas en las que el límite con la abstracción será mínimo. También en este planteamiento integrador entre pintura y arquitectura incluirá, cada vez más, en los límites del mural elementos constructivos funcionales del edificio tales como escaleras, mamparas de división de espacios, etc. En este sentido se pretende conseguir que la pintura sea un nexo de unión entre diferentes espacios o que incorpore dentro del espacio físico del mural elementos funcionales creando una mayor unidad entre arte y arquitectura, para tratar de eliminar barreras entre las dos disciplinas.

Se ha visto que si en la obra bidimensional de Seoane —pintura, pintura mural hasta 1957 y grabado—, las referencias más directas de la vanguardia argentina se centraban en Arte Concreto-Invención y Perceptismo, en la obra mural, a partir de 1958 el artista gallego introducirá también detalles de la estética Madí, ya que además de la pintura, comenzaría a incluir, dentro del abanico de sus recursos expresivos, elementos en relieve en los murales que, en muchos casos, estaban íntimamente relacionados con la arquitectura⁵¹. Dentro del ámbito de la pintura, los integrantes de Madí defendían, además de la estética del marco recortado, la inclusión del relieve en el plano. En relación con esto me parece oportuno citar a José Lapyrère, artista Madí actual, respecto a la manera de definir este carácter tridimensional de la pintura:

“Madí se burla del marco haciéndolo estallar. Madí introduce la dimensión y sus recortes —como elemento esencial de la obra plástica—. Madí se ocupa del paisaje entre el plano y el volumen, entre la segunda y la tercera dimensión, entre el 2 y el 3. Madí trata de hacer jugar en su favor las imposiciones. Madí se quiere riguroso, inventivo, alegre y lúdico”⁵².

Esta nueva posibilidad pictórica capaz de generar una capa de relieve que podía incluir elementos volumétricos como formas poligonales o líneas hechas con chapas o pletinas de materiales industriales de colores planos (plexiglás, acero inoxidable,

hierro, etc.), se convirtió en otro punto de encuentro entre la vanguardia argentina y los planteamientos estéticos de Luís Seoane aplicados al muralismo.

Entre las primeras obras de los artistas concretos donde se aplica el relieve al plano se pueden elegir como ejemplo, “Sin Título”, obra de Tomás Maldonado, de una fecha tan temprana como 1945, en la que se aprecia el marco recortado y dos piezas geométricas de leve volumetría y cromatismo plano en su interior; también son de indudable interés las pinturas “Dibujo concreto 11/K” e “Invención n° 150” de Raúl Lozza, realizadas respectivamente en 1947 y 1948, en las que unas figuras poligonales de color plano y escaso relieve se aplican a un soporte monocromo, en el primer caso, y, en el segundo, unas simples líneas de pletina rectangular se incorporan al plano separándose levemente de él, también se puede citar la obra “Planos concretos n° 35” de Juan Melé, realizada en 1948, en la que la integración de las pletinas lineales y las figuras poligonales de colores planos crean el relieve de una composición rítmica y dinámica. (Fig. 2)

La incorporación del relieve será otra nueva conquista en la obra mural de Luís Seoane a partir de 1958. Su primer ensayo lo realiza en el mural “Los cazadores” situado en el vestíbulo del portal de entrada de un edificio de viviendas del número 1074 de la calle Azcuénaga de Buenos Aires⁵³. (Fig. 3). Sobre un fondo de pintura aplicada al muro el artista desarrolla una abstracción geométrica a base de rectángulos en la que superpone una construcción figurativa integrada por piezas de aglomerado de resinas sintéticas pintadas. La utilización de los tacos de material



Fig. 3.- LUÍS SEOANE, Mural “Los Cazadores”, 1958, Pintura sintética y aglomerado de resinas sintéticas (situación: calle Azcuénaga, 1074, Buenos Aires). Fotografías del autor.

sintético adosados al muro generaba un ligero, pero sensible⁵⁴, relieve que podía ponerse en relación con los planteamientos Madí ocupándose “del paisaje entre el plano y el volumen”, como manifestaba Joséé Lapyrère. A esto hay que añadir que la construcción de la figuración obtenida a través de múltiples piezas de aglomerado y que unitariamente eran formas poligonales, se aproximaba a la pureza elemental sostenida por la vanguardia concreta argentina. A esto hay que resaltar la intención de integrar el mural con los elementos funcionales de la arquitectura al situar dentro de la composición la escalera de acceso al primer piso. Una escalera que tanto en color como forma se correspondía con el planteamiento del mural además del paralelismo existente entre la geometría rectangular y grosor de sus peldaños.

En el mural de la calle Azcuénaga, antes mencionado, la integración entre el mural y la arquitectura se circunscribía a un único ámbito, pero con el mural “Las Pescadoras” situado en el número 1075 de la calle Esmeralda y realizado también entre 1958 y 1959, la continuidad entre espacios con funciones diferentes es la cualidad más novedosa. (Fig. 4). Los bajos del inmueble están ocupados por el portal del edificio de viviendas y un supermercado que en la actualidad se conserva tal y como fue proyectado en origen. Para la entrada del edificio de viviendas el mural se plantea con una disposición que enlaza el espacio público de la calle con el privado del vestíbulo, incluyendo entre los dos ámbitos la puerta de entrada al edificio de viviendas. Para ello, el mural se plantea como un plano rectangular que es



Fig. 4.- LUÍS SEOANE, *Mural “Las pescadoras”*, Pintura sintética, hormigón y pletinas metálicas de hierro y acero, 1958-1959 (situación: calle Esmeralda, 1075, Buenos Aires). Fotografías del autor.

dividido por la puerta de entrada creando los dos ámbitos antes mencionados. Una vez en el interior del inmueble el suelo se sitúa en dos niveles, el primero a ras de la calle y el segundo a una mayor altura que se salva mediante unas escaleras. El mural se adapta al cambio de alturas acompañando el recorrido de las personas que lo recorren. Desde un punto de vista constructivo, el mural forma parte del hormigón del muro resistente del edificio creando zonas rehundidas y otras sobresalientes fabricadas al unísono durante el proceso de ejecución de la estructura. Las zonas de bajorrelieve y altorrelieve llevan incorporadas pletinas de hierro similares a las utilizadas en las armaduras estructurales, reforzando la composición plástica de líneas y formas tanto figurativas como abstractas. Nuevamente está presente la alusión a la estética de la vanguardia concreta argentina en cuanto a la volumetría del soporte pictórico y también está presente la alusión a Galicia en los esquemáticos elementos figurativos de mujeres danzando o sentadas esperando, hombres dormidos aludiendo al motivo de la siesta, hombres reparando redes y barcas. El conjunto del inmueble —portal de viviendas, espacio porticado exterior y espacio interior del supermercado— se une visualmente gracias al pavimento realizado en hormigón coloreado continuo cuyo motivo es una abstracción de gruesas líneas rectangulares en dos colores, similares a las utilizadas por Seoane como líneas de refuerzo en sus témperas estarcidas, xilografías, óleos y, por supuesto, en sus murales. Integración de artes, unificación de espacios diferentes a través del arte mural en suelos y muros, pintura y escultura fusionadas, abstracción que aporta modernidad constructiva, dialogan con una figuración esquemática que mantiene el espíritu identitario del pintor son cualidades que el artista plástico y el arquitecto han combinado de manera eficaz a través de un trabajo en equipo coordinado.

Si en “Las Pescadoras” Seoane introduce pletinas de hierro embutidas en el hormigón, en el mural de galerías de Las Victorias, realizado también en 1958, introduce una figuración muy sintética realizada en chapa de acero recortada que amplía las posibilidades volumétricas, rompiendo ampliamente la bidimensionalidad del soporte y potenciando las cualidades



Fig. 5.- LUÍS SEOANE, *Mural "Mater Gallaeciae"*, Cerámica, chapa de hierro y pintura, 1958 (situación: Galería Las Victorias, calle Libertad, 948). // LUÍS SEOANE, *Objeto*, 1974, Escultura múltiple en chapa de acero inoxidable, pletinas angulares de bronce, sobre masonite serigrafiado, (diseñado por Seoane como regalo de empresa para Wobron S.A.I.C., Buenos Aires). // LUÍS SEOANE, Mural "Sin título" (detalle), 1958, Granito y mármol travertino (situación: Galería Larreta, calle Florida, 971, Buenos Aires). Fotografías del autor.

constructivistas del conjunto. (Fig. 5) La superficie plana de las chapas metálicas se refuerza visualmente con anchas pletinas de canto del mismo material que aún amplían la presencia volumétrica ejerciendo, también, los efectos que tenían las líneas de refuerzo en las témperas estarcidas y en la pintura al óleo. De esta manera con la nueva solución, el plano coincidente con la arquitectura del muro se cubría con cerámica pintada en un diseño muy geométrico y sobre este se incorporan la insinuada figuración recortada en las chapas metálicas, creando una separación entre los planos, o lo que es lo mismo entre el ámbito de la abstracción y la figuración, algo que al fin y al cabo es lo que el pintor había iniciado en su pintura al óleo a principios de la década de los cincuenta, fundiendo dichas capas en el único plano del lienzo.

Seoane, en 1971, recibe el encargo de la empresa vinculada al ramo del automóvil Wobron S. A. I. C. de Buenos Aires, de la realización de una escultura múltiple que serviría como regalo de empresa para celebrar el año nuevo de 1972. El diseño que hace Seoane se inspira en el planteamiento realizado años antes para el mural de galerías Las Victorias. (Fig. 5). Diseña un soporte plano de masonite que pinta con una composición de abstracción geométrica al que superpone una chapa de acero inoxidable brillante, troquelada, que representa sintéticamente tres mujeres sentadas. Dicha chapa de acero se separa en paralelo al soporte pintado unos tres centímetros para obtener volumen.

A la pletina inoxidable atornilla unas piezas de latón de sección en “L” que ejercen la función de líneas de refuerzo, rompiendo el plano de la pieza metálica dándole relieve.

Con este múltiple Seoane integra el mundo de la industria con el arte y democratiza el objeto artístico al hacer una tirada de 100 ejemplares, siguiendo los planteamientos de Bauhaus y del Laboratorio de Formas que junto a Isaac Díaz Pardo había fundado en la localidad de Sargadelos, en Galicia.

La empresa Wobron, en la tarjeta que acompañaba a cada uno de los ejemplares del múltiple, indicaba la intención de Seoane y de la propia empresa:

“El objeto que aquí se incluye, se vincula fundamentalmente a ciertas realizaciones murales del artista. A partir de un diseño elaborado por Seoane, se ha podido profundizar en la idea ya hincada el año anterior de vincular arte e industria. Con herramientas, técnicos y obreros de Wobron S.A.I.C se ha elaborado este múltiplicable, cuyo original, literalmente no existe. Cada ejemplar es un original pues conserva las mismas características estéticas y materiales. Se alcanza así el objetivo de desmitificar la obra de arte única para que ella cumpla a través de una más amplia difusión, su mensaje de cultura”⁵⁵.

El texto expresa muy bien el contenido ideológico que Seoane tenía sobre el arte como vehículo de difusión de la cultura, en general, y la gallega, en particular.

En el mismo año de 1958, el mural donde Seoane consigue aproximarse más a la abstracción es el realizado en Galería Larreta, un centro comercial situado entre la calle Florida y San Martín de Buenos Aires. (Fig. 5). También puede considerarse como el mural en el que la presencia de la vanguardia concreta argentina está más evocada, pudiéndose considerar como el único mural público de inspiración Madí realizado hasta esos años en Buenos Aires⁵⁶. Realizado con placas de mármol en altorrelieve sometidas a un planteamiento en el que la figuración se encuentra en el justo límite con la abstracción, siendo muy difícil su identificación. El mural de Galería Larreta, salvando la existencia de una figuración muy sintetizada apenas perceptible, puede considerarse muy próximo a la

estética Madí y, afín a ella, tanto por el deseo de separarse del plano mediante el relieve, como por la utilización de colores planos de fuertes contrastes y la geometría purista de las formas. En este sentido, se percibe una cierta sintonía con la obra de los artistas Raul Lozza o Juan Melé, y por descontado con la teoría de la integración de las artes que los artistas concretos defendían al igual que Luís Seoane⁵⁷.

“Fui también, creo, en Buenos Aires, lo que no es mérito especial, quien hizo los primeros afiches comerciales abstractos, que es, igualmente, un género del arte mural. También, el que ejecutó los primeros murales de ese carácter, uno de ellos en la bóveda de la galería Larreta, pintado con resinas sintéticas y una de las paredes que hace ángulo con ella, de mármoles y travertino”⁵⁸.

No obstante, la aparente abstracción, en una detenida percepción, contiene una figuración de signos que alude a personajes monumentalizados realizando diferentes acciones (espera, danza, etc.), que aportan los rasgos galleguistas que posee el conjunto de la obra de Seoane. Desde el punto de vista de la integración de las artes, el artista no solo realiza el mural, sino que este guarda relación con las líneas que pinta en la bóveda del espacio en el que está integrado —en la actualidad desaparecidas—, haciendo diálogo con el vano termal que da luz natural al interior de la estancia. Pero además, en otros lugares de la galería comercial alejados del mural, el artista interviene en el diseño de los pavimentos —de igual manera que había realizado en el mural de “Las Pescadoras” antes mencionado— volviendo a crear nexos de unión entre paisaje, recorrido, artes plásticas y arquitectura⁵⁹.

La obra mural de Luís Seoane supone la culminación de sus planteamientos estéticos en relación con la integración de las artes y la forma de escapar de la disyuntiva localismo-universalidad contra la que había debatido durante toda la década de los años cincuenta tratando de conciliar una abstracción geométrica de inspiración argentina y europea con una figuración-signo que, aunque gallega, se percibía como universal. Un trabajo que

suponía para el artista una satisfacción, aspecto que puede verse en sus escritos al autoevaluar su obra:

“Concluiré resumiendo: Me preocupé siempre de trabajar en la pared planos de color, de acentuar sus ritmos, sus contrastes, y, sobre ellos, fui fijando mi dibujo, mis signos. El color hace surgir la forma en mi obra. Siempre tratando con el grafismo que superpongo, de interpretar como lo siento a la naturaleza y al hombre”⁶⁰.

1. V. Bozal, *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1939-1990)*, Madrid, Espasa Calpe, Summa Artis vol. XXXVII, 1992, p. 79.
2. *Ibidem*, p. 84.
3. L. Seoane, “Dos imprentas y mis tapas”, en *Libro de Tapas*, Buenos Aires, Ediciones Botella Al Mar, 1953. También reproducido en Braxe, Lino; Seoane, Luís, *Luís Seoane, Textos sobre arte*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 1996, pp. 377-380.
4. *Ibidem*.
5. L. Seoane, “Breve crónica en relación conmigo y las artes gráficas”, en *Segundo Libro de Tapas*, Buenos Aires, Ediciones Bonino, 1957. También reproducido en L. Braxe y X. Seoane, *Luís Seoane, Textos sobre arte*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 1996, pp. 380-384.
6. V. Bozal, op. cit.
7. El Taller de Arte Mural estaba integrado por los artistas argentinos Antonio Berni, Demetrio Urruchúa, Lino Spilimbergo, Juan Carlos Castagnino y el gallego Manuel Colmeiro.
8. Seoane había colaborado junto a Colmeiro en la realización del mural “Refráns Galegos” en el restaurante “La Casa de la Troya”, en la Avenida de Mayo de Buenos Aires, lugar donde se reunía el colectivo de exiliados gallegos. El mural fue destruido y solo se conserva una fotografía parcial del mismo reproducida en VV.AA., *Buenos Aires. Escenarios de Luís Seoane*, A Coruña, Fundación Luís Seoane, 2007, p. 396.
9. En la misma Galería Viau, había expuesto acuarelas de temática mitológica un año antes
10. Su primera exposición había tenido lugar en 1945 en la Galería Amauta de Buenos Aires, a la que había seguido una segunda muestra en la sala de exposiciones Amigos del Arte de Montevideo, el año siguiente, y una tercera en la Sociedad Hebrea Argentina, en 1947. Las obras de estas exposiciones tenían una temática muy diversa que incidía en la mitología, la visión de campesinos gallegos y bodegones.
11. La revista *Ver y estimar* se convirtió en un referente para los nuevos y viejos valores de la escena plástica argentina entre los años 1948 y 1955. Una buena aproximación teórica a la revista se refleja en la publicación de las historiadoras argentinas Andrea Giunta y Laura Malosetti Costa. A. Giunta, L. Malosetti Costa, *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y estimar*, Paidós, Buenos Aires, 2005.
12. Jorge Romero Brest, ha sido una de las personas más influyentes del panorama artístico argentino desde la década de los años cuarenta hasta el golpe de estado que terminó en la dictadura militar de Videla. Promocionó la vanguardia concreta argentina en sus diferentes vertientes: Arte Concreto-Invencción, Perceptismo y Madí. Fue Director de la revista *Ver y estimar* (1948 a 1955), Director del Museo Nacional de Bellas Artes (1955 a 1963) y director del Instituto Di Tella (1963 a 1969), desde donde desarrolló una labor fundamental en la renovación del arte argentino.
13. R. Edelman, “Luís Seoane”, *Ver y estimar. Cuadernos de crítica artística*, vol. II, números 7 y 8, octubre y noviembre 1948, Buenos Aires, pp. 112-113.
14. La síntesis de la forma árbol había sido el vehículo por el que Piet Mondrian había llegado a sus primeros planteamientos neoplasticistas. Seoane, de mane-

- ra intencionada o no, incidió también en dicha forma junto a las naturalezas muertas para conseguir sus propósitos estéticos.
15. R. Edelman, R., “Luís Seoane”, *Ver y estimar. Cuadernos de crítica artística*, vol. VIII, números 29 y 30, noviembre 1952, Buenos Aires, pp. 122-123.
 16. *Nuestros artistas plásticos*, Revista de Propaganda, 1952, pp. 21. Se trata de una revista corporativa editada por la Asociación de Jefes de Propaganda de Buenos Aires.
 17. L. Seoane, *Paradojas de la torre de marfil*, Buenos Aires, Botella al mar, 1952.
 18. E. Tenconi, “Luís Seoane”, *Ver y estimar. Cuadernos de crítica artística*, vol. IX, números 33 y 34, diciembre de 1953, Buenos Aires, pp. 103-105.
 19. Esta correspondencia es comentada por Valeriano Bozal. Vid. *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1939-1990)*, Madrid, Espasa Calpe, Summa Artis vol. XXXVII, 1992, p. 80.
 20. Varela, Lorenzo, *Seoane*, Buenos Aires, Ediciones Botella al Mar, 1948. Los óleos que incluía la monografía correspondían a la exposición que Seoane había realizado en 1948, en los que desde el punto de vista de la factura, color y espíritu diferían completamente con los que estaba haciendo en 1953. En cuanto al tema podían enmarcarse próximos al costumbrismo.
 21. Epistolario entre Luís Seoane y Carlos Maside, publicado en, M. Núñez Rodríguez, *Luís Seoane. Textos inéditos*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1991, pp. 93-94.
 22. Seoane a través de artículos y ensayos mostraba su afinidad con los planteamientos de Mondrian y, principalmente, de Teo van Doesburg sobre la integración de las artes proclamada a través de la revista *De Stijl*, órgano difusor del grupo del mismo nombre liderado por ambos artistas. Como ejemplo véase: L. Seoane, “Noticias previas sobre arte mural de nuestro siglo”, en *Arte mural. La ilustración*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1974. También transcrito en: L. Braxe y X. Seoane, *Luís Seoane textos sobre arte*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 1996, pp. 51-56.
 23. *Ibidem*, pp. 95-96.
 24. R. Gutiérrez Viñuales, “Seoane en el centro. Algunos itinerarios por el arte en Buenos Aires (1936-1963)”, en *Buenos Aires. Escenarios de Luís Seoane*, A Coruña, Fundación Seoane, 2007, p. 122. Ninguno de los artistas citados por Gutiérrez Viñuales pertenecía a la tendencia de Arte Concreto-Invención, Perceptismo o Madí, sino que se vinculaban a la tendencia surgida en los años cincuenta en Argentina y otros países que había surgido una figuración muy sintética y expresiva que se fusionaba con la abstracción, muy en el estilo de la pintora portuguesa Vieira da Silva.
 25. Sin duda este será el tema origen de la controversia que Seoane tendrá consigo mismo en relación con el binomio universalidad-nacionalismo. Muestra de ello es el fragmento de una carta que escribe el pintor gallego al diseñador argentino Lipa Burd, en 1953 residente en París: “A los abstractos, por un número de la revista de Maldonado que leí últimamente, continua obsesionándoles la idea de un arte cosmopolita olvidando que la naturaleza no puede hacerse cosmopolita y que fatalmente el hombre lo modifica el ambiente que lo rodea, quizá fundamentalmente la cantidad de sol que le alumbraba, que por algo sin proponérselo el artista o el escritor, o el músico, los caracteres particulares de su arte vinieron entroncándose con los de su pueblo. Sin saberlo ellos e incluso

- a pesar de ellos”. Correspondencia entre Luís Seoane y Lipa Burd, carta inédita datada el 4-5-1953 (archivo de Maruja Seoane, esposa del pintor).
26. Tomás Maldonado declaraba a María Luísa Borrás lo siguiente: “En 1948 me vine a Europa y trabajé con Max Bill y Lohse; fui perdiendo mi carácter salvaje sudamericano en un sincretismo con lo europeo”. Este sería el primer contacto personal del artista argentino con Max Bill, que posteriormente sería reclamado por este para ingresar como profesor en la Escuela de Diseño de Ulm, en 1954. Véase, M. L. Borrás, “Abstracción geométrica y arte Madi”, en *Arte Madi*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1997, pp. 14-21.
 27. Max Bill, arquitecto, diseñador y artista formado en Bauhaus, en 1954 ostentaba el cargo de rector en la escuela HfG de Ulm, escuela universitaria de diseño que seguía el espíritu de la escuela creada y dirigida por Walter Gropius en el período de entre guerras.
 28. Tomás Maldonado en el número 1 de la revista *Arte Concreto-Invencción*, publicada en agosto de 1946 escribía al respecto lo siguiente: “Sabemos quienes están contra nosotros; y nos alegra. Están contra nosotros los neo-realistas-muralistas (la burguesía quiere tener su Laocoonte); están los lotheistas (sic.), demagogos de la modernidad; están los pintores de *grises muy finos*; están los líricos que descubren *el alto sentimental de un caballo pastando* o *el profundo contenido de ciertas miradas*; están, finalmente, los gordezuelos angustiados de la Secretaría de Cultura, trepadores de la culpa cristiana, que odian nuestro arte por jubiloso, claro y constructivo”. El artículo también está reproducido en: T. Maldonado, *Escritos preulmianos*, Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1997, pp. 49-50.
 29. No hay que olvidar que Manuel Colmeiro es quien lo anima a que haga pintura de caballete en el primer lustro de los años cuarenta, además de ser gallo, compañero y amigo, también exiliado. En 1944 Colmeiro había formado con Antonio Berni, Juan Carlos Castañino, Demetrio Urruchúa y Lino Enea Spilimbergo el grupo Taller de Arte Mural, la opción de vanguardia más interesante en Buenos Aires durante el período bélico europeo.
 30. N. Perazzo, “Tomás Maldonado y los orígenes de la vanguardia argentina”, en *Tomás Maldonado. Escritos preulmianos*, Buenos Aires, Ediciones infinito, 1997, pp. 19-29.
 31. N. Perazzo, *Breve Diccionario de Pensadores Contemporáneos*, Buenos Aires, Ed. Emecé, 1994.
 32. Seoane demostrará admiración por Tomás Maldonado y, en varias ocasiones, se ha referido al artista argentino en su epistolario, publicaciones y entrevistas con respeto.
 33. En el Congreso participaron más de 2 000 delegados de 72 países.
 34. M. A. Pérez Rodríguez, *Luís Seoane a través da prensa 1929-1979*, A Coruña, Edición do Castro, 2003, p. 64.
 35. L. Seoane, “Noticias previas sobre arte mural de nuestro siglo”, en *Arte mural. La ilustración*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1974.
 36. Muestra de la importancia que tienen estos temas para Seoane es el ensayo que publica en la Universidad de Buenos Aires, en 1962, “Acerca de la integración de las artes” donde exponía sus ideas sobre estos conceptos. L. Seoane, “Acerca de la integración de las artes”, en *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, año VII, nº 4, 1962, pp. 595-608.

37. La gestación del Laboratorio de Formas en Argentina por Luís Seoane e Isaac Díaz Pardo, vinculado a la Fábrica de La Magdalena, está referenciada en el catálogo de exposición *Cen por cen Seoane. 100 anos, 100 lugares*, A Coruña, Fundación Caixa Galicia, 2010, p. 181.
38. Entrevista de Isaac Díaz Pardo publicada en: X. Díaz, L. Muñoz, y J. Rodríguez, *Arte/Industria. Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia, 2001. Cfr. VV.AA., *Diccionario Seoane*, A Coruña, Fundación Luís Seoane, 2010, p. 123.
39. R. Edelman, “Luís Seoane”, *Ver y estimar. Cuadernos de crítica artística*, vol. VIII, números 29 y 30, noviembre 1952, Buenos Aires, pp. 122-123. Llama la atención el término “invención pura” utilizado por Raquel Edelman, lo que pudiera suponer una sutil alusión a la vanguardia argentina Arte Concreto-Invención. Para la historiadora Gabriela Siracusano, “El término invención cobró un significado fundamental para estos artistas (los artistas concretos) por cuanto aludía a la creación pura, libre de toda relación con una realidad ajena a la obra misma. En este sentido, el arte se transforma en un medio de conocimiento que termina cuestionando el concepto de representación plástica –entendida como sustitución de una realidad visible–, para dar lugar a una imagen que apela a lo desconocido de la naturaleza, no a la imitación de sus apetencias sino a su íntimo mecanismo de producción de formas nuevas. Es importante aclarar que no estamos en presencia del debate entre la abstracción y la figuración. Dicho debate ya había tenido lugar durante las décadas anteriores. Los Concretos inauguraban una nueva ontología: la obra como objeto, como hecho en sí que *se presenta* con sus elementos básicos y objetivos, sin intención de referirse a otra realidad más que a la suya propia”. Véase en: G. Siracusano, “Las artes plásticas en las décadas del ’40 y el ’50”, en *Nueva Historia Argentina. Volumen II. Arte, Sociedad y Política*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1999, pp. 15-56.
40. Molestan a la vista especialmente en el retrato (la pintura de figuras), según la crítica.
41. E. Tenconi, “Luís Seoane”, *Ver y estimar. Cuadernos de crítica artística*, vol. IX, números 33 y 34, diciembre de 1953, Buenos Aires, pp. 103-105.
42. A. Garrido Moreno, “Aportaciones de Luís Seoane a la evolución del grabado en Argentina”, en *Artes en cruce: Problemáticas teóricas actuales*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires Facultad de Filosofía y Letras Departamento de Artes, 2009, pp. 529-543. Véase también: A. Garrido Moreno, “El despertar de la xilografía en Luís Seoane como obra autónoma”, en *Xornadas sobre Luís Seoane*, A Coruña, Xunta de Galicia, 2004, pp. 97-124.
43. La teoría del marco recortado, defendida por Rothfuss –artista concreto–, “reprocha al marco regular en uso, el fragmentar la forma, y manifiesta que es necesario que el marco esté estructurado de acuerdo a la composición de la pintura y que el borde de la tela juegue un papel activo en la creación plástica”. Citado de: N. Perazzo, “Tomás Maldonado y los orígenes de la vanguardia argentina”, en *Tomás Maldonado. Escritos preulmianos*, Buenos Aires, Ediciones infinito, 1997, p. 21.
44. L. Lauria, “Arte abstracto en la Argentina. Intermitencias e instauración”, en *Arte abstracto argentino*, Buenos Aires, Fundación Proa, 2002, pp. 23-47.
45. G. Whitelow, “Seoane en sus murales”, en *Seoane*, Buenos Aires, Galería Bonino, 1966, pp. 21-25.

46. L. Seoane, "Mi obra de muralista", en *Arte mural. La ilustración*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1974.
47. El proyecto del Teatro San Martín fue realizado por los arquitectos Macedonio Oscar Ruiz y Mario Roberto Álvarez.
48. La unión de varios espacios distintos de un mismo inmueble es un recurso que ya había ensayado Seoane el año anterior en el mural "Las Carretas" situado en el vestíbulo y patio inglés acristalado del portal del edificio de viviendas situado en la calle Montevideo, 1920, en donde investiga también con nuevos materiales como la pintura sobre soporte de resinas sintéticas y la cerámica.
49. *Notas de arte. Cuadros y exposiciones*, diario *La razón*, Buenos Aires, 30-3-1957. El artículo no está firmado pero en el recorte de periódico conservado en la Fundación Seoane hay una nota manuscrita de Maruja Seoane, esposa del artista, en la que indica la autoría de Lorenzo Varela. No es de extrañar que la minuciosa descripción de las condiciones espaciales del mural hubieran sido explicadas con tanto detalle al autor del texto por el propio Luís Seoane.
50. L. Seoane, *Acerca de la integración de las artes*, Revista de la Universidad de Buenos Aires, año VII, núm. 4, 1962, pp. 595-608. También reproducido en L. Braxe y X. Seoane, *Luis Seoane, Textos sobre arte*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 1996, pp. 56-66.
51. Madí, además de la pintura extendía su proclama teórica a otras disciplinas como la arquitectura, escultura, música y danza.
52. J. Lapeyrière, *Cinco pintores Madí* (catálogo), París, Galería St. Charles de Rose, 1990. También reproducido en: M. L. Borrás, "Abstracción geométrica y arte Madí", en *Arte Madí*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1997, p. 21.
53. Véase: A. Garrido Moreno, "El arte público en el exilio argentino: la obra mural de Luís Seoane", en *Revista Semata, Ciencias Sociais e Humanidades*, vol. 11, Santiago de Compostela, Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Santiago de Compostela, 1999, pp. 395-420.
54. El grosor de las piezas adosadas a la pared oscilaban en los distintos murales utilizados entre los 2 y 5 centímetros de espesor.
55. "Un objeto de Luís Seoane", texto del díptico que se adjunta con las cajas del múltiple.
56. Los artistas concretos, perceptistas y madí nunca llegaron a materializar obra mural en Buenos Aires.
57. Véase también A. Garrido Moreno, "Modernidad e ideología en el arte mural argentino. La aportación de Luís Seoane", en *Segundo Congreso Internacional Artes en Cruce. Bicentenarios latinoamericanos y globalización*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2010 (en prensa).
58. L. Seoane, "Mi obra de muralista", en *Arte mural. La ilustración*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1974.
59. Véase también: Antonio Garrido Moreno, "Integración de las artes e integración de ideologías en el arte mural argentino", en *Mirando a Clio. El arte español espejo de su historia* (Actas del XVIII Congreso CEHA), Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2012, pp. 971-997.
60. Seoane, Luís "Mi obra de muralista", en *Arte mural. La ilustración*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1974.

BIBLIOGRAFÍA FINAL

- Adro, X., *Diego Gelmírez. Reino de Galicia. Siglos XI y XII*. Barcelona, Casals, 1978.
- Aguayo Cobo, A., *Simbolismo en las fachadas renacentistas compostelanas*, A Coruña, Ediciós do Castro, 1983.
- Álvarez, T. (dir.), *Diccionario de Santa Teresa. Doctrina e Historia*, Burgos, Monte Carmelo, 2002.
- Álvarez Villar, J., *El Bierzo*, Pontevedra, Gráficas Torres, 1952.
- Alvin, L., *Catalogue raisonné de l'ouvre de trois frères, Jean, Jérôme et Antoine Wierix*, Bruxelles, T. J. I. Arnold, 1866.
- Amor Meilán, M., *Gregorio Hernández (El Murillo de la Escultura). Estudio histórico-crítico*, Lugo, [s.n.], 1989.
- Aponte, V. de., *Recuento de las Casas Antiguas del Reino de Galicia. Introducción y edición crítica con notas*, Santiago, Consellería da Presidencia, Servicio Central de Publicacións, 1986.
- Ares Espada, S., "Santa Librada", *Catálogo da Exposición Galicia no Tempo*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1990.
- Arias Anglés, J. E., *J. Pérez Villaamil*, La Coruña, Atlántico, 1980, p. 257, n° 167;
- Arias Anglés, J. E., *Jenaro Pérez Villaamil: 1807-1854. Óleos, acuarelas, dibujos, litografías*, A Coruña, Fundación Caixa Galicia, 1996.
- Arias Montano, B., *Humana Salutis Monumenta*, Antverpiae, Cristophi Platinus, 1571.
- Arias Montano, B., *Monumentos de la salud del hombre*, El Escorial, Swan, 1984. (Versión de Benito Feliú de San Pedro).
- Armada Mondragón, J., *Por Don Juan de Armada y Mondragón... en el pleyto con Don Antonio Jacinto Romay Armada y Mondragón... sobre la tenuta y possession de los Mayorazgos fundados por el canónigo Don Juan Ibáñez de Mondragón...* España [s.n.], 174-.
- Armas Castro, J., "El afianzamiento de la realidad urbana después del año mil". "Historia de la ciudad de Santiago de Compostela", Santiago, Consorcio de Santiago, 2003.
- Armillas, J. A.; Giménez, E. y Maqueda C., *Introducción a la historia moderna*, Madrid, Istmo, 2000.
- Asín Palacios, M., "El símil de los castillos y moradas del alma en la mística islámica y en Santa Teresa", *Al-Andalus. Revista de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada*, XI (1946) pp. 263-274.
- Ávila, A., *Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española (1470-1560)*, Barcelona, Anthopos, 1993.
- Azcárate, J. M. de, "El cilindro, motivo típico del Barroco compostelano", *Archivo Español de Arte*, 24, 95 (1951) pp. 193-202.
- Azcárate y Ristori, J. M^a de, "La Labor de Egas en el Hospital Real de Santiago", en *Homenaje al prof. Roggen*, Bruselas, Antwerpen, 1955.
- Bajtin, M., "Respuesta a la pregunta hecha por la revista *Novy Mir*", en *Estética de la creación verbal*, México, siglo XXI, 1982.
- Balderas Vega, G., *La Reforma y la Contrarreforma. Dos expresiones del ser cristiano en la modernidad*, México, Universidad Iberoamericana, 2009.

- Bango Torviso, I. y Marías, F., *Bosch: Realidad, símbolo y fantasía*, Vitoria, Sílex, 1982.
- Barbé-Coquelin de Lisle, G., "Creatividad y sumisión al poder de la Iglesia: Juan de Portor y Castro y su *Cuaderno de Arquitectura* manuscrito. Un testimonio ejemplar (1708-1719)" en *Arte, Poder y Sociedad en la España de los siglos XV a XX*, Madrid, CSIC, 2008, pp. 63-68.
- Barbé-Coquelin de Lisle, G., *Tratado de arquitectura de Alonso de Vandelvira* (ed. facs. del manuscrito N° R. 10, conservado en la Biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid) Albacete, Caja de Ahorros Provincial, 2 vol., 1977.
- Barbero Encina, J. C., *La memoria de las imágenes. Notas para una teoría de la restauración*, Madrid. Ediciones Polifemo. 2003
- Barceló, J. M., "La catedral de Santiago el Mayor de Jerusalén", *Peregrino. Revista del Camino de Santiago*, 105-106 (2006)
- Barón, J., "Figura femenina de busto con fondo de paisaje", en *Legado Lledó-Suárez*, Gijón, 1993.
- Barral Iglesias, A., "Las Artes Suntuarias Compostelanas en el siglo XX", en *Pratería e Acibeche en Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1998
- Barral Iglesias, A., "Virgen de la Azucena", en *Galicia no tempo*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1990.
- Barral Rivadulla, M^a. D., "Aunando momentos... Presencias medievales en la plástica contemporánea", *De Arte*, 5 (2006).
- Barreiro de Vázquez Varela, B. (ed.): "El Coro bajo del Monasterio de San Martín de Santiago", *Galicia diplomática*, I, 39, (1 abril 1883) y 40 (8 abril 1883).
- Barreiro Fernández, X. R., "Para una comprensión del siglo XIX gallego", en *Galicia Terra Única. El siglo XIX*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1997.
- Barreiro Fernández, X. R., "Santiago, Jerusalén, Roma. Un viaje intelectual y religioso", Santiago de Compostela, Constructora San José, 1999.
- Barreiro Fernández, X. R., "De la tutela eclesiástica a los inicios de la andadura burguesa (1808-1875)", en E. Portela Silva, (coord.): *Historia de la ciudad de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, Universidade de Compostela, Xunta de Galicia y Consorcio de Santiago de Compostela, 2003, pp. 433-475.
- Bartolini, D., *Apuntes biográficos de Santiago Apóstol el Mayor y exposición histórico-crítica... y su reciente descubrimiento*, Roma, Tip.Vaticana, 1885.
- Biblia Sacra vulgatae editionis*, Antverpia, Platiniana apud Joannem Moretum, 1608.
- Biedermann, H., *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Paidós, 1996.
- Borrow, G., *La Biblia en España, o viajes, aventuras y prisiones de un inglés en su intento de difundir las Escrituras por la Península*, Madrid, Alianza, 1970.
- Biggs, G., *Diego Xelmírez*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia, 1983
- Bouza Brey, F., "El origen y descendencia de los Luaces. Manuscrito del siglo XVII", *Boletín de la comisión Provincial de Monumentos Histórico-Artísticos de Orense*, 17, 3, 1951, pp. 225- 236.
- Blondel, F., *Cours d'Architecture*, París, (de l'Imprimerie de Lambert Roulland en la maison d'Antoine Virré, rue du Foin), 1675.
- Bonet Correa, A., *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, Madrid, CSIC, 1964.
- Bonet Correa, A., *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*, Madrid, Alianza Editorial, 1993.

- Borrás, M^a L., “Abstracción geométrica y arte Madí”, en *Arte Madí*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1997, pp. 14-21.
- Bottineau, Y., *Barroco II: ibérico y latinoamericano: España-Portugal, América Latina* Barcelona, Garriga, 1971.
- Bottineau, Y., *El Arte Cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986.
- Bourdieu, P., *Las Reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995.
- Bozal, V., *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1939-1990)* Madrid, Espasa Calpe, Summa Artis, XXXVII, 1992.
- Bozal, V., *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, Visor, 1999.
- Brandi, C., *Teoría de la restauración*. Madrid. Alianza Editorial. 1999.
- Bravo Cores, D., *As xoias barrocas de Boiro*, Boiro, Concello de Boiro, 2006.
- Braxe, Lino y Seoane, Luis: *Luis Seoane, Textos sobre arte*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 1996.
- Burgo López, M^a. C., “La Edad Media”, (Catálogo de Exposición) *Santiago. San Paio de Antealtares*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1999.
- Caamaño Martínez, J. M^a., “Seis tímpanos compostelanos de la Adoración de los Reyes”, en *Archivo Español del Arte*, XXXI, 31 (1958) pp. 331-338.
- Caamaño Martínez, J. M^a., *Contribución al estudio del gótico en Galicia (Diócesis de Santiago)* Valladolid, Universidad, 1962.
- Caamaño Martínez, J. M^a., “El arzobispo compostelano don Lope de Mendoza (+1445) y sus empresas artísticas”, en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XXVI (1960) pp. 17-68.
- Cabo, J. M. (coord.): *Charles Thurston Thompson e o proxecto fotográfico ibérico*, A Coruña, Centro Galego de Artes da Imaxe, 1997.
- Cabo Villaverde, J. L. y Costa Buján, P., *Compostela: memoria fotográfica*, Santiago de Compostela, Ara Solis, 1996.
- Cacheda Barreiro, R. M., *La portada del libro en la España de los Austrias Menores. Un estudio iconográfico*, Santiago, Universidad de Santiago de Compostela, 2006.
- Cal, R., “La propaganda del turismo en España. Primeras organizaciones”, en *Historia y comunicación Social*, 2, Madrid, Servicio de Publicaciones Universidad Complutense, 1997, pp. 125-133.
- Cámara Muñoz, A., *Arquitectura y sociedad en el Siglo de Oro. Idea, traza y edificio*, Madrid, Ediciones El Arquero, 1990.
- Cameselle Bastos, D., “Historia de las iglesias de Bayona la Real. Capilla de Santa Liberata”, en *Tui. Museo y Archivo Histórico Diocesano*, 5 (1989) pp. 37-64.
- Carbonara, G., *Avvicinamento al restauro. Teoria, Storia e Monumenti*, Nápoles, Liguori, 1997.
- Carmona Muela, J., *Iconografía de los Santos*, Madrid, Istmo, 2003.
- Carnicero Méndez-Aguirre, J. M., “Inventario de los manuscritos del archivo de los P.P. Franciscanos de Santiago de Compostela”, *Estudios Mindonienses*, 21 (2005) pp. 487-546.
- Caro Baroja, J., *Paisajes y ciudades*, Madrid, Taurus, 1984.

- Carro, J., “Sepultura e inscripción del arzobispo Don Pedro Muñiz”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, VI (1951) p. 287
- Carro García, J., *Estudios jacobeos. Arca Marmorica, cripta, oratorio o confesión, sepulcro y cuerpo del Apóstol*. Santiago, Instituto P. Sarmiento de Estudios Gallegos, 1954.
- Carro García, J., “La escritura de concordia entre don Diego Peláez, obispo de Santiago, y San Fagildo, abad del monasterio de Antealtares”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, IV (1949) pp. 111-122.
- Carvajal Alcaide, R., “Estructura y singularidad del Cuaderno de arquitectura de Juan de Portor y Castro (1708-1719)” en *Actas del Séptimo Congreso Nacional de Historia de la Construcción* (Santiago de Compostela 26-29 de Octubre de 2011) Madrid, 2011, pp. 211-220.
- Casar Pinazo, J. I. y Esteban Chapapría, J. (ed.): *Bajo el signo de la victoria. La conservación del patrimonio durante el primer franquismo (1936-1958)* Valencia, Pentagraf Editorial, 2008.
- Castellá Ferrer, M., *Historia del Apóstol de Iesus Christo Sanctiagi Zebedeo Patrón y Capitán General de las Españas*, Madrid, oficina de Alonso Martin de Balboa, 1610.
- Castillo, A. del, “Inscripciones inéditas de la catedral de Santiago”, *Boletín de la Real Academia Gallega*, XV (1926).
- Castillo Fondevila, M. E. del, “Dos retablos neogóticos en la catedral compostelana”, en *XXII Ruta Cicloturística del Románico Internacional*, Poio-Pontevedra, 2003, pp. 205-210.
- Castillo Fondevila, M. E. del, “Aproximación al estudio de la figura del escultor Máximo Magariños a través de sus obras”, en *XXVII Ruta Cicloturística del Románico Internacional*, Poio-Pontevedra, 2009, pp. 277-285.
- Castillo López., “Inscripciones inéditas de la catedral de Santiago”, *Boletín de la Real Academia Gallega*, XV (1926).
- Castro, J. de, *Primera parte de el Arbol chronologico de la ... provincia de Santiago ...*, Salamanca, [s.n.] 1722.
- Castro, M. de, *La provincia franciscana de Santiago, ocho siglos de historia*, Santiago de Compostela, Liceo Franciscano, 1984.
- Castro, R. de, *Cantares gallegos*, Vigo, 1863 [reed. Vigo, Galaxia, 2008, ed. M. X. Lama].
- Castro Fernández, B. M., “La nueva imagen Xacobeas de Santiago de Compostela en el periodo franquista: El Hostal de los Reyes Católicos y los peregrinos de paradores”, en *Porta da Aira*, 11 (2006) pp. 421-520.
- Castro Santamaría, A., *Juan de Álava: arquitecto del Renacimiento*. Salamanca, Caja Duero, 2002.
- Caucci Von Saucken, P. (ed.): *Santiago, Roma, Jerusalén. Actas del III Congreso Internacional de Estudios Jacobeos*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1999.
- Cebrián Franco, J. J., *Obispos de Iria y arzobispos de Santiago de Compostela*, Santiago, Instituto Teológico Compostelano, 1997.
- Cen por cen Seoane. 100 anos, 100 lugares*, A Coruña, Fundación Caixa Galicia, 2010.
- Chamoso Lamas, M., “El escultor Mateo de Prado”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 11 (1956) pp. 423-448.

- Chamoso Lamas, M., “Excavaciones arqueológicas en la catedral de Santiago. (Primera y segunda fases)”. *Compostellanum*. 1956, (reeditado en “*Compostellana Sacra I, Estudios xacobeos 11956-1983*, Santiago, 2006).
- Chamoso Lamas, M., *Escultura funeraria en Galicia*, Ourense, Instituto de Estudios Orensanos Padre Feijoo, 1979.
- Cirujano Gutiérrez, C., Laguna Paúl, T., “Aproximación técnica a las esculturas renacentistas en barro cocido de Miguel Perrín”, *Laboratorio de Arte* 22 (2010) pp. 33-50.
- Collantes de Terán Sánchez, A., “Una ciudad, una catedral”, en Jiménez Martín, A., *La catedral gótica de Sevilla, fundación y fábrica de “obra nueva”*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2006, pp. 115-146.
- Collar de Cáceres, F., “Los retablos mayor y colateral de la iglesia de San Andrés de Segovia”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, XLV, 1979.
- Company, X., *Bramante mito y realidad: la importancia del mecenazgo español en la promoción romana de Bramante*, Lleida, 2012.
- Conant, K. J., *Arquitectura románica da catedral de Santiago*, Santiago, Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia, 1983.
- Copia de las cláusulas de la fundación, donaciones y testamentos hechos y otorgados por Don Juan de Mondragón... del Patronato de la Capilla de Nuestra Señora de la Piedad... para el pleyto que en esta Real Chancillería está pendiente sobre la sucesión en propiedad de dicho Patronato...* Valladolid, [s.n.], 171.
- Correspondencia entre Luis Seoane y Lipa Burd*, carta inédita datada el 4-5-1953 (archivo de Maruja Seoane, esposa del pintor).
- Correyero Ruíz, B., “La administración turística española entre 1936 y 1951. El turismo al servicio de la propaganda política”, en *Estudios Turísticos*, 163-164 (2005) pp. 55-80.
- Corbera, E. de, *Vida y hechos maravillosos de Doña María Cervellón*, Barcelona: Pedro Lacavallería, 1629.
- Couselo Bouzas, J., *La guerra hermandina. Siglo XV*. Santiago, Tip. de El Eco Franciscano, 1926.
- Couselo Bouzas, J., *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*, Compostela, Imp. Lib. y Enc. del Seminario, 1932.
- Cupeiro López, P., “Patrimonio y turismo. La intervención arquitectónica en el patrimonio cultural a través del programa de paradores nacionales de turismo en las rutas Jacobeas. El Camino Primitivo” en *I Edición Becas de investigación Caminos Jacobeos*, Santiago de Compostela, Asociación de Cámaras Oficiales de Comercio, Industria y Navegación de los Caminos Jacobeos, 2007, pp. 91-128
- Cupeiro López, P., “Patrimonio y turismo. La intervención arquitectónica en el patrimonio cultural a través del programa de paradores de turismo en las rutas Jacobeas. El Camino Francés” en *II Edición Becas de investigación Caminos Jacobeos*, Santiago de Compostela, Asociación de Cámaras Oficiales de Comercio, Industria y Navegación de los Caminos Jacobeos, 2008, pp. 7-36.
- Cupeiro López, P.: “La influencia española en la configuración de *Pousadas de Portugal*”, en *Journal of Tourism and Development RT&D*, Vol. 17/18, Aveiro, Departamento de Economía, Gestao e Engenharia Industrial da Universidade de Aveiro, 2012, pp. 1573-1582.
- Curros Enríquez, M., *Aires da miña terra*, Madrid, 1980 (reed. A Coruña, La Voz de Galicia, 2002).

- Deben, C., *El Hostal de los Reyes Católicos*, León, Editorial Everest, 1980.
- Delgado Gómez, J., “La Paloma en el iconografía paleocristiana y su aparición en el monumento de Santa María de Temes”, *Boletín Auriense*, IX (1979) pp. 129-149.
- Díaz, X., Muñoz, L. y Rodríguez, J., *Artel/Industria. Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia, 2001.
- Díaz y Díaz, M. C. et al., *Hechos de don Berenguel de Landoria, arzobispo de Santiago. Introducción, edición crítica y traducción*. Santiago, Universidad, Secretariado de Publicaciones, 1983.
- Díaz Fernández, J. M^a., *El papa en Galicia*. La Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 1983.
- Díez, J. L., “El retrato español del siglo XIX: el triunfo de un género”, en J. Portús Pérez, ed., *El retrato español. Del Greco a Picasso*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2004, pp. 262-291.
- Díaz de Bustamante, J. M. y López Pereira, J. E., “El acta de consagración de la catedral de Santiago”. *Compostellanum*, XXXV (1990).
- Dimic, M. V., Even-Zohar, I., et al., *Teoría de los Polisistemas* (trabajo introductorio y compilación de textos por M. Iglesias Santos), Madrid, Arco Libros, 1999.
- Dubert García, I. (coord.), *Historia de la Galicia Moderna: siglo XVI-XIX*, Santiago, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico de la Universidad de Santiago de Compostela, 2012.
- Durero. Vida de la Virgen*, Madrid, Patronato de la Biblioteca Nacional, 1943.
- Durliat, M., *La sculpture romane de la Route de Saint-Jacques. De Conques à Compostelle*. Mont-de-Marsan, Comité d'Etudes sur l'Histoire et l'Art de La Gascogne, 1990.
- Edelman, R., “Luis Seoane”, *Ver y estimar. Cuadernos de crítica artística*, II, 7 y 8 (1948) Buenos Aires, pp. 112-113.
- Edelman, R., “Luis Seoane”, *Ver y estimar. Cuadernos de crítica artística*, VIII, 29 y 30 (1952) pp. 122-123.
- Eiján Lorenzo, S., *Franciscanismo en Galicia: Estudio histórico*, Santiago de Compostela, Tip. de El Eco Franciscano, 1930.
- Eiras Roel, A., Rey Castelao, O., *Los Gallegos y América*, Madrid, Mapfre, 1992.
- Erlande-Brandenburg, A., *La catedral*. Madrid, Akal, 1993.
- Esteban Chapapría, J. y García Cuetos, M. P., *Alejandro Ferrant y la conservación monumental en España (1929-1939). Castilla y León y la primera Zona Monumental*, II, Junta de Castilla y León, 2007, p. 294.
- Falque Rey, E. (ed.), *Historia compostelana*, Madrid, Akal, 1994.
- Estabridis Cárdenas, R., *El grabado en Lima virreinal: documento histórico y artístico (siglos XVI al XIX)*, Lima, 2002.
- Fernández Álvarez, M. A., *Arte y sociedad en Compostela, 1660-1710*, A Coruña, Edición do Castro, 1996.
- Fernández Casanova, C., “La exposición regional de Santiago de 1858”, en *Revista de Historia Contemporánea*, 1, (1982) pp. 108-139.
- Fernández Castiñeiras, E., *Un siglo de Pintura Gallega: 1750-1850*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Santiago, 1992.

- Fernández Castiñeiras, E., “Santa María de la Angustia de Abajo (actual iglesia parroquial de San Fructuoso)”, *II Semana Mariana en Compostela*, Santiago, 1996, pp. 143-178.
- Fernández Castiñeiras, E., “Cancela del Río”, en A. Pulido Novoa, (dir.), *Artistas gallegos. Pintores. v. 1: Ata o romanticismo*, Vigo, Nova Galicia Edicións, 1999, p. 290-323.
- Fernández Castiñeiras, E., “Plácido Antonio Fernández Arosa”, en A. Pulido Novoa (dir.), *Artistas gallegos. Pintores*, Vigo, Nova Galicia Edicións, 1999. pp. 206-288.
- Fernández Castiñeiras, E., “San Roque en prisión” en García Iglesias, J.M. (dir.), *En olor de santidad. Relicarios de Galicia*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2004.
- Fernández Castiñeiras, E. y Folgar de la Calle, M. C., *Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago de Compostela: 1784-2006*, Santiago de Compostela, Fundación Caixa Galicia, 2006.
- Fernández Castiñeiras, E. y Monteroso Montero, J. M., “Institutio regia, Institutio pontificia. Las pinturas de la Capilla General de Ánimas de Santiago de Compostela. Un programa iconográfico de carácter institucional”, en *Semata. Ciencias Sociais e Humanidades*, 15 (2003) pp. 489-544.
- Fernández Castiñeiras, E. y Monteroso Montero, J. M., *A pintura mural nas catedrais galegas. Séculos XVI-XVIII*, Santiago de Compostela, Tórculo eds., 2006.
- Fernández Castiñeiras, E. y Monteroso Montero, J. M. (coord), *Santiago, punto de encuentro: obras maestras de la Catedral y Caixa Galicia*. A Coruña, Fundación Caixa Galicia, 2010.
- Fernández del Hoyo, M. A., “Oficiales del taller de Gregorio Fernández y ensambladores que trabajaron con él”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, XLIX, 1983.
- Fernández del Hoyo, M.A., “El escultor vallisoletano Francisco Díez de Tudanca (1616-?)”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, L, 1984.
- Fernández del Hoyo, M^a A., “El convento de San Francisco de Valladolid. Nuevos datos para su historia”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, LI, 1985.
- Fernández Fuster, L., “Albergues y Paradores”, en *Temas Españoles*, 309, Publicaciones Españolas, Madrid, 1959.
- Fernández Fuster, L., *Historia general del turismo de masas*, Madrid, Alianza Universidad, 1991.
- Fernández Gasalla, L., “El Pazo de Santa Cruz de Rivadulla y el mecenazgo de la familia Mondragón”. *Abrente*, 23-24 (1991-1992) pp. 169-1993.
- Fernández Gasalla, L., “Las bibliotecas de los arquitectos gallegos en el siglo XVII: los ejemplos de Francisco Dantas y Diego de Romay”, *El Museo de Pontevedra*, 46 (1992) pp. 327-358.
- Fernández Gasalla, L., “La biblioteca de D. Andrés de Mondragón. I Marqués de Santa Cruz de Rivadulla, mecenas y político gallego del siglo XVII (1645-1709)”. *Cuadernos de Estudios Galegos*, 107, XLII (1995) pp. 449-464.
- Fernández Gasalla, L., “Retablos y retablistas en la ciudad de La Coruña entre 1641 y 1715”, *Abrente*, 27-28 (1995-96) pp. 121-163.

- Fernández Gasalla, L., “En torno a los orígenes de Miguel de Romay y a la escultura compostelana en el tránsito de los siglos XVII al XVIII (1670-1705)”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 108, XLIII (1996) pp. 221-240.
- Fernández Gasalla, L., “La bibliografía artística en la antigua biblioteca del monasterio de San Martín Pinario”, *Compostellanum*, 3-4, 48 (2002) pp. 633-654.
- Fernández Gasalla, L., *La Arquitectura en los tiempos de Domingo de Andrade: arquitectura y sociedad en Galicia (1660-1712)*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Santiago de Compostela, 2004.
- Fernández Gasalla, L., “Mateo de Prado”, en Pulgar Sabín, C. del, *Artistas galegos. Escultores (séculos XVIII e XIX)*, Vigo, Nova Galicia Edicións, 2004.
- Fernández Gasalla, L., “Pedro de Taboada y Jerónimo de Castro”, en Pulgar Sabín, C. del (editor): *Artistas galegos, Escultores (siglos XVI-XVII)*, Vigo, Nova Galicia Edicións, 2005.
- Fernández Gasalla, L., “Mateo de Prado y la escultura del retablo mayor de Montederramo”, in Fernández Castiñeiras, E. y Monterroso Montero, J. (coord.), *Piedra sobre agua. El monacato entorno a la Ribeira Sacra. Opus monasticorum IV*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2010.
- Fernández González, A., *Fernando de Casas y Novoa, arquitecto del Barroco dieciochesco*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006.
- Fernández Sánchez, J. M., Freire Barreiro, F., *Santiago, Jerusalén, Roma: diario de una peregrinación a estos y otros santos lugares de España, Francia, Egipto, Palestina, Siria e Italia, en el año del jubileo universal de 1875*, Santiago de Compostela, Imp. del Boletín Eclesiástico, 1881.
- Fernández Sánchez, J. M. y Freire Barreiro, F., *Guía de Santiago y de sus alrededores*, Santiago, Imprenta del Seminario Conciliar, 1885.
- Ferro Couselo, J., “Las obras del convento e iglesia de Montederramo en los siglos XVI y XVII”, *Boletín Auriense*, I (1971) pp. 145-186.
- Ferro Couselo, J., *Galicia Artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*, Santiago de Compostela, CSIC, 2004.
- Fidalgo de Sousa Venda, C. F., *Reabilitação e reconversão de usos: o caso das Pousadas como património*, Dissertação para a obtenção do Grau de Mestre em Arquitetura, Instituto Superior Técnico de la Universidad Técnica de Lisboa, 2008. [<https://dspace.ist.utl.pt/bitstream/2295/232890/1/dissertacao.pdf>] (consulta: 31-08-2012. 09:04)
- Fierros Álvarez, D. et al., *Fierros*, Madrid, Publicaciones Españolas, Cuadernos de Arte, 1966.
- Filgueira Valverde, X., “Sobre la biografía de Fray Gabriel de Casas”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, II (1946) pp. 144-146.
- Filgueira Valverde, X., *Santiago de Compostela. Guía de sus monumentos e itinerarios*, La Coruña, Porto y Cía, 1950.
- Filgueira Valverde, J., “Sobre la orfebrería del oratorio de don Lope de Mendoza”, *Cuadernos de Estudios Gallegos* XIV (1959) pp. 313-322.
- Fiorani, D., “Un panorama europeo del restauro oggi”, en Carbonara, G. (dir.), *Trattato di restauro architettonico. Primo aggiornamento*, UTET Scienze Tecniche, 2007, pp. 58-60.

- Fita, F., *Recuerdos de un viaje á Santiago de Galicia*. Madrid, imprenta de los Sres. Lezcano y Comp^a, 1880. (Ed. facsímil, A Coruña, Lib. Arenas, 1993).
- Fita, F., *La Ilustración Gallega y Asturiana*. Madrid, 1, 1879. (Ed. facsímil, Gijón, Silverio Cañada, 1987).
- Flórez, E., *España Sagrada*. T. XVII. Madrid, Antonio Marín, 1789.
- Folgar de la Calle, M^a. C., “Leis, Manuel de”, *Gran Enciclopedia Gallega* XIX (1974) pp. 20-21.
- Folgar de la Calle, M^a. C., “Un inventario de bienes de Fernando de Casas”, *Cuadernos de estudios gallegos*, 33, 98 (1982) pp. 535-547.
- Folgar de la Calle, M^a. C., *Arquitectura gallega del siglo XVIII. Los Sarela*. Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Santiago, 1985.
- Folgar de la Calle, M^a. C., *Simón Rodríguez*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1989.
- Folgar de la Calle, M^a. del C., “El convento de santa Clara de Santiago”, *El Real Monasterio de Santa Clara de Santiago. Ocho siglos de claridad*, VIII Centenario. Santiago, Real Convento de Santa Clara, Museo de Terra Santa, 1996, pp. 117-133.
- Folgar de la Calle, M^a. C. y López Vázquez, J. M., “Los retablos”, in *Santiago. San Pao de Anteaaltares*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1999.
- Fontanella, L., *Charles Thurston Thompson e o proxecto fotográfico ibérico*. Santiago, Xunta de Galicia, 1996.
- Fraga Sampedro, M^a. D., *La Orden de las clarisas y el arte: El convento medieval de Santiago*, Santiago, Real Convento de Santa Clara: Museo de Terra Santa, 1996, pp. 101-116.
- Fraguas Fraguas, A., *Historia del Colegio de Fonseca*, Santiago, Instituto P. Sarmiento de Estudios Gallegos, 1956.
- Friesen, I. E., *The Female Crucifix*, Waterloo (Ontario), Laurier University Press, 2001.
- Gallego Fernández, C., “Cristo de Conxo”, en *Galicia no Tempo*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1990.
- Gamallo Fierros, D., “El artista y su marco ambiental”, en *Fierros*, Madrid, Publicaciones Españolas, Cuadernos de Arte, 1966.
- García Cortés, C., *El Cardenal García Cuesta (1803-1873): Un eminente arzobispo compostelano en la España liberal*, Santiago de Compostela, Cabildo Catedral de Santiago e Instituto Teológico Compostelano, 2006.
- García Guerra, D., *La facultad de Medicina de Santiago en el siglo XIX*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2001, p. 298-309.
- García Iglesias, J. M., “Contribución al estudio artístico de la catedral de Santiago en el siglo XVI: La pintura”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 93-94-95, XXXI (1978-1980) pp. 271-292.
- García Iglesias, J. M., “Hacia una caracterización de la iconografía jacobea en la Galicia del siglo XVI”, *Compostellanum*, XXIX (1984) pp. 355-387.
- García Iglesias, J. M., *La pintura manierista en Galicia*, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1986.
- García Iglesias, J. M., *A Catedral de Santiago e o Barroco*, Santiago de Compostela, Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia, 1990.
- García Iglesias, J. M., *El Barroco (II). Galicia Arte*, XIV, A Coruña, Hercules Edicions, 1993.

- García Iglesias, J. M. (dir.), *Santiago de Compostela, Patrimonio Histórico Gallego. Ciudades*, Laracha, A Coruña, Xuntanza Ed., 1993.
- García Iglesias, J. M. (dir.), *La catedral de Santiago de Compostela. Patrimonio Histórico Gallego*, Laracha, A Coruña, Xuntanza Ed., 1993.
- García Iglesias, J. M., *El Barroco (II). Arquitectos del siglo XVIII. Otras actividades artísticas*, XIV, A Coruña, Hércules de Ediciones, 1995.
- García Iglesias, J. M. (dir.), *Santiago. San Paio de Antealtares*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1999.
- García Iglesias, J. M., “La puerta de la Canónica de la Catedral de Santiago de Compostela”, *Quintana*, 3 (2004) pp. 107-122.
- García Iglesias, J. M., *Santigos de Santiago. Dos apóstoles al final del camino*, Santiago, Consorcio de Santiago, Alvarelos, 2011.
- García Iglesias, J. M. y Monterroso Montero, J. M., *Fonseca: patrimonio e herdanza. Arquitectura e iconografía dos edificios universitarios compostelanos (séculos XVI-XX)* Santiago, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Santiago de Compostela, 2000.
- García Oro, J., *Galicia en los siglos XIV y XV*, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1987.
- García Oro, J., “Francisco de Asís en la España medieval”, *Liceo Franciscano*, 121-123 (1988) pp. 113-118.
- García Oro, J., *Galicia en la Baja Edad Media. Iglesia, señorío y nobleza*, Noia, 1999.
- Garrido Moreno, A., “Aportaciones de Luis Seoane a la evolución del grabado en Argentina”, en *Artes en cruce: Problemáticas teóricas actuales*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires Facultad de Filosofía y Letras Departamento de Artes, 2009, pp. 529-543.
- Garrido Moreno, A., “El arte público en el exilio argentino: la obra mural de Luis Seoane”, en *Revista Semata, Ciencias Sociais e Humanidades*, 11 (1999) pp. 395-420.
- Garrido Moreno, A., “El despertar de la xilografía en Luis Seoane como obra autónoma”, en *Xornadas sobre Luis Seoane*, A Coruña, Xunta de Galicia, 2004, pp. 97-124.
- Garrido Moreno, A., “Integración de las artes e integración de ideologías en el arte mural argentino”, en *Mirando a Clio. El arte español espejo de su historia (Actas del XVIII Congreso CEHA)* Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Santiago de Compostela, 2012, pp. 971-997.
- Garrido Moreno, A., “Modernidad e ideología en el arte mural argentino. La aportación de Luis Seoane”, en *Segundo Congreso Internacional Artes en Cruce. Bicentenarios latinoamericanos y globalización*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2010 (en prensa).
- Gelabert, J., *L'Art del Picapedrer*, (ed. facs. de la de 1653), Mallorca, Diputación Provincial de Mallorca, 1977.
- Gelabert González, J. E., *Santiago y la tierra de Santiago de 1500 a 1640: contribución a la historia económica y social de los territorios de la Corona de Castilla en los siglos XVI y XVII*, Sada, A Coruña, Edición do Castro, 1982.
- Giunta, A., Malosetti Costa, L., *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*, Buenos Aires, Paidós, 2005.

- Gláber, R., *Historias del primer milenio*. Madrid, Edición de Torres Prieto, J., 2004.
- Gómez-Moreno, M^a. E., *Escultura del siglo XVII, Ars Hispaniae*, XVI, Madrid, Plus-Ultra, 1963.
- González García, M. A., “Una Inmaculada del escultor Mateo de Prado en Fradelo (Viana do Bolo)”, *Porta da Aira*, 4 (1991).
- González López, P., “La actividad artística de los monasterios cistercienses gallegos entre 1498 y 1836”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXXIX (1989) pp. 213-233.
- González Lopo, D., “Las devociones religiosas en la Galicia Moderna (siglos XVI-XVIII)”, *Galicia renace*, Santiago, Consellería de Cultura e Comunicación Social, 1997, pp. 290-303.
- González Paz, J., “Nuevas esculturas de Mateo de Prado”, *Abrente*, 5 (1973).
- González Varas, I., *Conservación de Bienes Culturales: Teoría, Historia, Principios y Normas*, Madrid, Manuales de Arte Cátedra, 1999.
- González Vázquez, M., “Los arzobispos y el señorío de Santiago en el siglo XV”, en “*Os capítulos da Irmandade. Peregrinación y conflicto social en la Galicia del siglo XV*”. Santiago, Xunta de Galicia, 2006, pp. 234-249.
- Goy Diz, A., “La capilla de Doña Mencía de Andrade de la Catedral de Santiago”, *Compostellanum*, 3-4, XXXVII (1992) pp. 603-629.
- Goy Diz, A., *Documentos para a Historia da Arte de Galicia. A actividade artística en Santiago, 1600-1648*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Santiago de Compostela, 1999.
- Guerra Campos, J., *Exploraciones arqueológicas en torno al sepulcro del apóstol Santiago*, Santiago, Cabildo, 1982.
- Gutiérrez Viñuales, R., “Seoane en el centro. Algunos itinerarios por el arte en Buenos Aires (1936-1963)”, en *Buenos Aires. Escenarios de Luis Seoane*, A Coruña, Fundación Seoane, 2007.
- Hebdige, D., *Subculture: the Meaning of Style*. Londres, 1987.
- Henares Cuéllar, I. y Justicia Segovia, J. J., “Significación de San Juan de la Cruz en el arte de su tiempo”, *Iconografía y Arte Carmelitanos, IV Centenario de San Juan de la Cruz*, Hospital Real de Granada, Junta de Andalucía, 1991.
- Hermida Gonzalez, L., *Unha aproximación a obra de Fernando de Casas Novoa*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2007.
- Hernández Díaz, J., “Una obra de Maestre Miguel en la catedral de Santiago”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, VIII (1932) pp. 149-155.
- Hernández Díaz, J., “Más sobre el Maestre Miguel, imaginero”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, X (1934) pp. 271-273.
- Hervella Vázquez, J., “Mateo de Prado y su escuela en Orense. Obras documentadas”, *Porta da Aira*, 1 (1988) pp. 51-70.
- Hervella Vázquez, J., “Moure y Mateo de Prado en Osera”, *Actas do III Colóquio Galai-co-Minhoto*, II, Viana do Castelo, Cámara Municipal de Viana do Castelo, 1994, v.II pp. 723-735.
- Hoyo, J. del, *Memorias del arzobispado de Santiago*, Santiago, Porto y Cía. Editores, 1607.
- Iglesias Blanco, A. S., “La casa de Amarante, siglos XVI-XIX”, *Obradoiro de Historia Moderna*, 18 (2009) pp. 283-308.

- Jiménez Duque, B., “La experiencia mística de Santa Teresa”, *Compostellanum*, 3-4, XXVII (1982) pp. 197-216.
- Ksado, *Estampas compostelanas*. Santiago, Estudios Ksado, 1948.
- Laguna Paúl, T., “Las portadas del Bautismo y del Nacimiento de la Catedral de Sevilla”, *Bienes Culturales*, I (2002) pp. 83-101.
- Laguna Paúl, T., “Llegada y primeras obras de Miguel Perrín en la Catedral de Sevilla: El programa escultórico de la reconstrucción del cimborrio de Juan Gil de Hontañón”, *Laboratorio de Arte*, 24 (2012) pp. 137-162.
- Laguna Paúl, T., “Miguel de Perrín, imaginero de barro al servicio de la Catedral de Sevilla”, en Gómez Piñol, E. (dir.), *Nuevas perspectivas críticas sobre la historia de la escultura sevillana*, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2007, pp. 81-105.
- Lampérez y Romea, V., “El antiguo palacio episcopal de Santiago de Compostela”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXI (1913) pp. 21 y ss.
- Lapeyrère, J., *Cinco pintores Madí* (catálogo) París, Galería St. Charles de Rose, 1990.
- Lasso de la Vega, A., *Santa Teresa de Jesús. Colección de las principales obras de la Insigne Fundadora de la Reforma de la Orden de Nuestra Señora del Carmen*, Barcelona, J. Aleu, 1875-1929.
- Lauria, L., “Arte abstracto en la Argentina. Intermitencias e instauración”, en *Arte abstracto argentino*, Buenos Aires, Fundación Proa, 2002, pp. 23-47.
- Lema Suárez, X. M^a. y Mouzo Lavandeira, R., *O Castelo de Vimianzo e os Moscoso de Altamira*. A Coruña, Deputación Provincial da Coruña, 1998.
- Libro de la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario de la Aurora incluida en la iglesia de Santa María del Camino*, [manuscrito Biblioteca Xeral] Santiago, 1695.
- Libro do Concello de Santiago (1416-1422)* edición de A. Rodríguez González, Santiago, Consello da Cultura Galega, 1992.
- Llaguno y Amirola, E., *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España desde su restauración*, Madrid, Imprenta Real, 1829.
- Lobo, S., *Pousadas de Portugal. Reflexo da Arquitetura Portuguesa do século XX*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2007.
- Lois Fernández, M^a. C., “La historia de San Benito en el coro bajo de San Martín”, *Boletín de la Universidad Compostelana*, 66 (1958) pp. 79-94.
- López, A., *La provincia de España de los frailes menores. Apuntes histórico-críticos sobre los orígenes de la Orden Franciscana en España*. Santiago, El Eco Franciscano, 1915.
- López, R., “Las cofradías gallegas en el Antiguo Régimen”, *Obradoiro de Historia Moderna. Homenaje al Prof. Antonio Eiras Roel en el XXV aniversario de su Cátedra*, Santiago, 1990, pp. 181-200.
- López Alsina, F., *La ciudad de Santiago de Compostela en la Alta Edad Media*, Santiago de Compostela, Ayuntamiento, 1988.
- López Calderón, M., *Lenguaje, estilo y modo en la escultura de Francisco de Moure y Gambino*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Santiago de Compostela, 2009.
- López Calderón, M., “A propósito de la Inmaculada Concepción de Santa María de Montederramo: el tipo iconográfico de la Purísima en la plástica compostelana desde Mateo de Prado a José Gambino”, en Fernández Castiñeiras, E. y Monterroso Montero, J. (coordinadores), *Piedra sobre agua. El monacato entorno a la*

- Ribeira Sacra*. Opus monasticorum IV. A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2010.
- López Calderón, M., “El monasterio de San Martín Pinario: escuela para la escultura compostelana de los siglos XVII y XVIII”, *De Arte*, 9 (2010).
- López Calderón, M., “La concreción plástica de una devoción: variantes tipológicas y estilísticas del Crucificado en la escultura compostelana de los siglos XVII y XVIII”, *Actas del Simposium. Literatura, religiosidad, cofradías y arte*, El Escorial, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2010.
- López Calderón, M., “La Santa Catalina de Alejandría del Museo do Pobo Galego, una obra inédita de Mateo de Prado”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*. *Arte*, LXXVI (2010).
- López de Toro, J., “Ilustraciones literarias de unas tallas del coro de San Martín en Compostela”, *Revista de archivos, bibliotecas y museos*, LXXII (1964-1965) pp. 249-278.
- López Ferreiro, A., *D. Rodrigo de Luna. Estudio histórico*. Santiago, Imp. de José M. Paredes, 1884.
- López Ferreiro, A., *Fueros municipales de Santiago y de su tierra*. Santiago, Imp. y Enc. del Seminario C. Central, 1895.
- López Ferreiro, A., “Autorización dada por el Cardenal Mateo... para trasladar a otro sitio más próximo a la ciudad de Santiago el convento de Santa Clara”, en *Galicia Histórica. Colección diplomática*. Año I (1901) pp. 455-457.
- López Ferreiro, A., *Historia de la S.A.M. Iglesia de Santiago de Compostela*, Santiago, Imp. y Enc. del Seminario Conciliar Central, 1904-1907.
- López Ferreiro, A., *Galicia en el último tercio del siglo XV*. 3ª edición. Vigo, 1968.
- López-Mayán Navarrete, M., “Origen y desarrollo de Santiago en época medieval: del locus Sancti Iacobi a la ciudad de Compostela”, *Historia de Santiago de Compostela*, Santiago, Vía Láctea, 2011, pp. 39-125.
- López Poza, S., “El Criticón y la Tabula Cebetis”, *Voz y Letra*, XII, 2 (2001) pp. 63-84.
- López Vázquez, J. M., “Pintores compostelanos”, en *Homenaje a pintores compostelanos*, A Coruña, Diputación Provincial, 1981, pp. 19-43.
- López Vázquez, J. M., et alt., *Arte contemporáneo. Galicia. Arte*, XV, A Coruña, Hércules, 1993.
- López Vázquez, J. M., “La expresión artística de la devoción”, en *Galicia Terra Única. Galicia renace*, Santiago, Consellería de Cultura e Comunicación Social, 1997, pp. 270-273.
- López Vázquez, J. M., “El arte como retrato de la sociedad”, en *Galicia Terra Única. El siglo XIX*, Santiago de Compostela, Consellería de Cultura e Comunicación Social, 1997, pp. 272-297.
- López Vázquez, J. M., “Dionisio Fierros”, en A. Pulido Novoa, (dir.), *Artistas Galegos: Pintores (ata o Romanticismo)* I, Vigo, Nova Galicia Edicións, 1999, pp. 364-418.
- López Vázquez, J. M., “Dionisio Fierros”, en *Dionisio Fierros, 1827-1894. Íntimo y mundano*, Vigo, Caixavigo e Ourense, 2000, pp. 21-33.
- López Vázquez, J. M., “A escola de debuxo. Os artistas da Real Sociedade Económica de Amigos do País de Santiago”, en *Real Sociedade Económica de Amigos del País de Santiago de Compostela. 1784-2006*, Santiago de Compostela, Fundación Caixa Galicia, 2006, pp. 115-127.

- López Vázquez, J. M., *Do primitivo na arte galega ata Luis Seoane. Procesos de creación artística e de identidade nacional*. A Coruña, Fundación Luis Seoane, 2006.
- López Vázquez, J. M., “A propósito de tres retratos da colección da Universidade de Santiago de Compostela: O estilo de Cancela del Río e as súas débedas co de Vicente López”, en *Sigillum. Memoria e identidade da Universidade de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2007, pp. 51-59.
- López Vázquez, J. M., “Os retablos neoclásicos do mosteiro de Samos, en M^a. C. Folgar de la Calle, A. Goy Diz. (dirs.), *San Xulián de Samos. Historia e Arte nun Mosteiro*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2008.
- Lorenzo Rumbao, B., “Inmaculada”, en García Iglesias, J. M. (ed.), *La Ribeira Sacra: esencia de espiritualidad de Galicia*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2004.
- Llamazares Rodríguez, F., “Gregorio Español, un escultor leonés desconocido”, *Tierras de León*, 42 (1981).
- Madrugá Real, A., *Arquitectura barroca salmantina. Las Agustinas de Monterrey*, Salamanca, Centro de Estudios Salmantinos, 1983.
- Maldonado, T., *Escritos preulmianos*, Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1997.
- Mâle, E., *El arte religioso de la Contrarreforma*, Madrid, Encuentro, 2001.
- Manso Porto, C., *Arte gótico en Galicia: los dominicos*. La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1993.
- Manso Porto, C., “Santiago de Compostela y la arquitectura mendicante europea del siglo XIII”, *La arquitectura gótica en España*, Frankfurt am Main : Vervuert, 1999, pp. 59-81.
- Manso Porto, C. e Yzquierdo Perrín, R., “Reinterpretación del arte mateino en la diócesis compostelana: estilo e iconografía”, *Arte Medieval II. Galicia Arte*, XI, A Coruña, Hércules Edicions, 1993, pp. 338-352.
- Maquoy-Hendrickx, M., *Les estampes des Wierix conservées au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Royal Albert I^{er}*, Bruxelles, Bibliotheque Royal Albert I^{er}, 1978.
- Martí Monso, J., *Estudios histórico-artísticos*, Valladolid, Leonardo Miñón, 1901.
- Martín González, J. J., “El relicario de la Colegiata de Villagarcía de Campos (Valladolid)”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, XVIII (1952).
- Martín González, J. J., *Escultura Barroca Castellana*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 1959.
- Martín González, J. J., *Sillerías de coro. Cuadernos de Arte gallego*, 26, Vigo, Castrelos, 1964.
- Martín González, J. J., *Escultura Barroca Castellana*, Madrid, Publicaciones de la Fundación Lázaro Galdiano, 1959.
- Martín González, J. J., “La escultura en las demás escuelas españolas”, en Hernández Díaz, J. et alii, *La escultura y la arquitectura españolas del siglo XVII, Summa Artis*, XXVI, Madrid, Espasa-Calpe, 1982.
- Martín González, J. J., *Escultura Barroca en España. 1600-1770*, Madrid, Cátedra, 1983.
- Martínez de Atanga, G., *Cerramientos y trazas de montea*, (ed. facs. de la conservada en la Biblioteca CEHOPU) Servicio Histórico Militar, Madrid, 1986.

- Martínez Pereira, A., “La representación del amor en la emblemática española de los siglos XVI y XVII”, *Revista de Estudios Ibéricos*, 3 (2006) pp. 101-138.
- Martínez-Burgos, P., “Piedad. Rodrigo de Osona (El Viejo) 1476”, en *Reyes y Mecenas. Los Reyes Católicos, Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*. Toledo, Museo de Santa Cruz, 1992.
- Mateo Sevilla, M., “La Consagración del Pórtico de la Gloria como obra maestra: su divulgación en la Inglaterra decimonónica”. *Abrente, Revista de la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario*, 16-18, (1984-1986) pp. 161-179
- Mateo Sevilla, M., “El Pórtico de la Gloria en la España del siglo XIX”, en *Actas del Simposio Internacional “El Pórtico de la Gloria y el arte de su época”*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1988.
- Mateo Sevilla, M., “La Fortuna Crítica del Pórtico de la Gloria en la Inglaterra Victoriana: de la guía de viajes al “Museo imaginario”, en *VI Congreso Español de Historia del Arte*, I, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, 1989, pp. 163-172.
- Mateo Sevilla, M., *El Pórtico de la Gloria en la Inglaterra victoriana. La invención de una obra maestra*, Santiago, 1991.
- Matilla Rodríguez, J. M., *La estampa en el libro barroco. Juan de Courbes*, Vitoria-Gasteiz, Ephialte, Instituto Municipal de Estudios Iconográficos, 1991.
- Méndez Casal, L., *Galicia y su arte contemporáneo, Conferencia para la Exposición de Arte Regional Gallego de Santiago de 1923*, Santiago, Tip. El Eco de Santiago, julio de 1923.
- Millares Carlo, A., *Tratado de Paleografía española*. (ed. de J. M. Ruíz Asencio), Madrid, Espasa-Calpe, 1983.
- Molina i Figueras, J., *Arte devoción y poder en la pintura tardogótica catalana*. Murcia, Universidad de Murcia, 1999.
- Mondragón, D. A. de, *Memorial ajustado... de el pleyto que por grado de mil y quinientas se ha traído a la Real Chancillería de Valladolid a suplicación... de Don Domingo Andrés de Mondragón, hijo natural legitimado de Don Andrés de Mondragón, primer Marqués de Santa Cruz de Riba-Dulla, y que por demanda de tenuta tuvo principio en el Consejo... con Don Ignacio Antonio de Armada Mondragón... y con Don Bartolomé de Añel y Don Joseph Añel*. España [s.n.], 1719.
- Monterroso Montero, J. M., “La condición social del pintor en la Galicia de los siglos XVII y XVIII”, en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 42, 107, (1995) pp. 371-391
- Monterroso Montero, J. M., *La pintura barroca en Galicia (1620-1750)*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Santiago, 1995.
- Monterroso Montero, J. M., “A pintura dos séculos XVII e XVIII”, en García Iglesias, J. M. (coord.): *A Catedral de Ourense*, Ourense, Xuntanza Ed., 1997,
- Monterroso Montero, J. M., “Las artes figurativas en Galicia durante el reinado de Carlos V” en A. Eiras Roel (coord.): *El reino de Galicia en la época del emperador Carlos V*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2000, pp. 733-764.
- Monterroso Montero, J. M., “Devoción y educación: la pintura al servicio del dogma en Galicia durante el siglo XVI: (la Capilla de San Pedro de la Catedral de Santiago de Compostela)”, en *Propaganda & poder. Congreso Peninsular de História da Arte*. Lisboa, Colibri, 2001, pp. 225-257.
- Monterroso Montero, J. M., “La Restauración de la Capilla de Nuestra Señora del Pilar de la Catedral de Santiago de Compostela en 1881 : circunstancias históricas

- y principios de intervención—, en *Estudios sobre patrimonio artístico: homenaje del Departamento de Historia del Arte y de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Santiago de Compostela a la Prof. Dra. M^a del Socorro Ortega Romero*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2002, pp. 627-648.
- Monterroso Montero, J. M., “Cultura simbólica y monacato. Lenguaje alegórico y retórica de la Iglesia militante benedictina”, *Quintana*, 2 (2003) pp. 185-210.
- Monterroso Montero, J. M., “Manuel Leis, Francisco de Lens e Benito Silveira”, en A. Pulido Nóvoa (dir.), *Artistas Galegos. Escultores (séculos XVIII e XIX)* Vigo, Nova Galicia Edicións, 2004, pp. 91-113.
- Monterroso Montero, J. M. y Fernández Castiñeiras, E., *A pintura mural nas catedrais galegas*, Santiago de Compostela, Tórculo Edicións, 2006.
- Montoto Feijoo, M., “El culto y capilla de Santa María la Blanca en la S. I. Catedral de Santiago de Compostela”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, VII (1947) pp. 395-441.
- Moralejo Álvarez, S., “La imagen arquitectónica de la catedral de Santiago de Compostela”, *Il pellegrinaggio a Santiago de Compostela e la letteratura jacoepa*, Perugia, Università, 1985
- Moralejo Álvarez, S., “Marco histórico y contexto litúrgico en la obra del Pórtico de la Gloria”, en Villanueva, C., *El Pórtico de la Gloria. Música, arte y pensamiento*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1988, p. 32.
- Moralejo Álvarez, S., “Prólogo”, en Mateo Sevilla, M., *El Pórtico de la Gloria en la Inglaterra victoriana. La invención de una obra maestra*. Santiago de Compostela, Museo Nacional de las Peregrinaciones, 1991.
- Moralejo, J. J. y García Blanco, M. J. (eds.): *Liber Sancti Jacobi, Codex Calixtinus*, Santiago de Compostela, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, Xerencia de Promoción do Camiño de Santiago, 2004.
- Morales, J., “Paradores de turismo: la recuperación del patrimonio monumental”, en *Cultura i turismo, actes del seminari dut a terme a Barcelona*, Xarxa d’Escoles de Turisme, 2002, pp. 103-109.
- Moreno Cuadro, F., *San Juan de la Cruz y el grabado carmelitano del Teresianum de Roma*, Madrid-Santander-Roma, Ministerio de Cultura, C.S.I.C., 1991.
- Moreno Garrido, A., *Historia del Turismo en España en el siglo XX*, Madrid, Editorial Síntesis, 2007.
- Muñoz y Manzano, C., *Adiciones al diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España de Juan Agustín Ceán Bermúdez*, II, Madrid, Tipografía de los Huérfanos, 1889.
- Murguía, M., *El arte en Santiago durante el siglo XVIII y noticia de los artistas que florecieron en dicha ciudad y centuria*, Madrid, Est. Tip. de Ricardo Fé, 1884.
- Murguía, M., *Diego Gelmírez*. Coruña, Imp. y Lib. de E. Carré, 1898.
- Murguía, M., *Galicia*. Ed. facs. Vigo, Edicións Xerais de Galicia, 2000.
- Neira de Mosquera, A., *Monografías de Santiago: Cuadros históricos.-Episodios políticos.-Tradiciones y leyendas.-Recuerdos monumentales.-Regocijos públicos.- Costumbres populares*, Santiago de Compostela, Imp.de la Viuda de Compañel e Hijos, 1850.
- Neira de Mosquera, A., “Historia de una cabeza (1188)”, en *Monografías de Santiago y dispersos temas compostelanos (1844-1853)*, Santiago, Consorcio de Santiago, 2000.

- Neira de Mosquera, A., “Ceremonial de la entrega de los peces en el convento de San Francisco de Santiago”, *Monografías de Santiago y dispersos de temas compostelanos (1844-1852)*, Santiago, Imp. de la Viuda de Compañel e Hijos, 1850.
- Nodar Fernández, V., *Los inicios de la catedral románica de Santiago: el ambicioso programa iconográfico de Diego Peláez*. Santiago de Compostela, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 2004.
- “Notas de arte. Cuadros y exposiciones”, *Diario “La razón”*, Buenos Aires, (30-3-1957).
- Novo Sánchez, F. X., “El retablo de la Capilla de las Reliquias de Santiago: subasta, proyectos y proceso de contratación”, *Compostelanum*, 44 (1999) pp. 495-526.
- “Nuestros artistas plásticos”, *Revista de Propaganda*, 1952.
- Núñez Rodríguez, M., *Luis Seoane. Textos inéditos*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Santiago de Compostela, 1991.
- Núñez Rodríguez, M., *El refectorio del palacio de Gelmírez. El espejo moral de un espacio para yantar*. Santiago, Consorcio de Santiago, 1996.
- Núñez Rodríguez, M. (edit): *Santiago, la catedral y la memoria del arte*. Santiago, Consorcio de Santiago, 2000.
- Ocaña Eiroa, F. J., “La controvertida personalidad del Maestro Esteban en las catedrales románicas de Pamplona y Santiago”, *Príncipe de Viana*, LXIV, 228.
- Ontañón, F. y Eslava Galán, J., *Paradores históricos*, Lunwerg Editores, 1999.
- Ordieres, I., *Historia de la Restauración Monumental en España (1835-1935)* Madrid, Ministerio de Cultura, 1995.
- Ortega Romero, M^a S., “El arquitecto Miguel Ferro Caaveiro”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 75, XXIX (1970) pp. 143-164.
- Otero Túñez, R., “La Inmaculada Concepción en la escultura santiaguesa”, *Compostellanum*, 4, I (1956) pp. 205-235.
- Otero Túñez, R., “La imaginaria española y la crisis Neoclásica”, *España en las crisis del Arte Europeo*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1968, pp. 195- 203.
- Otero Túñez, R., “La edad contemporánea”, en *La catedral de Santiago de Compostela*. Santiago, Caja de Ahorros de Santiago, Servicio de Publicaciones, 1977, pp. 379-398.
- Otero Túñez, R., “Escultura”, *Historia del Arte Hispánico. IV: El Barroco y el Rococó*, Madrid, 1978, pp. 95- 268.
- Otero Túñez, R., “Escultura”, en Valdivieso, E; Otero, R.; Urrea, J., *Historia del Arte Hispánico. El Barroco y el Rococó*, Madrid, Alhambra, 1980.
- Otero Túñez, R., *El “legado” artístico de la Compañía de Jesús a la Universidad de Santiago*, Santiago, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1986.
- Otero Túñez, R., “El currículum del escultor Manuel de Prado”, en *Homenaje al Profesor Doctor Hernández Díaz*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1992, pp. 485-502.
- Otero Túñez, R., “El San Francisco forero de San Martín Pinario”, *Homenaje al Profesor Hernández Perera*, Madrid, Diputación de Sevilla, 1992, pp. 569-575.
- Otero Túñez, R., “Santa María del Camino”, en *II Semana Mariana en Compostela*, Santiago, 1996, pp. 107-142.
- Otero Túñez, R., “Del manierismo al barroco: imaginaria e iconografía en la capilla compostelana de San Roque”, *Archivo Hispalense*, 249, LXXXII (1999) pp. 177-200.

- Otero Túñez, R., “José Ferreiro”, en Pulido Nóvoa, A. (dir.), *Artistas galegos escultores séculos XVIII e XIX*, Vigo, Nova Galicia Edicións. 2004, pp. 208-247.
- Otero Túñez, R. e Yzquierdo Perrín, R., *El Coro del Maestro Mateo*, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1990.
- Oxea, F., *Historia del glorioso Apóstol Santiago patrón de España y su venido a ella, y de las grandezas de su Yglesia y Orden Militar*, Madrid [s.n.], 1615.
- Palacios, J. C., “Catedral de Santiago de Compostela. Bóvedas del Claustro. Juan de Álava. Ala norte, construida entre 1521-1527”, en PALACIOS, J.C., *La cantería medieval; la construcción de la bóveda gótica española*. Madrid, Munilla-Lería, 2009, pp. 128-131.
- Parador museo. Hostal de los Reyes Católicos*. www.parador.es/museo_es/parador-santiago (consulta: 13/07/2012).
- Pardo de Guevara y Valdés, E., “Parentesco y nepotismo. Los arzobispos de Santiago y sus vínculos familiares. Siglos XIV-XV”, *Los Coros de catedrales y monasterios, arte y liturgia*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001, pp. 63- 119.
- Pardo Villar, A., “El convento de Santo Domingo de Santiago y el Patronato de los Condes de Altamira”, *Boletín de la Real Academia Gallega*, 204, XVII (1928) pp. 234-242.
- Pardo Villar, A., *Los dominicos en Santiago. (Apuntes históricos)* Santiago, Imp. y Enc. del Seminario C. Central, 1939.
- Paredes, B. de, *Campaña Espiritual ordenada con plumas de Santos y de interpretes Sagrados para conquistar el Alma*, Madrid: Diego Díaz de la Carrera, [s.n.], 1647.
- Pellejero Martínez, C., “La política turística en España. Una perspectiva histórica”, en Auriolos Martín, J. (coord.): *Las nuevas formas de turismo*, Instituto Cajamar, 2004.
- Perazzo, N., *Breve Diccionario de Pensadores Contemporáneos*, Buenos Aires, Ed. Emecé, 1994.
- Perazzo, N., “Tomás Maldonado y los orígenes de la vanguardia argentina”, en *Tomás Maldonado. Escritos preulmianos*, Buenos Aires, Ediciones infinito, 1997, pp. 19-29.
- Pereira Bueno, F., *A presenza das mulleres pintoras na arte galega: 1858-1936*, Sada, Edición do Castro, 2004.
- Pérez Costanti, P., *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*, Santiago, Imp., Lib. y Enc.del Seminario C.Central, 1930.
- Pérez Costanti, P., *Notas viejas galicianas*, Santiago, Xunta de Galicia, 1993.
- Pérez Rodríguez, F., “Miguel Ferro Caaveiro”, en A. Pulido Novoa (dir.), *De la ilustración al eclecticismo*, Vigo, Nova Galicia Edicións, 2003, pp. 84-105.
- Pérez Rodríguez, F. J., *La Iglesia de Santiago de Compostela en la Edad Media: El Cabildo Catedralicio (1110-1400)* Santiago, Dirección Xeral do Patrimonio Cultural, 1996.
- Pérez Rodríguez, M^a. A., *Luis Seoane a través da prensa 1929-1979*, A Coruña, Edición do Castro, 2003.
- Philippot, P., “L'oeuvre d'art, le temps et la restauration”, en *Histoire de l'art*, 32 (1995).
- Pinelo, P., *Tratado de la Perfeccion Religiosa, y de la obligación que todos los Religiosos tienen de aspirar a ella*, Valladolid: Luis Sánchez: s.a.

- Pintos, X. M., *A gaita gallega*, Pontevedra, 1853 (reed. A Coruña, La Voz de Galicia, 2002, ed. C. Hermida).
- Pirri, P., "Origen y desarrollo arquitectónico de la iglesia y colegio de Villagarcía de Campos", en *Villagarcía de Campos. Evocación histórica de un pasado glorioso*, Bilbao, El Mensajero del Corazón de Jesús, 1952.
- Planellas Giralt, J.; Neira, F. y Riva, V. M. de la: *Catálogo metódico de los objetos exhibidos en la Exposición [sic] agrícola, industrial y artística de Galicia, celebrada en Santiago por el Excmo. Ayuntamiento y la Sociedad Económica, en Julio y Setiembre del presente año*, Santiago de Compostela, Imprenta de Jacobo Souto e Hijo, 1858.
- Portela Pazos, S., *Galicia en tiempo de los Fonsecas*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1957.
- Portela Silva, E. (coord.): *Historia de la ciudad de Santiago de Compostela*, Santiago, Consorcio de Santiago, 2003.
- Puente Míguez, J. A., "La catedral gótica de Santiago de Compostela: un proyecto frustrado de D. Juan Árias (1238-1266)", *Compostellanum*, XXX, n 3-4 (1985) pp. 245-276.
- Puente Míguez, J. A., "Catedrales góticas e iglesias de peregrinación: La proyectada remodelación de la basílica compostelana en el siglo XVIII y su incidencia en el marco urbano", *Los caminos y el arte. Actas. II*, Santiago, Servicio de Publicacións da Universidade, 1989, pp. 121-133.
- Puente Míguez, J. A., "La frustrada catedral gótica de Santiago de Compostela: ¿eslabón perdido en las relaciones artísticas entre Francia y España durante el siglo XIII?," *La arquitectura gótica en España*. Actas del coloquio de la Carl Justi-Vereinigung y del Seminario de Historia del Arte de la Universidad de Gotinga, 1999, pp. 41 y ss.
- Quijada Morandeira, B. J., *Las obras en la catedral de Santiago*, A Coruña, Diputación Provincial de A Coruña, 1997.
- Read, J. y Manjón, M., *Paradores of Spain. Their History, cooking and wines*, London, Macmillan London Limited, 1977.
- Réau, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia*, Barcelona, ediciones del Serbal, 1996.
- Recuero Astray, M., "La campaña de Almanzor contra Santiago de Compostela el año 997". *Galicia, terra única. Galicia románica e gótica*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1997.
- Reina Giráldez, Fr., "Llegada a Sevilla y primeras obras del escultor Lorenzo Mercadante de Bretaña", *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística*, LXX, 215 (1987) pp. 143-152.
- Reyero, C. y Freixa, M., *Pintura y escultura en España, 1800-1910*, Madrid, Catedra, 1995 [reed. 2005].
- Ribaneyra, P. de, *Flos Sanctorum. Nuevo Año Cristiano*, VII, IX, Cádiz, Imprenta y Lit. de la Revista médica, 65 (1864).
- Ríos Miramontes, M^a T., "La capilla mayor de la Catedral Compostelana. El altar y el camarín", *Compostellanum*, 1-2, XXVII (1982) pp. 113-138
- Ríos Miramontes, M^a T., *Aportaciones al Barroco Gallego*, Santiago de Compostela, 1986.
- Ríos Miramontes, M^a T., "Estudio histórico artístico de la iglesia del Divino Salvador de Coiro. Patronazgo de los Mondragón, marqueses de Santa Cruz de Rivadulla",

- en López Calo J. (coord.): *Estudios sobre Historia del Arte ofrecidos al prof. Dr. D. Ramón Otero Tüñez en su 65º cumpleaños*. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1993, pp. 251-276.
- Riquer, B. de, “La dictadura de Franco”, en Fontana, J. y Villares, R. (dir.), *Historia de España*, Sabadell, Crítica/Marcial Pons, 2010.
- Rocha Forte. *El castillo y su historia*. Santiago, Xunta de Galicia, 2004.
- Rodríguez, A., *Exercicio de Perfeccion y virtudes christianas*, Barcelona, Vicente Suriá, 1695.
- Rodríguez Colmenero, A., Ferrer Sierra, S. y Álvarez Asorey, R. D., *Gallaecia et Asturiae itinera romana. Miliarios e outras inscricións viarias romanas do noroeste hispánico*. Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 2004.
- Rodríguez González, A., “El hospital de San Miguel del Camino para pobres y peregrinos (siglos XV al XVIII)”, *Compostellanum*, XII (1967) pp. 225-232.
- Rodríguez González, A., *Las fortalezas de la mitra compostelana y los “Irmandiños”. Pleito Tabera-Fonseca*. A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa, 1984.
- Rodríguez González, A., “Cofradías y gremios de Santiago (1771)”, *Compostellanum*, 3-4, 31 (1986) pp. 463-473.
- Rodríguez González, A., *Libro do Concello de Santiago (1416-1422)*. Santiago, Consello da Cultura Galega, 1992.
- Rodríguez G. de Ceballos, A. y Novero Plaza, R., “La representación del poder en monumentos funerarios del barroco español: Los sepulcros de los condes de Monterrey en las Agustinas Descalzas de Salamanca”, *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008, pp. 253-263.
- Rodríguez Pantín, A., *Aportación documental sobre la actividad artística compostelana de la primera mitad del siglo XVI. Los fondos del Archivo Histórico de la Universidad de Santiago*, Tesis de licenciatura inédita, Universidad de Santiago, 1988.
- Romero Samper, M., *Paradores 1925-2003. 75 años de tradición y vanguardia*, Madrid, Paradores de Turismo de España, S. A., 2003.
- Rosende Valdés, A. A., “El Renacimiento”, en *Historia del Arte Gallego*, Madrid, Alhambra, 1982.
- Rosende Valdés, A. A., “El antiguo coro de la Catedral de Santiago”, *Compostellanum*, XXIII (1978) pp. 215-246
- Rosende Valdés, A. A., *La sillería de coro de San Martín Pinario*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1990.
- Rosende Valdés, A. A., *El Grande y Real Hospital de Santiago de Compostela*, Madrid, Electa, 1999.
- Roteta de la Maza, A. M^a., *La ilustración del libro en la España de la Contrarreforma. Grabados de Pedro Ángel y Diego de Astor 1588-1637*, Toledo, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1985.
- Ruiz, H. (El joven): *El libro de Arquitectura* (ed. facs. de la Biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, comentada por P. Navascues) Madrid, 1974.
- Said, E., *Culture and imperialism*, Nueva York, Vintage Books, 1993.

- Sanjurjo, A., “El caracol de Mallorca en los tratados de cantería españoles de la edad moderna” en *Actas del Quinto Congreso Nacional de Historia de la Construcción* (Burgos 7-9 de Junio 2007) Madrid, Juan de Herrera, I, Madrid, 2007, pp. 835-845.
- Salas, P. de, *Los Afectos divinos con emblemas sagradas*, Valladolid, G. de Bedoya, 1658.
- San Nicolás, F. L. de, *Arte y Uso de Arquitectura* (ed. facs. de la de Plácido Barco López, Madrid, 1796) Zaragoza, Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, 1989.
- Sánchez Rivera, C., “Don Suero Gómez de Toledo”, en *Notas compostelanas*. Santiago, Sucesores de Galí, 1947, pp. 77-84.
- Sebastián López, S., *Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid, Alianza, 1989.
- Seijas Montero, M., “Las fundaciones de la catedral de Santiago: el ejemplo de Mencia de Andrade”, *Semata*, 22 (2010).
- Seixas Seoane, M^a. A., *A Custodia da Catedral de Santiago*. Tesis de licenciatura inédita, Universidad de Santiago.
- Seoane, L., “Acerca de la integración de las artes”, en *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, VII, 4 (1962) pp. 595-608.
- Seoane, L., “Breve crónica en relación conmigo y las artes gráficas”, en *Segundo Libro de Tapas*, Buenos Aires, Ediciones Bonino, 1957, pp. 32-37.
- Seoane, L., *Libro de Tapas*, Buenos Aires, Ediciones Botella al mar, 1953.
- Seoane, L., *Arte mural. La ilustración*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1974.
- Seoane, L., *Paradojas de la torre de marfil*, Buenos Aires, Botella al mar, 1952.
- Simonin: *Tratado elemental de los cortes de cantería o Arte de la montea*, Zaragoza, (ed. facs. de la de la Imprenta de la Viuda de Josef García, Madrid, 1795) 1994.
- Singul, F., *La ciudad de las luces. Arquitectura y urbanismo en Santiago de Compostela durante la Ilustración*, Santiago, Consorcio de Santiago, 2001.
- Singul, F., “San Pedro”, en *Até o confín do mundo: diálogos entre Santiago e o Mar*, Vigo, Xunta de Galicia, 2004.
- Siracusano, G., “Las artes plásticas en las décadas del '40 y el '50”, en *Nueva Historia Argentina. Volumen II. Arte, Sociedad y Política*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1999, pp. 15-56.
- Sobrino Manzanares, M. L., “La Edad Contemporánea”, en *Historia del Arte Gallego*, Madrid, Alhambra, 1982.
- Street, G. E., *Some Account of Gothic Architecture in Spain*. Londres, John Murray, 1869.
- Suárez, M. y Campelo, J., *Historia compostelana, o sea hechos de D. Diego Gelmírez*. Santiago, Ed. Porto, 1950.
- Suárez de Figueroa, M., *Templo de N. Grande Patriarca San Francisco de la Provincia de los doze Apostoles de el Peru en la Ciudad de los Reyes arruinado, restaurado, y engrandecido de la providencia divina: en panegyrico historial, ypoetico certamen... / escrivielo... Fr. Miguel Suarez de Figueroa*, Lima, [s.n.], 1675. (Ed. facsimil, Sevilla, Extramuros, 2007).
- Brown J. C., Peru Collection de la Universidad de Brown (Suárez de Figueroa, M., Ed., [<http://archive.org/details/templodengrandep00su>]. (consulta: 13-07-2012)).

- Suárez Otero, J. y Caamaño Gesto, M., "Santiago antes de Santiago", en Portela Silva, E. (coord.), *Historia de la ciudad de Santiago de Compostela*, Santiago, Consorcio de Santiago, 2003.
- Taberero Rey, M. C., *El Pintor Dionisio Fierros Álvarez, su vida y su obra*, Tesis de licenciatura inédita, Universidad de Santiago, 1966.
- Taín Guzmán, M., "El patio del palacio del Cardenal Mondragón en la ciudad de Santiago de Compostela". *Abrente*, 26 (1994) pp. 147-157.
- Tenconi, E., "Luis Seoane", *Ver y estimar. Cuadernos de crítica artística*, 33-34, IX (1953) Buenos Aires, pp. 103-105.
- Thompson, Th., *The Cathedral of Santiago de Compostella in Spain. Showing especially the sculpture of the Pórtico de la Gloria, by Mestre Mateo. A series of twenty photographs recently taken by the late Mr. Thruston Thompson*, Londres, Arundel Society, 1868.
- Torixa, J. de, *Breve Tratado de todo Género de bóvedas*, Madrid, en casa de Pablo de Val, 1661.
- Ulled Merino, A de J., Fernández Muñoz, A. y Pombo Martínez, M., *La recuperación de edificios históricos para usos turísticos. La experiencia española*, Madrid, Tecniberia, 1986.
- Ureña Uceda, A., *La escalera imperial como elemento del poder. Sus orígenes y desarrollo en los territorios españoles en Italia durante los siglos XVI y XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2007.
- Urrea Fernández, J., "En torno a Gregorio Fernández", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, XXXIX (1973).
- Urrea Fernández, J., "Anotaciones a Gregorio Fernández y su entorno artístico", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, XLVI (1980).
- Urrea Fernández, J., "Escultores coetáneos y discípulos de Gregorio Fernández, en Valladolid", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, LVIII (1992).
- Urrea Fernández, J. y Brasas Egido, J.C., "Epistolario del Pintor Diego Valentín Díaz", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, XLVI (1980).
- Valdés Blanco-Rajoy, R., "La capilla de los Neira de Luaces en la iglesia compostelana de Santa María do Camiño (SS. XVI-XIX)", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 124 (2011) pp. 149-182.
- Valle Pérez, J. C., *Villafínez. 1892-1970*. Vigo, Diputación Provincial de Pontevedra, 1998.
- Varela, L., *Seoane*, Buenos Aires, Ediciones Botella al Mar, 1948.
- Vázquez Castro, J., "La Berenguela y la Torre del Reloj de la Catedral de Santiago", *Semata*, 10 (1998) pp. 111 y ss.
- Vázquez Castro, J., "Castillos en el aire. El inicio del cimborrio gótico de la catedral compostelana", *Quintana*, 8 (2009) pp. 245-269.
- Vázquez de Parga, L., "La revolución comunal de Compostela en los años 1116 y 1117", *Anuario de Historia del Derecho Español*, XVI (1945) pp. 685-703.
- Vigo Trasancos, A., *La fachada del Obradorio de la Catedral de Santiago (1738-1750). Arquitectura, triunfo y apoteosis*, Santiago, Consorcio de Santiago, Madrid, Electa, 1996
- Vigo Trasancos, A., *La catedral de Santiago y la Ilustración*, Santiago, Consorcio de Santiago, 1999.
- Vila Jato, M^a. D., "Prado, Mateo de", *Gran Enciclopedia Gallega*, XXV, Santiago de Compostela, Silverio Cañada editor, 1977.

- Vila Jato, M^a. D., *Escultura manierista*, Santiago de Compostela, Caixa de Aforros Provincial de Ourense, 1983.
- Vila Jato, M^a. D., *Francisco de Moure*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1991.
- Vila Jato, M^a. D., *Galicia en época del Renacimiento. Galicia- Arte XII*, A Coruña, Hércules Ediciones, 1993.
- Vila Jato, M^a. D., *A Arte en Compostela. O Renacemento*. Santiago de Compostela, Ed. do Castro, 1993.
- Vila Jato, M^a. D., *Sonidos de un viaje milenario*, Madrid, Paradores de Turismo de España S. A., 1997.
- Vila Jato, M^a. D. (coord.): *El Camino de Santiago. La ruta de las estrellas*, Madrid, Paradores de Turismo de España, S. A., 1999.
- Vila Jato, M^a. D. y Goy Diz, A., *Parador "Dos Reis Católicos" Santiago de Compostela, Un Hotel con quinientos años de historia. El más antiguo de Europa*, Madrid, Paradores de Turismo de España, S.A., 1999.
- Vilanova, F. M., *A pintura galega (1850-1950)* Vigo, Xerais, 1998.
- Villaamil y Castro, J., *La catedral de Santiago. Breve descripción histórica, con la planta y un diseño iconográfico*. Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1909.
- Villaverde Solar, M^a. D., "As Parroquias do Arciprestado de Ribadulla", en Maceira Gago, A. D. et alt., *O arciprestado de Ribadulla*, A Coruña, Fundación Caixa Galicia (2001).
- Vita et miracula Sanctiss.mi Patris Benedicti, ex libro II Dialogorum Beati Gregorii Papae et monachi collecta et ad instantiam deuotorum monachorum congregationis eiusdem s.ti Benedicti hispaniarum aeneis typis accuratissime delineata... / Ber[nardi]nus passarius inuentor*, Roma, Marcelli Clodii, 1579.
- Vivaracho Larraza, M., "Nuevos documentos sobre las obras del pintor vallisoletano Diego Valentín Díaz", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, XVIII (1952).
- Vorágine, S. de la, *La leyenda dorada*, Madrid, Alianza, 1987.
- VV. AA., *Restauración de la Catedral de Santiago de Compostela*, Madrid, Fundación Caja Madrid, 1999.
- VV. AA., *El Hospital Real de Santiago de Compostela y la Hospitalidad en el Camino de Peregrinación*, Catálogo de la exposición celebrada en el Museo do Pobo Galego del 14 de julio al 29 de agosto de 2004, Santiago de Compostela, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo da Xunta de Galicia y S. A. de Xestión do Plan Xacobeo, 2004.
- VV.AA., *Buenos Aires. Escenarios de Luis Seoane*, A Coruña, Fundación Luis Seoane, 2007.
- VV.AA., *Diccionario Seoane*, A Coruña, Fundación Luis Seoane, 2010.
- Whitelow, G., "Seoane en sus murales", en *Seoane*, Buenos Aires, Galería Bonino, 1966, pp. 21-25.
- Yáñez Neira, D., "Recuperación de obras de arte en Oseira (1999-2001)", *Porta da Aira*, 10 (2004).
- Yarza Luaces, J. et alt., *Fuentes y documentos para la Historia del Arte. Arte medieval II. Románico y gótico*. Barcelona, Gustavo Gili, 1982.
- Yepes, A. de, *Crónica general de la Orden de San Benito*, Valladolid, por Francisco Fernandez de Cordoua, 1617.

- Yzquierdo Peiró, R., *Domus Iacobi. La historia de la catedral de Santiago*. Santiago, Consorcio de Santiago, Cabildo de la Catedral de Santiago, 2011.
- Yzquierdo Perrín, R., “La desaparecida iglesia de San Pedro de Fora en Compostela”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 87-88-89, XXIX (1974-1975).
- Yzquierdo Perrín, R., “Aproximación al estudio del claustro medieval de la catedral de Santiago”, *Boletín de estudios del Seminario Fontán-Sarmiento*, 11 (1989) 10, pp. 15-42.
- Yzquierdo Perrín, R., “La catedral de Lugo: consideraciones sobre su construcción”, *Abrente*. 21-22 (1989-1990) pp. 7-51.
- Yzquierdo Perrín, R., “Consecuencias artísticas de la invención de las reliquias de Santiago antes del románico”. *Actas do I Congreso Internacional da Cultura Galega*. Santiago, Dirección Xeral de Cultura, 1992.
- Yzquierdo Perrín, R., *Galicia. Arte*. A Coruña, Hércules, 1993.
- Yzquierdo Perrín, R., “La construcción de la catedral románica de Santiago”, *La meta del Camino de Santiago. La transformación de la catedral a través de los tiempos*. Santiago, Dirección de Promoción do Camiño de Santiago, 1995.
- Yzquierdo Perrín, R., “Virgen de Don Lope”, *Cinco siglos de historia universitaria. Gallaecia fulget. (1495-1995)*, Santiago, Universidad, Servicio de Publicaciones, 1995.
- Yzquierdo Perrín, R., “Las basílicas compostelanas y el arte prerrománico asturiano en Galicia”. *Galicia, terra única. Galicia románica e gótica*, Santiago de Compostela, Consellería de Cultura e Comunicación Social, 1997.
- Yzquierdo Perrín, R., “Santa María de Belvís y su capilla del Portal: Estado de la cuestión”. *IV Semana Mariana en Compostela*, Santiago, Imprenta Cake, 1999, pp. 17-52.
- Yzquierdo Perrín, R., “Los palacios arzobispales de Santiago en la historia y el arte”, *Instrumentos de corda medievais*. Lugo, Diputación Provincial de Lugo, Centro de Artesanía e Deseño de Galicia, 2000, pp. 19-98.
- Yzquierdo Perrín, R., “Santiago de Compostela, la ciudad construida. Arquitectura medieval”. *Santiago de Compostela: ciudad y peregrino. Actas del V Congreso Internacional de Estudios Jacobeos*, Santiago, Xunta de Galicia, 2000.
- Yzquierdo Perrín, R., “Intervenciones en la catedral de Santiago de Compostela desde 1875: de López Ferreiro a Chamoso Lamas”, *A Coruña no obxectivo de Manuel Chamoso Lamas*. A Coruña, 2004.
- Yzquierdo Perrín, R., “El mecenazgo del arzobispo compostelano Don Lope de Mendoza en Santiago y Padrón”, *Abrente*, 38-39 (2006-2007) pp. 117-172.
- Yzquierdo Perrín, R., “Patrimonio artístico enajenado de los conventos femeninos de clausura compostelanos y final franciscano”, *Galicia monástica. Estudos en lembranza da profesora María José Portela Silva*. Santiago, Universidad, Servicio de Publicaciones, 2009.
- Yzquierdo Perrín, R., *El Maestro Mateo y el Pórtico de la Gloria en la catedral de Santiago*. León, Edilesa, 2010.
- Zepedano y Carnero, J. M^a., *Historia y descripción arqueológica de la basílica compostelana*. Lugo, Imprenta Soto, 1870.
- Zuriaga Senent, V. F., *La imagen devocional en la Orden de Nuestra Señora de la Merced: tradición, formación, continuidad y variantes*, Universidad de Valencia, 2004.



La capital de Galicia es un universo de arte, patrimonio e historia. Este volumen recoge los trabajos de catorce reconocidos historiadores del arte, integrantes del dinámico grupo de investigación “Iacobus” de la Facultade de Xeografía e Historia de la Universidade de Santiago. Son textos que indagan en aspectos inéditos del panorama artístico y monumental de esta ciudad. Penetran en la escultura o la arquitectura de los grandes monumentos de Santiago como la Catedral o el Hostal dos Reis Católicos, viajan por las artes plásticas de la mano de Dionisio Fierros o Luís Seoane, evocan los orígenes de Compostela, la tradición jacobea, el culto a san Pedro y san Pablo, o las conexiones de Santiago con la América hispana, entre otros temas. Nuevas líneas de investigación para ahondar en el conocimiento de una Compostela que ha sido definida como “mar de piedra” y “dinamizadora de Occidente”.