

La imagen del templo barroco: tradición y renovación

ALFREDO VIGO TRASANCOS
Universidad de Santiago de Compostela

«La Iglesia es Palacio del Rey Eterno; es la Corte de los Angeles; su cielo, y su domicilio, abreviado en el pequeño espacio de un Templo; donde los fieles avían de estar como pasmados emulando el silencio, y modestia de los Angeles; que son también ministros de los Sacerdotes ...Qualquiera Iglesia donde se aposenta el Rey Eterno Sacramentado, es su casa, y es su Palacio real; porque en ella da sus audiencias este gran Rey»

(Bermúdez de Pedraza, F.: Historia Eucarística..., 1643)

Acaso sean estas palabras seiscentistas de Bermúdez de Pedraza las que mejor expresen la idea que la mentalidad barroca española más erudita tuvo en su día de lo que debía de ser un Templo entendido como Casa de Dios. Como puede comprobarse no se duda en considerarlo «Palacio» divino, «Corte de los Angeles», auténtico «cielo» donde los fieles terrenos debían de estar «pasmados» emulando el silencio y modestia de los Angeles¹. Y esto quiere decir, entre otras

¹ BERMUDEZ, fols. 46 y ss. En el fondo las imágenes literarias que el hombre del Barroco virtió sobre el templo no son en sí ninguna novedad ya que recogen una vieja tradición que, cuando menos, remonta a los primeros siglos del Cristianismo y muy particularmente a la sensibilidad bizantina. Para Germano I, Patriarca de Constantinopla entre 715 y 730, la Iglesia era «un cielo en la tierra donde el Dios celestial habita y camina». Y en este sentido no son menos expresivas las palabras de Procopio, del siglo VI, cuando al referirse a Santa Sofía dice que al entrar en su interior «la mente del visitante se eleva hacia Dios y flota en las alturas, pensando que El no puede estar lejos, sino que debe

cosas, que, además de considerar el edificio religioso como un símbolo arquitectónico de lo más sagrado, el hombre del Barroco entendía que éste debía de aspirar a ser un cúmulo de emociones visivas que, a la postre, lo que pretende no es sino emular lo sobrenatural, transportarnos a otra realidad metafísica y hacer del templo una especie de «escena celeste» y superior en donde la presencia del «milagro», como bien subrayó Alicia Cámara, debe ser recreada hasta allí donde resulte posible². Los fieles han de verlo con un enorme verismo y con toda la apariencia de estar contemplando una realidad. De ahí que el templo deba ser configurado como un espacio que invite a la emoción y como el lugar en donde todo se alía para saciar las pasiones religiosas del gran público que aspira así, a través de tantas sensaciones, a manifestar con entusiasmo todo su fervor cristiano y católico³. En este aspecto es, pues, correcta la opinión expresada por Bottineau hace unos años cuando afirmaba que este género de piedad, exaltada y profunda, no sólo estaba próxima a los sentidos sino que, en gran medida, también se acercaba a una sensibilidad vinculada con lo popular⁴; así que nada tiene de sorprendente que, persiguiendo este efecto, todo en el templo barroco conduzca a la saturación visual, a colmar emociones y a abrumar los sentidos hasta dejar al fiel más iletrado y común absorto e impedido de valorar la fe y la religión desde unos postulados más acordes con un pensamiento de tipo racional.

Los impulsores del Templo Barroco, por consiguiente, no hay duda que apostaron por lo dramático y por lo emocional; por todo aquello que entrase, en definitiva, por los ojos y, además, de una manera inmediata e imperiosa⁵. Se trataba, pues, más de vencer al fiel que de convencerlo por medio de argumentos más reflexivos. Así que es lógico que, en esto como en otras muchas cosas, el Barroco se apartase tanto del Renacimiento como de la Ilustración en la imagen que ambos tenían de la Casa de Dios, aunque sólo fuese porque el primero prefería un espacio que cultivase el «espíritu», la «pura filosofía» y en definitiva la sencillez por ser ésta, según él, más grata a la Divinidad⁶; y, el segundo, en

amar el habitar en este lugar que El mismo ha escogido. Vid. FUENTES, II, 46 y 102. Que el pensamiento de estos autores cristianos era conocido por nuestros religiosos del siglo XVII parece confirmarlo el que Fray Andrés de Santa Ana haga referencia al Templo citando palabras tanto de San Juan Crisóstomo: «cuando estamos en la Yglesia no devemos pensar que estamos en la tierra sino que hemos suuido a el cielo y que estamos entre los choros de los Angeles y seraphines...», como de San Gregorio: «...quando se celebran los misterios sagrados se abren los cielos y bajan choros y numerables ángeles que asisten a ello». Cit. por CAMARA, 146-147.

² CAMARA, 105 y 147.

³ Vid. al respecto BLUNT, 134; TOVAR-MARTIN, 83.

⁴ BOTTINEAU, 11.

⁵ Vid. MARTIN, especialmente capítulos V y VII.

⁶ ALBERTI, 307-308: «A mi me parece del todo evidente que la pureza y la sencillez del color les resulta a los dioses tan sumamente agradables como la pureza y sencillez de la vida; y no conviene tampoco

cambio, un ambiente que propugnase por la razón⁷ y por todo aquello que contribuyese, en fin, a elevar las preces del devoto en un clima de serenidad que no distrajesen el alma y que contribuyese a la vez a «calmarle y atraerle por un deleite» que resultase «apacible»⁸. Así lo refiere, al menos, uno de nuestros más informados teóricos de la Ilustración, el célebre Marqués de Ureña que escribe, precisamente sobre el decoro que debía ofrecer el templo, en las décadas finales del siglo XVIII⁹.

Ahora bien, el tratar de recrear escenas y estructuras templarias que conmuevan la sensibilidad del fiel del modo más directo e inmediato posible, no quiere decir en absoluto que, por necesidad, se tenga que recurrir a los mismos mecanismos y elementos y que estos den lugar a los mismos resultados. Debe señalarse que en el Barroco cada país trató de aplicar sus fórmulas más efectivas; que cada cual concibió la escena sagrada con una precisa sensibilidad; y que tal vez por ello, en atención a unas tradiciones que eran distintas en cada contexto, al final resultó que la escena del «milagro» fue diferente, por ejemplo, en el más culto y cualificado mundo artístico italiano -sobre todo en la Roma Papal que contaba con un gran poder económico, una formidable máquina propagandística al servicio de la autoridad religiosa y un soberbio equipo de artistas¹⁰- que en el español, siempre más modesto, asimismo más conservador y, desde luego, también con otras tradiciones artísticas que a la larga resultarán decisivas en el resultado final¹¹. Por consiguiente, es lógico que una peculiaridad nacional informe la configuración hispánica del Templo Barroco y que ésta, a su vez, encuentre matices dentro del panorama local distinguiendo las realizaciones gallegas de aquellas otras que hicieron posible los monumentos de Madrid, Cataluña o la Andalucía del Sur por más que sea cierto que en ocasiones se

que haya en los templos elementos que aparten los espíritus de la meditación religiosa y los mueva a experimentar los encantos y atractivos de los sentidos...En los templos, tanto en el muro como en el pavimento, no debe haber en mi opinión, nada que no destile pura filosofía...con el fin de que nos veamos por todas partes incitados al cultivo del espíritu». Vid. también PALLADIO, 344: «...porque en los templos no nos debemos alejar de la gravedad y de aquellas cosas que, vistas por nosotros, hacen nuestros ánimos más fervorosos al culto divino y al bien obrar».

⁷ Al respecto es de gran utilidad la consulta de RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS (1988), 115-127.

⁸ UREÑA, 297.

⁹ Más información en LEON-SANZ, 1099 y ss.

¹⁰ Puesto que sería interminable mencionar todas las publicaciones que sobre el Barroco Romano han salido a la luz, cito aquí tan sólo aquellas que, pese a su carácter de obras generales, aportan datos y referencias de evidente interés y utilidad: CHARPENTRAT; TAPIE, Libro I, 41 y ss. y WITTKOWER, pp. 137 y ss.

¹¹ Sin pretender agotar la numerosísima bibliografía que sobre la Arquitectura Barroca Española ha visto la luz, como básica y fundamental puede consultarse SCHÜBERT; KUBLER; VALDIVIESO (1980); PITA-ALVAREZ (1982); VALDIVIESO (1984); CRUZ-VALDIVIESO-RINCONCHUECA; TOVAR-MARTIN; RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS (1992) y BUSTAMANTE.

produjeran influjos mutuos que dieron resultados magníficos y verdaderamente gratificantes.

Con todo, en el terreno de la arquitectura religiosa gallega de este tiempo -que basicamente abarca algo más de la centuria que va desde mediados del siglo XVII hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XVIII- debe decirse que no estamos ante ejemplos marginales, sino ante monumentos verdaderamente señeros que justo es considerarlos entre los mejores y más destacados de cuantos se realizaron en el medio peninsular¹². Dice bien la profesora Virginia Tovar cuando opina que están entre los más brillantes y espectaculares que se levantaron en España¹³. Pero aún así, espectacularidad y brillantez incluidas, todos los ejemplos que podemos señalar no dejan de estar sometidos a un tradicionalismo de arranque bien evidente tal y como demostró hace tiempo al estudiarlos el profesor Bonet Correa¹⁴. Porque en efecto no son los materiales constructivos los que cambian, ni las plantas, ni la organización de los espacios internos, ni tan siquiera las estructuras constructivas. En esto nuestras magníficas iglesias, incluidas las monásticas que fueron las que mejor pusieron a prueba las posibilidades arquitectónicas del siglo, siempre manifestaron un talante ciertamente conservador; lo que quiere decir que el poder de sugestión y la renovación, antes que nada, vino de la mano, primero de un nuevo concepto más imponente de la monumentalidad y, luego, casi de inmediato, del creciente valor que la sensibilidad del siglo le fue otorgando a todo lo que resultaba decorativo. De ahí que no sea extraño el valor creciente y «activo» que se le otorgó al ornato que llega a ser tan omnipresente y abrumador en el templo que incluso llega a disolver por momentos muros y estructuras con el fin último de erigirse en protagonista principal de lo que suele llamarse comunmente «metamorfosis» barroca.

Por lo que se refiere a las plantas (Fig.1) no hay duda que es verdad que nuestros más suntuosos templos, por grandes dimensiones que pudieran tener, nunca renunciaron, tal como ya se ha dicho, a mantener patrones convencionales anclados en la tradición que casi siempre derivan de esquemas medievales ya usados desde muy atrás y que, todo lo más, sólo se habían corregido o readaptado a finales del siglo XVI desde la óptica renacentista. Ese es el caso, por ejemplo, de las iglesias que fueron erigidas con planta de cruz latina por aquellas congregaciones de tipo conventual menos pudientes o, con un carácter más excepcional, por alguna que otra abadía; o de las más comunes utilizadas

¹² Sobre la arquitectura barroca gallega es necesaria la consulta de CHAMOSO (1955); BONET (1966); ORTEGA; RÍOS; GARCIA IGLESIAS (1990,I); VILA (1991) y GARCIA IGLESIAS(1994).

¹³ TOVAR-MARTIN, 69.

¹⁴ BONET (1966), 51.

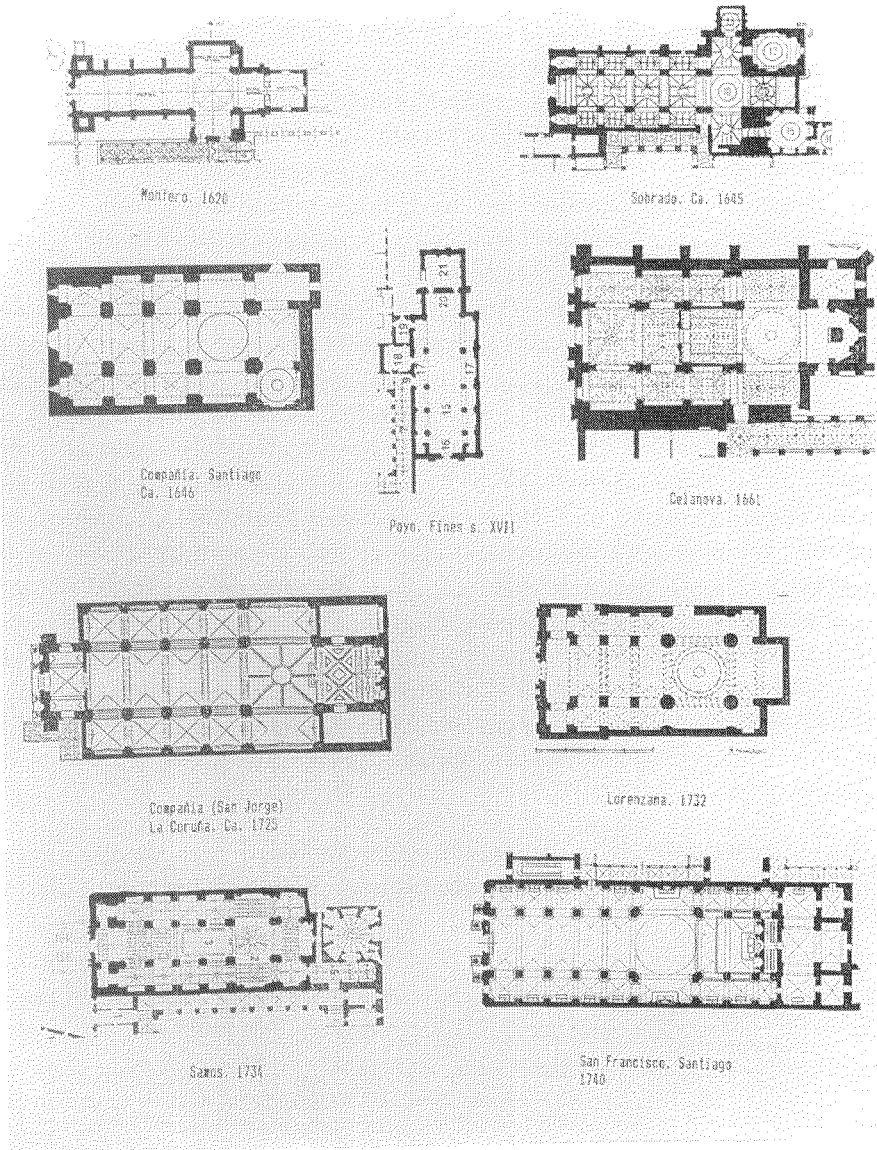


Fig. 1.- Plantas de diferentes iglesias gallegas de los siglos XVII y XVIII.

por el grueso de nuestras comunidades religiosas que prefirieron el esquema de una gran cruz inscrita en un rectángulo que permitía tanto crear naves secundarias supeditadas a la principal como serie de capillas-hornacinas que podían a su vez comunicarse entre sí.

Pues bien, el primer tipo, presente en el Monasterio de Monfero y en discretas iglesias conventuales al estilo de la de las dominicas de Belvís en Santiago o de las de Santo Domingo en La Coruña y Ortigueira, parece claro que deriva del tipo «mendicante» más conocido en el país y del que existen importantes ejemplos¹⁵. En cambio el segundo, que prácticamente acapara las mejores y más amplias construcciones -iglesias benedictinas como las de Celanova, Lorenzana y Samos, franciscanas como las de Santiago y Ferrol, mercedarias como la de Conxo, jesuitas como las de Santiago, La Coruña, Pontevedra y Orense, agustinas como la de Santiago y aún incluso alguna parroquial como la de Puente deume- no hay duda que responde a un modelo diferente, usado en este caso sobre todo en iglesias de tipo conventual del estilo de las que se difundieron muy tipificadas ya en la Castilla del siglo XV durante el reinado de los Reyes Católicos pero que se habían adaptado con gran éxito a la sensibilidad dominante en el siglo XVI¹⁶. El arranque gallego de esta segunda propuesta eclesial tiene sus más claros precedentes a finales del Quinientos; de una parte en ese ejemplo compostelano algo arcaico y «portugués» que es la iglesia benedictina de San Martín Pinario¹⁷, y de otra en el más clasicista, herreriano, normativo y estricto que se configuró, casi por las mismas fechas, en el templo jesuítico de Nuestra Señora la Antigua del Colegio del Cardenal en Monforte de Lemos¹⁸ que fue, para su tiempo, todo un modelo ejemplarizante a pesar de que tardó en tener consecuencias. Eso sí, una vez el tipo se difundió lo hizo de una manera casi aplastante, hasta el punto que rebasó con creces la segunda mitad del siglo XVIII¹⁹.

Sin embargo, aunque las plantas eclesiales que se han mencionado fueron las que imperaron, en absoluto quiere decir que no hubiera alternativas dignas

¹⁵ Uno de los más interesantes es, sin duda, el de la iglesia de San Francisco de Betanzos construida a finales del siglo XIV. Vid. sobre este tipo de iglesias CAAMAÑO, 16.

¹⁶ Al respecto véase MARIAS, 119-120 y 547-548.

¹⁷ BONET (1966), 104-112 y VIGO (1994,II), 327 y ss.

¹⁸ BONET (1966), 177 y ss. Su esquema planimétrico, en efecto, aunque deriva de los planteamientos medievales conventuales ya descritos, no hay duda que se readaptó según la nueva sensibilidad clasicista emanada de la obra de Juan de Herrera. Su referencia castellana más concreta se encuentra en la iglesia jesuítica de Villagarcía de Campos cercana a Valladolid. Es obra de 1575 y fue proyectada por el herreriano Pedro de Tolosa.

¹⁹ De hecho la parroquial de Puente deume fue proyectada por Fray Manuel de los Mártires en 1754 y la de San Francisco de Ferrol en 1757. Sobre ellas vid. VILA (1991, II), 507 y VIGO (1984), 199-203.

de mención. Las hubo ciertamente, y entre ellas cabe señalar las variantes de tres naves y cruz latina con brazo transversal muy desarrollado que derivan concretamente de esquemas medievales vinculados con el mundo del Cister-Montederramo y Sobrado por ejemplo²⁰- o las que siguieron planimetrías románicas de tipo benedictino como pudo ser el caso, tal vez, de la de San Juan de Poyo²¹ cuyas naves laterales, por demasiado estrechas, es posible que respondan al deseo o la necesidad de mantener, en dimensiones y en parte de lo formal, la planta de la vieja iglesia monástica. Junto a ellas hay que señalar las escasas de cruz griega que casi siempre se vincularon con capillas de menores pretensiones²² y, más rara vez, con iglesias monumentales²³. Y finalmente, si bien es verdad que en su gran mayoría son tardías y dieciochescas, aquellas otras, también de discretas dimensiones, que adoptaron la forma circular o de perfil curvo ya en lo exterior o en lo interior como fue el caso de la Capilla de la Virgen de los Ojos Grandes de Lugo²⁴ o de la Peregrina en Pontevedra²⁵ que manifiestan ya una cierta concepción y talante vinculados con el Rococó²⁶. Eso sin olvidar que hubo también capillas de tipo centralizado con forma cuadrada o tendente a esta disposición que también cumplieron su papel en la tipología barroca, por cierto con evidente éxito²⁷ (Fig.2).

En todo caso, excepciones centralizadas aparte, la cruz, sin duda por su carácter simbólico para el cristiano²⁸, siempre estuvo presente en sus distintas

²⁰ BONET (1966), 56, 189-193 y 344 y ss.

²¹ BONET (1966), 496-500 y SA (1985), 36 y ss.

²² Aunque suficientemente numerosas, entre ellas cabe destacar la Capilla del Cristo de Burgos en la Catedral de Santiago, la Capilla del Cristo de la Catedral de Orense, la de la Virgen del Socorro en la iglesia compostelana de San Martín Pinario, la de San Telmo en Tuy y la de San Fructuoso (antigua de las Angustias) de Santiago. También fue frecuente en sacristías tal como se ve en la santiaguesa de San Martín. Sobre la poco conocida y muy portuguesa capilla dieciochesca de San Telmo de Tuy vid. ROSENDE, 271-284.

²³ Tal vez la más característica, aunque no la única, sea la benedictina de San Pelayo de Antealtares en Santiago de Compostela.

²⁴ VILA (1989), 37 y ss.

²⁵ FERNANDEZ ARRUTI.

²⁶ Aunque no se trata de una capilla, por tener forma circular inscrita en un cuadrado debe señalarse, siquiera por su rareza, la sacristía del Monasterio benedictino de Samos que es obra de finales del siglo XVIII pero en la línea arquitectónica de la iglesia abacial proyectada por Fray Juan Vázquez de Samos en el mismo siglo. Vid. PORTILLA, 40 y ss.

²⁷ La más destacada, sin duda, es la Capilla del Pilar de la Catedral Compostelana que, no obstante, fue proyectada inicialmente como Sacristía.

²⁸ De hecho es la propugnada por la gran mayoría de los tratadistas que escribieron en torno al templo. Vid. CATTANEO, cit. por BLUNT, 136. Sostiene que la iglesia principal de una ciudad debe ser cruciforme porque la cruz es el símbolo de la Redención; PALLADIO, 343 : «*Son también muy loables las iglesias que están hechas en forma de cruz...porque teniendo la forma de cruz, representan a los que miran aquel madero del cual estuvo pendiente nuestra salvación eterna*»; BORROMEIO, cit. por PATTETA, 158 : «*La mejor forma (para una iglesia), que parece que ya se prefería en tiempos de los Apóstolos, es la forma de cruz...*»; SAN NICOLAS, I, fol. 30 : «*Fue disposición del cielo el nuevo uso de edificar los Templos en forma de cruz, y aun no falta quien diga que los mismos cielos fueron creados en forma de cruz.*

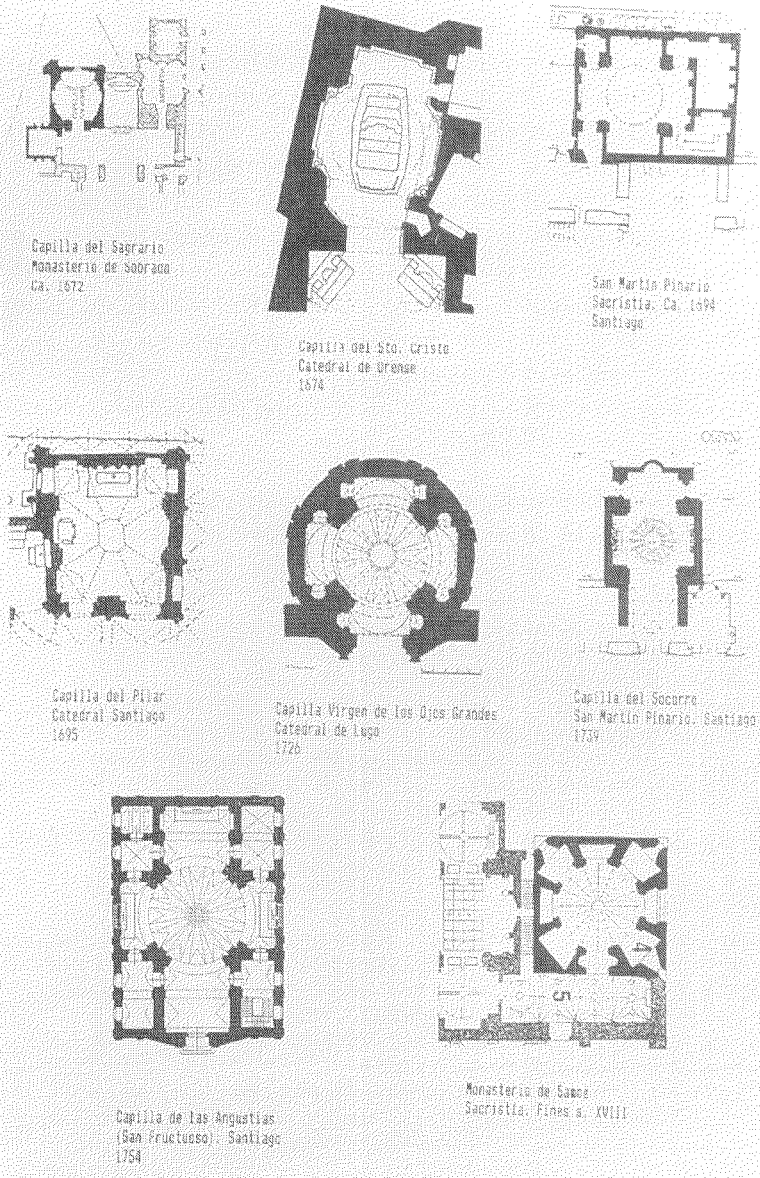


Fig. 2.- Plantas de construcciones gallegas de plan central. Siglos XVII y XVIII.

variantes en la inmensa mayoría de nuestras iglesias. Y esto es algo que, como se puede comprobar en iglesias de ciertas pretensiones, no se verá alterado hasta que se levanten ciertos ejemplos religiosos vinculados con el ideario estético de la Ilustración ya a finales del siglo XVIII o incluso avanzado el siglo XIX²⁹.

Mas si las plantas manifiestan un conservadurismo asumido, habría que decir lo mismo de la estructuración y espacialidad interiores que adoptan casi siempre soluciones articuladoras y proporcionales derivadas del Clasicismo quinientista que tenía su ejemplo capital en Galicia en la iglesia jesuítica de Monforte. En su mayoría se articulan con pilastras monumentales que llevan sobre sí sus correspondientes entablamentos y se culminan, por lo demás, con amplios abovedamientos de arista o de cañón con luces abiertas a la nave que suelen generar la formación de lunetos (Fig.3). Como es lógico, dentro de estos tipos, hay sinfín de variaciones que no afectan a la idea básica. Y lo mismo cabría decir de las alturas y proporciones, que sólo se rompen en aquellos ejemplos que o bien estuvieron condicionados por su servidumbre a una planimetría anterior -caso de las naves laterales de Sobrado o Poyo- o porque pretendían con ello destacar sobre el entorno con una imagen monumental que fuese arrogante y competitiva como fue el caso de San Francisco de Santiago³⁰ que sólo así podía emular al Monasterio de San Martín y, a la vez, no quedar atrofiado por el terreno en declive en donde el templo se levantó (Fig.4). Su sobrecogedora altura, pues, nada corriente, puede explicarse por estas circunstancias especiales.

Mención aparte en lo referente a estructuración interior del templo barroco gallego merecen las tribunas que, con mucha frecuencia, suelen aparecer dispuestas sobre las naves laterales abiertas con clara amplitud al espacio principal de la nave mayor (Figs.4,5 y 6). No pueden, desde luego, considerarse ni una solución original ni, por descontado, una rareza. Ya existían en el orden eclesiástico medieval y el propio ejemplo catedralicio de Santiago es claro ejemplo de ello; pero es verdad, no obstante, que en Galicia tienen una presencia acaso mayor que en otras zonas de la Península y, tal vez, también un protagonismo más evidente en el terreno de la arquitectura ya que no suelen ocultarse las más de las veces con celosías a los ojos de los fieles³¹ sino que, muy

y el hombre también tiene la misma forma; y así como la cruz es el arma más fuerte para la defensa del Cristiano... así esta forma de planta es la más fuerte, y más vistosa y agradable a la vista» y VALZANIA, 51: «La figura que generalmente se le da (a la Catedral), y que sin duda es la más propia, es una cruz...».

²⁹ Acaso los más importantes y significativos sean los casos de la Capilla de las Animas en Santiago y de la Colegiata de Santa María de Vigo. Respecto a la concepción del templo gallego de la Epoca Ilustrada vid. VIGO (1994,I), 127 y ss.

³⁰ FOLGAR (1989), 120 y ss.

³¹ De este tipo son las de la iglesia de la Compañía (hoy San Jorge) de La Coruña levantada en la primera mitad del siglo XVIII.



Fig. 3.- Interior de la iglesia cisterciense de Sobrado (La Coruña)

al contrario, suelen dejarse ver con grandes arcos abiertos a la nave. En todo caso, aunque no hay norma fija, lo habitual es que presidan los templos monásticos y conventuales masculinos³² -sobre todo los jesuitas- y se unan en la zona de los pies formando el llamado coro alto o coro-tribuna que tiene la peculiaridad de mirar así directamente al presbiterio y por tanto al propio altar mayor (Figs.5 y 6).

Por cierto que el coro es otro de los elementos tradicionales que rara vez falta en los templos de la Galicia Barroca y es incluso hasta frecuente que muchos puedan tener incluso dos estratégicamente localizados en el interior del espacio sagrado. Lo habitual en monasterios y conventos es que los coros se

dispongan a los pies³³ justo sobre los primeros tramos que conducen a la gran nave y a la zona del presbiterio³⁴; pero junto a ellos es también habitual la

³² Raras en las iglesias cistercienses (carecen de ellas Montederramo, Monfero y Sobrado) son, en cambio, habituales en los templos benedictinos (Samos, Poyo, Lorenzana, etc.), franciscanos (Santiago y Ferrol), agustinos (Santiago), mercedarios (Conxo) y jesuitas (Santiago, Pontevedra, etc.).

³³ Aparecen, en efecto, en iglesias vinculadas a casi todas las órdenes religiosas: jesuitas, cistercienses, benedictinos, franciscanos, mercedarios, etc. Los ejemplos gallegos son por lo demás muy numerosos.

³⁴ La solución del coro alto a los pies de la iglesia, que forma en los primeros tramos de acceso a la nave el llamado «sotacor», la recoge el templo barroco de la tradición medieval ya que era frecuente en iglesias góticas del siglo XV de tipo conventual. En Galicia aparece también en iglesias renacentistas y clasicistas del siglo XVI tal como se ve en Santa María la Grande de Pontevedra, San Martín Pinario, Monforte y Montederramo. En todo caso esta práctica coral fue muy criticada por los eruditos ilustrados. Vid. BAILS, IX, 813 : «En las iglesias conventuales suele estar el coro detrás del altar, o encima del pórtico interior. Creemos...que en ningún sitio está mejor el coro que detrás del presbiterio»; VALZANIA, 54-55: «No es menos de reprobar el estilo tan común de colocar en éstas el coro sobre la entrada principal, porque las priva de aquella elegancia y majestad que les es tan debida, pues no solo interrumpe de un modo irregular la decoración, sino que oscurece por lo regular totalmente la entrada, que parece más bien la de un subterráneo que la de una iglesia»; PONZ, V, 31: «La iglesia (se refiere a San Jerónimo el Real de Madrid) es de una sola nave, bien construida y espaciosa, y lo parecería más si el coro que está sobre la puerta no asombrase la entrada y las capillas que están debajo de él» y LLAGUNO-CEAN, IV,4 : «Estas dos iglesias (la de San Isidro y la del Salvador de Madrid) de Francisco Bautista parecen desde luego lo que son...sin que las asombre el coro, por bajo del cual se entra como en un lóbrego subterráneo».

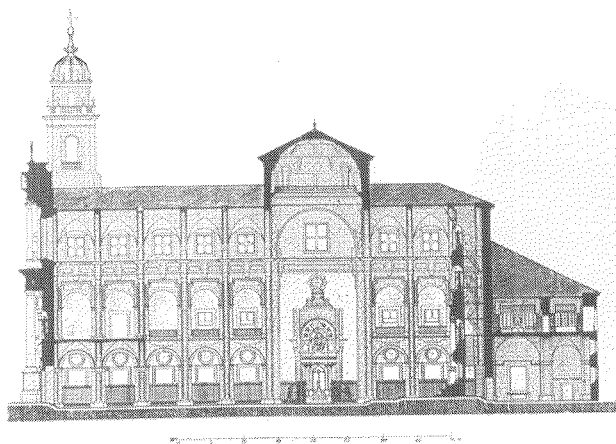


Fig. 4.- Sección longitudinal de la iglesia de San Francisco de Santiago (según O. Schubert).

presencia, en el centro de la nave³⁵, de otro mayor y principal que niega, para irritación de los ilustrados, la visión del espacio y del área del altar³⁶. En este sentido el coro dispuesto en el medio de la nave mayor sigue la fórmula ya vieja que existía y siguió existiendo en todas nuestras catedrales. De ahí que tampoco pueda considerarse una novedad. Por el contrario, sí fue excepcional y rarísima la ubicación del coro en la zona del presbiterio e igual de extraña su instalación en el testero a manera de retrocoro tras el altar que es de todas, la única que puede considerarse verdaderamente moderna en nuestra región. De estas características sólo conozco en Galicia el caso de San Martín Pinario en Santiago, obra del primer tercio del siglo XVII y hecho, seguramente, a imagen y semejanza del pensado por Juan de Herrera para la Catedral de Valladolid³⁷. Y es explicable este influjo

³⁵ Esta disposición central del coro fue frecuente, sobre todo, en las Catedrales y en los grandes monasterios benedictinos (Celanova, Samos, etc.) y cistercienses (Osera, etc.). Su origen es también medieval y ya existían ejemplos gallegos muy antiguos e importantes como el que el propio Maestro Mateo había levantado en la Basílica Compostelana. Al respecto vid. OTERO-YZQUIERDO.

³⁶ Vid. UREÑA, 310-315: «Imagino que tratándose de congregar los presbiteros y cantores en un mismo lugar, parece más conforme a razón, que estos pasen al presbiterio... porque la nave mayor... debe estar destinada al común de los fieles... porque regularmente sucede que el espacio que queda desde el trascoro hasta la dicha puerta, es el paradero de las conversaciones e irreverencias durante los Oficios Divinos... En todas estas máximas relativas al coro, saca un partido ventajoso un facultativo. Se goza en su lleno la vista perspectiva de la nave mayor»; PONZ, XI, 408: «Apenas se entra en la iglesia se tropieza con el moderno pantallón de un trascoro, malísimamente puesto en la nave de en medio, el cual impide que se vea de una ojeada el todo de la obra ejecutada» y VALZANIA, 51-52: «las Catedrales están casi siempre oficiadas por un Cabildo, por lo que deben tener un coro capaz... mas éste no se ha de colocar en el medio, conforme lo tienen casi todas las antiguas, porque las priva de su principal carácter, que es la grandiosidad... a lo que añade que entrando por la puerta principal... ofrece un obstáculo que impide que la vista se extienda y pueda percibir la magnificencia y hermosura de la iglesia... interrumpe de un modo desagradable la decoración y finalmente es causa de muchas irreverencias».

³⁷ Vid. VIGO (1993, II), 341-342 y VIGO (1994, II), 330-331.

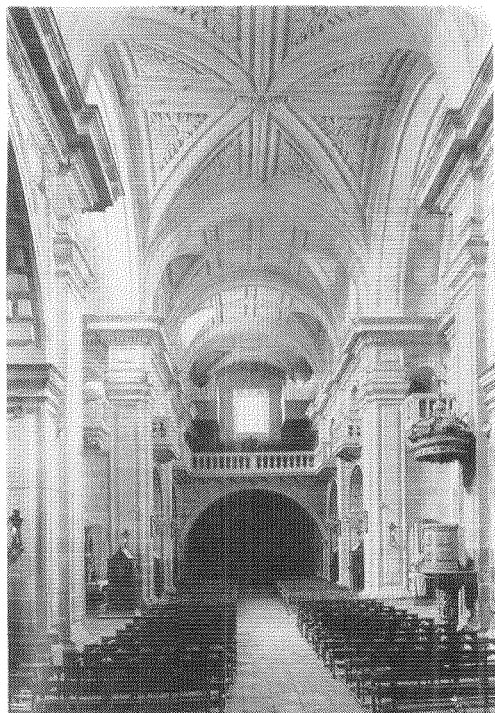


Fig. 5.- Interior de la iglesia benedictina de Poyo (Pontevedra).

castellano sobre la iglesia gallega teniendo en cuenta los vínculos que entonces existían entre el monasterio benedictino compostelano y el de Valladolid en donde se encontraba la Congregación rectora de San Benito de donde era filial nuestra abadía. Sea como fuere esta solución no tuvo fortuna. Nuestro barroco, al igual que el del resto de la Península, en esto como en otras muchas soluciones del templo también apostó por el mantenimiento de la tradición; hasta el punto que autores de entonces justificaban las costumbres corales hispánicas, sobre todo la del coro central, por considerar que estaban enraizadas en prácticas cristianas antiguas descritas incluso en las Sagradas Escrituras tal como afirmaba Lázaro de Velasco para quien el coro debía de estar «*inter vestibulum et altarum*»³⁸.

Con todo, por más que la instalación del coro prefiriese mayoritariamente instalarse en los lugares señalados hubo, finalmente, en soluciones templarias tardías una solución híbrida y conocida ya con anterioridad en otras zonas del territorio español, como era la de disponer el coro alto a los pies pero instalado sobre un nártex independiente del cuerpo interior de la iglesia y, en cambio, relacionado estructuralmente con la fachada³⁹. Deriva probablemente del de la iglesia de El Escorial tal y como la concibió en su momento Herrera; pero es evidente que, a partir de entonces, la fórmula fue asumida por sus sucesores e integrada en propuestas arquitectónicas de menor empeño de donde es posible pasase al contexto gallego. Al igual que el retrocoro no es una solución demasiado habitual⁴⁰; lo que vuelve a confirmar que las viejas maneras referidas

³⁸ Cit. por CAMARA, 137.

³⁹ Esta solución coral siempre tuvo mejor fortuna crítica. De hecho, A.B. Zaragoza y Ebrí, teórico dieciochesco, opinaba que en el supuesto caso de que el coro no pudiera disponerse en la Capilla Mayor lo mejor era colocarlo sobre el pórtico de entrada encajado en la fachada, ya que así el cuerpo del templo «*quedaría muy señorial y desahogado*». Cit. por LEON-SANZ, 1111-1112.

⁴⁰ Entre los ejemplos gallegos cabe señalar el de la iglesia dieciochesca de la Compañía (San Jorge) de La Coruña y los existentes en los templos compostelanos del Carmen y de la Compañía de María que son también del siglo XVIII.

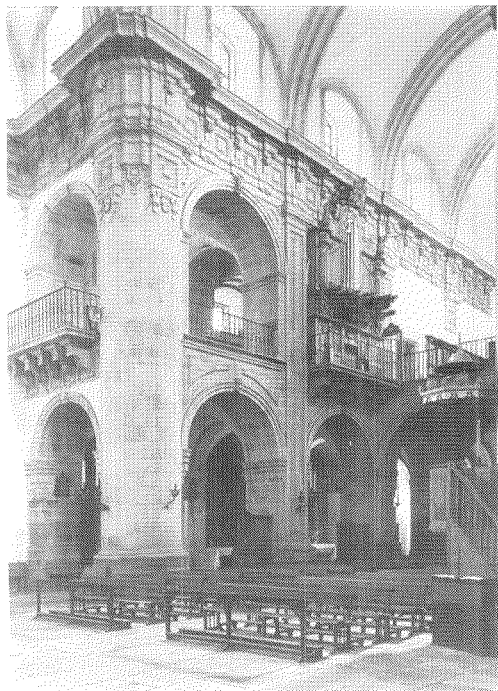


Fig. 6.- Interior de la iglesia benedictina de Lorenzana (Lugo).

al coro, en Galicia pero también en el resto de España, fueron fieles a los hábitos y costumbres instaurados por la tradición.

Así las cosas, en lo que se refiere a plantas, estructuras, espacios y coro los cambios en el templo barroco fueron de tono menor, casi insignificantes, básicamente relacionados con cuestiones de estilo y, por descontado, difícilmente capaces de recrear ese espacio del «milagro» del que hemos hablado. De ahí que sea preciso, para aproximarnos a esta realidad ficticia de lo sobrenatural, analizar otros aspectos presentes casi siempre en los espacios internos y que tienen su asiento tanto en el adorno estructural como en todos los complementos que, a manera de brillantes «postizos», resultan imprescindibles para que el resultado final

tuviese el atractivo y la vistosidad que, a la postre, eran exigidos.

Dentro del adorno interior fijado a la arquitectura hay que diferenciar, no obstante, entre el que suele aparecer vinculado a las pilastras y el que, en cambio, se vuelca sobre todo en las zonas altas: entablamentos, bóvedas y cúpulas asentadas sobre el crucero. Respecto a lo primero, independientemente del tipo de capitel u orden arquitectónico al que pertenezca la estructura -por cierto que en el Barroco suelen utilizarse los más sobrios dórico y toscano (Figs.5 y 6) antes que el corintio (Fig.3) y el más excepcional jónico-, lo habitual es que se centre en resaltar el festón vertical del fuste que suele matizarse con vigorosos cajeados y activarse con contundentes resaltes de una considerable fuerza plástica incrementada, por lo demás, por la dureza y reciedumbre del material granítico utilizado masivamente⁴¹ (Figs.3,4,5,6 y 8). Sin embargo, más allá del capitel, lo frecuente es que los tintes decorativos se intensifiquen tratando de hacer del «cielo» del edificio sacro un espectáculo decorativo (Fig.7). Y en esto todo vale: juegos geométricos que se resaltan con inusitado vigor; arcos y crucerías que se

⁴¹ Más información en BONET(1966), 62 y ss.

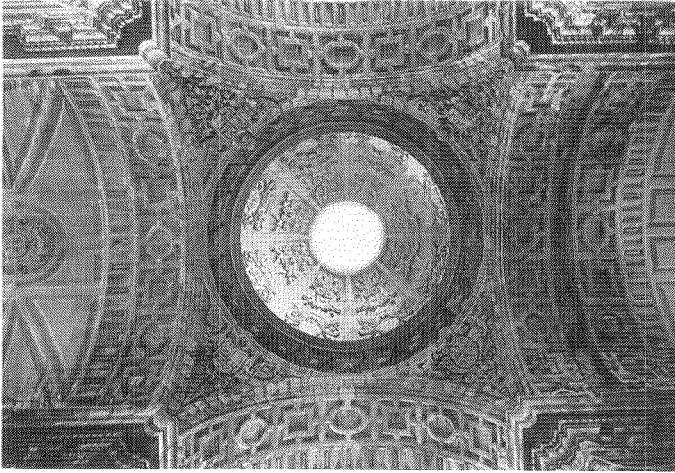


Fig. 7.- Decoración interior de la cúpula y cruce-ro de la iglesia cisterciense de Sobrado (La Coruña).

trabajan con gran plasticidad; casetones que se decoran con rosetas, animales extraños y puntas de diamante; retículas ortogonales que destacan sus formas rectilíneas contra lípidos plementos blancos; formas vegetales muy carnosas y densas, motivos heráldicos distribuidos por doquier (Figs.3,5 y 8), ménsulas surcando los frisos del entablamento apurando el sentido decorativo que tenían las ensayadas por Viñola⁴² y había difundido en España Fray Lorenzo de San Nicolás⁴³; y ello sin olvidar que, ya al final, en las obras más pretenciosas y espectaculares, no faltan aplicaciones de vigorosas placas y formas ornamentales más delicadas que se disponen por muros y entablamentos como extrañas vestiduras tal como sucede en San Francisco de Santiago (Fig.4), en San Nicolás de La Coruña⁴⁴ (Fig.8) o en la abacial de Lorenzana⁴⁵ (Fig.6) en donde participaron, por este orden, hombres del talento de Simón Rodríguez y Fernando de Casas⁴⁶.

La decoración, pues, se entiende como un elemento superpuesto que, no obstante, incrementa y dinamiza visualmente la estructura pétreo del edificio

⁴² Se trata, en efecto, de una cornisa cuyo vuelo aparece sostenido por decorativas ménsulas. Fue Vignola quien la inventó y utilizó por vez primera en la Italia del siglo XVI. Vid. VIGNOLA, fol. XXXII: «Esta cornisa la cual he puesto muchas vezes en obra para fin de faciata e conocido e sale mui agradable con todo esso aunque sea de mi invención no me ha parecido desconvinible para satisfacción de los que se quieren servir ponerla en lo último desta obrecilla la proporción suya».

⁴³ SAN NICOLAS,II, 148: «En el fol. 32 trata este autor (se refiere a Vignola) de una cornisa compósita que a mi ver es de mucho lucimiento y yo la he hecho executar en esta Corte en las Monjas de San Plácido, en el anillo de la media naranja, que parece es para lugares semejantes...».

⁴⁴ FOLGAR (1989) 120-143 y 148-154. También FOLGAR (1984-85), 149-170.

⁴⁵ CHAVARRIA, 28-33 y GARCIA IGLESIAS (1993), 147 y ss.

⁴⁶ Sobre estos autores véase FOLGAR(1989) y GARCIA IGLESIAS (1993).

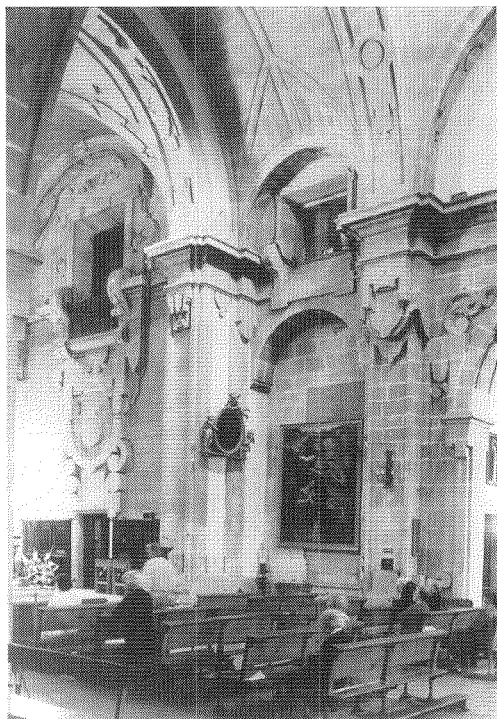


Fig. 8.- Interior de la iglesia parroquial de San Nicolás en La Coruña.

siempre estaban próximos en sus gustos estéticos a maneras de hacer y de adornar relacionadas con el mundo cortesano.

Por lo que parece, el gusto por revestir con mármoles y jaspes un ambiente especialmente significativo y emblemático de la sacralidad del templo como pudiera ser el presbiterio o alguna capilla que acogía alguna imagen que recibía una gran veneración fue un hecho más bien tardío, posterior según parece a 1657, en el que tuvo mucho que ver el entonces fabriquero de la Catedral de Santiago, José de la Vega y Verdugo que lo sugirió para decorar con magnificencia, lujo y esplendor la Capilla Mayor de la Basílica Jacobea⁴⁸. Según él era preciso

⁴⁷ En este sentido la más característica sea, tal vez, la monástica de Samos proyectada por Fray Juan Vázquez de Samos en el siglo XVIII. También responde a estos mismos planteamientos cromáticos la abacial de Lorenzana del mismo autor aunque concluida por Fernando de Casas. El color blanco en los templos, en cuanto que se lo asociaba al concepto de pureza fue defendido para los interiores por distintos tratadistas. Vid. PALLADIO, 344 : «*De entre todos los colores ninguno hay que convenga más a los templos que la blancura, puesto que la pureza del color y de la vida le es sumamente grata a Dios*» y GARCIA, 89 : «*Dejaranse las paredes blancas o estucadas. Porque es el color que más combiene al templo, con aquella puridad*».

⁴⁸ VEGA, 12 y ss. Más información puede encontrarse en BONET(1966), 276-291 y GARCIA IGLESIAS (1990,II), 44-51.

religioso. Con todo debe decirse que rara vez faltan a su sinceridad cromática ya que en este sentido la tonalidad de la piedra suele dominar. Todo lo más el colorido grisáceo del granito se contrasta con fondos blanqueados que le conferirían al edificio una mayor elegancia y hasta un cierto sentido de pureza e inmaterialidad⁴⁷ (Fig.6); pero es raro en cambio que las estructuras se enmascaren con estucos o colores o con materiales policromos de revestimiento de mayor costo y calidad como era el caso de los mármoles o jaspes. Esto, sin embargo, no quiere decir que no haya ejemplos de este tipo. Mas hay que reconocer que fueron raros, casi una excepción y por lo demás vinculados en la mayoría de los casos a espacios concretos y discretos por su dimensión que casi

replantear la totalidad del ornato del presbiterio con el fin de otorgarle un «decoro» moderno acorde con los nuevos tiempos; y para eso lo mejor era imitar las prácticas decorativas que él había visto en El Escorial y en Toledo en obras de vinculación cortesana y señorial como eran los casos del Panteón de Reyes o de las Capillas del Sagrario y del Ochavo en la Catedral Primada⁴⁹. Los tres ejemplos estaban, en efecto, revestidos de ricos materiales marmóreos que utilizaban sobre todo el negro y el rojo vetado en combinación con bronce dorados⁵⁰. Ni que decir tiene que un espacio así vestido provocaba en el espectador la sensación de ver un espacio magnífico, suntuoso y verdaderamente regio. Así que puede entenderse que la práctica cromática primero fuera usada conscientemente en ciertas zonas de la Capilla Mayor, pavimento incluido⁵¹, y luego en la Nueva Sacristía que daría paso poco después a la que es hoy Capilla del Pilar⁵².

La práctica, pues, se debe al influjo de Vega y Verdugo y tuvo su inicio en la Catedral Compostelana. Sin embargo pronto se difundió por otros ricos centros religiosos de la ciudad como fue el caso del Monasterio de San Martín Pinario que primero vistió con estos materiales la zona baja y pavimento del presbiterio con sus respectivos púlpitos y, posteriormente, zonas también muy concretas de la Capilla del Socorro que es de todas las que se encuentran en la iglesia la más majestuosa y asimismo la que tiene un tratamiento arquitectónico más cualificado y singular⁵³ (Fig.9).

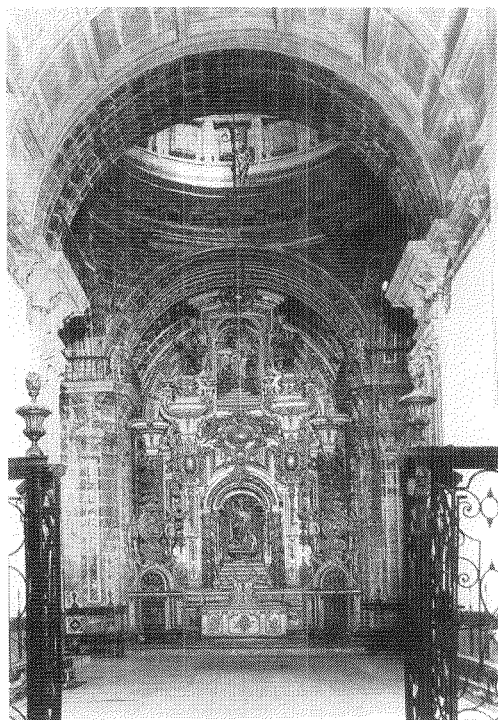


Fig. 9.- Capilla del Socorro. Iglesia benedictina de San Martín Pinario. Santiago.

⁴⁹ VEGA, 22.

⁵⁰ Estos colores eran, al parecer, los más adecuados para las tumbas y monumentos funerarios. Vid. VEGA, 21-22 : «El bronce y el jaspe es la materia más propia de sepulcros que otro ningún metal ni piedra; y más si el jaspe es colorado, que es, como ya se ha dicho, el vestido propio de mártires». Viene al caso recordar que el presbiterio de la Catedral de Santiago se asienta sobre la Tumba Apostólica.

⁵¹ Más detalles en BONET(1966), 275-284 y GARCIA IGLESIAS (1990,II), 41 y ss.

⁵² Sobre la capilla catedralicia vid. BONET(1966), 396-398; RIOS, 165 y ss. y GARCIA IGLESIAS (1990,II), 79 y ss.

⁵³ SA (1988), 44 y GARCIA IGLESIAS (1993), 177 y ss.

Precisamente aquí, en esta última capilla que hemos nombrado y que se debe al hacer de Fernando de Casas, junto a mármoles en el pavimento y jaspes negro-rojizos dispuestos en la zona basamental del zócalo, el grueso de la estructura, cúpula incluida, aparece «revestida» con mármoles simulados. Quiere esto decir que allí donde lo costoso del material no pudo llegar acaso por imperativos de tipo económico se simuló por medio de elementos pintados que fingen en formas y colorido los materiales auténticos dispuestos en el zócalo. Por supuesto que con tal recurso el resultado final no tiene la misma calidad; pero al menos cumple su misión visiva y entona casi a la perfección con el efecto policromo que en su conjunto tiene la fábrica.

Por cierto que en esto de simular con pinturas y color materiales de alto coste, el ejemplo de la Capilla del Socorro no fue una obra excepcional. También aparecen decorando el interior de algunos presbiterios significados de construcciones importantes y muchas veces, además, no ya simulando mármoles sino representando imágenes o escenas sagradas de talante sobrenatural que resultaban enormemente expresivas y muy escenográficas. Hay, pues, que destacar los resultados que se aprecian en la Capilla Mayor y crucero del Monasterio cisterciense de Osera que se aplican sobre una estructura medieval⁵⁴; en el propio presbiterio de la Catedral Compostelana y, ya en los epígonos del Barroco, en toda la decoración pictórica que se despliega en el testero de la Catedral de Mondoñedo⁵⁵ en donde abundan, junto a un rico programa iconográfico, muchas referencias decorativas que tienen relación con las rocallas de origen francés.

Los materiales policromados de revestimiento, la pintura decorativa y en definitiva el color fueron elementos que, por lo que se ve, se introdujeron en el interior de la escena sagrada en la época de plenitud del Barroco que, más o menos, viene a coincidir con el cambio de siglo. Y cabe añadir que también por esas fechas fue cuando, una vez más con voluntad ornamental, se introdujo la costumbre, también por influjo exterior pero en todo caso peninsular, de enriquecer los espacios más cualificados con técnicas decorativas que tienen su inspiración en los delicados y blancos estucos que se habían extendido, sobre todo, por tierras de Andalucía. No quiere decir esto que el estuco se difundiera por Galicia ya que ésta carecía de especialistas en esta técnica y no vinieron, masivamente, de ningún otro lugar⁵⁶. Pero es evidente que, sobre todo en obras

⁵⁴ Sobre ello véase YAÑEZ (1980), 46-48 y YAÑEZ (1988), 80-81.

⁵⁵ SAN CRISTOBAL, 39 y ss.

⁵⁶ Entre los pocos estuquistas que vinieron a Galicia ya avanzado el siglo XVIII hay que destacar la labor del italiano Bartolomé Sermini responsable de varias realizaciones en la Colegiata del Palacio de La Granja de San Ildefonso y en el Palacio de Riofrío. Se le debe, en la Sala Capitular de la Catedral de Santiago, el precioso oratorio rococó que acoge la imagen de Santiago Peregrino tallada por José Gambino. El oratorio en cuestión fue realizado en 1754.

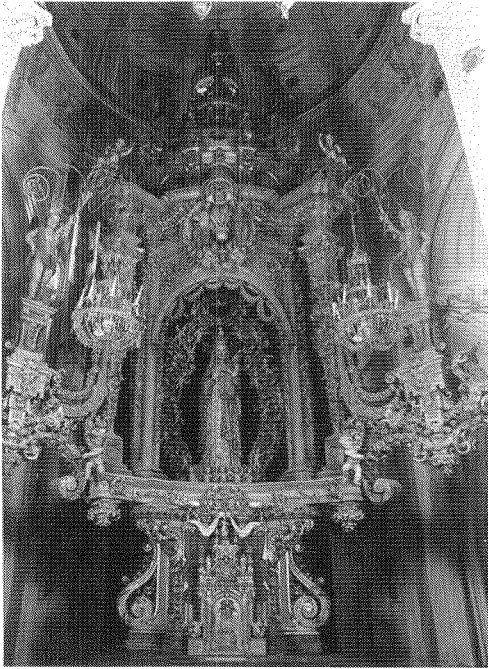


Fig. 10.- Capilla de la Virgen de los Ojos Grandes. Catedral de Lugo.

determinadas relacionadas con el minucioso hacer de Casas, la técnica de la talla de piedra alcanzó un refinamiento y un preciosismo tales que, tras su posterior blanqueo, produce a la vista un efecto muy semejante, tal y como se ve en la cubrición interior de la Capilla del Pilar compostelana o en su obra maestra en este tipo de ambientes que es la Capilla de la Virgen de los Ojos Grandes en la Catedral de Lugo⁵⁷ (Fig.10). La blancura aplicada sobre la decoración también actúa, pues, como un elemento enmascarador que reblandece la solidez de la piedra y la transforma en una estructura ambiental radiante, exquisita y llena de delicadeza muy acorde con el carácter femenino y virginal del espacio en donde se encuentra. Tuvo, en todo caso, pocas consecuencias; pero entre ellas, sin duda, aunque se trate de un espacio

de características casi civiles y palatinas, no puede dejarse de señalar la cubierta magnífica de piedra simulando estucos que hoy es gala de una de las salas principales del claustro catedralicio compostelano como es la Sala Capitular debida al talento de Lucas Ferro Caaveiro⁵⁸.

Hemos dicho, sin embargo, que el Templo Barroco además de una estructura y un espacio más o menos ornamental no alcanza su «clímax» sacro y ambiental sin un sinfín de elementos «postizos» que son los que le otorgan su rango de escenario apto para el «milagro». No se entiende, pues, el templo sin los resplandecientes retablos áureos y monumentales que ornán los testeros y las múltiples capillas secundarias; sin las rejas y ricas sillerías de madera que muchas veces se conectan por medio de un corredor con el mismo presbiterio; sin los órganos dorados que con sus tubos y seres angélicos parecen flotar sobre el espacio, o sin la acumulación de infinidad de muebles y adornos de carácter

⁵⁷ Vid. sobre la capilla VILA (1989), 37 y ss. y GARCIA IGLESIAS (1993), 109 y ss.

⁵⁸ En su género es, sin duda, una de las obras más hermosas de España y todo un prodigio del arte de cortar la piedra. Más información en FILGUEIRA, 352.

mobiliario como lámparas y arañas, alfombras y tapices, cálices y copones, ostensorios, mesas de altar, frontales, sagrarios y camarines que convertían la capilla mayor en un espacio maravilloso y en todo un mundo de ricas y aureoargénteas sensaciones visuales. Más que nunca es aquí, en la zona simbólica del presbiterio, la más santa del templo católico, donde todas las artes se alían para despertar la emoción del fiel hasta su saturación completa. De ahí que siempre fuese la zona más pulcramente vestida y la que mejor condensa la sensibilidad ornamental que caracterizó al período.

Escenarios presbiteriales barrocos de un fuerte impacto emocional no son raros en la Galicia de entonces, sobre todo en los grandes templos que habían sido alzados por las comunidades más ricas y pretenciosas. En este sentido llaman especialmente la atención las de los monasterios benedictinos de Celanova⁵⁹ (Fig.11) y Poyo⁶⁰ que ven sus testeros ornados por grandes retablos monumentales presididos por columnas salomónicas vestidas de oro y llenas de una rica hojarasca de vid que irradian brillo y fulgor a toda la iglesia. Son el punto de referencia del templo, los elementos que atraen la atención de los fieles; y por ello se enriquecen con todo lo posible con el fin último de convertirlos en espectáculos espléndidos que hablan de la luz misma que emana de Dios, del milagro realmente presenciado y por supuesto también de lo sobrenatural.

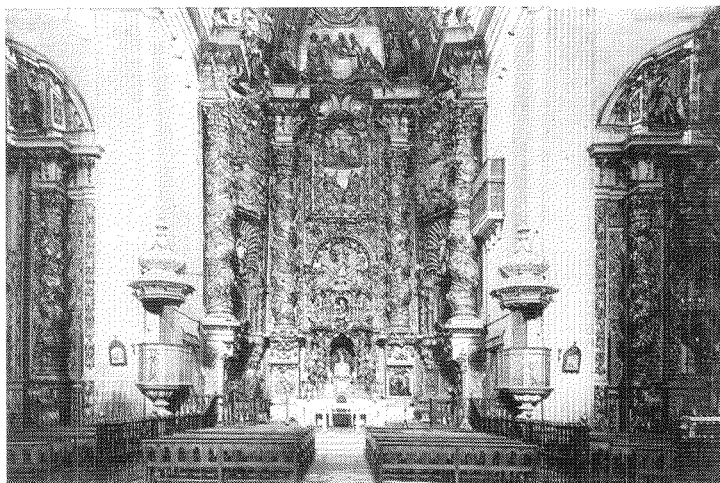


Fig. 11.- Capilla Mayor de la iglesia benedictina de Celanova (Ourense).

⁵⁹ SA (1982), 14 y ss.

⁶⁰ SA (1985), 36 y ss.

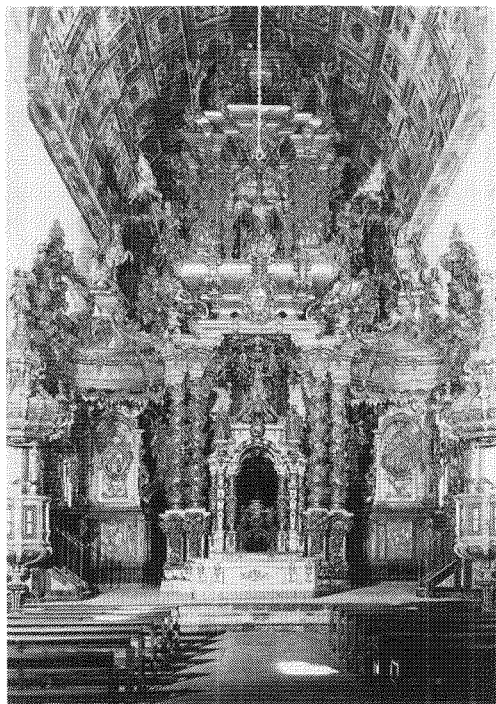


Fig. 12.- Retablo Mayor de la iglesia benedictina de San Martín Pinario. Santiago.

para presidir el presbiterio de San Martín Pinario⁶³ y que fue concebido, casi, como un grandioso y áureo iconostasio denso de columnas y que puede considerarse auténtica joya de la retablística barroca (Fig.12). Muy curioso por sus peculiaridades escénicas y perspectivas y por el dramático papel que se le otorgó a las columnas que en él se superponen es el que decora el testero de la sobria iglesia clasicista de la Compañía de Santiago⁶⁴. Pero en poder de seducción ninguna superó a toda esa formidable y abigarrada máquina que, todavía hoy, algo agobiada quizás por las estructuras medievales que la cobijan, sigue cualificando la Capilla Mayor de la Catedral de Santiago⁶⁵ (Fig.13).

⁶¹ FILGUEIRA-FERNANDEZ OXEA, 158-159.

⁶² YAÑEZ (1980), 40 y ss.

⁶³ OTERO(1956), 229 y ss. y GARCIA IGLESIAS (1993), 121 y ss.

⁶⁴ OTERO (1986), 52-57; FOLGAR (1989), 76 y ss.

⁶⁵ BONET(1966), 285 y ss; FILGUEIRA, 343-344; RIOS, 115 y ss; GARCIA IGLESIAS (1990,II),

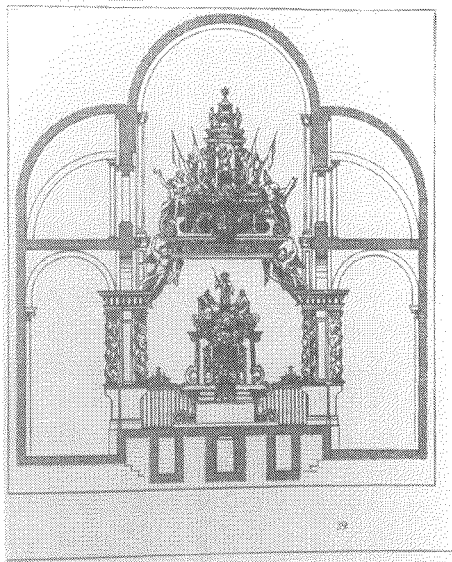


Fig. 13.- Dibujo del ornato de la Capilla Mayor de la Catedral de Santiago.

Es un baldaquino que simula ser una especie de escalonado trono ascensional que porta, por medio de ángeles suspendidos, la imagen triunfal y ecuestre del Apóstol hacia los cielos; a su vez esta estructura suspendida como un cielo cubre la imagen sedente y pétreo del titular guardada en camarín argénteo dispuesto sobre el altar, las ricas gradas de plata, ostentoso frontal y un soberbio tabernáculo de plata que va directamente sobre el sagrario. No obstante, todo esto no es más que el centro visivo del espectáculo ya que, a su alrededor se despliega un rico bosque perimetral de doradas columnas salomónicas y, delante, un cúmulo de lámparas, arañas e incensarios que aunados al resto de la decoración simulan un «ascua de oro» o una misteriosa gruta llena de luz que

va secuenciando las vistas primero en una dirección longitudinal hacia el Apóstol y luego en otra segunda que asciende directamente hacia los cielos. Por consiguiente, en la escenografía desplegada en el presbiterio santiagués el espectáculo barroco, el milagro, la emoción y el caos sensitivo alcanzan un grado que, por superlativo, denso y esplendente, resulta difícil de superar convirtiéndose por ello mismo en una referencia inexcusable de la sensibilidad barroca.

Ahora bien, acaso porque lo reducido del espacio los convirtió en especie de preciosos joyeros de sacra veneración, en refinamiento, exquisitez y densidad decorativas pocos pudieron competir con los escenarios que se organizaron en determinadas capillas que entonces se levantaron. Entre ellas cabe destacar, en primer lugar, la que se diseñó para guardar y exponer el Santo Cristo de la Catedral de Orense, pobre ciertamente en su arquitectura, casi rudimentaria y elemental, pero rica en cambio en sus efectos visuales, gracias a su vestimenta de maderas talladas y áureas, columnas, imágenes y oros que llegan a colmar hasta lo irracional la totalidad del espacio en uno de los ambientes en donde mejor se capta una sensibilidad de aproximación popular⁶⁶. Cortesana, en cambio, en sus gustos es la marmórea, polícroma y ya citada Capilla del Pilar

⁶⁶ FERRO-LORENZO.

de la Catedral de Santiago que, tal vez, porque no quiso competir con los ricos materiales de revestimiento desplegados en sus muros se limitó a disponer en el testero un pequeño aunque primoroso retablo para la Virgen. En una línea parecida, aunque simulada en su ornato parietal de simples pinturas marmóreas, destaca la del Socorro en la iglesia de San Martín Pinario que, en este caso, se enriquece con un retablo teatral que casi se concibe como un camarín escénico a la par que ilusionista⁶⁷ (Fig.9). Y junto a ellos, cómo no, acaso el más feliz en sus resultados y el más primoroso en su refinada ejecución que es el de la Capilla de la Virgen de los Ojos Grandes de Lugo. Y no ya por la planta excepcional de cruz griega inscrita en una forma circular que ya hemos comentado⁶⁸, ni por la también señalada manera de simular en las estructuras espléndidos estucos que están, sin embargo, tallados en la piedra, sino por haber alcanzado su autor, Fernando de Casas, ese tono de delicioso, femenino y sacro «boudoir» que conviene a un espacio destinado a la Virgen, aquí rectora del ambiente circular desde un retablo centralizado, rico en oros, que asciende hacia lo alto, deja en su entorno un extraño espacio anular y se concibe, a los efectos, como una preciosa y delicada custodia que en este caso expone, no la Sagrada Forma, sino la imagen venerada de quien es, por excelencia, la representación más característica de la Madre de Dios (Fig.10).

Así pues, en testeros, capillas y camarines fue donde el ambiente exultante y escenográfico del barroco alcanzó sus cotas más altas de servicio a una religión que había de entrar en el fiel cautivándolo a través de los sentidos. Pero no con ello los arquitectos se olvidaron de aplicar en los exteriores fórmulas y soluciones arquitectónicas y decorativas que atrajesen, asimismo, los ojos del espectador para despertar sus emociones más escondidas. Todos los elementos que embellecieron el exterior, no obstante, al igual que muchos de los que hemos señalado para el interior del templo, también derivan de pautas y esquemas de tipo tradicional. Casi siempre tienen su origen en fórmulas de tipo clasicista que o bien se habían gestado a finales del siglo XVI o a principios del siglo XVII; pero es un hecho que, a partir de la segunda mitad de este siglo, poco a poco, las viejas pautas se fueron transformando en la imaginación de canteros, maestros de obras y arquitectos en una especie de delirio decorativo que, primero afectó a la pared y, luego, a las propias estructuras.

La torres, por ejemplo, altas, con elementos cúbicos superpuestos y en disminución, rematadas casi siempre en formas afiladas o pequeños cupulines y matizadas en sus escalonamientos por medio de balaustradas que se recorren con pedestales y especie de bolas o formas en bellota fueron, en este sentido, el

⁶⁷ GARCIA IGLESIAS (1993), 177-181 y 187-189.

⁶⁸ FOLGAR (1982), 542.



Fig. 14.- Fachada de la iglesia cisterciense de Sobrado (La Coruña).

góticas que, a su vez, irían decoradas con un denso y menudo repertorio ornamental de sinfín de elementos tradicionales⁶⁹.

Más brillantes en sus resultados fueron las tal vez inconclusas de Sobrado⁷⁰, ligeras, airosas y de imagen ascensional que empiezan ya a dramatizar sus perfiles con la inclusión de apilastrados machones en las esquinas, ricas ménsulas en las cornisas, cuerpos altos de perfil casi circular muy decorados y cupulines de remate que se atan al piso inferior por medio de sinuosas volutas (Fig.14). No obstante, las más genuinamente barrocas, aunque con un arranque de evocación medieval, fueron, a no dudarlo, las tres principales que presiden la Catedral Compostelana. De hecho, las del Obradoiro, con sus cuerpos superpuestos y su rasgadísimo cupulín casi flechado, ve animado su perfil por los quebrados entablamentos, los adornos de gran carnosidad, y sobre todo por el tono «flamígero» que al perfil general le otorgan toda la diversidad de pináculos que adornan amontonados sus balaustres. Sin duda son todo un

⁶⁹ Vid. VIGO (1993,I), 311 y ss.

⁷⁰ Aunque carecemos de respaldo documental que lo confirme, es probable, en efecto, que las torres del monasterio cisterciense no se concluyesen del todo con respecto al modelo previsto ya que resulta extraño que carezcan de balaustrada de remate al menos sobre el cuerpo cuadrangular que se dispone bajo el remate octógono. Suele ser la norma habitual en este tipo de soluciones y, por ello, sorprende su ausencia en las torres de Sobrado. Sobre la iglesia cisterciense de Sobrado además de BONET (1966), 344-358, es también de gran utilidad COLOMBAS, 28 y ss. y GONZALEZ LOPEZ, 221 y ss.

punto de partida tradicional que daría paso a resultados mucho más vistosos. El arranque puede apreciarse en propuestas como la de Monforte todavía muy herreriana pero que tuvo consecuencias en Osera, Celanova y Ribas de Sil y en la misma Catedral de Orense que apenas, por su severidad y conservadurismo, aportan ninguna novedad al respecto. Pero en otros ejemplos, en cambio, los resultados son más vivos y efectistas y aún incluso hasta bastante extraños. Fue el caso de las torres que se pensó levantar en el Monasterio de Monfero en donde sobre un segundo cuerpo octogonal estuvo previsto erigir agujas caladas al estilo de las

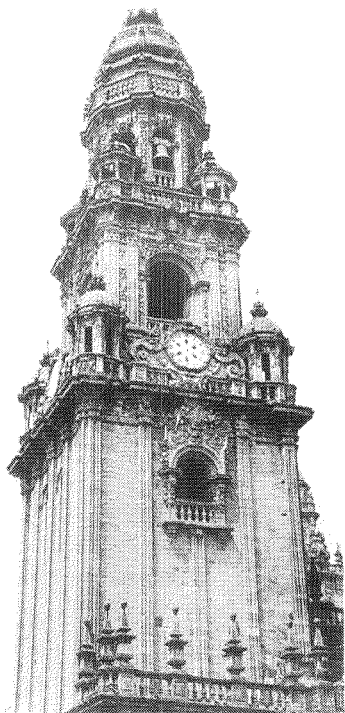


Fig. 15.- Torre del Reloj de la Catedral de Santiago.

modelo, una propuesta dignísima para presidir con insolencia una gran fachada templaria⁷¹. Mas no llegan a alcanzar la majestuosa dignidad barroca que tiene la aislada Torre del Reloj dispuesta a la cabecera entre las plazas catedralicias de Platerías y la Quintana (Fig.15). Monta, como es sabido, sobre un torreón medieval de gran empaque y reciedumbre a tono con el carácter defensivo y militar que en su día tuvo; pero sobre él, Andrade, su arquitecto, dispuso una magnífica secuencia de cuerpos superpuestos con remate de pequeña cúpula y pseudolinterna que, además, se engalanó con una decoración vertical de trofeos militares y sartas de frutas y con una serie de templetes horadados en los ángulos de cada cuerpo que, al final, dieron lugar a una de las propuestas más interesantes de torre barroca entre las proyectadas en suelo español⁷².

Las torres son, pues, un elemento casi siempre imprescindible en el Templo Barroco. Señalan, dignifican y monumentalizan el carácter sagrado del edificio. Pero junto a ellas, otros elementos de referencia exterior que nunca faltan en el edificio religioso son, sin duda, las fachadas que sirven también como formidable y expresivo reclamo.

En lo fundamental nuestras más espléndidas fachadas barrocas, o bien se centran en el decorativismo intensivo de la totalidad del frontis reforzando su carácter de estructura parietal pero ornamentándola con sugestivas formas almohadilladas que derivan a su vez de Monforte, aunque no renuncian a aplicar alguna estructura decorativa columnaria para subrayar el rango de la portada que da acceso al interior⁷³ (Fig.14); o adoptan, por el contrario, el retórico o

⁷¹ CHAMOSO (1936); BONET(1966), 301 y 387-390; FILGUEIRA, 346 y GARCIA IGLESIAS (1990,II), 131 y ss.

⁷² CHAMOSO (1955), 20-21; BONET(1966), 377-384; FILGUEIRA, 344 y GARCIA IGLESIAS (1990,II), 122-126.

⁷³ Los casos más llamativos son, sin duda, los de Osera y Sobrado que otorgan al almohadillado un papel predominante en la concepción decorativa del muro. Aunque con un papel menor también se aprecia el almohadillado en partes concretas de la fachada de Poyo.



Fig. 16.- Fachada de la iglesia benedictina de Poyo (Pontevedra).

contundente lenguaje columnario tardoclasicista traído a Galicia por el arquitecto granadino Fernández Lechuga tal y como se ve en la fachada de la iglesia conventual de Conxo o en la monástica de Poyo (Fig.16). El modelo es recio, retórico y de una solemne gravedad que impone respeto. Mas junto a él, es cierto que también existen otras propuestas intermedias que bien toman de Palladio la grandiosa articulación columnaria combinada con un fondo bicromo de piedra y pizarra de raíz un tanto ingenua y popular -caso de Monfero- o, por el contrario, utilizan intensivamente la columna como un elemento susceptible de adoptar múltiples combinaciones que provocan un gran efecto escénico según se ve en la iglesia monacal de Celanova⁷⁴ (Fig.17) o en la de San Bartolomé de

Pontevedra que en su día perteneció a la Compañía de Jesús⁷⁵. También las hay más sobrias y articuladas simplemente con pilastras que apenas modelan el muro externo -Compañía de Santiago, Oya, el Carmen de Padrón, Mercedarias de Santiago, etc.- ; o contrariamente, muy decoradas en la línea de la abacial de Lorenzana que es proyecto de Fernando de Casas⁷⁶ (Fig.18). Aquí, no obstante, el muro se concibe como soporte de la decoración que parece aplicarse y suspenderse sobre él de una manera superficial y epidérmica como las joyas sobre el cuerpo de una mujer. Y así, sobre una portada columnaria jónica de gran belleza de traza y ejecución, van complejos pináculos, escudos y hornacinas con estatuas, finas columnas decorativas encadenadas que flanquean el eje central, formas pinjantes ornadas con pequeñas placas y, culminándolo todo, un remate de perfil cada vez más sinuoso y ornamentado que tiende a otorgarle a la silueta un valor estético muy alto.

⁷⁴ BONET(1966), 241-243.

⁷⁵ BONET(1966), 522-524; RIVERA, 609-613 y GARCIA IGLESIAS (1990,I), 194-198.

⁷⁶ CHAMOSO (1955), 26; CHAVARRIA, 28-33 y GARCIA IGLESIAS (1993), 147-158.



Fig. 17.- Fachada de la iglesia benedictina de Celanova (Ourense).

Lorenzana fue, en consecuencia, un punto de partida que tuvo una secuela importante en la fachada que Fray Plácido Iglesias diseñó para la iglesia jesuítica de Santa Eufemia de Orense⁷⁷. Sin embargo, este tipo de frente templatario que parece hacer del primor pétreo su centro de atracción visual, es evidente que tuvo también sus consecuencias en la obra maestra de las fachadas barrocas gallegas, e hito entre las de su tipo dentro del panorama peninsular, que es la del Obradoiro de la Catedral Compostelana⁷⁸ (Fig.19). Aquí, no obstante, todo adquiere un tono y una complicación mucho mayor, tal vez porque se quiso levantar un frontis que aspiraba a ser, por sí mismo, todo un espectáculo teatral y dramático incontestado.

De hecho goza, además de una morfología soberbia que está concebida como un tríptico que se despliega para unir las dos torres y asciende como una llama hasta la parte superior, de las peculiaridades de un arco de triunfo, también de las de un retablo pétreo que trata de exaltar el culto apostólico y finalmente de la brillante configuración de una arquitectura de tono escénico que se inspira, tanto en el concepto de «scaenae frons» como en las arquitecturas efímeras de tono festivo que eran frecuentes en las grandes celebraciones⁷⁹. A mayores el Obradoiro llama asimismo la atención por la abundancia de horadaciones para

⁷⁷ CHAMOSO (1955), 31; RIVERA, 603-604; GARCIA IGLESIAS (1990,I), 144 y VILA (1991), 30.

⁷⁸ CHAMOSO (1936); FILGUEIRA, 348-350; VILA (1991), 24-26 y GARCIA IGLESIAS (1993), 211-234.

⁷⁹ De hecho, como señaló en su día FOLGAR (1982), 544 algunas de las realizaciones de Casas-retablo de la Capilla del Pilar, retablo mayor de San Martín Pinario...- no pueden entenderse sin el influjo parcial del "monumento" efímero que, para conmemorar el Triunfo de San Fernando, se levantó en la Catedral de Sevilla en 1671 y que fue publicado por TORRE FARFAN. Recientemente GARCIA IGLESIAS (1990, I), 203 y (1993), 224 ha querido ver la incidencia del "monumento" sevillano en la fachada del Obradoiro. Por ser opinión difícil de asumir en lo general, personalmente no la comparto.

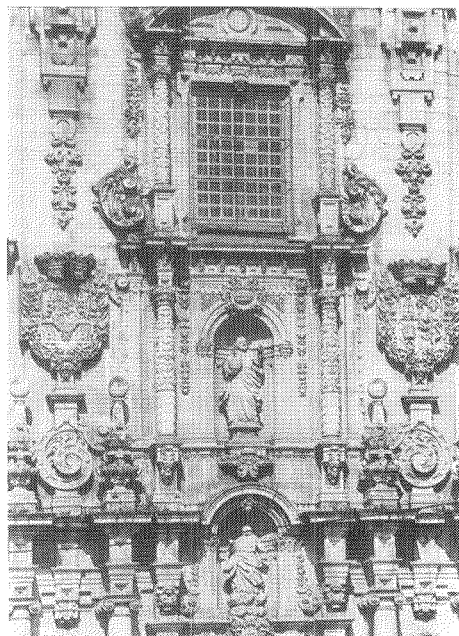


Fig. 18.- Detalle central de la fachada de la iglesia benedictina de Lorenzana (Lugo).

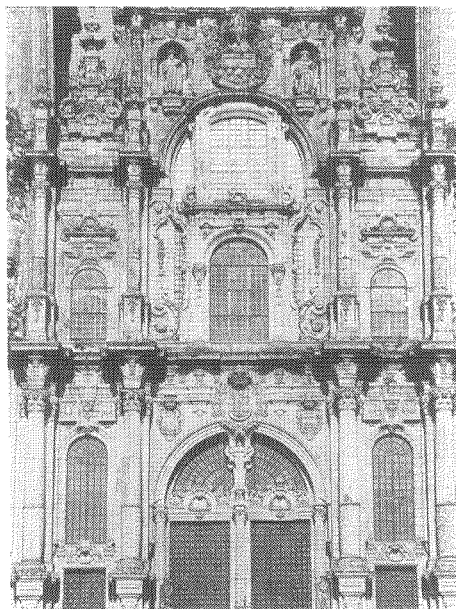


Fig. 19.- Detalle central de la fachada del Obradoiro. Catedral de Santiago.

superficies de cristal que casi la convierte en una estructura de tipo gótico; suma a ello conocimientos ilusionistas y perspectivas al estilo de los que postula el Padre Pozzo acaso porque pretende conferirle al frente una energía vertical que se apoya en las columnas superpuestas. Por último no faltan tampoco ornamentos abundantes de aplicación, dramáticas siluetas en las cumbres y ese carácter de fachada-telón independiente del edificio que va detrás y que le da ese aire de pieza singular y maestra que está, antes que nada, pensada para ser un espectáculo en sí mismo y un elemento abrumador que así preside sin discusión la enorme plaza que se despliega a sus pies⁸⁰.

Así pues, por todo lo dicho hasta aquí bien pudiera decirse que el Obradoiro es, entre todas las fachadas barrocas señaladas, la obra culminante, la que mejor cumple con su vocación de convertir la arquitectura en drama sacro, en espectáculo de efecto ascensional y en pieza que parece disolver en puro teatro escénico la lógica de la estructura. Pero en ese tiempo, junto a la alternativa de

⁸⁰ BONET (1978), 92-101 y VIGO (1991), 163 y ss.

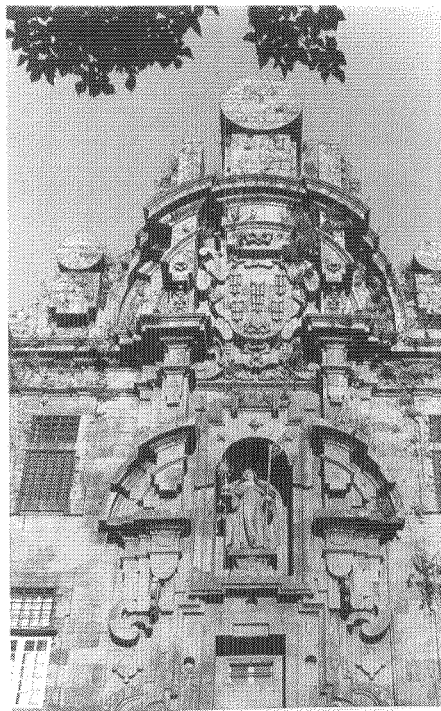


Fig. 20.- Remate de la fachada de la portería del convento de Santa Clara. Santiago.

y casi desabrida. Es como si se quisiese jugar con las masas y los desequilibrios; con el inquietante efecto de acumular en la parte alta todos los elementos que se pueden romper, caer o resquebrajar a fin de provocar en el espectador un enorme desasosiego. Es obra, ciertamente, que busca el protagonismo, la sinrazón, el juego ilógico de los volúmenes; de ahí que los cilindros, concebidos como están como enormes rodillos móviles, sean, en cierto sentido, las referencias plásticas más características del autor y casi su contundente y obsesiva firma como arquitecto.

Visto así el drama arquitectónico de Santa Clara es, diríamos, de una gran masculinidad, abrupto y osco pues concibe el frente como una estructura que parece a punto de quebrarse y caer. Resulta, en este sentido, hiriente en sus formas angulosas, seco por su falta de vegetación, corpulento como un coloso que crece a lo alto y tenso, en fin, por el vigor que le confieren las profundas sombras. Por tanto, la manera de Rodríguez es distinta a la de Casas que en esto

Casas, otro eminente arquitecto de nuestro barroco, Simón Rodríguez, fue capaz también de aportar otra imagen nueva del exterior del templo a través de esa obra formidable que es igualmente la fachada de Santa Clara de Santiago⁸¹ (Fig.20). Soy consciente de que no se trata de un frente de iglesia, sino la configuración que el arquitecto le dió a la portería del convento. Con todo, estando la iglesia detrás y careciendo de frente a la calle, a su manera cumple este frontis con la misión de sugerirlo y evocarlo desde el espacio exterior. Y aquí formas sólidas y contundentes, vigorosas placas en superposición, tono ascendente, rasgado y vertical, sumado a que todo el ornato se basa en elementos geométricos y plásticos de carácter abstracto, la convierten en una de las piezas más originales que se hayan hecho en nuestro Barroco. Todo en ella busca conferirle a las formas decorativas una intensidad dramática áspera, recia

⁸¹ CHAMOSO (1955), 30 y FOLGAR (1989), 56-64.

nunca olvidó hibridar el dramatismo con unas formas y decoraciones más delicadas y preciosistas y más próximas, en definitiva, a una sensibilidad rococó de efecto más lúdico y festivo.

Con todo, lo que hasta aquí se ha mencionado respecto al templo no serían más que elementos singularizados que no tendrían pleno sentido de no concebirse como partes de un conjunto totalizador que en el fondo busca deslumbrar al espectador y sumergirlo en un espacio verdaderamente magnífico. Y en este sentido es ilustrativa la secuencia formada por toda la iglesia monacal benedictina de Celanova, acaso la más barroca en su conjunto, siquiera para darse cuenta de que lo que decimos es verdad⁸². De hecho su impactante fachada exterior, rica de ornato, abigarrada de columnas, es el punto de partida, el reclamo pétreo y escenográfico que atrae los sentidos del fiel transportándolo de la mediocridad de lo cotidiano a un «rostro» que promete mayores sensaciones (Fig.17). Pero ya dentro, puesto que la vista del espectador no puede conducirse de manera lineal y perspectiva hasta el altar mayor por la presencia central del coro, su mirada posa primero en el brillante y áureo trascoro que le sirve de freno y luego comienza ya a volar por las estructuras altas y abovedamientos hasta alcanzar el punto extremo que no es otro que la cúpula interior. Así se entiende, pues, que allí el ornato se intensifique y que la cúpula se singularice con otros motivos decorativos más brillantes. Mas la secuencia no concluye aquí; porque desde la cúpula, cargada siempre de simbolismo, la luz desciende; y esta luz, ya de por sí efectista, inmaterial y de referencias divinas, no aminora su papel hasta llegar al dorado retablo que se encuentra en el testero (Fig.11). Este es, por tanto, la referencia última de la visión del fiel; el elemento radiante que baña con su luz reflejada la zona del presbiterio, del crucero y de la zona coral. En consecuencia representa la quintaesencia figurativa del lujo, la brillantez y lo sobrenatural tan gratas a la mentalidad barroca que así, en el espacio interior de una iglesia, logra exaltar como pocas veces la idea de triunfo sobre todo lo terreno y de superación de todo lo que representa el mundo sensible de la realidad. Se llega, pues, a unas cotas altísimas de sublimación y de dramatismo que, ciertamente, sugieren en el espectador no sólo la existencia de los cielos sino incluso su presencia viva y tangible.

⁸² CHAMOSO (1946), 61-93; CHAMOSO (1955), 15-16; BONET (1966), 316-319 y SA (1982), 14 y ss.

BIBLIOGRAFIA

- ALBERTI. Alberti, L.B.: *De re aedificatoria*, Florencia, 1550. Ed. facsímil, Madrid, 1991.
- BAILS. Bails, B.: *Elementos de Matemáticas*, IX, Madrid, 1783.
- BERMUDEZ. Bermúdez de Pedraza, F.: *Historia Eucharistica y Reformatión de Abusos, ¿Granada?*, 1643.
- BLUNT. Blunt, A.: *Teoría de las artes en Italia, 1450-1600*, Madrid, 1979.
- BONET(1966). Bonet Correa, A.: *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, Madrid, 1966.
- BONET(1978). Bonet Correa, A.: «El urbanismo barroco y la plaza del Obradoiro en Santiago de Compostela», en *Morfología y ciudad*, Barcelona, 1978, 92-101.
- BORROMEO. Borromeo, C.: *Instructiones fabricae et suppellectilis Ecclesiasticae libri duo*, Milán, 1577.
- BOTTINEAU. Bottineau, Y.: *Barroco II. Ibérico y Latinoamericano*, Barcelona, 1971.
- BUSTAMANTE. Bustamante García, A.: *El siglo XVII. Clasicismo y Barroco*, Madrid, 1993.
- CAAMAÑO. Caamaño Martínez, J.M^a: *Contribución al estudio del gótico en Galicia*, Valladolid, 1962.
- CAMARA. Camara Muñoz, A.: *Arquitectura y sociedad en el Siglo de Oro*, Madrid, 1990.
- CATTANEO. Cattaneo, P.: *Quattro primi libri d'Architettura*, Venezia, 1554.
- COLOMBAS. Colombás, G.: *El monasterio de Santa María de Sobrado*, León, 1980.
- CRUZ-VALDIVIESO-RINCON-CHUECA. Cruz Valdovinos, J.M.; Valdivieso, E.; Rincón W. y Chueca, F.: *Historia de la Arquitectura Española*, V, Barcelona, 1986.
- CHAMOSO(1936). Chamoso Lamas, M.: «La fachada del Obradoiro de la Catedral de Santiago», *A.E.A.*, Madrid, 1936, 209-238.
- CHAMOSO(1946). Chamoso Lamas, M.: «La iglesia conventual de Celanova y su valor representativo en el Barroco gallego», *Bol. del Museo Arqueológico Provincial de Orense*, Orense, 1946, 61-93.

- CHAMOSO(1955). Chamoso Lamas, M.: *La arquitectura barroca en Galicia*, Madrid, 1955.
- CHARPENTRAT. Charpentrat, P.: *Barroco. Italia y Europa Central*, Barcelona, 1964.
- CHAVARRIA. Chavarría Pacio, C.: *El monasterio de San Salvador de Lorenzana y su Museo de Arte Sacro*, Lugo, 1984.
- FERNANDEZ ARRUTI. Fernández Arruti, M^a C.: *La capilla de Ntra. Sra. del Refugio. La Divina Peregrina*, Pontevedra, 1989.
- FERRO-LORENZO. Ferro Couselo, J. y Lorenzo Fernández, J.: *La capilla y santuario del Santísimo Cristo de la Catedral de Orense*, Orense, 1988.
- FILGUEIRA. Filgueira Valverde, J.: «El Barroco», en *La Catedral de Santiago*, Barcelona, 1977, 329-378.
- FILGUEIRA-FERNANDEZ OXEA. Filgueira Valverde, J. y Fernández Oxea, J.R.: *Baldaquinos gallegos*, La Coruña, 1987.
- FOLGAR(1982). Folgar de la Calle, M^a del C.: «Un inventario de bienes de Fernando de Casas», *C.E.G.*, Santiago, 1982, 535-547.
- FOLGAR(1984-1985). Folgar de la Calle, M^a del C.: «La iglesia de San Nicolás de La Coruña», *Brigantium*, La Coruña, 1984-1985, 149-170.
- FOLGAR(1989). Folgar de la Calle, M^a del C.: *Simón Rodríguez*, La Coruña, 1989.
- FUENTES. *Fuentes y documentos para la Historia del Arte. Vol. II. Arte Medieval I. Alta Edad Media y Bizancio*. Ed. a cargo de J. Yarza, M. Guardia y T. Vivens, Barcelona, 1982.
- GARCIA IGLESIAS(1990,I). García Iglesias, J.M.: *Galicia. Tiempos de Barroco*, La Coruña, 1990.
- GARCIA IGLESIAS(1990,II). García Iglesias, J.M.: *La Catedral de Santiago y el Barroco*, Santiago, 1990.
- GARCIA IGLESIAS(1993). García Iglesias, J.M.: *Fernando de Casas y Novoa*, Santiago, 1993.
- GARCIA IGLESIAS(1994). García Iglesias, J.M.: *El Barroco (I). La época. Los patrocinadores. Arquitectos del siglo XVII*, en *Galicia. Arte*, La Coruña, 1994.

- GONZALEZ LOPEZ. González López, P.: «La actividad artística de los monasterios cistercienses gallegos entre 1498 y 1836», C.E.G., Santiago, 1989, 213-233.
- KUBLER. Kubler, G.: *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, Ars Hispaniae, XIV, Madrid, 1957.
- LEON-SANZ. León Tello, F.J. y Sanz y Sanz, V.: *Estética y teoría de la arquitectura en los tratados españoles del siglo XVIII*, Madrid, 1994.
- LLAGUNO-CEAN. Llaguno y Amirola, E. y Ceán Bermúdez, A.: *Noticias de los arquitectos y arquitectura en España desde su restauración*, IV, Madrid, 1829.
- MARIAS. Marías, F.: *El largo siglo XVI*, Madrid, 1989.
- MARTIN. Martin, J.R.: *Barroco*, Madrid, 1986.
- ORTEGA. Ortega Romero, M^a S.: «El Barroco», en *Historia del Arte Gallego*, Madrid, 1982, 281-385.
- OTERO(1956). Otero Túñez, R.: «El retablo mayor de San Martín Pinario», C.E.G., Santiago, 1956, 229-243.
- OTERO(1986). Otero Túñez, R.: *El legado artístico de la Compañía de Jesús a la Universidad de Santiago*, Santiago, 1986.
- OTERO-YZQUIERDO. Otero Túñez, R. e Yzquierdo Perrín, R.: *El coro del Maestro Mateo*, La Coruña, 1990.
- PALLADIO. Palladio, A.: *Los cuatro libros de Arquitectura*, Venecia, 1570. Ed. facsímil, Madrid, 1988.
- PATTETA. Patteta, L.: *Historia de la Arquitectura. Antología crítica*, Madrid, 1984.
- PITA-ALVAREZ. Pita Andrade, J.M. y Alvarez Lopera, J.: *La arquitectura española del siglo XVII*, en *Summa Artis*, XXVI, Madrid, 1982, 427-652.
- PONZ. Ponz, A.: *Viaje de España*, 18 vols., Madrid, 1772-1794.
- PORTILLA. Portilla, P. de la: *El monasterio de Samos*, León, 1984.
- RIOS. Rios Miramontes, M^a T.: *Aportaciones al Barroco gallego*, Santiago, 1986.
- RIVERA. Rivera Vázquez, E.: *Galicia y los jesuitas*, La Coruña, 1989.

- RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS(1988). Rodríguez G. de Ceballos, A.: «La reforma de la arquitectura religiosa en el reinado de Carlos III. El Neoclasicismo español y las ideas jansenistas», *Fragmentos*, Madrid, 1988, 115-127.
- RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS(1992). Rodríguez G. de Ceballos, A.: *El siglo XVIII. Entre Tradición y Academia*, Madrid, 1992.
- ROSENDE. Rosende Valdés, A.: «Una muestra de arquitectura itinerante en Tuy: La capilla de San Telmo», en *Los Caminos y el Arte*, Actas del VI Congreso del CEHA, II, Santiago, 1989, 271-284.
- SA(1982). Sá, H. de: *El monasterio de Celanova*, León, 1982.
- SA(1985). Sá, H. de: *El monasterio de Poyo*, León, 1985.
- SA(1988). Sá, H. de: *El monasterio de San Martín Pinario*, León, 1988.
- SAN CRISTOBAL. San Cristóbal Sebastián, S.: *La Catedral de Mondoñedo*, Lugo, 1989.
- SAN NICOLAS. San Nicolás, Fr. L. de: *Arte y uso de arquitectura*, 2 vols., Madrid, 1639 y 1664.
- SCHUBERT. Schubert, O.: *Historia del Barroco en España*, Madrid, 1927.
- TAPIE. Tapié, V.L.: *Barroco y Clasicismo*, Madrid, 1978.
- TORRE FARFAN. Torre Farfán, F.: *Fiestas de la Sta. Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla. Al nuevo culto del Señor Rey San Fernando el Tercero de Castilla y de León*, Sevilla, 1671.
- TOVAR-MARTIN. Tovar, V. y Martín González, J.J.: *El Arte del Barroco I. Arquitectura y Escultura*, Madrid, 1990.
- UREÑA. Ureña, Marqués de: *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y música del templo*, Madrid, 1785.
- VALDIVIESO(1980). Valdivieso, E.: «La arquitectura barroca y rococó», en *Hª del Arte Hispánico*, IV, Madrid, 1980, 3-74.
- VALDIVIESO(1984). Valdivieso, E.: *La arquitectura del siglo XVIII*, en *Summa Artis*, XXVII, Madrid, 1984, 497-711.
- VALZANIA. Valzania, F.: *Instituciones de arquitectura*, Madrid, 1792.

- VEGA. Vega y Verdugo, J.: Memoria sobre obras en la Catedral de Santiago (1657-1666), en *Opúsculos gallegos sobre Bellas Artes de los siglos XVII y XVIII*, pub. por F.J. Sánchez Cantón, Compostela, 1956.
- VIGNOLA. Vignola, I. da: *Regla de los cinco órdenes de Arquitectura*, Madrid, 1593.
- VIGO(1984). Vigo Trasancos, A.: *Arquitectura y urbanismo en el Ferrol del siglo XVIII*, Vigo, 1984.
- VIGO(1991). Vigo Trasancos, A.: «Ciudad y urbanismo en la Galicia del Antiguo Régimen. Del Renacimiento a la Ilustración», en *Galicia no Tempo 1991*, Santiago, 1991, 149-169.
- VIGO(1993,I). Vigo Trasancos, A.: «Un proyecto de coronamiento para la fachada de la iglesia monástica de Santa María de Monfero», en *Estudios de Hª del Arte ofrecidos al Prof. Dr.D. Ramón Otero Túñez*, Santiago, 1993, 311-324.
- VIGO (1993,II). Vigo Trasancos, A.: «La iglesia monástica de San Martín Pinario en Santiago de Compostela. Proyecto, fábrica y artífices», *Compostellanum*, Santiago, 1993, 337-362.
- VIGO(1994,I). Vigo Trasancos, A.: «La concepción del edificio religioso en la Galicia Ilustrada», en *Experiencia y Presencia Neoclásicas*. Congreso Nacional de Hª de la Arquitectura y del Arte, La Coruña, 1994, 127-142.
- VIGO(1994,II). Vigo Trasancos, A.: «Sobre el arquitecto portugués Mateo López, la iglesia monástica de San Martín Pinario y el Clasicismo en Compostela (1590-1605)», en *Los Clasicismos en el Arte Español*, Actas del X Congreso del CEHA, Madrid, 1994, 327-336.
- VILA(1989). Vila Jato, Mª D.: *Lugo Barroco*, Lugo, 1989.
- VILA(1991,I). Vila Jato, Mª D.: *Arquitectura barroca en Galicia*, Madrid, 1991.
- VILA(1991,II). Vila Jato, Mª D.: «Aspectos de un mecenazgo: El arzobispo Rajoy y su legado artístico en Pontedeume (La Coruña)», *B.S.E.A.A.*, Valladolid, 1991, 503-516.
- WITTKOWER. Wittkower, R.: *Arte y arquitectura en Italia 1600-1750*, Madrid, 1979.
- YÁÑEZ(1980). Yáñez Neira, D.: *El monasterio de Osera*, León, 1980.
- YÁÑEZ(1988). Yáñez Neira, D.: *El monasterio de Oseira. Cincuenta años de restauraciones*, Orense, 1988.