ESCUELA DE DOCTORADO
INTERNACIONAL DE LA USC

Cristina
Barreiro Abuín

Tesis doctoral

La huella renacentista en las edificaciones del obispado de Lugo. Autores y obras

Santiago de Compostela, 2024

Programa de doctorado en Estudios Culturales: Memoria, Identidad, Territorio y Lenguaje

CENTRO INTERNACIONAL DE ESTUDOS DE DOUTORAMENTO E AVANZADOS DA USC (CIEDUS)

TESIS DE DOCTORADO

LA HUELLA RENACENTISTA EN LAS EDIFICACIONES DEL OBISPADO DE LUGO. AUTORES Y OBRAS

Cristina Barreiro Abuín

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE

ESTUDIOS CULTURALES: MEMORIA, IDENTIDAD, TERRITORIO Y LENGUAJE

FACULTAD DE HUMANIDADES

CAMPUS TERRA

SANTIAGO DE COMPOSTELA/ LUGO

AÑO 2023-2024

Dirigida por: Ana E. Goy Diz (In memoriam) y Juan M. Monterroso Montero

DECLARACIÓN DE LA AUTORA DE LA TESIS

Dña. CRISTINA BARREIRO ABUÍN

Presento mi tesis, siguiendo el procedimiento adecuado al Reglamento, y declaro que: la tesis abarca los resultados de la elaboración de mi trabajo.En su caso, en la tesis se hace referencia a las colaboraciones que ha tenido este trabajo. La tesis es la versión definitiva presentada para su defensa y coincide con la versión enviada en formato electrónico. Confirmo que la tesis no incurre en ningún tipo de plagio de otros autores ni de trabajos presentados por mi para la obtención de otros títulos.

En 8, de noviembre, de 2023.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

AUTORIZACIÓN DEL DIRECTOR / TUTOR DE LA TESIS

D. Juan M. Monterroso Montero

INFORMA: *Que la presente tesis,se corresponde con el trabajo realizado por Dña. Cristina Barreiro Abuín, bajo mi dirección, y autorizo su presentación, considerando que reúne l os requisitos exigidos en el Reglamento de Estudios de Doctorado de la USC, y que como director de esta no incurre en las causas de abstención establecidas en la Ley 40/2015.*

En 8, de noviembre de 2023.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Aos meus pais e

a miña benquerida familia

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

AGRADECIMIENTOS:

Quiero agradecer el camino que inicié con esta tesis, de la mano de Ana Goy Diz, tristemente fallecida, y que me inculcó el amor por el arte del siglo XVI. Un Renacimiento. Un renacer a la vida, en la que ella nos dio amplias muestras de valor, coraje, lucha, fuerza y valentía. Gracias, Ana. In memoriam.

Mi tesis ha supuesto también un desarrollo vital en mí, a lo largo de su desarrollo, he crecido como persona e investigadora, al tiempo que compaginé mis estudios con mi faceta laboral.He madurado con mi fiel compañero, el Renacimiento, a la retaguardia, y quien como férreo guardián, fue engarzando magistralmente las piezas de este bello proyecto de tesis que ve su culmen en la materialización de este trabajo.

A lo largo de mi trayectoria, muchas han sido las sorpresas que me ha deparado esta tesis, entre ellas algo impensable. Volver a la facultad de Geografía e Historia, donde empezaron mis titubeantes pasos en el mundo del estudio de la historia del arte. Gratos recuerdos volvieron aflorar a mi mente, y satisfacción plena al ver que Juan Monterroso Montero se ponía al frente de mis tesis, cogiendo el testigo de Ana Goy, y brindándome todo su apoyo.Te agradezco enormemente el día que me tendiste tu mano y ayuda,Juan, supe de inmediato que entre ambos culminaríamos con éxito esta tesis.

Si en Santiago encontré apoyo y ayuda, no puedo decir menos de la que ha sido mi segunda gran casa a mi llegada a Lugo tras estudiar en Santiago, la facultad de Humanidades. Tuve la suerte en hacer la correcta elección de estudiar el Máster de Servizos Culturais, a través del cual conocí al estupendo elenco docente, que, con sus clases, dedicación y empeño, hicieron aflorar en mí el germen de lo que anhelaba llegar a ser: Doctora en Historia del Arte. El arte es mi vida, es mi pasión, lo siento dentro de mí y me gusta hacer partícipe a los demás de lo bello que es sentir y “vibrar” con cada pintura, escultura, arquitecturas varias…

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En Lugo encontré la infatigable dedicación y apoyo de Jesús Varela Zapata, mi tutor, que veló incansablemente porque mi tesis saliese adelante. Su calidad humana y entrega me será dificil de olvidar.No pude tener mejores apoyos que tú y Juan, os agradezco todas las pautas y directrices que me proporcionastéis, así como vuestra dedicación que me motivó más aún a esforzarme y luchar por mi sueño.

Valga mi esfuerzo, para enfatizar la ayuda que recibí institucionalmete. Gracias a la Excma. Deputación de Lugo por las facilidades brindadas en mi estudio, por el orgullo de trabajar para la función pública y poder compatibilizar la tesis con mi trabajo como funcionaria de carrera, donde intento aportar toda mi ilusión y trabajo para ayudar a la ciudadanía y construír, entre todos, una sociedad fuertemente cohesionada, que camine con determinación hacia el avance y progreso.

Quiero agradecer a la Red Museística su labor de custodia patrimonial por velar por la preservación de monumentos tan insignes como la fortaleza de San Payo de Narla, pieza clave en mi tesis, y a la cual me dediqué con exhaustividad dado su brillante legado renacentista. A los pies de esta fortaleza, fui una niña feliz que disfrutaba de su entorno y vecindad, sin saber que de su puño y letra, saldría la puesta en valor patrimonial que de tan insigne monumento he tratado de hacer.

Gracias a todos mis compañeros de la Excma. Deputación Provincial, a los del Museo Provincial de Lugo en cuya biblioteca bucée buscando datos para mi tesis y a los del Centrad (Centro de Artesanía y Diseño) que me vieron llegar muy joven con entusiasmo y alegría, con la ilusión y el amor hacia mi trabajo, y que siempre me impulsaron a creer en mí y en mi valía. Ha sido un placer “crecer” con vosotros y vosotras, espero que la vida nos dé muchos años más de compañerismo y alegría.

De nuevo, reitero mi agradecimiento a las instituciones. En este caso, le agradezco encarecidamente al Ayuntamiento de Friol y a la Asociación Carballo Vivo, la creación de los premios de Investigación, una verdadera oportunidad para los jóvenes investigadores que comenzamos a despegar en el apasionante mundo de la investigación. Una iniciativa pionera que yo aproveché al máximo y que tan buenos recuerdos trae a mi mente. Un auténtico placer dar a conocer el vasto patrimonio friolense.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Jamás me olvidaré de todos los que apostaron por mí y me abrieron las puertas al mundo de las publicaciones. Nunca olvidaré mis inicios con Nova Escola Galega a cuyo frente está Suso, quien se convirtió en mentor y buen amigo, entusiasta, con vigor y espíritu promotor, quien me brindó la oportunidad de entrar en la comunidad de Cabreiros, poder participar en los premios de investigación de Xermade y conocer a personas amantes de su profesión como Montse Castro, Felpeto o Manuela Vilaboy.

En Croa encontré el afán de superarme a mí misma, de pulir mis carencias y agudizar mi ingenio para lograr unas publicaciones dignas de una revista con tan larga trayectoria, estrechamente ligada al Castro de Viladonga. Gracias Elena Varela por depositar en mí confianza absoluta. Gracias también a los artífices de las revistas Abrente,Alicerces y Lvcensia donde tuve la gran honra de poder figurar entre sus páginas. Y, como no, a Felipe Arias Vila, gran amigo de mi familia y hombre culto, versado y amante de la historia y arte, cuyos trabajos e investigaciones tantos caminos nos han abierto a los jóvenes investigadores.

Un capítulo muy importante de mi tesis es la arquitectura religiosa. Quiero hacer hincapié en la solidariedad y altruísmo que aún se vive en nuestra sociedad, fueron tantas las personas y curas que me abrieron las puertas de sus iglesias, de par en par, confiando en mí para que yo desvelase su riqueza e importancia patrimonial. He cuidado con mucho mimo y esmero estas edificaciones, sintiendo una gran predilección por Santa María de Guimarey (Friol, Lugo), tantos gratos recuerdos y sorpresas brindaron a mis ojos sus elementos arquitectónicos y hermosas lecciones de arte e historia sus piedras susurraron a mis oídos para que contase su pasado y los trajase al presente, al digno lugar que tan majestuosa abovedada construcción merece ocupar. Agradecida eternamente a su párroco Don Antonio López Válcarcel que siempre me abrió las puertas de Guimarey y me contagió del amor hacia esta iglesia, que siempre llevaré en mi retina y memoria grabada.

Al párroco de mi parroquia, Xiá, Don Alfonso que siempre creyó en mí y me hizo partícipe de todos los hallazgos de la iglesia de Prado (Friol, Lugo) y que gentilmente

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

me permitió incorporar a mi estudio. Una excelente persona, con bellos valores morales y gran amigo de mi familia. Gracias por tu lealtad y cariño.

Nada sería mi investigación sin la ayuda de los archivos y bibliotecas que tan bien custodian códices y antiguos fondos bibliográficos. Gracias a todo el personal de los archivos, como el Archivo Histórico Provincial (AHPL), la Real Chancillería de Valladolid y a la Biblioteca Intercentros, gracias a cuyo infalible sistema de préstamo pude abastecer mi ingente necesidad de volúmenes bibliográficos, ayudándome a compaginar y compatibilizar mis estudios de tesis con mi trabajo.

Para el final, dejo a mi familia y amistades, porque son mi meta y mi fin. Mi motor de lucha, mi fe, mi esperanza los que insuflan mis "velas" y hacen que el "barco de mis sueños" nunca encalle y llegue a buen puerto. Y si naufragase, saber siempre que en sus brazos encontraré auxilio y respaldo.

Gracias papá y mamá, sois mi perpetua e incansable luz y guía en mi peregrinaje en la vida. Siempre habéis velado por mí, me habéis protegido y dado una hermosa educación basada en férreos modelos morales y éticos. Me habéis acompañado fiel e incesamente en muchos de los viajes que mi tesis acarreó, y así, en silencio, cómplices míos, tuve siempre la certeza de que saboreríamos nuestro triunfo. Esta tesis va por vosotros, sin vuestra abnegada entrega y dedicación, nada sería igual.

A mi tío, Abuín, un modelo a seguir de entrega y dedicación familiar. Gran persona, y mi más fiel admirador, convencido de hacerme creer capaz de vencer y conquistar las empresas más díficiles de mi vida, y de culminarlas con éxito.

A ti Álex, por tu cariño y entrega verdaderos y tan bien valorados, de corazón honesto y espíritu valiente. Un gran primo, y mejor persona.

A ti, Albita, mi "niña", mi tesoro. Gracias por todo el amor que me das, y por todo tu afán de superación. Eres una gran mujer, valiente y luchadora, un ejemplo para todos.

A mis abuelos Antonio y Francisca, Fe y Ángel. Muchos de vosotros ya no me acompañáis físicamente, pero os siento igual cerca de mí, velando por mí y sé que hoy

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

una sonrisa brilla en vuestro rostro. Mi sueño se ha cumplido, vuestra nieta es feliz y se ha convertido en una mujer decidida, realizada y comprometida con su proyecto vital.

A mis vecinos de A Carballeira y a Carmiña de Ousá, de quienes he aprendido a observar, algo indispensable en la naturaleza de toda investigación. Me han demostrado un cariño y entrega hacia mis familiares inquebrantables. Comunidad de vecinos, fuerte y consolidada, con la aldea como buque insignia, y dónde mi bella infancia se forjó.

A todos mis familiares, primos, tíos, cercanos y lejanos, pero siempre presentes en mi corazón. A ti, madrina, Carmen, siempre confiaste en mi.Tu cariño inabarcable e incomensurable me hizo creer más en mí.A mi familia de Pontevedra, a Simón, a Concha, a Marí, a Amparito, y a ti, Bieito, mi otro gran primo, siempre pendiente de mí y cuidándome con tanto cariño y afecto.

A todos los que me habéis acompañado en mi viaje, en mi crecimiento personal, a todos mis amigos de Santiago, de Pontevedra y de Lugo.A Noa, Uxi, Bego, Fina y Fernando, Encarna O Pazo, Coché, Conchita, Chiña, a Tonina, a Toño padre e hijo, a Tonina Marina y Cándido, a mi "familia" de Ourense: Pepe y Hermitas, José Luis, Mario.Vera y Raúl…

Y podía seguir dando gracias, gracias y más gracias…Seguro que alguien se me queda en el tintero, no cabéis todos aquí, pero sí en mi corazón. He "trotado" mucho con esta tesis y conocido a mucha gente, que sepáis que todos me habéis aportado alguna lección.

Finalmente, gracias a ti, Renacimiento.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

RESUMEN

El propósito de esta tesis es abordar el estudio de la arquitectura del Renacimiento en la provincia de Lugo. Nuestra intención es trabajar dualmente: por un lado, la arquitectura como lenguaje artístico y su plasmación en la tipología constructiva lucense y, por otro lado, la puesta en valor de esos bienes inmuebles. Queremos potenciar el Renacimiento lucense, conscientes de que Lugo —y Galicia— presentan vestigios renacentistas de carácter autónomo. Pese a que el valor del románico y la importancia del Barroco han ensombrecido los restos que nos quedan del Renacimiento, no han conseguido arrinconar ni mermar los logros que el Renacimiento labró en la arquitectura gallega. En ella existen influjos castellanos, portugueses y franceses que confieren una expresión híbrida a este arte que, sin embargo, encuentra una personalidad regional en iglesias, pazos, puentes, etcétera. Hemos escogido este tema por su gran atractivo, y porque, además, buscamos adentrarnos en la evaluación del patrimonio arquitectónico como paso previo para lograr el conocimiento de sus valores, pudiendo utilizar como base el registro, el inventario o la catalogación. Consideramos, por tanto, que la valoración del patrimonio arquitectónico del Renacimiento lucense es el fundamento y el punto de partida que permitirá establecer un estudio y un análisis pormenorizados. Estudiaremos la repercusión y la importancia de los primeros testimonios durante el gobierno del emperador Carlos, que tuvieron continuidad en la segunda mitad del siglo XVI bajo el gobierno filipino, momento en el que se emprendieron proyectos de relevancia en este ámbito territorial. Así, partiendo de obras como la iglesia monasterio de San Vicente do Pino o el pórtico norte de la catedral de Lugo, analizaremos cuál fue el desarrollo de los principales talleres que intervinieron en este obispado antes de la llegada a Galicia de Rodrigo Gil de Hontañón. Esta figura clave en el desarrollo de la arquitectura de la época influyó de modo determinante en la formulación del estilo y, aunque su intervención en obras lucenses no está documentada, podemos rastrear su huella a través de los talleres hontañonianos que trabajaron en la zona. Estos talleres fueron los encargados de difundir el lenguaje impulsado por su maestro y han dejado importantes testimonios en iglesias parroquiales del medio rural que se reconstruyeron o ampliaron en aquel momento.Con la celebración del Concilio de Trento, la Iglesia

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

impulsó una serie de construcciones que respondían a los modelos de la Contrarreforma y que se materializaron a través de proyectos con una destacada impronta en la ciudad. Estos proyectos fueron promovidos desde el obispado de Lugo por prelados como D. Fernando de Velosillo, D. Lorenzo Asensio de Otaduy y Avendaño o D. Alonso López Gallo. Asimismo, analizaremos las fundaciones privadas promovidas por nobles o eclesiásticos como el cardenal y arzobispo de Sevilla D. Rodrigo Gil de Castro, que fundó el Colegio de los Jesuitas en Monforte de Lemos, una obra que, por sus dimensiones, atrajo talleres arquitectónicos a esta villa. Estos talleres, además de trabajar en el Colegio, asumieron nuevos proyectos en la zona, lo cual permitió que su huella traspasase el ámbito monfortino y dejara testimonios en la Ribera Sacra y en los principales monasterios de la zona. Obviamente, el análisis aislado de obras y talleres aporta una gran información, pero esta, por sí sola, no es suficiente, ya que, en el hecho artístico, el comitente o promotor de la obra es fundamental en la propia formulación de tal obra. Por este motivo, intentaremos profundizar en los vínculos que propiciaron esos intercambios artísticos y que, en muchos casos, obedecían a razones de proximidad, a relaciones de poder y a vínculos familiares o afectivos que, al fin y al cabo, resultarán fundamentales en la materialización de las obras. Siguiendo esta línea, trataremos de fundamentar más información sobre la bóveda nervada de Guimarey (Friol). Consideramos, por otra parte, que es muy importante hablar de promoción nobiliaria e hidalga estudiando las obras alumbradas bajo su influencia. De las complicadas relaciones que se establecieron entre los artistas y los promotores en la Edad Moderna surgieron las principales obras de arte. Por eso resultan especialmente interesantes las relaciones entre los distintos linajes gallegos que tuvieron un mayor peso o poder en este territorio durante el Renacimiento. También trataremos de potenciar ciertos espacios artísticos, de singular belleza, que no gozan de la consideración que se merecen, bien por desconocimiento, por falta de investigación o de una solvente puesta en valor patrimonial. Nuestra intención es que, una vez analizadas las obras, podamos establecer estrategias que nos permitan reivindicar la importancia de este patrimonio renacentista gallego —preferentemente lucense— y defender su significado. Si la idea de patrimonio se asocia a la de valor cultural y, al mismo tiempo, comprendemos que este valor sirve para establecer algún tipo de vínculo entre individuos —es decir, que genera un nexo entre transmisor y receptor—, podemos concluir que el patrimonio es un activo valioso

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

que relaciona pasado y futuro y que, por lo tanto, crea puentes entre las distintas generaciones. El patrimonio se ha convertido en un área de conocimiento precisa porque hay una exigencia social, y se trata de algo voluble, con tendencia a la variación: el discurso histórico-artístico ha ido cambiando a lo largo del tiempo. Un pueblo que vive en presente no valora su patrimonio porque éste está vivo, es dinámico, pero si no protegemos el patrimonio, lo acabaremos perdiendo. El patrimonio nace como conciencia propia de nuestra sociedad. Entendemos, pues, que, en atención a nuestros antepasados y a nuestra historia, debemos incorporar esta valoración de la obra artística.

PALABRAS CLAVE

Interpretación, Renacimiento, Análisis, Iconografía, Estereotomía,Arquitectura.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

RESUMO

O propósito desta tese é abordar o estudo da arquitectura do Renacemento na actual provincia de Lugo, coa intención de traballar dualmente. Por un lado, a arquitectura coma unha linguaxe artística e a súa plasmación na tipoloxía constructiva lucense e, por outro lado, a posta en valor deses bens inmobles. Queremos potenciar o renacemento lucense, conscientes de que Galicia e Lugo sí presentan vestixios renacentistas de carácter autónomo. Pese a que o valor do románico e a importancia do barroco ensombreceron os restos que nos quedan do Renacemento, pero a pesar do seu apoxeo non conseguiron arrinconar nin menguar os logros co Renacemento labrou na arquitectura galega e que influiron na formulación do noso espléndido barroco. Nesa arquitectura percíbese a influenza das formas foráneas chegadas dende Castela, Portugal ou Francia que dan ese acento particular ás obras que índa percíbese nas igrexas, pazos, pontes… Escollimos este tema polo seu grande atractivo e, porque, ademais, buscamos adentrarnos na valoración do patrimonio arquitectónico como paso previo para acadar o coñecemento dos seus valores, podendo empregar o rexistro, inventario ou catalogación coma base. Considerando, por tanto, que a valoración do patrimonio arquitectónico do Renacemento lucense é a base e punto de partida que permitirá establecer un estudo e análise pormenorizados. Analizaremos a repercusión e importancia dos primeiros testemuños durante o goberno do emperador Carlos que terán continuidade na segunda metade do século XVI baixo o goberno filipino, momento no que se emprenden proxectos de relevancia neste ámbito territorial. Así, partindo de obras como a igrexa do mosteiro de San Vicente do Pino ou o pórtico norte da catedral de Lugo pretendemos analizar cal foi o desenvolvemento dos principais obradoiros que interviñeron neste bispado antes da chegada a Galicia de Rodrigo Gil de Hontañón. Esta figura clave no desenvolvemento da arquitectura da época influiu de forma determinante na formulación do estilo e malia que non está documentada a súa intervención en obras lucenses sí podemos rastrexar a súa pegada a través dos obradoiros Hontañonianos que traballaran na zona e que foron os encargados de difundir a linguaxe impulsada polo seu mestre e que nos deixaron importantes testemuños en igrexas parroquiais do medio rural que se reconstruiron ou ampliaron neste momento. Coa celebración do Concilio de Trento, a igrexa impulsa unha serie de construccións que respostan aos modelos da Contrarreforma que materializanse

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

a través dos proxectos impulsados dende o bispado de Lugo por prelados como D. Fernando de Velosillo, D. Lorenzo Asensio de Otaduy e Avendaño ou D. Alonso López Gallo e que deixaron unha importante impronta na cidade. Asimesmo analizaranse fundacións privadas promovidas por nobles ou eclesiásticos como cardeal e arcebispo de Sevilla D. Rodrigo Gil de Castro que funda o Colexio dos xesuítas en Monforte de Lemos. Unha obra que polas súas dimensións atraeu a esta vila unha serie de obradoiros arquitectónicos, que ademais de traballar no Colexio asumirán novos proxectos na zona permitindo que a súa pegada traspase o ámbito monfortino deixándonos testemuños na Ribeira Sacra e nos principais mosteiros da zona. Obviamente a análise aillada de obras e obradoiros aportaronnos unha gran información, pero non será suficiente porque no feito artístico o comitente ou promotor da obra vai ser fundamental na formulación da mesma, por iso procuraremos profundizar nos vencellos que propiciaron eses intercambios artísticos e que, en moitos casos, obedecen a razóns de proximidade, a relacións de poder, a vencellos familiares ou afectivos que ao cabo resultarán fundamentais na materialización das obras. Seguindo esta liña, trataremos de potenciar a pervivencia do sustrato renacentista na fortaleza de San Paio de Narla e de esclarecer máis información sobre a bóveda nervada de Guimarei (Friol). Consideramos que é moi importante falar da promoción nobiliaria e fidalga, estudando as obras alumbradas baixo a súa influenza. Das complicadas relacións que na Idade Moderna estableceronse entre os artistas e os promotores xurdiron as principais obras de arte, por iso resultan especialmente interesantes as relacións entre as distintas linaxes galegas que tiveron un maior peso ou poder neste territorio no Renacemento. Tamén pretendemos potenciar espazos artísticos de singular beleza e que non gozan da consideración que merecen, ben por descoñecemento ou por falta de investigación ou dunha solvente posta en valor patrimonial. A nosa intención é que unha vez analizadas as obras, podamos establecer estratexias que permitan unha posta en valor deste patrimonio, defender o significado e importancia do patrimonio renacentista galego, e preferentemente do lugués. Se a idea de patrimonio se asocia á de valor cultural e, ao mesmo tempo, comprendemos que este valor sirve para establecer algún tipo de vencello entre individuos, é dicir, que xera un nexo entre transmisor e receptor, podemos resumir dicindo, alomenos, que o patrimonio é un activo valioso que transcorre do pasado ao futuro relacionando ás distintas xeracións. O patrimonio converteuse nunha área de coñecemento precisa porque hai

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

unha esixencia social, e que é algo voluble con tendencia á variación: o discurso histórico-artístico foi cambiando ao longo do tempo. Un pobo que vive en presente non precisa valorar o seu patrimonio porque está vivo, elo motiva e ocasiona que ao ser tan dinámico senón protexemos o patrimonio acabáremolo perdendo. O patrimonio nace como conciencia propia da nosa sociedade por iso entendemos que para ser fieis, ao mesmo tempo, debemos incorporar esta valoración da obra.

PALABRAS CHAVE

Interpretación, Renacemento, Análise, Iconografía, Estereotomía, Arquitectura

ABSTRACT

The objective of this thesis is to tackle the study of Renaissance architecture in Lugo province today, with the intention of undertaking a dual task: on the one hand, to highlight architecture as an artistic language and its embodiment in constructions that are characteristic of Lugo and, on the other, to foment appreciation of these properties. Our aim is to promote awareness of the Renaissance in Lugo, from the perspective of our knowledge that independent examples of the Renaissance exist – in Lugo – and in Galicia. Despite the value of the Romanesque and the importance of the Baroque that cast their shadow over the remains of the Renaissance the two former periods have not managed to push aside, nor lessen the achievements of the Renaissance in Galician architecture.In the architecture of this period we perceive influences from Castile, Portugal and France that left a hybrid mark on works of art, which are nonetheless characteristic of the region, and which can still be seen in churches, “pazos” and bridges in the Lugo area. This subject is not only attractive but also constitutes an in-depth study of architectural heritage as the first step to acquiring knowledge of its values, based on research undertaken in registries, inventories and catalogues. We therefore consider that an appreciation of the architectural heritage of Renaissance Lugo is the foundation and cornerstone that will allow us to establish an exhaustive study and analysis. This thesis

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

will analyse the repercussions and importance of the first signs of this style that arose under the government of Emperor Carlos that continued into the second half of the 6th century under Philippine government, the moment when relevant projects were undertaken in this region. Taking works such as the church of San Vicente del Pino monastery or the north portico of Lugo cathedral, this thesis analyses the development of the main workshops located in this bishopric before the arrival of Rodrigo Gil de Hontañón in Galicia. Although his participation in works in Lugo is not documented, he was a central figure in, and had a decisive influence on, the development of the architectural style of the time and his impact can be traced through the work of the Hontañian workshops that were active in the area. They were responsible for spreading the style promoted by their master and the ones who left significant evidence in the parish churches of rural areas that they rebuilt or made larger during this period. With the Council of Trent, the church sponsored a series of buildings in keeping with the models of Counter-Reformation that made a marked impression on the city. Under the auspices of the bishopric of Lugo, prelates such as Fernando de Velosillo, Lorenzo Asensio de Otaduy and Avendaño or Alonso López Gallo promoted these projects that left a significant legacy in the city. Private foundations promoted by nobles and clerics such as the cardinal and archbishop of Seville, Rodrigo de Castro, who founded the Jesuit college in Monforte de Lemos will also be analysed. Thanks to its size, this building attracted a series of architectural workshops to the town, and besides working on the college, they accepted new projects in the area thus further extending their influence, as may be seen in the Ribeira Sacra and monasteries of the area. Obviously, the isolated analysis of works and workshops will provide a great deal of information; this, however, will not be sufficient because in the artistic process the comitente or patron of the work is an essential element. For this reason, our research attempts to trace the connections that gave rise to these artistic exchanges, which were, on many occasions due to proximity, power play, and family or personal connections and which were fundamental in making these works of art a reality. Likewise, we attempt to explain the survival of Renaissance roots that can be seen in the fortress of San Paio de Narla, and also offer further information about the magnificent ribbed vault of Guimarey (Friol). On the other hand, the role of the aristocratic and noble patronage and their influence on the commissioned works should be studied. During the modern period, the complicated relationships

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

established between the artists and patrons influenced the main works of art, which makes it particularly interesting to study the relations between the various most important or powerful Galician lineages in this region during the Renaissance. Another aim of this thesis is to increase awareness of elements of outstanding beauty and artistic worth that have not received the attention that they deserve, whether due to ignorance or to a lack of appreciation of heritage. Our intention is that, after analysing the works of art, strategies can be established for a reappraisal of the importance of this Galician Renaissance heritage – above all as it exists in Lugo – and to defend its significance. If the idea of heritage is linked to its cultural value, then at the same time, we understand that this value is useful to establish the same link between individuals. That is to say, it generates a connection between transmitter and recipient. So we can conclude that, at a minimum, heritage is a valuable asset that serves as a bridge between past and future generations, creating connections between them. Heritage has become necessary knowledge because there is social demand, and it has a tendency to change: historical and artistic discourse has changed over time. A nation that lives in the present, does not recognise the value of its heritage because this heritage is alive and dynamic but if we do not protect our heritage, we will eventually lose it. Heritage relies on our own awareness, we therefore understand that in tribute to our ancestors and history, an appreciation of works of art is a necessary element.

KEY WORDS

Interpretation, Renaissance, Analysis, Iconography, Stereotomy, Architecture.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Índice

PRIMERA PARTE

1.INTRODUCCIÓN....18

2.DESCRIPCIÓN DEL TERRITORIO....23

3. METODOLOGÍA DEL TRABAJO....32

4. ESTADO DE LA CUESTIÓN....38

5. OBJETIVOS....43

6. CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA....65

6.1 El reinado de Galicia en la época del emperador Carlos V....65

6.2.El estamento eclesiástico en tiempos de Carlos V....67

6.3.La economía y población....69

6.4. Lugo y su provincia: el momento histórico....71

6.5.La arquitectura gallega en la primera mitad del siglo XVI....72

6.6.Las artes figurativas en Galicia durante el reinado de Carlos V....76

6.7. El reinado de Felipe II....79

6.7.1 El mecenazgo....90

6.7.1.1. Alonso de Fonseca III. Mecenas del Renacimiento gallego....91

7.LOS ASPECTOS SOCIOLÓGICOS: LINAJES Y PROMOTORES....94

7.1. Los linajes de Berbetouros y Monterrey....94

7.2. Filiaciones y prebendas. Los patronatos....96

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

8.LA RELACIÓN DE LA ARQUITECTURA GALLEGA DEL SIGLO XVI CON PORTUGAL 106

SEGUNDA PARTE

9. ELEMENTOS ARQUITECTÓNICOS DEL RENACIMIENTO 144

9.1.Elementos estructurales 144

9.1.1.Órdenes arquitectónicos……..……144

9.1.2.El muro con su almohadillado……..150

9.1.3.Los arcos……..……152

9.1.3.1.El arco conopial 153

9.1.4.Las bóvedas…….…156

9.1.5.El espacio: elemento organizador…….……166

10. ELEMENTOS DECORATIVOS 168

10.1.Molduraciones de ovas y de bolas 168

10.2. Cresterías 169

10.3. Pináculos 169

10.4. Clípeos o medallones 170

10.5. El angelote o *putti* 174

11.LAS RECETAS DECORATIVAS DEL SIGLO XVI 176

12.LOS GRUTESCOS 185

12.1. El antecedente de los grutescos 187

12.2. La aparición y génesis de los grutescos 189

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

13.La ventana renacentista del castillo de Maside 198

14.Motivos mitológico-decorativos: Hércules 205

15.La pintura mural gallega. Análisis de sus características e importancia dentro del Arte del siglo XVI 218

TERCERA PARTE

16.Los focos de creación artística 225

16.1. Focos de introducción renacentista en Lugo 229

17.Los Artiaga. Dos arquitectos singulares a su paso por la provincia de Lugo 238

17.1. La figura de Pedro de Artiaga 242

18.La red de agua en Lugo desde Roma al siglo XVI 247

19.Las casas consistoriales de Mondoñedo y Lugo 252

19.1 La casa consistorial de Lugo 255

20.Un elemento identificativo de un taller: el cuadrilóbulo 261

21.Un foco irradiador de Renacimiento: el claustro de Santiago 266

22.La entrada imperante del nuevo estilo en Arte 271

23.Rodrigo Gil de Hontañón. Maestro constructor del siglo XVI 279

23.1. Vida y obra 279

23.2. Influjos e influencias 285

23.3. Etapas en la obra de Rodrigo Gil 287

23.4. Estadía en Galicia 289

23.5. Análisis de su evolución en etapas 289

23.6. La huella de Hontañón: pléyade de talleres 292

23.7. El legado: los talleres hontañionianos 298

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

24.LOS GREMIOS.....308

24.1. Organización gremial 308

24.2. El contrato de aprendizaje 310

24.3. Estructura del documento 311

24.4. Pasos previos a la firma del contrato 313

24.5. Titulares del contrato del aprendizaje.....314

24.6. Sistema de pago y coste de contratos 314

24.7. Las ordenanzas municipales y las ordenanzas gremiales, como marco jurídico del contrato de aprendizaje 315

24.8. El papel del arquitecto en el taller 316

25. ARQUITECTURA CIVIL 318

25.1. Edificaciones municipales 318

25.1.1. La casa consistorial de Lugo. Autor y obras…….318

25.1.2. La figura de Pedro de Artiaga……323

25.2. Pazos. La casuistica en la ciudad de Lugo 323

25.2.1. El palacio de Miraflores o Casa de la Viña……...323

25.2.2. Los obispos del Renacimiento.Biografía e identificación……333

26. PATRIMONIO PACEGO RENACENTISTA EN LUGO.....339

27. CASAS SINGULARES 354

27.1. Purreira (Friol,Lugo) 354

27.2. Silán (Muras, Lugo).....361

27.3. Otras casas de la hidalguia lucense en el siglo XVI 363

28. FORTALEZAS 367

28.1. San Miguel das Penas.....367

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

28.2. El patrimonio renacentista de las Torres de Allo 376

28.2.1. La evolución arquitectónica de las Torres de Allo……379

28.2.2. Comparativa entre San Miguel das Penas y Torres de Allo……..……383

28.2.3. Las diferencias entre Zas (Torres de Allo, A Coruña) y San Miguel das Penas (Monterroso, Lugo)……..……...390

28.3. Fortaleza de San Payo de Narla (Friol) 393

28.3.1. Contexto y ubicación……..……...393

28.3.1.1. El linaje de los Seixas 393

28.3.1.2. Descripción arquitectónica 402

28.3.2. Vestigios del Renacimiento.Las ventanas……...……..405

28.3.2.1. Descripción del concepto 405

28.3.2.2. La ubicación.La torre del homenaje 409

28.3.2.3. La fachada lateral 411

28.3.2.4. El clipeo 413

28.3.2.5. La iconografía.La interpretación de su contenido 416

28.3.2.6. La heráldica y genealogía. Apoyo de ciencias auxiliares 423

28.3.3.Interior renacentista: las chimeneas……...433

28.3.3.1. La chimenea del piso superior 433

28.3.3.2. El programa iconográfico de la chimenea. La protección.....435

28.3.3.3. La chimenea del salón principal 442

28.3.4. Los iconogramas: dragón y león……...…445

28.3.5. Los dragones: tema iconográfico recurrente…….……449

28.3.6. Croquis de partes integrantes……453

28.3.7. Otros paralelismos en chimeneas del siglo XVI……..454

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

28.3.8. Improntas de un posible taller local: San Payo (Friol) y Aranza (Baralla)……...472

28.3.9. Los restos de fábrica de San Payo. Identificación y análisis……..……...487

28.3.10. La reconstrucción: planos de la Chancillería de Valladolid……..……..490

28.3.11. La cronología y promotor de la creación del legado renacentista de San Payo……..505

28.3.12 Pleito Tavera-Fonseca……..…508

29. OTRAS FORTALEZAS.....518

29.1. La torre de homenaje en la arquitectura defensiva.....528

29.2. Las torres de la montaña lucense: Torés (Becerreá, Lugo) y Doncos (As Nogais, Lugo) ..545

CUARTA PARTE

30. ARQUITECTURA RELIGIOSA.....550

30.1. Arquitectura catedralicia: la catedral de Lugo.....550

30.2. Cornielles de Holanda: datos de producción artística 575

30.2.1. Obra en Lugo: retablo mayor de la Catedral……..……...578

30.2.1.1. Estructura.....*585*

30.3. Conventos y monasterios.....592

30.3.2. San Salvador de Asma (Chantada, Lugo)…….600

30.3.3. Convento de la Magdalena (Sarria, Lugo)……601

30.3.4. Guntín de Pallares (Guntín, Lugo)……603

30.3.5. Claustro de Pantón (Ferreira de Pantón, Lugo)……..……..608

30.3.6 Santa María de Meira (Meira, Lugo)……...619

31. IGLESIAS DE NAVE ÚNICA.....636

31.1 Santa María de Guimarey (Friol, Lugo).....636

31.1.1. Ubicación.....*636*

31.1.2. Fachada……..……637

31.1.3. Naves, cabecera y exteriores……..……...637

31.1.4. Similitudes con otras iglesias del siglo XVI……..……..648

31.1.5. Ejemplos del siglo XVI: Castilla ……..……649

31.1.6. La analogía de Guimarey (Friol) con Santa María de Taboexa (As Neves, Pontevedra)……..……650

31.1.7. Programa iconográfico de grutescos en Guimarey……..……..656

31.1.7.1.Galería fotográfica de grutescos *677*

31.1.7.2. La autoría de los grutescos.Tras la estela de Juan de Álava. *689*

31.1.8. Indicios de la presencia de Álava en la arquitectura de Guimarey……..……694

31.1.9. La parte sociológica de Guimarey: sus promotores…….……703

31.1.10. Los maestros de la fábrica de Guimarey…….709

31.1.11. Elementos definidores de semejanzas en las diversas edificaciones contempladas…713

31.2. Analogías constructivas de Guimarey con otras obras gallegas coetáneas 716

32. OTROS VESTIGIOS RENACENTISTAS 729

QUINTA PARTE

33.LA PERMANENCIA DEL SIGLO XVI EN LAS IGLESIAS LUCENSES 736

34. RECOPILACIÓN Y MUESTRA PATRIMONIAL. 750

34.1.San Miguel,Esporiz, iglesia (Monterroso,Lugo) 750

34.2 San Pedro Fiz de Cangas, iglesia (Ferreira de Pantón, Lugo) 751

34.3. San Martín, Doade, iglesia (Ferreira de Pantón, Luo)..... 756

34.4. Santa Eulalia,Tuiriz Iglesia (Santalla,Pantón, Lugo) 758

34.5. Santa María,Tuiriz, parroquia (Santalla,Pantón, Lugo)..... 760

34.6. Santa María, Reiriz Iglesia (O Saviñao, Lugo) 762

34.7. Santa Eulalia, Esperante, iglesia (Taboada, Lugo)..... 763

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

34.8. San Esteban de Anllo, iglesia (Sober,Lugo).....768

34.9. San Julián,Lobios, iglesia (Sober,Lugo).....769

34.10. Santiago,Gundivós, iglesia (Sober,Lugo).....770

34.11. San Juan, Barantes, iglesia (Sober,Lugo).....771

34.12. Nullán, San Cosme, Iglesia (As Nogais,Lugo).....772

34.13. San Estebo de Furís, iglesia (Castroverde, Lugo).....773

34.14. San Juan, Abrence, iglesia (A Pobra de Brollón).....775

34.15. Santa María Magdalena, Seara, iglesia (Folgoso do Caurel).....776

34.16. Cabreiros,Santa Marina, iglesia (Xermade).....777

34.17. Saa, iglesia (A Pobra de Brollón,Lugo).....778

34.18. Santiago, Doncos, iglesia (As Nogais, Lugo).....780

34.19. Santa Eulalia, Guilfrey , iglesia (Becerreá,Lugo).....781

34.20. San Juan, Torés, iglesia (Becerréa, Lugo).....783

34.20.1. La compartimentación espacial del siglo XVI según área montañosa o interior…...786

34.21. San Pedro, Tortes, iglesia (Becerreá, Lugo).....793

34.22. Quinta da Candelada, iglesia (Becerreá, Lugo).....795

SEXTA PARTE

35.MONFORTE DE LEMOS: LA INTRODUCCIÓN DEL CLASICISMO 798

35.1. El cardenal Rodrigo de Castro. Fundación del Colegio de Monforte de Lemos.....798

35.1.1. La descripción intelectual……..…...808

35.1.2. La arquitectura del Colegio del Cardenal…….……810

35.1.3. La intervención y puesta en marcha de la obra…….……835

35.1.4. El análisis arquitectónico……..……843

35.1.5. Instructiones fabricae……..…….861

USC DE COMPOSTELA

35.1.6. Las monteas en el Colegio Rodrigo de Castro……..877

35.1.6.1. La posible explicación de las monteas del colegio del Monforte de Lemos 895

SÉPTIMA PARTE

36. LOS LINAJES DE BERBETOUROS Y MONTERREY 898

36.1. El linaje de los Berbetouros.....898

36.1.1.Leyenda mariana en la iglesia de Guimarey (Friol, Lugo)……..……..901

36.2. El linaje de los Monterrey 902

36.3. Monterrey: arquitectura y poder de linaje 913

37. ANÁLISIS DEL TEMA DESDE FUENTES COMPLEMENTARIAS 922

37.1. Filiaciones, prebendas y casas de presentación.....922

37.2. Vinculación con el arte portugués a través de un elemento constructivo: el arco conopial 932

OCTAVA PARTE

38.PATRIMONIO.LA RESTAURO EN SAN PAYO DE NARLA (FRIOL, LUGO).....934

38.1. Teorías de patrimonio aplicadas al *restauro* de nuestra casuística.....936

38.1.1. Violet-le-Duc y Ruskin…….……936

38.2. Violet-le-Duc (1814-1879).....938

38.3. Ruskin (1819-1900).El ideal romántico 940

39. LA CONSERVACIÓN PREVENTIVA 943

40. EL CONCEPTO DE LA AUTENTICIDAD. LA CARTA DE NARA (1994).....944

41.LA CONSERVACIÓN EN SAN PAYO DE NARLA 952

41.1. Aplicación de las teorías patrimoniales a San Payo.La autenticidad. 952

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

NOVENA PARTE

42.CONCLUSIONES 966

DÉCIMA PARTE

43.BIBLIOGRAFÍA 970

44 ANEXOS I 992

FONDO DOCUMENTAL FONDO PALEOGRÁFICO 992

FONDO DOCUMENTAL Y GRÁFICO 993

44.1. ACTAS CAPITULARES 996

44.2. Paleografía de Santa María de Guimarey. Transcripciones de la Cofradía de Santiago Apóstol 1059

44.3. PALEOGRAFÍA DE SAN PAYO DE NARLA 1070

44.4. Aportaciones documentales del Colegio de Monforte de Lemos 1100

44.5. La contribución del Argos Divina a la documentación escrita del siglo XVI 1107

45. LISTADO DE INDIZACIÓN Y EXTRACCIÓN DE IMÁGENES 1112

46 ANEXOS II 1180

46.1.Galería fotográfica del siglo XVI 1181

46.2.Estudio valorativo del Renacimiento en Galicia provincia a provincia 1183

46.3.Dibujos a mano alzada de los fondos de la Chancillería de Valladolid 1187

46.4. Organización alfabética de las principales planimetrías de la tesis 1189

46.5. Relación de planos del Archivo Histórico Provincial de Lugo 1212

46.6.Las medidas de las piezas del claustro de San Payo de Narla (Friol.Lugo) 1217

46.7 Otros espacios defensivos convertidos en fortalezas 1221

46.8. Ampliación y descripción documental detallada: los Arciprestazgos de Ulloa y Narla ... 1223

46.9. La posible explicación de las monteas de Monforte de Lemos. Gráficos explicativos 1229

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

47 Listado de abreviaturas de archivos y recursos consultados…….……...……1258

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

PRIMERA PARTE

1.INTRODUCCIÓN

El propósito de esta tesis es abordar el estudio de la arquitectura del Renacimiento en el obispado de Lugo. Nuestra intención es trabajar dualmente: por un lado, nos centraremos en la arquitectura como lenguaje artístico y su plasmación en la tipología constructiva lucense y, por otro lado, en la puesta en valor de esos bienes inmuebles.

Queremos potenciar el Renacimiento lucense, aún siendo conscientes de que Galicia no presenta muchos monumentos de carácter autónomo. El valor del románico y la importancia del Barroco han ensombrecido los restos que nos quedan del Renacimiento, pero no han conseguido arrinconar ni mermar los logros que el Renacimiento labró en la arquitectura gallega. En ella hay influjos castellanos, portugueses y franceses que confieren una expresión híbrida a este arte que, sin embargo, encuentra una personalidad regional en iglesias, pazos, puentes, etcétera.

Hemos escogido este tema por su gran atractivo, y porque, además, buscamos adentrarnos en la evaluación del patrimonio arquitectónico como paso previo para lograr el conocimiento de sus valores, pudiendo utilizar como base el registro, el inventario o la catalogación. Consideramos, por tanto, que la valoración del patrimonio arquitectónico del Renacimiento lucense es el fundamento y el punto de partida que nos permitirá establecer las estrategias de intervención.

Analizaremos la repercusión e importancia de una obra tan relevante como el Colegio del Cardenal de Monforte de Lemos, que facilitó la aparición de múltiples talleres arquitectónicos que,posteriormente,estuvieron al servicio de los principales monasterios.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

También reseñaremos ciertos espacios artísticos, de singular belleza, que no gozan de la consideración que se merecen, bien por desconocimiento, por falta de investigación o de una solvente puesta en valor patrimonial.

Y hablaremos de la filiación artística, que no tenía necesariamente que provenir de la existencia de lazos, sino del deseo de emular y copiar. Por razones de consanguinidad y afectividad, las relaciones humanas propiciaban estos intercambios artísticos; otras veces eran los propios artistas los que ofrecían sus servicios a nobles e hidalgos de la zona.

Consideramos que es muy importante hablar de la promoción nobiliaria e hidalga, estudiando las obras alumbradas bajo su influencia. La obra de arte la produce un artista, pero la promueve un mecenas, comitente o promotor, y ésta surge de las complicadas relaciones que se establecen entre ambas partes. Especialmente interesante resultará indagar en las posibilidades de la genealogía a través del linaje de los Seixas y de los Berbetouros, así como de otros linajes gallegos con peso y poder en la Galicia del Renacimiento.

También merecen idéntica consideración las figuras de Rodrigo Gil de Hontañón y Juan de Álava, y la referencia a los talleres hontañionianos a los que Fernando Marías[1] aludió por primera vez en 1992. Los hontañionianos son los artífices de obras como las bóvedas de San Vicente del Pino, el pórtico norte de la catedral de Lugo o,quizás también, la propia bóveda de la iglesia de Guimarey. Suponen una generación de arquitectos que son los protagonistas de la renovación arquitectónica del siglo XVII.

El mismo año que se cerraban los muros de la nave de la iglesia de San Francisco de Noya, los benedictinos de San Vicente del Pino de Monforte (Lugo) iniciaban la construcción de una nueva iglesia, junto al palacio de los Condes de Lemos[2].Al menos desde el siglo IX existen indicios que confirman la presencia de una comunidad religiosa

[1] Fernando Marías, "Teoría del arte", en Jesús Ángel Sánchez García (coord.), *Torres de Allo, arquitectura e historia del primer pazo gallego(con capítulo de estudio genealógico y tablas por Jaime Bugalla y Vela)*, A Coruña:Servizo de publicacións da Deputación de A Coruña, 2011, 115.

[2] Ana E.Goy Diz, *La arquitectura de la primera mitad del siglo XVI en Galicia: entre la tradición y la modernidad*,Santiago de Compostela:Xunta de Galicia, 2000, 703.

estable en la acrópolis monfortina[3], pero a finales del siglo XV,a raíz de la reforma aprendida por los Reyes Católicos, los benedictinos decidieron renovar el monasterio, comenzando las obras por la construcción de una nueva iglesia. Ésta es de planta de cruz latina de una sola nave y cabecera triple, con capillas rectas. En el alzado se observa la impronta de formas góticas en la concepción del soporte, en el tipo de arco, ligeramente apuntado, y en las ventanas geminadas que permiten la iluminación de la nave.Frente a estas concesiones al mundo de la tradición, como las obras se prolongaron durante bastante tiempo, también se experimentaron las nuevas soluciones típicas de los años centrales de la centuria, así se emplea un tipo de bóveda estrellada con las claves decoradas con escudos y medallas, similares a las que utiliza el taller de Rodrigo Gil de Hontañón. A estas mismas fechas corresponde la fachada principal de la iglesia, en la que se ensaya un esquema de portada retablo organizada en dos cuerpos y rematada con un frontón triangular, al modo de los modelos propuestos por los tratadistas italianos del siglo XVI[4].

Es precisamente en la estructura de esa bóveda de singular belleza, con rica plementería y nervadura, donde nos interesa poner de manifiesto cómo las influencias del arte promovido por Rodrigo Gil de Hontañón se hacen patentes y lo convierten en un personaje digno de justa consideración. Conviene recordar que, con Rodrigo Gil de Hontañón (1577), culmina el Renacimiento salmantino. En Galicia el Renacimiento salmantino, el portugués y el clasicismo vallisoletano (con Juan de Nates y otros) tienen gran importancia, pese a que la aspereza del granito era un gran obstáculo[5].

Subyace la idea de patrimonio como aspecto social y de herencia cultural, asociado al concepto innato de valor, que sirve para establecer algún tipo de vínculo entre individuos, es decir, que genera un nexo entre transmisor y receptor. Podemos resumir diciendo, al menos, que el patrimonio es un activo valioso que transcurre del pasado al futuro y relaciona a las distintas generaciones[6]. El patrimonio nace como conciencia

[3] Yepes, F. *Historia de la Orden Benedictina, IV,* 1613, 285.
[4] Ana E.Goy Diz, *La arquitectura de la primera mitad del siglo XVI en Galicia: entre la tradición y la modernidad,*Santiago de Compostela:Xunta de Galicia, 2000, 703.
[5] Juan José Martín González, *Historia del arte I y II,*Barcelona. Editorial Gredos, S.A.,1992,54.
[6] Josep Ballart,*Gestión del patrimonio cultural,*Ariel Patrimonio, 2008, 12.

USC UNIVERSIDADE DE

propia de nuestra sociedad, y a ese respecto la provincia de Lugo goza de una importante cantidad de monumentos dignos de estudio.

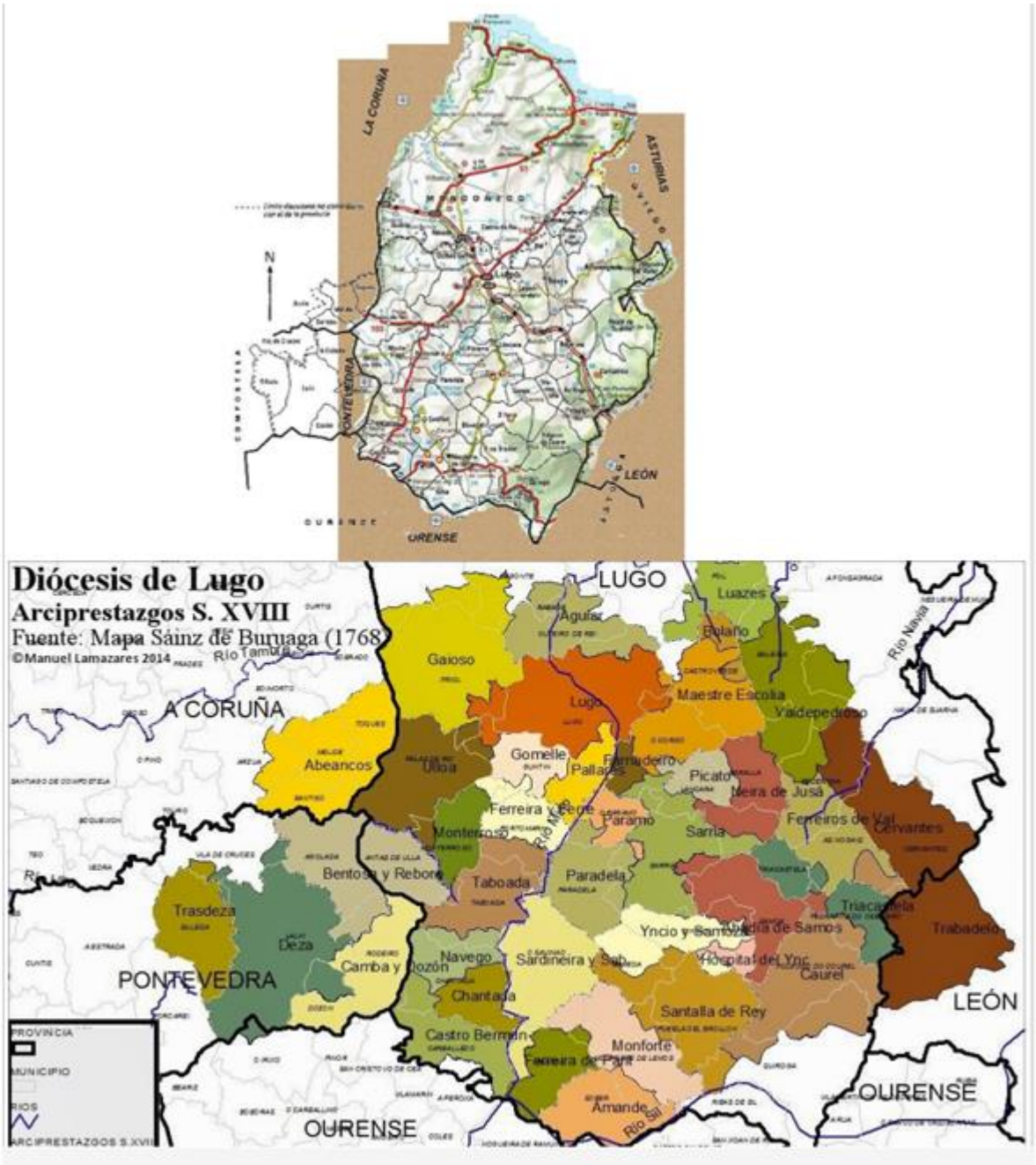
El legado cultural lucense es muy vasto, ya destacaba en la antigüedad romana, erigido como Lucus Augusti y encumbrado como capital del convento jurídico del noroeste peninsular, pero su esplendor llegó al ocaso y su supremacía fue languideciendo hasta llegar a una época medieval que solapaba y ocultaba un brillante pasado, ensordecido por una época oscurantista.

Nada hacía presagiar que Lugo pudiese llegar a escribir —como ha hecho— una página tan importante en la historia del Renacimiento gallego. Un amplio elenco de monumentos con sello renacentista demuestra que Lugo caminaba de acuerdo con su contemporaneidad y que asumió el nuevo vocabulario renacentista.

Con la llegada del Renacimiento a Lugo, las fortalezas dejaron de ser reductos defensivos y se convirtieron en residencias palaciegas en las que sus señores se sentían a gusto y llenos de orgullo, lo que propició la proliferación de encargos para embellecer el interior y exterior de las edificaciones.

Finalmente, retomando el tema de los talleres hontañionianos, la ubicación estratégica de Lugo —vía de acceso a Galicia desde León— supuso un canal de entrada de influencias arquitectónicas. Queda documentado que Rodrigo Gil de Hontañón, de camino a Santiago, hubo de pasarse por Lugo y pudo dejar como legado a una cohorte de discípulos, conocidos con la denominación de “hontañionianos”. No es descabellado pensar que esta tendencia arquitectónica renaciente y rupturista con el pasado medieval llegara a calar en pequeñas iglesias rurales, tal como iremos mostrando en nuestra investigación.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Lám. 1 Diocésis de Lugo. Composición de ubicación cartográfica

2.DESCRIPCIÓN DEL TERRITORIO

El arranque de un estudio académico debe partir siempre de premisas consolidadas para dar uniformidad al conjunto en sí. Procedemos con una explicación de cómo vamos a abordar nuestro estudio.

Como punto de partida, hemos tomado el siglo XVI desde sus inicios hasta el 1650, momento en el que los talleres clasicistas dan paso al Barroco. Nosotros, por lo tanto, orientamos nuestro trabajo hacia el sustrato renacentista de la diócesis de Lugo (lámina 1) con importantes focos, como Monforte de Lemos con su Colegio del Cardenal Rodrigo de Castro, un edificio reseñable y conocido que contrasta con realidades más locales, como Friol con sus monumentos íntegros o restos, que se encuadran en el siglo XVI.

Estas construcciones necesitaban de un sufragio monetario, que normalmente corría a cargo de las clases sociales designadas como élites. El proceso de configuración de estas élites se debió bastante a la propia dinámica de los grupos sociales que lo protagonizaron, pero también a la alianza (y al respaldo) que recibieron de los otros poderes concurrentes en dicho ámbito, señaladamente señorial (caso de las villas y ciudades de señorío) y, sobre todo y con carácter general, de la Corona, en la medida que interesaba o se adecuaba a su propio programa político[7]. Por estructuras políticas bajo las cuales aparecen institucionalizadas dichas élites, entendemos específicamente a las élites políticas o élites gobernantes, y no a las élites no políticas, aún cuando estas pudieran ser dirigentes, según la definición ofrecida por el sociólogo W. Pareto[8].

En cuanto al aspecto organizativo, en las ciudades y villas gallegas, como en el resto de los concejos urbanos de la Corona de Castilla, desde la Baja Edad Media el poder efectivamente ejercido estaba en manos de un grupo restringido de individuos con funciones distintas y bien

[7] María López Díaz, "Poder municipal y élites urbanas en Galicia (ss.XVI-XVII)" en AA.VV *III e IV Semanas Galegas de Historia .A guerra de Galicia. O rural e o urbano na historia de Galicia,*Asociación Galega de Historiadores, 1996, 341.

[8] López Díaz*, Poder municipal….,* 341.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

precisas. De una parte, los alcaldes (justicias o jueces) ordinarios que enmarcaban la jurisdicción de la ciudad o justicia municipal, y, de otra, una asamblea cerrada de regidores (regimiento) a quienes, colegiadamente con los anteriores, correspondía la administración y el gobierno de la ciudad; instituciones ambas a cuyo ensamblaje —"justicia y regimiento", según expresión de la época— se incorpora, en el tránsito del Medievo a la modernidad, el procurador general o la participación política de la comunidad en el concejo. A estos cargos habría que añadir aún, en el caso de las ciudades y villas de realengo, el de corregidor, oficial regio con amplias competencias que iban desde lo estrictamente judicial (era juez ordinario) a los aspectos más dispares en el ámbito gubernativo.

La constitución urbana de Galicia presentaba una amplia heterogeneidad (o casuística) que afectaba tanto a la distribución social del poder como a la fisionomía organizativa del mismo. Así, en lo que al primer aspecto se refiere, en ciudades como Santiago, Pontevedra, Coruña o Tuy, el procurador general era elegido por el pueblo, mediante un sistema que *a priori* podría considerarse bastante "democrático" (cualquier vecino de la ciudad podía ser elector o elegido, si se presentaba como candidato), mientras que en localidades como Lugo o Mondoñedo— también en Compostela desde finales del siglo XVII— era el concejo quien efectuaba la propuesta de candidatos (habitualmente en número de dos), y en otras más el cargo estaba sencillamente patrimonializado o era controlado por determinadas familias y linajes. Y esta última fue también la tendencia general de evolución que operó en la mayoría de las localidades, simultánea a la progresiva desnaturalización o pérdida de contenido político que sufrió la institución[9].

De la misma forma, las justicias locales eran con frecuencia electivas —en lugares de señorío episcopal, a través del sistema de *cobrados* o *cobres*— y, en defecto, el nombramiento correspondía al titular de los estados o a su administrador general, y al rey en el realengo (corregidor). En algunos ayuntamientos bajo jurisdicción señorial también era miembro de pleno derecho el alcalde mayor del señor (Mondoñedo), aunque esta circunstancia debió ser excepcional, al menos en los concejos urbanos de una cierta identidad. De hecho, cuando el asistente o justicia mayor del arzobispo de Santiago pretendió asistir a determinadas sesiones

[9] López Díaz, *Poder municipal….,* 342.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

concejiles de la ciudad (en concreto, aquellas en que se celebraban las elecciones anuales de alcaldes ordinarios y procurador general), la oligarquía dirigente se apresuró a denunciar la "intromisión" ante la Real Audiencia. Incluso se cuestionaron el derecho a participar y compatibilizar el cargo cuando algunos de estos alcaldes mayores obtuvieron un oficio (o asiento) de regidor de la ciudad, dando lugar a numerosos conflictos. Conflictos y tensiones que se repiten en el caso de Lugo.

De la tendencia a aristocratizar o protonobiliar son el acrecentamiento y la venta de oficios públicos que, como es sabido, tenía escasa repercusión en Galicia durante el siglo XVI, salvo en unas pocas poblaciones de realengo. Es cierto que, fruto de dicha política, destacados miembros de la vieja nobleza gallega —como los condes de Lemos, Altamira o Monterrey, que lograron obtener (mediante concesiones graciosas) sendos oficios perpetuos en cada una de las siete ciudades copartícipes del voto del Reino en Cortes, que vinieron a sumarse a los que individualmente ya poseían en algunas de ellas— llegaron a acumular a veces dos oficios.

Nobles y necesidad de ciudades. La existencia de las ciudades se prolongó entre los siglos V y VIII, con unas características muy semejantes a las de los precedentes. Sabemos que la ciudad de Lugo experimentó alteraciones en la utilización de su espacio urbano a partir de la construcción del recinto defensivo en el Bajo Imperio, y que en su interior varió la intensidad de la ocupación. Conviene destacar que la función administrativa, tan determinante en todos los núcleos romanizados, y en particular en las tres capitales de los conventos jurídicos (Astorga, Braga y Lugo), conservó —y posteriormente engrandeció— su importancia[10].

Cierto es que, en el momento fundacional, la ciudad romana es abierta, pero los primeros amurallamientos son también anteriores al siglo V; en concreto, Lugo se sitúa entre el III y el IV, en las mismas fechas en las que el Imperio manifiesta un notorio auge. De todas formas, el proceso se aceleraría después (todas las ciudades germánicas solían estar convenientemente amuralladas), de tal manera que finalizaron su erección (en fechas imprecisas) los núcleos que después (a partir del siglo VIII) se convertirían en burgos altomedievales. Ciudades como

[10] Anselmo López Carreira, *A cidade medieval galega,* Vigo:Edicións A Nosa Terra, 1999, 11.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Braga, Astorga y Lugo, conventos jurídicos, ejercerán el papel de centros ordenadores del territorio al ser elegidas asiento de administración eclesiástica[11].

Convertidos en centros administrativos y militares, estos se vieron abandonados por la población ajena a estas funciones. Los suburbios fueron quedándose vacíos y arruinados, al tiempo que se restringía la zona activa al espacio más fortificado (el viejo *praesidium* u *oppidum* romano), ubicado alrededor de la iglesia o residencia episcopal —cuando se tratase de una antigua *civitas*— o de la fortificación recién levantada.

No es que las fortificaciones en sí mismas puedan ser de ninguna manera consideradas un elemento diferenciador de los burgos, pues tanto las ciudades, desde la baja romanidad, como posteriormente las bajomedievales, disponían de ellas, sino que durante ese período constituyeron prácticamente su propia razón de ser y dominaron físicamente todo su espacio. En el lugar más prominente se levantó la edificación fortificada del centro administrativo, el castillo (a veces, una simple torre), la catedral o la residencia episcopal. A su alrededor, y generalmente por debajo, se extendían las pequeñas casas.

Con mucho mayor motivo, en Lugo, el paisaje altomedieval permanecería subsumido en el interior del predominante recinto amurallado romano. Pero, si observamos a cierta distancia villas como Tuy, Castro Caldelas o Monforte —de origen y funcionalidad diferentes—, a pesar de los rasgos, resulta fácil distinguir las permanencias altomedievales y el testimonio del antiguo burgo, con la fortaleza levantada sobre el otero y las casitas amontonadas bajo su protección y dominio[12].

Lugo constituye el primer modelo, ciertamente excepcional: la amplitud del recinto amurallado, con grandes espacios desocupados, permitió la reocupación sin necesidad de abandonar el núcleo. Se construyó de nuevo sobre el mismo lugar donde ya había habido edificios y calles en época romana, de tal manera olvidados por el largo tiempo de contracción

[11] López Carreira, *A cidade medieval…,* 32.
[12] López Carreira, *A cidade medieval…,* 50.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

que los nuevos trazados no se hicieron siguiendo los viejos, y la arqueología muestra cómo la red levantada desde época medieval se sobrepone a la más antigua sin relación ninguna con ella.

Pero la ciudad, con estas variaciones internas, mantuvo la cohesión física como un núcleo ceñido por la muralla romana, en cuyo interior subsistirán muchas explotaciones agrarias. La Plaza del Campo deja constancia toponímica de esta penetración rural hasta el mismo interior del que antaño había sido núcleo urbano, y de ella parte (como en casi todas nuestras ciudades) una Rúa Nova, porque así hubo de parecerlo a los que pusieron el nombre en el momento de la expansión urbanística. El núcleo altomedieval de la ciudad se conformó en el SO, en torno a la catedral, donde ya desde antiguo estaría asentada La Clerecía (Rúa dos Clérigos), experimentándose el desarrollo hacia el norte.

Efectivamente, si la presencia rural era en esa época un rasgo dominante en una ciudad cuyo espacio interior aparecía tan claramente separado del agro circundante, esa circunstancia se percibía aún con mayor fuerza en las demás, haciendo que el fenómeno urbano medieval apenas lograse insinuarse en medio de un mundo rural absolutamente predominante[13].

En las ciudades amuralladas, el plano permanece prácticamente diseñado para todo el período medieval, con las transformaciones exigidas por la expansión de ese siglo y del siguiente, mediante la ampliación sucesiva del recinto amurallado con vistas a incluir en él algunos barrios nuevos, mientras que otros permanecieron siempre extramuros, en la orilla misma de los ríos o del mar, o alargándose por los caminos que salían de sus puertas. La crisis del XIV dejó en el interior espacio suficiente como para que el Renacimiento del XV no hiciese necesario ocupar otros territorios o terrenos. De esta forma, los perímetros iniciales de la plena Edad Media experimentaron pocas transformaciones, y no solo hasta el fin del período medieval, sino por espacio de muchos siglos, de tal forma que, a través de fases recurrentes de expansión y contracción demográfica, el plano medieval (consolidado en los siglos XII y XIII)

[13] López Carreira, *A cidade medieval…,* 76

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

se transmitió en lo fundamental hasta el siglo XIX, sin que el crecimiento del siglo XVIII hubiese supuesto una alteración sensible.

A partir ese momento la historia de las murallas nos ilustra de nuevo acerca de la transformación del plano urbano: todas las medievales (pues la de Lugo ha sido la excepción) fueron derribadas. Pese a todo, y por fortuna, el plano medieval aún es hoy perfectamente reconocible en los cascos viejos de nuestras ciudades.

La superación del protagonismo señorial característico de los núcleos iniciales, provocada por el desarrollo del mundo propiamente urbano, se refleja en la progresiva excentricidad de las catedrales en las *civitates*. En Lugo, por sus peculiares características (antigüedad de la ciudad y pervivencia de la muralla), es difícil seguir este movimiento, pero se ve también ahí que la catedral se encuentra en el extremo suroeste —donde debió permanecer reducido el burgo altomedieval—, mientras los lugares centrales son ocupados por los espacios propios de la vida burguesa (plazas, calles y edificios de órdenes mendicantes).

Una vez construida, la muralla fija la forma del plano de la ciudad, pero —exceptuando el caso de Lugo, obviamente— ésta se levanta cuando la ciudad ya existe, por lo que es ella la que se adapta a la forma previa: y algunas expansiones sucesivas de la ciudad son aún acogidas por ampliaciones del recinto. Consolida, por lo tanto, el contorno, pero no decide. La forma que adopte el perímetro urbano vendrá determinada, ante todo, por las condiciones del emplazamiento.

Lugo no puede perder la forma aproximadamente circular establecida por la muralla romana, ni tiene razón para hacerlo, pues el viejo recinto resulta manifiestamente amplio para las previsiones de su crecimiento demográfico medieval. Se dispondrá siempre de espacio intramuros suficiente, a menudo más de lo necesario. El contorno de la muralla romana enmarca, en realidad, otro en su interior, el medieval, con un centro compacto y líneas de fuga, efecto del crecimiento hacia el norte y el este.

Ya en el período bajoimperial romano se producirán importantes variaciones en las zonas de ocupación, con retrocesos en áreas antaño urbanas, en favor de otras donde se ubicará el cementerio. Esos espacios vacíos se integrarán en el recinto urbano mediante nuevas

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

construcciones y la corrección del trazado de la muralla. Después, en época medieval, olvidados completamente los viejos usos, se trazó otra vez la ciudad sobre el mismo solar.

Puesto que se carece de investigaciones demoradas sobre la historia urbanística del Lugo medieval, cabe de momento apuntar la hipótesis de que la ciudad se hubiera constituido mediante un avance hacia el norte, partiendo del centro administrativo-religioso situado en el extremo SO. En torno a la catedral habría pervivido el núcleo altomedieval (el burgo), en tanto que el resto del espacio intramuros se encontraría casi abandonado y ruralizado.

Pero ahora, partiendo de ahí hacia el norte, la Rúa Nova constituye un gran eje de crecimiento que atraviesa completamente el recinto en dirección S-N; entre la plaza del Campo en un extremo —en la parte trasera de la catedral— y la Puerta Nueva en el opuesto, hacia el este, corre otra vía de expansión, la Rúa de San Pedro, desarrollada aún a mayores en el siglo XIV, en las inmediaciones del castillo construido por el infante Felipe. En la confluencia de ambas líneas se constituyó otra área compacta, un nuevo espacio urbanizado, llamado por eso "Burgo Nuevo". El trazado relativamente recto con que se conciben estas calles, así como la tendencia a la cuadrícula de sus zonas finales, nos sitúan en la época de la gran expansión demográfica de la segunda mitad del siglo XIII. Su construcción debe indicar el momento de máxima ocupación espacial.

Frente a estas zonas nuevas, la trama desordenada del tercio suroccidental del recinto nos sitúa en el espacio del primer crecimiento medieval, directamente desarrollada a partir del área catedralicia.

Sería esta zona —la limitada por la catedral en el sur, los aledaños del actual edificio del ayuntamiento en el este, la propia muralla en el oeste y la iglesia de San Pedro y los conventos de San Francisco y Santo Domingo en el norte— la más intensamente ocupada durante la Edad Media. A su alrededor las calles se irían trazando entre casas y campos, con grandes espacios sin edificar. Cuando en el siglo XIII los mendicantes quisieron construir dichos conventos, encontraron el espacio fuera de este núcleo central, aunque luego la ciudad también integraría su emplazamiento al ritmo del crecimiento demográfico de ese período.

De todos modos, tampoco el espacio central recién delimitado fue totalmente ocupado por construcciones. La actividad comercial (quizás también el ocio de los vecinos) necesitaba

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

lugares amplios y abiertos: a ras de suelo mismo de la catedral se mantuvieron las plazas del Campo, la actual Plaza Mayor con el Campo Castillo y, por el norte, el límite más antiguo del núcleo permaneció marcado por el campo de Santo Domingo y el atrio de la iglesia de los franciscanos (San Pedro).

La crisis del siglo XIV, seguida durante el XV por fases de lenta recuperación demográfica y nuevas recaídas, impidió que el conjunto del recinto intramuros llegase a ser completamente urbanizado durante la Edad Media, por lo que no solo se encontrarían en su interior las características huertas urbanas anejas a la vivienda, sino también muchos solares sin construir, configurándose esa "fisionomía singular de la ciudad de Lugo, recinto urbano amurallado con amplios espacios interiores de cultivo agrícola y de bosque[14]".

En contrapartida, también en Lugo la ciudad se proyectaba (y no solo desde el punto de vista jurisdiccional, sino desde el urbanístico) fuera de las murallas, aunque la susodicha disponibilidad de terrenos en el interior lo limitase considerablemente. No nos es hoy posible determinar hasta qué punto se extendían viviendas a lo largo de los caminos que partían de las puertas de la ciudad, pero algunas construcciones religiosas inevitables y antiguos edificios frente a Porta Miñá significaban la prolongación de la ciudad hacia el campo circundante.

Lugo se benefició del sólido y amplio perímetro edificado en época romana. En la Edad Media sus murallas eran ya las más viejas de Galicia, seguramente las mejores, y fueron las únicas que, por eso, se salvaron de las demoliciones generalizadas del siglo XIX. En realidad, quitando las del núcleo más antiguo (el burgo y la ciudad romano-sueva; cuando no fueron, como en Lugo, olvidadas), la mayor parte de las calles de la plena Edad Media son resultado de la extensión de las construcciones urbanas a lo largo de los caminos, lo cual dejó su impronta no solo en la toponimia[15], sino en el mismo trazado, característicamente irregular.

No obstante, el campo se podía introducir en la ciudad de manera espontánea, en la forma de los terrenos abandonados o dedicados a la agricultura, cuando no eran necesarios para la

[14] María José Portela Silva y José García Oro, *"*La iglesia y la ciudad de Lugo en la Baja Edad Media*"* en Anselmo López Carreira, *A cidade medieval*, Vigo: Edicións A Nosa Terra, 1999, 95.
[15] Anselmo López Carreira, *A cidade galega.Historia de Galicia.Monografías*, Vigo: Edicións A Nosa Terra, 1999, 142.

construcción. Esta situación ha sido siempre muy notoria en Lugo, pues el antiguo recinto amurallado romano no llegó nunca a ser reocupado, y muchos solares permanecieron para *cortiñas*, pero en las demás ciudades osciló al ritmo de la expansión o la contracción demográfica. Hasta las primeras décadas del siglo XIV permanecería reducido al mínimo el espacio libre, pero no hay duda de que luego, y durante todo el siglo XV, muchos solares vieron caer sus casas y no hubo reedificación, sino que las ruinas permanecieron en ellos. En Monforte percibimos la ruralización cuando, en 1316, el monasterio de San Vicente del Pino afora un terreno donde antes había estado la Rúa dos Ferreiros.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

3. METODOLOGÍA DEL TRABAJO

En la elaboración de esta tesis se recurre a las fuentes documentales ampliadas en textos descriptivos alusivos a la época del Renacimiento y contrastados con bibliografía especializada, siendo de gran utilidad el empleo de una bibliografía complementaria.

Tendremos en cuenta en nuestro estudio las constantes relaciones de Italia durante la Baja Edad Media, que hicieron fácil la llegada del Renacimiento a España. Favorecen su triunfo el envío de materiales labrados en Italia, la presencia de artistas italianos y la formación que adquieren en Italia arquitectos españoles. Tampoco olvidaremos las influencias del Renacimiento europeo que, en mayor o menor medida, han repercutido sobre nuestras manifestaciones artísticas más próximas.

Como fuente y disciplina complementaria, estudiaremos la heráldica y la ciencia de la genealogía. También utilizaremos métodos auxiliares como la iconografía para ayudarnos en la datación cronológica de cierto patrimonio que consideramos renacentista.

Seguiremos una línea de trabajo científico fundamentada en los siguientes pilares:

- Formular correctamente el problema.
- Proponer una tentativa de explicación.
- Elegir los instrumentos metodológicos.
- Obtener los datos.
- Analizar e interpretar los datos recopilados.
- Estimar la validez[16].

Se trata de una serie de pasos a los que buscaremos respuesta mediante esta línea de trabajo:

[16] Ezequiel Ander-Egg, *Cómo elaborar un proyecto. Guía para desarrollar proyectos culturales y sociales.*Buenos Aires: Editorial Lumen/ Humanitas (Ed.18), 2005, 29.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

- Estudio documental.
- Análisis bibliográfico.
- Trabajo de campo para estudiar *in situ* los monumentos.
- Hipótesis de trabajo.
- Referencias bibliográficas.
- Conclusiones.

Sabemos que atribuir obra a artista y a mecenas es tarea harto difícil, por eso vamos a hacer una exhaustiva revisión bibliográfica, uso de documentación y utilización de material gráfico.En cuanto a la revisión bibliográfica, se realizará estableciendo varios aspectos temáticos, atendiendo a una interdisciplinariedad en la que la historia no rechace la filología, la filosofía, la antropología….Con respecto a la bibliografía dedicada a la historia del arte, se han seleccionado obras de carácter general sobre el gótico gallego entre las cuales hay que destacar la obra de Caamaño Martínez titulada *Contribución al estudio del gótico en Galicia*[17].

La documentación cumple aquí una función de fuente, más que de objeto de estudio.Es por esto por lo que se considera como fuente directa que sirve para plantear una hipótesis y desarrollar una idea.Desde una nueva lectura, se pretende aplicarla a un enfoque diferente adaptándola así al método de trabajo que se lleva a cabo y los objetivos que se plantean en este trabajo.

La utilización de material gráfico se realiza para análisis de determinados aspectos como la distribución interior de los castillos, su emplazamiento, uso de mapas topográficos (altitud, etc).

El análisis descriptivo de cada una de las obras se introduce al comienzo de cada capítulo como necesidad previa para llevar a cabo el estudio de obras en un esquema más

[17] María de la Paz Varela Campos *La imagen del noble en el arte a través del ejemplo de los Andrade (ss.XIV,XV, XVI)*, Santiago de Compostela: Facultad de Geografía e Historia.Departamento de Historia del Arte, 1989, 17.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

completo en el que han de tenerse en cuenta el estudio de cuestiones estilísticas, posibles influencias o relaciones con otros ejemplos conocidos, o fenómenos históricos relacionados con el análisis de la nobleza, por ejemplo, y su código de pensamiento, incluído a su vez, en el conjunto de la sociedad.

Las obras de arte en sí nos proporcionan una serie de informaciones sobre la vida de quienes las crearon,sus actividades, su papel en la sociedad y su poder, así edificaciones como castillos, de beneficiencia, iglesias o construcciones religiosas o, mismamente, los sepulcros reflejan, además, la adopción de un gesto religioso, y un planteamiento muy ligado a las ideas del contexto social de la época, cuyo marco cronológico, analizamos. El arte se comporta como sintetizador de toda una serie de manifestaciones y comportamientos que responden a un pensamiento concreto, pero no único[18].

Un factor relevante en la construcción de castillos será la resistencia existente entre esto y el creciente poderío de la nobleza[19]cuando "*el poder demuestra la autoridad del señor"*.

Por otro lado, metodológicamente, utilizar el estudio del Humanismo como soporte ideológico es importante dado el nuevo concepto estético, es la antesala al Renacimiento, donde se manifiesta una ruptura lenta con el gótico y una adopción del modelo quatrocentista. El pensamiento humanista se perfila como la consolidación colectiva de ideas individuales que compusieron el marco desde el que se rescatarían aquellos aspectos de la ciencia medieval, tales como la gramática y la retórica, que pudieran ser operativos para asumir la cultura antigua. La Antigüedad les empujó a profundizar en el conocimiento de las lenguas latina y griega, para llegar a comprender el pensamiento de

[18] Varela Campos, *La imagen del noble en el arte…,* 27
[19] Varela Campos, *La imagen del noble en el arte…*, 40.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

los autores clásicos para lo que el hombre se constituía en una unidad de medida en la creación; lo que Burckhardt llamó el "*descubrimiento del hombre por el hombre*[20]"

De la misma utilidad ha sido el uso de la alegoría y el mito que desarrolla una sofisticada articulación de claves, significaciones y alcanza un desarrollo visual concreto, es decir, a principios del Renacimiento, la temática antigua consistía en imágenes en las que se afirmaba y trasponía el gusto cortesano por los ideales caballerescos[21].La nueva fenomenología asentada en nuevos acontecimientos como la fiesta, los ideales de un mundo cortesano y aristocrático y las nuevas formas de religiosidad, contribuyeron a crear un nuevo escenario social con escenificación de alegorías y mitos.

La iglesia como institución desarrolló una intensa actividad como promotor de obras, sino también como poseedora de estudios y bibliotecas para potenciar el valor de tratados teóricos llegados de Italia[22].Como apunte metodológico será interesante constatar un nuevo clima social con la aparición de nuevos conceptos de palacio, de la idea de la villa y el nuevo sentido que adquieren las bibliotecas. Lo que se produce, es, ante todo, una renovación del tipo de edificio, en una cultura humanística, preocupada no sólo por el acrecentamiento del saber, sino por su transmisión y conservación.

También será interesante el coleccionismo que tiene la concepción del arte como instrumento de prestigio social, o el estudio de los arquitectos como "notas o marcas de estilo", con la asimilación del gusto y *maniera* italiano (lenguaje y sentido clásicos); pues se hace evidente un desplazamiento de las soluciones góticas por las clásicas y una aplicación mucho más coherente y elaborada de éstas. Así como, estudiar caminos de difusión y vías de penetración como metodología (introducción del arte renacentista en España) , entre las cuales han influído las fuentes impresas como libros, grabados, estampas y dibujos sueltos.A ellos se suman la importación de obras de arte italianas,

[20] Mª Dolores Campos Sánchez-Bordona *El arte del Renacimiento en León. Las vías de difusión,* Madrid:: Secretariado de publicaciones, de Universidad de León, 1992, prólogo.
[21]Víctor Nieto Alcaide, *El Renacimiento.Formación y crisis del modelo clásico,* Madrid:Ediciones Istmo, 1985, 107.
[22] Mª Dolores Campos Sánchez-Bordona: *El arte del Reancimiento en León. Las vías de difusión,* Madrid: Secretariado de publicaciones, de Universidad de León, 1992, prólogo.

como fueron piezas escultóricas, pictóricas, objetos de orfebrería, medallas y diferentes tallas de mármol. Finalmente, podría añadirse otros elementos que también ejercieron su influencia en aspectos concretos como los bordados, tapices y tejidos[23].

En España, las formas a través de las cuales se implantó el Renacimiento fueron a través de la importación de obras de arte labradas en Italia por distintos talleres, la difusión de dibujos, grabados y libros impresos, el viaje de aprendizaje a Italia de artistas locales y la presencia de artistas italianos que aportan soluciones y modelos dispares (en ocasiones desfasados con respecto a lo que hacía en Italia). Esta renovación arquitectónica había surgido en relación con una nueva forma de entender el patrocinio regio en materia artística y como consecuencia de una nueva idea de las funciones del objeto artístico.Fueron, asimismo, muy provechosas las estrechas relaciones políticas, religiosas y sociales de Napolés, Roma, el Milanesado y Sicilia con España, facilitaron la aproximación cultural y provocaron los deseos de traer a tierras hispanas, artistas o, en su defecto, importar obras italianas.

Otra interesante vía de estudio es la heráldica, que aparte de tema decorativo en la fachada, acredita una nueva concepción del palacio como objeto representativo en el marco de la zona o ciudad, y afianza la idea del triunfo militar, un fenómeno indisociable de la Antigüedad. Posiblemente, al abordar el capítulo de San Payo de Narla (Friol), podremos ver como sus habitantes, tal como Vasco das Seixas, era un hombre inclinado por la nueva cultura, mandando modificar la fortaleza a la italiana como marco de la vida cotidiana, pero revestida de una estructura fortificada que hiciera ostentosa la idea de aislamiento y protección de la realidad exterior.

En ocasiones, las formas italianas se vieron desplazadas y reducidas a proyectarse en un campo tangencial, por su carácter decorativo y escultórico con respecto a la arquitectura como la portada o la ventana, como sucede aquí en San Payo de Narla. La reiteración con que se aplicaron estos motivos decorativos y la forma cómo circularon grabados, dibujos, obras impresas, trasiego de artistas , copia de los mismos entre estos- hace que en ciertos centros lleguen a producirse , de forma aleatoria, ciertos *corpus*

USC UNIVERSIDADE DE CO

[23] Sánchez Bordona, *El arte del renacimiento en Léon,...,*58-76.

ornamentales comunes que con el uso se traducirán en formas de decoración afines, dando lugar a repeticiones y coincidencias e, incluso, una hipertrofia decorativa. En el caso de las ventanas de San Payo, pudieron haber sido planteadas como un ejercicio independiente de la estructura del edificio.En realidad, se trata de la recuperación del sentido normativo del orden basado en un conocimiento de la teoría renacentista, de los monumentos de la Antigüedad y de las realizaciones clasicistas italianas. En definitiva, se trata de adaptar el lenguaje italiano a las formas arquitectónicas nuevas.

Entre el corpus de los grabados, tendrá importancia la función decorativa y la de servir de ilustración de textos o de expresión de contenidos religiosos e ideológicos. Serán muy importantes los grutescos, entre los que destacan los del hospital de San Marcos(León), especialmente los de la fachada principal, que denotan una complejidad formal y una gran fantasía e imaginación iconográfica. Existen, en ellos, una amplia variedad de seres monstruosos e irreales, muy próximos a los que solían introducir en los grabados italianos Agostino Musi, Joan Andrea, los alemanes Altdofer, Lucas Leyden, Aldegrever[24], etc

Otra vía de estudio interesante la suponen las obras de enterramiento (sepulcros, capillas funerarias…),en el siglo XVI se mantuvo la tradición de la construcción de capillas funerarias y sepulcros dentro de los recintos sagrados[25] que pueden ser considerados exponentes de las nuevas ideas sobre la muerte y la fama, propias del pensamiento renacentista, así pues lo arquitectónico se transforma en el siglo XVI en vehículo de transmisión de ideas y en exponente máximo del patrocinio y mecenazgo artístico.

[24] Mª Dolores Campos Sánchez-Bordona *El arte del Renacimiento en León. Las vías de difusión,* Madrid:: Secretariado de publicaciones, de Universidad de León, 1992,76.
[25] Sánchez Bordona,*El arte del Renacimiento en León….,*26-29.

4. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Si la penetración de los modelos clásicos ha sido lenta y dificultosa, con frecuencia superficial o centrada en algunos mecenas o artistas que por sus contactos italianos llegaron a asimilar los valores antiguos, este fenómeno tuvo un carácter mucho más ambiguo en Galicia, donde, a la falta de un potencial económico capaz de generar grandes encargos, se unía el peso de una tradición secular, un mecanismo de pura inercia que ligaba muchas veces sus raíces en el mundo románico. Este conservadurismo, unido a la propia situación social del país, una estructura fundamentalmente rural e iletrada y con un continuo azote de pestes y hambres que asolaron a Galicia a lo largo de todo el siglo, propiciaron el mantenimiento de tipologías y estructuras góticas en la arquitectura, o de un concepto realista en la presentación y sentido de la imagen religiosa.

Por otra parte, la importación de las obras italianas, que jugó tan importante papel en el devenir del arte español del Renacimiento ya desde el siglo XV —y que sirvió para que ante los ojos de los clientes más cultos se abriese la posibilidad de un patrón estético diferente al naturalismo del gótico hispanoflamenco—, fue en Galicia sumamente escasa y tardía, ya que solo podemos hacer referencia, con seguridad, a obras italianas que el cardenal don Rodrigo de Castro legó a su colegio monfortino. Ni siquiera un hombre con la cultura humanista de Fonseca llegó a encargar alguna obra a Italia. Así pues, las vías más importantes de penetración de las formas renacientes en Galicia serán a través de los grabados, que debieron de circular con regularidad por los talleres y que debieron de ser, en todo caso, de iconografía religiosa, la principal fuente de inspiración para nuestros artistas.

A lo largo de todo el siglo destaca la continuada presencia en Galicia de artistas oriundos de los más diversos lugares, que se instalaron aquí vivificando el gusto artístico y formando a los artistas gallegos que veían en su arte el síntoma de modernidad. Durante la primera mitad del siglo, es frecuente la presencia de artistas procedentes del norte de Europa, borgoñones en especial, que debieron de llegar siguiendo la ruta del Camino de

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Santiago, en aquel entonces en plena vigencia como foco artístico y de expansión de ideas y talleres.

Nombres como Nicolás de Chanterenne o Cornielles de Holanda sirven de ejemplos de incorporación, al arte gallego, de un gusto renaciente aún más fuertemente impregnado de huellas borgoñonas, pero que se acepta como un símbolo de modernidad. Será, sobre todo, en el ámbito de la escultura donde se detecta esta presencia, ya que los arquitectos que aquí se instalan proceden, por una parte, de Castilla, y en especial de Salamanca o Valladolid, y, por otra parte, es importante la llegada de maestros portugueses, canteros muy hábiles en el corte y la talla de la piedra y que, procedentes en su mayoría de la región entre Miño y Duero, traen una concepción decorativa o arquitectónica a medio camino entre el gótico final y su versión portuguesa, el manuelino.

A partir de los años centrales del siglo XVI y los primeros lustros del siglo siguiente, el papel predominante será el ejercido por los artistas castellanos, algunos de ellos visitantes episódicos de nuestra región, como Rodrigo Gil de Hontañón o Juan de Álava, o simplemente supervisores a distancia de las obras que aquí se llevaban a cabo, como Diego Alonso Covarrubias, o incluso encargados de alguna obra en concreto, como Juan de Juni.

En el caso de los arquitectos, en la segunda mitad del siglo dominarán el panorama gallego los procedentes de la región cántabra de Trasmiera, muchos de ellos originarios de talleres comunes y actuando con frecuencia juntos o formando familias de artistas. Entre ellos destacan Juan de Herrera el de Gajano, la familia de los Isla, Gaspar de Arce, a los que seguirán, ya en el siglo XVII, personajes como Melchor de Velasco, con quien se inicia la estética barroca con la región[26].

[26] José Manuel García y María Dolores Vila Jato (coords.), *Galicia arte. Galicia en la época del Renacimiento,* La Coruña: Hércules Ediciones, 1993, Tomo XIII, 9.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Junto a esta presencia de los arquitectos castellanos, es necesario destacar y resaltar aquí —por su indudable importancia en el devenir de la arquitectura gallega— la llegada, ya en el principio del siglo XVII, de dos arquitectos andaluces, Ginés Martínez y Bartolomé Fernández Lechuga, que imponen en Compostela un clasicismo heredado, en el último tercio, de Diego de Siloé.

Hay que destacar, también, un afincamiento de algunos artistas portugueses, con Mateo Lopes a la cabecera de un importante taller en el que hay que incluir no solo nuestras obras, sino también algunas esculturas.

Dada la estructura social de Galicia y el dominio cultural del estamento religioso, es lógico que el arte del Renacimiento fuese impulsado y financiado casi en exclusiva por el clero que, en mayor o menor medida, regía el arbitrio del gusto artístico. En este sentido destaca la importante nómina de arzobispos compostelanos que actuaron como auténticos mecenas en toda la diócesis compostelana, hasta convertirse en el núcleo de irradiación de un estilo de vida en toda Galicia. Por el caso que respecta a Lugo, también contamos con una amplia nómina de arzobispos mecenas, como es el caso de Velosillo, Pedro de Ribera o Calvete, cuya impronta quedó patente en edificaciones que serán objeto de nuestro estudio.

El período se abre con la imponente figura del arzobispo Fonseca, una de las personalidades más destacadas del humanismo hispano, amigo de Erasmo y consejero de Carlos V, quien, ya desde la época del arzobispo de Santiago, pero incluso después de su traslado, favoreció la implantación del lenguaje artístico del Renacimiento en la ciudad, la cual renovó con edificios importantes. En su tiempo, también los Reyes Católicos emprendieron la construcción de un Hospital Real, llamado a convertirse en un banco de pruebas del nuevo estilo, que asume tímidamente a través de una estructura que continúa siendo gótica. En este edificio emblemático de la ciudad de Santiago, como meta de peregrinación, confluyen y coinciden artistas de sensibilidad tan distinta como Enrique Egas, autor de trazados, Juan de Álava, que proyecta el abovedamiento de la capilla, o Nicolás de Chanterenne, que decora, por lo menos en parte, los pilares de esta capilla.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En este edificio trabaja el escultor Cornielles de Holanda, a quien el administrador del Hospital Real le exige que el retablo que haga sea "a la romana", prueba del afianzamiento que en pocos años adquirirá, aunque sea a nivel áulico, el nuevo estilo. Porque sí en Compostela, ya a partir de finales de la segunda década del siglo, el Renacimiento italiano se asimiló —por lo menos en lo decorativo, aunque muchas veces fue utilizado por los artistas con un singular repertorio formal, en el sentido de que no alcanzaban de comprenderlo—, al alejarnos de esta ciudad el panorama se presenta mucho más retardador, ya que los artistas siguen aferrados a formulismos góticos, generalmente norteños, de efecto probado, pero no introducen, o lo hacen muy lentamente, elementos propios del lenguaje clásico.

Solamente podemos citar algún caso aislado, fruto del interés de un cliente, como el canónigo de la catedral de Ourense Don Alonso de Piña, primer protector de Cornielles de Holanda, y que mandó construir algunos edificios religiosos en la diócesis de Ourense, en los que se observa la fuerte huella del arte manuelino en su versión del norte del país vecino.

Se pasará por una situación de decadencia, para dar paso luego a la reanudación de una febril actividad durante el último tercio del siglo XVI y las primeras décadas del siguiente. De hecho, a partir de la sexta década del siglo se detecta en Galicia el inicio de la época del esplendor en el ámbito de las artes, que en realidad no cesará hasta finales del siglo XVIII. De nuevo será Compostela la ciudad que aglutina a los artistas y en la que se ensayan todas las innovaciones, pero será necesario tener en cuenta también la implantación de talleres en otros lugares, especialmente en Ourense, así como en otras ciudades y villas gallegas, en general como consecuencia de la protección y el afán de engrandecimiento de la villa natal, como es el caso de Monforte de Lemos, donde el cardenal de Sevilla don Rodrigo de Castro mandó construir, en la última década del siglo, un impresionante edificio que lleva su nombre, destinado a la Compañía de Jesús, que tanta importancia tuvo en la España Contrarreformista[27].

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[27] García Iglesias y Vila Jato, *Galicia arte…*, 9.

En palabras de Fernando Marías[28], el Renacimiento viene siendo un "estilo estilizado, refinado, sofisticado, de inventiva, de artificiosidad y virtuosista, tremendamente esteticista y manierista".

[28] Javier Raposo Martínez, "A arquitectura renacentista en Galicia" en *Conferencias do Ciclo do Renacemento* (7 de febreiro de 2017), Lugo: Diputación Provincial de Lugo, 2017.

5. OBJETIVOS

En nuestro estudio de investigación, planteamos un trabajo cuya línea gira en torno al Renacimiento a su paso por la diócesis de Lugo.En su elaboración, hacemos un enfoque general (objetivos principales) y desgloses que corresponden a diferentes casuísticas según el asunto a abordar.Dado el volumen de esta tesis, optamos por hacer una enumeración, un tanto detallada y explicativa, no un simple listado (combinando objetivos principales y objetivos secundarios) que, pasamos a desglosar,a continuación:

- Conocer y familiarizarnos con la arquitectura renacentista.
- Analizar las características arquitectónicas de las diversas tipologías. Profundizar en las relaciones entre los promotores y las obras de arte. Identificar los principales talleres.
- Poner en valor todos los bienes localizados y estudiados.
- Elaborar un seguimiento de la arquitectura en valor patrimonial y hacer su análisis.
- Profundizar en el ambiente histórico para compilar datos procedentes de la historia política, literaria, económica, etcétera, a fin de conformar el marco en el que encaja el tema propuesto.
- Comprender los caracteres artísticos del período estudiado. Visión de conjunto de aquellos elementos que tienen una vigencia general[29].
- Analizar la vida y producción de los principales artistas del período renacentista gallego.
- Estudiar la biografía de los artistas para conocer los avatares en la realización de las obras. El conocimiento íntimo de la personalidad ayuda a la comprensión de las obras[30].

[29] Juan José Martín González, *Historia del Arte I y II,* Barcelona: Editorial Gredos, S.A.,1992, 54.
[30] Martín González, *Historia del Arte I y II….,*17.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

- Recurrir a la fotografía como apoyo, en la línea de un procedimiento científico que se ha convertido en algo convencional.
- Intentar acceder al mayor número de monumentos renacentistas del obispado de Lugo *in situ*, ya que una profunda investigación exige la visión directa.
- Conseguir una extensa bibliografía clasificada, puesto que el rigor es esencial para la interpretación histórica. El contenido documental exige un manejo minucioso, sobre todo para verificar la correspondencia con la obra real conservada.
- Aprender el conocimiento de las técnicas, ya que es imposible valorar debidamente ninguna obra si se desconoce el proceso de su ejecución. Es preciso, por ejemplo, estar bien informado acerca de las técnicas constructivas de una catedral gótica para lograr penetrar en su sentido estético.
- Profundizar en el análisis estilístico, que resulta fundamental para deslindar a unos artistas de otros o determinar las escuelas.
- Atender al tipo, independiente del tema, que es un conjunto de elementos formales que se repiten; por ejemplo, la planta de salón determina un "tipo arquitectónico" que sirve para varios temas: una iglesia, una lonja, un hospital, etcétera. La historia de los tipos es útil para la arquitectura y la escultura[31].
- Pretender demostrar San Payo de Narla y Guimarey como punto de referencia de la divulgación geográfica del lenguaje renacentista en Friol.
- Fijarnos en cualquier detalle, por minúsculo que sea, para obtener datos de cara a nuestra investigación.Por ejemplo, las ménsulas que se

[31] Martín González, *Historia del Arte I y II…*, 18.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

organizan a modo de pequeños entablamentos de sección semicircular , moldurados conforme a la morfología renancentista, "esconden" detalles agrutescados cuya iconografía nos puede servir de orientación en nuestro estudio.

- Demostrar cómo la ruptura con la tradición gótica y la incorporación a las nuevas corrientes artísticas van a contribuir al desarrollo de la columna y de los órdenes arquitectónicos (los órdenes vitrubianos eran desconocidos y, arquitectónicamente, existía cierto carácter de indefinición).
- Evidenciar cómo la introducción del lenguaje formal renacentista en la arquitectura lucense se hace a través de, fundamentalmente, pequeños detalles ornamentales.
- Demostraremos la función de escultura y arquitectura en conjuntos monumentales como Santa María de Guimarey (Friol,Lugo).
- Demostrar la existencia de la itinerancia de un taller local de canteros y maestros de obra, siendo probable que la decoración renacentista de San Payo de Narla tenga que ver con la bóveda de Guimarey.
- Ampliar la nómina y conocimiento de canteros en Lugo (foco lucense): Gonzalo de la Barcena, Pedro de Artiaga, Gaspar de Arce…
- Afianzar la teoría de que así como Santiago fue foco irradiador de arte para Lugo, Lugo lo sería para Guimarey con su sistema de abovedamiento del pórtico norte.
- Reconocer en una característica formal de un edificio, una posible filiación arquitectónica vinculable a un maestro de obra en concreto (Hontañón= cuadrilóbulo de la bóveda).
- Enfatizar la importancia de los aspectos sociológicos de los promotores en construcciones arquitectónicas.
- Estudiar profundamente la historia cultural de nuestro siglo XVI para tener un mejor conocimiento del arte, estudiando no sólo obras y

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

artistas, sino también los promotores de las obras y su universo cultural, los destinatarios de las mismas y su recepción.

- Abordar puntos de vista metodológicos que van desde el ámbito local, al nacional e incluso el general, siento también importante la difusión e interacción de las diferentes aportaciones "regionales[32]".
- Analizar la autoría y originalidad de cada construcción o aportaciones varias al patrimonio renacentista, centrándose también en la individualidad de la creación (comitentes y gestores).
- Prestar atención a las diferentes corrientes de intercambios comerciales, artísticos y humanos.
- Analizar la evolución de los abovedamientos dadas las innovaciones, por ejemplo, de los talleres de las catedrales.
- Comprender cómo el arte del renacimiento busca la concepción de un espacio unitario.
- Centrar la atención en el fenómeno de la cantería peninsular fundamentada en la transmisión del oficio, focalizada sobre todo en la región de Trasmiera (regiones cántabras o vascas) cuyos canteros nacidos entre los años 60 y 70 del siglo XV, formados como aprendices en los talleres catedralicios y que se encuentran en activo desarrollando competencias propias de un maestro de cantería en los años 90.
- Comprender cómo los tratados del siglo XVI suelen proponer aplicar reglas de dimensionado proporcional a partir de modelos obtenidos de estructuras construidas (véase Palladio) o bien recomiendan valores concretos correspondientes a casos igualmente determinados (como en el caso de Philibert de L' Orme[33]).

---

[32] Begoña Alonso Ruiz, *La arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América.*Barcelona:Editorial Gredos, 2011, 11.

[33] Mª Isabel Gómez Sánchez, "Las estructuras de madera" en los *Tratados de arquitectura (1500-1810)*. Asociación de Investigación Técnica de Industrias de la madera y corcho (AITIM), 2006, 44.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

- Profundizar en la tratadística española de la mano de Ginés Martínez de Aranda, Andrés de Vandelvira, Rodrigo Gil de Hontañon y Simón García.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

6.1 El reinado de Galicia en la época del emperador Carlos V

El monarca Carlos V hacía gala de una gran conciencia europeísta, precisamente se embarcó en las costas de Galicia para ir a coronarse emperador de Europa.Galicia era un reino que carecía de representación en las Cortes desde tiempo atrás. En 1533 se celebra en Lugo una junta que se explica por la necesidad de revisar la distribución interna del cupo entre las provincias y los partidos de Galicia. Tuvo resultados para Galicia, porque en ella se revisaron o rehicieron los repartimientos al por menor entre los partidos, y estos repartimientos al parecer siguieron tomándose como pauta para la distribución interna de los servicios por el resto del siglo[34].

Esta región había sido gestionada para su pacificación, control de la nobleza y restauración del poder real por los Reyes Católicos. Consecuentemene, a Carlos V correspondía la tarea de consolidar esos avances y poner definitivamente a Galicia al servicio de la política imperial.

La coyuntura gallega se mostraba igualmente conflictiva debido a la inquietud nobiliaria. En este sentido, durante el tiempo de las Comunidades la posición del conde de Fuensalida se vería seriamente amenazada por las maniobras de la nobleza local encabezada por el conde de Andrade y el arzobispo de Santiago, Alonso de Fonseca.

Se tiende a hablar de la época de Carlos V en Galicia como una etapa de estabilidad, el momento en que se disfruta plenamente de los progresos efectuados por los Reyes Católicos en la doble tarea de pacificación del territorio e imposición de la justicia real.

[34] Antonio Eiras Roel, *Carlos V. El precio del Imperio.* Colección El Reino de Galicia en época del emperador Carlos V., Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2000,53.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El encadenamiento de sucesos que tuvo lugar en 1520, la celebración de las Cortes en Santiago y en A Coruña, el levantamiento de las Comunidades de Castilla y la reunión de la nobleza gallega en Melide, iban a confluir en este momento para oscurecer la labor del gobernador y los alcaldes mayores, que parecían haber perdido por iniciativa el reino.

El reinado del Emperador (1518-1556) es un momento peculiar, muy peculiar, para la historia nobiliaria gallega, más en concreto para las casas tituladas que cierran un período de su andadura histórica y buscan afanosamente nuevos campos de promoción en los cuadros administrativos y militares que pone en marcha la Monarquía Católica. Se produce un relevo en las generaciones y en los estilos de vida. Las antiguas estirpes buscan y encuentran caminos nuevos; las nuevas familias, casi siempre ramas secundarias de las anteriores, compiten en esta carrera de atesoramiento de rentas y poder con las antiguas.

Partimos de los resultados del reinado precedente, la monarquía de los Reyes Católicos, Fernando e Isabel,que en los años de su gobierno dieron un vuelco a la realidad gallega en dirección monárquica, alineando con grandes dificultades a los nobles y prelados en esta dirección. En el último decenio de este reinado (1506-1516) se incuban, un tanto obscuramente, los cambios y posturas que van a ser característicos de la nobleza gallega en el reinado del Emperador[35].

Se acusa una extrema debilidad de la nobleza gallega en este momento inicial del siglo, justamente cuando a nivel del Reino de Castilla se producen grandes conmociones nobiliarias, aprovechando la impopularidad de la regencia de Fernando el Católico en los años 1507-1516 y buscando las expectativas que parece brindar el advenimiento del nuevo rey Don Carlos. La nobleza gallega apenas se atreve a establecer ligas y pactos.

Surgen años decisivos como el 1520, durante el transcurso del cual los señores condes de Lemos y de Andrade se habían situado en la mejor plataforma política para ejercer su

[35] José García Oro, *La nobleza gallega en el reinado de Carlos V.* Colección El reino de Galicia en la época del emperador Carlos V, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2000, 99.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

soñado virreinato. Se sentían capaces de arrastrar a los señores y a los municipios gallegos hacia una postura reivindicativa del Reino y, por otra parte, ofrecían al nuevo soberano Don Carlos la única garantía posible de que el Reino de Galicia permaneciese en paz y lealtad, mientras el Reino de Castilla ardía con el incendio de las Comunidades[36].

6.2.El estamento eclesiástico en tiempos de Carlos V

La iglesia española había traspasado el umbral del siglo XVI agitada por aires de reforma. Durante el siglo XV, en Europa se había ido asumiendo progresivamente en una crisis religiosa cada vez más profunda, a la que se habían buscado soluciones de forma aislada y titubeante, mientras las miradas se dirigían a Roma.

En España, los Reyes Católicos, acuciados por la especial situación religiosa del país, habían abordado la reforma con decisión rodeándose de un equipo de colaboradores de gran valía, sin embargo, en el ocaso de su reinado era mucho aún lo que quedaba por hacer, si bien por entonces los logros obtenidos eran indiscutibles, como se encargaría de demostrar, antes de que transcurriera mucho tiempo, la labor de los teólogos españoles en Trento[37].

El importante papel de Carlos V (lámina 2) como defensor de la Iglesia en momentos críticos, que atravesaba, así como las buenas relaciones con el sucesor de Clemente VII, contribuyeron a allanar los últimos obstáculos, obteniendo así el monarca español un valioso instrumento para la selección y el control de sus obispos del que sacarían una gran partido tanto él, como sus sucesores en el trono.

[36] García Oro, *La nobleza…,*117.
[37] Domingo González Lopo, *El episcopado gallego en tiempos de Carlos V.* Colección El reino de Galicia en época de Carlos V., Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2000, 135.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

	Reyes Católicos		Carlos V
Alta nobleza	32	(24,0%) (25,8%)	40
Baja nobleza y clase media	74	(56,0%) (56,7%)	88
Por debajo de clase media	6	(4,5%) (3,2%)	5
Cardenales romanos o italianos	20	(15,1%) (14,1%)	22
Total	132	(100%) (100%)	155

Familias de nobleza titulada	**9**
Familias hidalgas	9
Padres sin "don"	4
Labradores honrados	1
No se mencionan	4
Total	27

Lám.2 Relación de nobleza e hidalguía.
Época de Reyes Católicos y Carlos V

Galicia, desde el punto de vista eclesiástico, se encuentra dividida a principios del siglo XVI en cinco sedes, cuatro de las cuales están entre las más pobres de España, hasta el punto de que en 1534 sólo tres tienen una renta menor: Guadix, Almería y Elna, y en 1557 por debajo de Mondoñedo – empatado con Almería y Vich-sólo se encuentra el obispado catalán de Elna.

Normalmente la Corona trató con benignidad a las sedes pequeñas, pero Carlos V obró con menos miramientos que su hijo Felipe II, que prácticamente las mantuvo exentas de cargas. Así tres obipos de Tuy, dos de Mondoñedo, dos de Ourense y uno de Lugo debieron

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

satisfacer pensiones cuyo importe oscilaba normalmente entre un cinco y un diez por ciento del total de sus ingresos.

El clero se preocupó por instruir, así D. Juan Suárez de Carvajal, obispo de Lugo, crearía en su cabildo las canonjías magistral y doctoral con el fin de que enseñaran a futuros clérigos, o a los que ya lo eran en ejercicio, para aumentar su nivel intelectual. Con la intención de formar ilustres personajes, como D. Alonso de Fonseca y D. Diego de Muros III, paradigma de prelados humanistas, las dos personalidades más notorias que Galicia proporcionó en esta época al espiscopado español[38].

Fueron,pues, los prelados del reinado de Carlos V, a diferencia de los que regirán la Iglesia en tiempo de su hijo, fundamentalmente hombres de leyes, escogidos por el emperador para colaborar con él en las tareas de gobierno de la Monarquía, Audiencias, Chancillerías, Tribunales de Inquisición y Consejos sabrán que su quehacer laborioso y profesional, que les valdrá como premio la entrada y su ascenso en el episcopado paralelamente al aumento de sus méritos, hasta alcanzar en ocasiones la cima del poder político y espiritual en la España de la primera mitad del Quinientos.

6.3.La economía y población

La economía agraria tenía en la Galicia del siglo XVI un peso hegemónico aplastante tanto por los brazos que ocupaba- más del 90% de la población activza.- como por la riqueza que generaba; la agricultura y, en menor medida, la ganadería constituían la principal fuente de subsistencia y también de fortuna por ser el soporte de la economía de renta, a cuya consolidación se iba a asistir en la época moderna.

En esta primera fase del siglo XVI no eran sólo personajes rurales, sino también urbanos, los que se involucraban en la economía de renta, sobre la base de ocupar una posición de intermediación entre los propietarios territoriales y los campesinos, todo ello

[38] González Lopo, *El episcopado gallego…,*167.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

queda recogido en protocolos notariales, un precioso mirador de este fenómeno de penetración en el mundo rural de personajes urbanos como rentistas[39]. En el último cuarto del siglo XV tiene lugar un crecimiento demográfico y económico generalizable a toda Galicia,que parece tener continuidad a lo largo de la primera mitad del siglo XVI, sin embargo, no contamos con fuentes estadísticas propiamente demográficas para precisarlo.

Esta población, además de las rentas de la tierra, debía satisfacer toda una serie de cargas señoriales. No cabe duda de que Galicia era tierra de señorío por excelencia; en su territorio el realengo gozaba de escasa relevancia, sobre todo el secular, que predominaba en la Galicia interior, fundamentalmente en la provincia de Lugo. Tras varios siglos de anarquía a manos de la aristocracia, en la primera Edad Moderna, con la instauración de una monarquía fuerte, el pueblo llano se crea amplias expectativas de verse libre de las cargas señoriales, por lo que surge una intensa conflictividad judicial en torno al ejercicio del señorio a lo largo del siglo XVI. Carlos V dió amplias muestras de colaboración con la nobleza, y mantuvo su autoridad sobre la aristocracia a base de colaborar con ella, principalmente en Galicia, donde más tuvo que pactar el poder real con los nobles, como muestra el hecho de que durante su reinado se dictaron medidas con las que la nobleza pudo hacer frente de forma eficaz a la resistencia judicial de sus vasallos[40].

[39] Camilo Fernández Cortizo, *Economía rural y vida campesina en la Galicia occidental en tiempos de Carlos V.* Colección El reino de Galicia en época de Carlos V, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2000, 187.
[40] Fernández Cortizo, *Economía rural y vida campesina…,*244.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

6.4. Lugo y su provincia: el momento histórico

Lugo, al inicio del reinado del emperador Carlos, ha dejado muy atrás su pasado imperial cuando era la ciudad más importante del noroeste peninsular. De él conserva sus murallas, de su pasado medieval, la sede episcopal y un centro urbano. Estos tres elementos la caracterizarán en el siglo XVI en el cual, a pesar de estar lejos de los mayores polos de crecimiento, Lugo y la extensa provincia a la que representa, conocerán un importante desarrollo demográfico y económico[41].

Si es difícil analizar la evolución, en cualquier zona, de la población en el siglo XVI, para la provincia de Lugo lo es en mayor medida. Comparte con el resto de las provincias gallegas, la escasez de los censos y su escasa fiabilidad. La provincia de Lugo no cuenta con los restantes recuentos de población que se suceden a lo largo del siglo XVI .

La inicial consolidación del poder real con los Reyes Católicos y el posterior refortalecimiento de la monarquía autoritaria con el Emperador tras la derrota de la Comunidades trae un aumento de la presión fiscal así como la consolidación de las ciudades como cabezas de provincia que la Corona utiliza como intermediarias de su política fiscal. Una consolidación que A. Eiras considera que se produce en la década de 1520 y no después de 1526, y que para Lugo tiene importancia por cuanto este nuevo papel le permite sostener una posición de preeminencia en la provincia, y distanciarse de la otra villa importante de la zona Monforte de Lemos, que tiene una población cercana en número a Lugo, y que es el centro de una zona de agricultura más diversificada, con un señor jurisdiccional más poderoso que el obispo de Lugo.

[41] Mª Concepción Burgo López, *Lugo y su provincia: el momento histórico.*Colección El reino de Galicia en época de Carlos V, Santiago de Compostela:Xunta de Galicia,2000, 433.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La provincia de Lugo se ve además beneficiada particularmente en el pago del servicio desde los años 30 cuando se aplica una nueva distribución interna entre las provincias gallegas tras la averiguación del número de pecheros del reino castellano, que ya fue solicitada en las cortes de 1525, en pleno ascenso del monto del servicio, para poder realizar un reparto impositivo con criterios más ajustados a la realidad.

6.5.La arquitectura gallega en la primera mitad del siglo XVI

La Galicia que Carlos V descubre en 1520 es una región pobre y aislada que continúa manteniendo las estructuras socioeconómicas de época medieval y que vive al margen de las corrientes renovadoras que triunfan en el resto de España[42].

A finales del siglo XV se observa en Galicia un agotamiento de los centros artísticos locales que, incapaces de dar respuesta a la demanda de obras de arte que las élites de la sociedad reclaman, sucumben ante la presión de maestros que procedentes de otras regiones como Castilla, Cantabria o la vecina Portugal, se instalan en estas tierras haciéndose con la mayor parte de los encargos que surgen en este momento. Esta atípica situación propició, sin embargo, un rico ambiente cultural que surgió a partir de los frecuentes intercambios artísticos que se produjeron entre maestros de distintos países y con una formación diferente.

En este panorama un tanto anodino, Santiago, gracias a la fundación del Hospital y a los proyectos renovadores del arzobispo Fonseca, pasó a ser el centro artístico más activo de toda la región y en él se concentraron un mayor número de artistas para dar respuesta a la gran demanda de mano de obra cualificada que se requería desde las principales fábricas constructivas. Así, en tan sólo dos décadas, la ciudad se convirtió en un verdadero banco de pruebas en él que se experimentaban las formas del nuevo estilo , de acuerdo con los gustos de la época. Este dinamismo artístico, que se vive en Santiago en el primer cuarto de la centuria se transmitió a los principales centros de la región, convirtiéndose, a partir de este

[42] Ana E.Goy Diz, *La arquitectura de la primera mitad del siglo XVI en Galicia. Entre la tradición y la modernidad.* Colección El reino de Galicia en época de Carlos V, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2000, 691.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

momento la ciudad apostólica en el referente obligado, en el modelo a imitar y en el ejemplo a seguir. Este protagonismo artístico se mantuvo durante toda la Edad Moderna, sin que nunca llegara, ni siquiera, a cuestionarse. Así, los nuevos modos constructivos y las fórmulas del nuevo estilo se experimentaron pimero en Santiago y más tarde se difundieron por el resto de la región[43].

En un primer momento, entre 1500 y 1517, al frente de estos proyectos estuvieron arquitectos venidos de fuera (portugueses, castellanos, borgoñones…) formados en el mundo de la tradición y, por lo tanto, apegados a un repertorio de soluciones a lo moderno, es decir, al vocabulario gótico. De hecho de muchos de ellos no conocemos sus nombres y de otros apenas han quedado algunas de sus obras, por lo que nuestro conocimiento es muy fragmentario. Entre los maestros de esta primera etapa podemos destacar, de una nómina mucho más extensa, a Juan de Lemos, Juan de Vargas, Juan de los Cuetos, y Bartolomé de Nosendo. En esta etapa inicial resultan trascendentales los intercambios que se establecieron entre Galicia y Portugal y que posibilitaron el desarrollo, en nuesta región, de un lenguaje renaciente, de claro carácter decorativista y que dejó en el Hospital Real o en el monasterio de Oseira (Ourense) algunas de sus mejores muestras.

La arquitecturra gallega de la tercera y cuarta década del siglo estuvo determinada por la indefinición estilística y careció de unidad formal, por lo que se llegó a la adopción de soluciones eclécticas faltas de coherencia dentro de un sistema normativo. Esta situación cambia a partir de 1540, coincidiendo con la llegada a Santiago de los modelos de Diego de Siloé y Alonso de Covarrubias, y con el nombramiento de Rodrigo Gil de Hontañón, como director de las obras de la catedral. A partir de este momento, se produce una asimilación de los repertorios clásicos, al perder protagonismo cualquier resabio de la época anterior. Así, podemos concluir que en la arquitectura gallega hay un antes y un después de Gil de Hontañón. Él fue un arquitecto clave, no sólo por lo que supuso su obra, sino por la fuerte influencia que ejerció en la formación de los maestros de la segunda mitad de la centuria,

[43] Goy Diz, *La arquitectura de la primera mitad…,*692-693.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

como Juan Ruiz de Pámanes, Juan de Herrera el de Gajano y Gaspar de Arce el viejo. Su paso por estas tierras fue determinante, condicionando el panorama artístico hasta finales del siglo XVI. Con él se introdujeron primero en Compostela, y luego en el resto de la región, los rasgos de una arquitectura de sabor salmantino, en la que paulatinamente el lenguaje decorativo pierde importancia a favor de la valoración estructural de la obra, lo cual supuso la adopción en el diseño de esquemas renacentistas que se alejan de los planteamientos tardogóticos que estaban todavía vigentes en los proyectos de los arquitectos de la generación anterior.

A comienzos del siglo XVI el estado en el que se encontraban las cinco grandes catedrales gallegas era bastante lamentable porque al deterioro de las estructuras, ocasionado por el paso del tiempo; hay que añadir los graves destrozos que produjeron los enfrentamientos nobiliarios y las revueltas populares, que habían asolado la región durante el último tercio del siglo XVI, y que se habían cebado especialmente en estos edificios. Como resultado de todo ello, los obispos de las diócesis gallegas impulsaron un plan de reformas tendente a la consolidación de las estructuras y a la ampliación de los espacios catedralicios (claustros, sacristías, salas capitulares, etc.) que resultaban pequeños e incómodos para los capitulares. Así, desde los primeros años de la centuria encontramos referencias a estas obras en todas las catedrales de la región. Aquellas que parecían más afectadas eran: la de Santiago, y la de Ourense, quizá por esa razón, coincidiendo con el reinado de los Reyes Católicos y de doña Juana se inició una etapa de profundas reformas. En Santiago, el gran proyecto fue la construcción del nuevo claustro de la catedral, sobre el solar del anterior, y en Ourense, la reforma del crucero y de la capilla mayor. Mucho más modestas fueron las obras realizadas por los cabildos de Lugo, Mondoñedo y Tuy que prácticamente se redujeron a tareas de consolidación, orientadas a la modernización de

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

espacios, de acuerdo con los nuevos gustos de la época[44].Sin duda, el clero fue el gran impulsor del lenguaje del renacimiento a través de las obras que financió.

En cuanto a la arquitectura civil; aunque proporcionalmente sus ejemplos son menos numerosos, constituyen un capítulo interesante de nuestra historia constructiva porque presentan una gran diversidad y variedad en sus formas, lo que les confiere un indudable atractivo. Lamentablemente, los testimonios que conservamos son una pequeña parte de los que en su día existieron, pero son buenos testigos de una época y constituyen pruebas irrefutables de un pasado, muchas veces desconocido.

Se da el caso de arquitectos de renombre, que dieron las trazas, aunque no se encargaron de la construcción. Esta circunstancia explica que los modelos utilizados en Santiago por maestros como Juan de Álava y Rodrigo Gil de Hontañón, se difundan con tanta rapidez por el campo gallego.Lo que fácilmente se puede extrapolar a la fábrica de Santa María de Guimarey (Friol, Lugo).

Aunque las circunstancias históricas favorecieron el abandono de los castillos medievales, las principales familias nobiliarias siguieron manteniendo sus fortalezas como signo de prestigio y de poder del linaje. Así, la casa de Lemos no abandonó su acrópolis monfortina, ni los Acevedo, el castillo de Monterrey, sin embargo sí procuraron modernizar estas viejas construcciones con nuevos patios y amplias estancias, acordes con su nuevo estilo de vida. Tal y como pudo suceder en San Payo de Narla, una fortaleza medieval con revestimiento renacentista en sus puertas, chimeneas y ventanas, objeto de nuestro estudio.

[44] Goy Diz, *La arquitectura de la primera mitad…,* 695.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

6.6.Las artes figurativas en Galicia durante el reinado de Carlos V

Uno de los primeros aspectos que se deben analizar, es el problema que plantea la asimilación de las formas del Renacimiento en Galicia, sobre todo, si se tiene en cuenta que se trata de un lenguaje ajeno a la tradición y experiencia gallegas y que, además, su asimilación se debe producir en un ámbito totalmente periférico respecto a los centros que marcaban las pautas culturales y artísticas de la época.

En este sentido, es evidente que durante el primer tercio del siglo XVI no se puede hablar de una plástica renaciente en Galicia.Por el contrario se puede hablar de una "*dualidad formal"* que girará en torno a la idea de modernidad y dentro de la cual llegarán a coexistir los modelos nórdicos y los mediterráneos, en la medida en que el Humanismo se identifica con los modelos flamencos acuñados desde mediados del siglo XV en el arte español de la época[45].

Podemos hablar de estas formas renacenientes en los bustos de piedra de las ventanas de San Payo, en este último aspecto cabe señalar que, dentro de la tosquedad propia del granito, las acciones y los gestos de los personajes representados tienden hacia una cierta elegancia, armonía y belleza, es decir, hacia lo que el *vocabulario de romance en latín* de Nebrija y el *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* de Covarrubias Orozco definen como *"gentil*". Asimismo, en sus rostros se atisban características propias del naturalismo flamenco como las barbas ensortijadas o los rasgos femeninos alargados, y bien definidos que introducen una nota de gracia e, incluso, un cierto acento extranjero. En general se puede afirmar que el conjunto tiende a expresar otro de los valores comunes de lo *moderno*, el culto al ornato, a lo decorativo y a la riqueza y al aprecio de los detalles[46].

[45] Juan Monterroso Montero, *Las artes figurativas en Galicia durante el reinado de Carlos V.* Colección El reino de Galicia en época de Carlos V, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2000, 733.
[46] Monterroso Montero, *Las artes figurativas en Galicia…,*736.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Estos bustos plasman la esencia real de un modelo, la imagen que éste tiene de sí mismo, la visión que el artista tiene de él, e incluso la interpretación que el artista puede elaborar de la imagen que el modelo tiene de sí mismo. Es decir, no sólo se deben buscar en él los rasgos físicos del individuo, sino también sus valores morales y los de la sociedad a la que pertenece..Ahora el rostro, más allá de la mera reproducción y conservación de los rasgos físicos del modelo, como ocurre en las mascarillas funerarias, es el reflejo de su carácter, del cual,además, surge una reputación. Su presencia en la decoración arquitectónica de la época servía para recordar su patrocinio, su protección o su vinculación con la misma.

Desde el Hospital Real de Santiago de Compostela, tanto en la fachada como en uno de sus claustros y en la fuente que lo centra, hasta la fachada de la iglesia de San Martín Pinario, pasando por la portada de Santa María de Pontevedra (lámina 3) o la Puerta del Puente de Viveiro, además de algunos claustros monásticos como el de Santa María de Montederramo o el de San Salvador de Celanova (lámina 4), se pueden descubrir los rasgos de los Reyes Católicos, Carlos V, etc.[47]Curiosamente, junto con el carácter áulico que la mayoría de estos retratos poseen, conviene destacar la utilización de la efigie de Carlos V con dos objetivos bien diferenciados. En el caso de la fachada del Tesoro de la catedral de Santiago de Compostela, el Emperador cede su semblante a Salomón, estableciéndose una curiosa identificación entre ambos monarcas ya que, bajo el gobierno de cada uno de ellos, su pueblo había alcanzado su mayor esplendor.

[47] Monterroso Montero, *Las artes figurativas en Galicia…,*757.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám. 3 Santa María la Mayor (Pontevedra). Medallón de Carlos V en la portada.

Lám.4 San Salvador de Celanova (Ourense) Carlos V. Medallón perteneciente al claustro.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

6.7. El reinado de Felipe II

Felipe II fue el más grande mecenas de la segunda mitad del siglo XVI, pocos estarían dispuestos a aceptar tal información en la Europa durante los últimos treinta años del siglo. Los intentos de sofocar la rebelión protestante en los Países Bajos, que suponía una amenaza tanto para la soberanía del Rey como para sus convicciones religiosas, dieron lugar a lo que podríamos llamar una hagiografía negativa.En los últimos años la leyenda negra de Felipe II se ha diluído un poco al ofrecer los historiadores unas interpretaciones más equilibradas de las duras medidas que adoptó para mantener la hegemonía de su monarquía y de su fe, sigue estando lejos de que se le considere un héroe cultural.

No obstante, Felipe II es célebre como el prototipo del gobernante burocrático, lo cual se ve confirmado por la documentación que poseemos, en una cantidad realmente abrumadora, sobre sus proyectos artisticos[48].

Recibió una excelente educación viajando por Flandes, Italia, Inglaterra y Alemania, lo que configuró su gusto y le decidió a modernizar la producción artistica de sus dominios españoles.

De entre los distintos y muy variados patrocinios y mecenazgos que tuvieron lugar en la España del Renacimiento, ninguno más amplio que el protagonizado por Felipe II (1527-1598). Patrocinio, mecenazgo, coleccionismo…todas las distintas posibilidades que la cultura renacentista permitía en lo que a la actitud en torno a la obra de arte se refiere, fueron practicadas por Felipe II, quien desde su más temprana juventud se interesó en profundidad por los asuntos del arte y la cultura. El patrocinio de Felipe II, refleja una actitud ante las artes plenamente renacentista. En la mayor parte de las ocasiones en las que el Rey entró en contacto con artes y artistas.

[48] Fernando Checa, *Felipe II Mecenas de las artes*. Madrid: Editorial Nerea,9.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Es, desde este punto de vista, como hemos de comprender gran parte de su mecenazgo religioso, sobre todo el vinculado al de su obra más importante, el Monasterio de El Escorial. No sólo en la arquitectura de este complejo hemos de ver un intento de cristianización de Vitruvio y la arquitectura clásica. El discurso artístico del Rey no fue sólo un discurso estético, ni de carácter religioso, fue también, y en grado muy importante, un discurso político.

El Rey es el que da unidad a toda una serie de empresas artísticas, arquitectónicas y culturales, como iremos viendo, Felipe II estaba literalmente encima y cuidaba personalmente de estas actividades, en un ejemplo de interés que rara vez es dado observar en la historia del arte.La relación entre el Rey y el artista fue en muchas ocasiones directa e inmediata; pero no hemos de olvidar, y éste es un hecho sobre el que hasta ahora no se ha llamado la atención, la existencia de toda una serie de consejeros culturales, muchas veces con opiniones artísticas muy bien formadas, que constituyen un grupo de *"intelectuales al servicio del poder"* sin los que es imposible entender los rasgos ideológicos del proyecto artístico de Felipe II[49].

Los intereses religiosos, políticos, dinásticos y culturales de Felipe II son algo peculiar y autónomo; si aquellos se incardinan con las actividades artísticas, a la vez peculiares e integradas en las polémicas artísticas más significativas del momento: el papel del clasicismo, la cuestión de las imágenes o las modalidades de la expresión plástica del poder político.

La educación del heredero fue una de las mayores preocupaciones de su padre, consciente de la importancia de la misión política que pronto recaería sobre su primogénito, nacido en 1527; :para ello Carlos V buscó los mejores maestros y preceptores que, como Siliceo, o Cristóbal Calvete de la Estrella, pudieron proporcionar a su hijo una formación completa, de acuerdo con los ideales humanistas todavía vigentes en la Europa de los años

[49] Checa, *Felipe II Mecenas de las artes…,*15.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

treinta en la que dio sus primeros pasos el futuro Rey de España. Y aunque Carlos V no alcanzó nunca los intereses culturales y artísticos que iba a tener su hijo, si que tenía claro cómo debía ser la educación de un príncipe del Renacimiento, en la que una formación política tenía que ir pareja con sólidos conocimientos humanísticos y aún artísticos.

Con motivo de la abdicación de Carlos V se acuña en 1555 una medalla conmemorativa con las figuras de Atlas, Felipe II y la inscripción "*Ut quiescat Atlas"* quien debe descansar es Carlos, que abdica en su hijo Felipe, nuevo Hércules que sustituye al fatigado emperador. La comparación se vuelve a utilizar en las exequias imperiales de Roma, donde el mito sucesorio de Hércules- Atlas aparece como signo de dominio sobre lo material y lo espiritual: al igual que Hércules sustentó *"el cielo y cielos que son los doctores y predicadores…en esto se ocupó el buen César: en sustentar los religiosos, santos hombres…para que con su santidad aumentasen la Santa Fe de Cristo nuestro Señor"*

Este aspecto de la fábula de Hércules resulta un excelente pórtico para nuestro estudio comparativo con San Payo de Narla; a través de una interpretación sucesoria del mito del héroe tebano nos introducimos en aquellos aspectos culturales y de la imagen artística de la corte de Carlos V sin cuyo análisis resultarían incomprensibles los mismos en la corte de su hijo y sucesor Felipe II.

Desde un cierto punto de vista es difícil considerar las actividades culturales de una corte que, como la de Carlos V, tuvo siempre un carácter itinerante; sin embargo, es aquí donde está el origen de la mayor parte de los intereses por el arte y la cultura de su hijo Felipe II. Cuando éste comienza a tomar las riendas del poder como príncipe no sólo se encuentra con una serie de construcciones sin terminar- y que iban desde el propio Palacio Imperial de Granada hasta los Alcázares de Madrid, Toledo y Sevilla o los palacios de retiro y descanso de El Pardo y Bosque de Segovia.

El ya señalado carácter itinerante de la corte de Carlos V hace muy difícil, sin embargo, el determinar la existencia de un conjunto de obras de arte que pueda calificarse de colección.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Sabemos que en 1527, con motivo del nacimiento del futuro Felipe II, las fiestas que se celebraban incluían representaciones y alusiones planetarias, indicándonos la progresiva presencia en la corte española de ciertos aspectos de la cultura del Renacimiento internacional. La influencia del espíritu humanista en la España del siglo XVI hace que la intervención de elementos tomados de la fiesta mitológica, la aparición de episodios y personajes concretos procedentes de la fábula griega y romana sean cada vez mayores. Conforme avance el siglo, y antes de las reacciones contrarreformistas que, por otra parte, no incidirían demasiado en la ausencia de programas iconográficos de tipo mitológico, las fiestas cortesanas serán cada vez más abundantes en estos elementos paganos.

Desde el inicio de su educación, Felipe se vió rodeado de un círculo muy determinado de intelectuales y eruditos, preocupados por la arqueología, las inscripciones, la antigüedad y los libros, círculo que será decisivo para algunas de las futuras opciones estéticas e ideológicas del futuro Felipe II.

Con Felipe II, se daría el sentido religioso de la imagen artística, y la arquitectura se verá enormemente potenciada con la figura de relevantes arquitectos que se colocan al servicio de la Monarquía, lo cual resultará de una importancia capital.

Sí en el campo de las artes plásticas, sobre todo de la pintura, los mecenas regios parecían tener clara la importancia del contexto internacional y se dirigían a él habitualmente a la hora de plantear sus encargos más importantes, los arquitectos a los que se recurre en un primer momento son siempre españoles; incluso, y si dejamos aparte el caso de Pedro Machuca,artista de formación italiana, cuando se produce la reorganización de la arquitectura a la que más arriba nos referíamos, el interés del Emperador y del príncipe Felipe parece concentrarse en arquitectos de la región central española, formados todos ellos en tradiciones vernaculares[50].

[50] Checa, *Felipe II Mecenas de las artes…*, 32.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

A pesar de que recientemente, y con razón,se ha llamado la atención acerca del importante papel que las clases aristocráticas de la sociedad del siglo XVI jugaron en la introducción de un lenguaje arquitectónico renovado, no debemos olvidar las decisivas aportaciones de lo que bien podemos denominar monarquías constructoras. En efecto, uno de los rasgos exteriores más empleados por estas monarquías para expresar su poder a través de una imagen arquitectónica es el del palacio público que, desde un principio, constituye uno de los tipos constructivos favoritos del siglo XVI. Lo curioso, y salvo significativas excepciones entre las que se contaría, desde luego, el palacio de Carlos V en Granada, es que el modelo europeo de residencia regia obedece, por lo general, al tipo de castillo-palacio, tal como veremos en el Alcázar de Toledo. No cabe duda de que, a partir del siglo XVI, es posible hablar de "*monarquías constructoras*", en las que el caso español no es algo aparte. Los paralelismos europeos son muy claros y a lo largo se irá viendo cómo los problemas tipológicos y lingüísticos de una obra como el Alcázar de Toledo se incardinan sin problemas en el debate europeo en torno al tema del palacio- fortaleza.

En Centroeuropa los primeros palacios renacentistas siguen siendo, en realidad, castillos, al igual que en los Países Bajos o en Dinamarca, resultando clara la voluntad clasicista al incorporar una torre, directamente inspirada en la vitruviana torre de los vientos; de igual manera es patente la aceptación de modelos rústicos a lo Serlio en algunas de las puertas de acceso[51].

Es dentro de este proceso arquitectónico de las monarquías constructoras en las que se inscribe el caso de la Casa Real española. La nueva idea de la monarquía unitaria que se implanta en determinados lugares de Europa (Francia, Inglaterra, Dinamarca, España…) propicia esta evolución que contemplaremos desde un doble punto de vista. Si desde un análisis tipológico la idea clave es el paso del tipo castillo a la idea de palacio, desde los presupuestos del lenguaje el cambio que se produce es el de la aceptación de modelos italianizantes de forma cada vez más clara. En realidad se trata de un caso más de una de las

[51] Fernando Checa, *Felipe II Mecenas de las artes*. Madrid: Editorial Nerea, 37.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

polémicas artísticas y estéticas más apasionantes de todo el siglo XVI: la lucha de la tradición medieval y gótica, tan pujante todavía en la Europa de estos momentos, contra el mundo de la regularidad y el orden que procedía de la tradición clasicista italiana. Los años cuarenta parecen señalar un repliegue en los gustos áulicos y una vuelta hacia los arquitectos vernáculos activos en el centro de la Península[52].

Se va a dar el caso de que nos vamos a encontrar con referencias explícitas a elementos constructivos de tipologías medievales que en España, como en el resto de Europa, eran las que predominaban en los edificios campestres, y de los que procedían determinados elementos utilizados posteriormente en las villas renacentistas.Esta verdadera tradición geométrica, una de las bases de la arquitectura del Renacimiento, encontraba en el tema del palacio uno de sus lugares favoritos, ya que permitía acentuar el tema de la imagen potente, maciza, impositiva y distanciada que las monarquías y los poderes fuertes pretendían dar de sí mismos. Se plantea una tipología edificatoria que encuentra en la imagen arquitectónica de un edificio cerrado sobre sí mismo el mejor emblema de unos poderes públicos que hacían del distanciamiento y la frialdad una de sus características esenciales.

Este desarrollo arquitectónico corre parejo a los cambios en la vida de las clases italianas y europeas, ya que, desde finales de la Edad Media, se observa un progresivo gusto por lo que se va a denominar "vida cortesana", en detrimento de lo que había sido el ambiente bélico medieval. Antes que la fortaleza, el palacio será el lugar de residencia favorito de estas cortes. No es de extrañar, por tanto, que determinados tipos habitacionales "cortesanos", a pesar de las transformaciones sufridas durante los inicios y desarrollo de la Edad Moderna, conservaran rasgos medievales. Estos son perceptibles tanto en el mundo de las villas campestres como en el de los palacios urbanos; no es necesario recordar los múltiples ejemplos italianos de ello y sólo citaremos, como botón de muestra, las amplias resonancias militares de un conjunto como el palacio de Urbino (lámina 5). Por ello, y volviendo a la arquitectura cortesana de la monarquía hispánica, no sorprende la aparición

[52] Checa, *Felipe II Mecenas de las artes…*, 37-39.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

de residencias campestres como El Pardo, ni el respeto por tipologías medievales en el Alcázar de Toledo. (lámina 6)[53].

Lám.5 Urbino, palacio Ducale

Lám. 6 Álcazar de Toledo. Fachada

El proceso fue descrito en sus rasgos generales por Lámperez, quien al referirse a la transformación del castillo en palacio nos habla de "*obras perdidas*", a final del siglo XV o el XVI por la dulficación de las costumbres, o el cambio de tiempos o de dueño. Se vieron

[53] Checa, *Felipe II. Mecenas de las artes….,*40.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

transformadas las plazas de armas en patios de honor, con bellas galerías circundantes (Cuéllar) (lámina 7) el adarve se hizo solana o paseador (Manzanares) (lámina 8); las fachadas se abrieron con ventanales y miradores (Perelada), las torres y cubos se cubrieron con agudas flechas (Segovia) o con cupulines (Simancas); la edificación guerrera se reconstruyó en forma civil, y del castillo solo quedó una vaga reminiscencia (Toledo).

Lám. 7 Cuéllar, castillo de.

Lám. 8 Manzanares, castillo de.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El tipo arquitectónico es ya el del palacio alrededor de un patio, un verdadero "*cortile*" con un lenguaje constructivo aún tardogótico. Con todo, la fachada es un verdadero muestrario de estos momentos caracterizados por la falta de paradigma: la portada es ya la de un palacio urbano, aunque no se sitúe en medio del paramento, y lo que podríamos denominar "*referencia al adarve"* se convierte en galería corrida, a la vez que los torreones pasan a ser alusiones meramente decorativas en un lenguaje gótico-múdejar. Como vemos, las menciones militares son abundantes aunque pasan a ser elementos de prestigio en un contexto predominantemente cortesano, por completo desemantizados de sus primitivas funciones. Lo interesante será ver, centrándonos ya en el Alcázar de Toledo, que aspectos medievales permanecen y cómo lo hacen en un mundo de necesidades distintas como el renacentista[54].

Por lo que se refiere a la tipología en planta, el palacio y el palacio-villa europeos oscilaban entre la idea de un espacio alrededor de un patio y la de construcciones abiertas, como sucedía en el Belvedere de Urbano VIII (lámina 9) o la Farnesina de Peruzzi (lámina 10).Con todo la idea defensiva en torno al palacio continuaba muy presente en la experimentación arquitectónica europea de finales del siglo XV y principios del siglo XVI. Se trataba de reelaborar una tipología de fortaleza tradicional para ligarla a los deseos de prestigio de las monarquías constructoras que transformaban, de acuerdo a nuevos intereses estéticos, ideas tradicionales con el fin de mostrar a sus súbditos una arquitectura que se convertía en signo de autoridad, No deja por ello de resultar significativo que estos edificios, como sucedía en el Alcázar de Toledo, se construyeran fuera del ámbito italiano, precisamente en estos reinos nuevos de tan distinta significación política a los principados y repúblicas de Italia.

[54] Checa, *Felipe II Mecenas de las artes…*,41.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám. 9 Belvedere, Palacio de Urbano VIII

Lám. 10 Peruzzi, Villa Farnesina del.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Con ello, se concluía esta importante parte del edificio,quizá la de mayor relevancia de entre las encomendadas a Covarrubias, que éste terminó en vida planteando una idea de fachada monumental en el desarrollo de la arquitectura española del Renacimiento[55].

El patio, y sí exceptuamos el verdaderamente excepcional del palacio de Carlos V en Granada, constituye una de las experiencias de mayor alcance dentro de esta tipología en el Renacimiento español. Sí una planta circular como la de Granada carece de precedentes construidos en la Italia de principios del siglo XVI, la idea de un *"cortile"* cuadrado es perfectamente rastreable en la arquitectura europea de estos momentos.

Solucíón cargada de consecuencias y en modo alguno aislada del debate arquitectónico del Renacimiento áulico español, pues sin duda la idea tipológica de la planta cuadrangular, la importancia de las torres en las esquinas y esa tendencia a la regularización y la geometría serán recogidas, y llevadas a su término en un programa evidentemente más complicado, el Monasterio de El Escorial. Durante los primeros años de las intervenciones predominan, sin embargo, los aspectos meramente restauradores y remozadores de algunas de las viejas dependencias medievales.

En esta obra Covarrubias y Luis de Vega dieron otro paso hacia el progresivo despojamiento de la arquitectura española del Renacimiento. Conforme a los documentos, las decoraciones al grutesco se limitaron en esta obra a los adornos de los pares de semicolumnas "al romano· que flanqueaban la entrada, pero el elemento "plástico" que dominaba en la imagen de las ampliaciones era el cuerpo de base resuelto con un almohadillado en una solución que pretendía imitar a las italianas.

[55] Checa, *Felipe II Mecenas de las artes…*,43-59.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

6.7.1 El mecenazgo

La exaltación del poder y del prestigio del mecenas se verifica durante el Renacimiento por la capacidad del personaje de contribuir y concurrir a la difusión y desarrollo de la cultura. La idea del prestigio no se asocia a la de ostentación sino a un proceso de promoción de la cultura y queda descartado el concepto de visualización de la riqueza.Ahora hay una amplitud de horizontes geográficos y mentales, los hombres del siglo XVI leen y viajan.Viajes y libros les hacen descubrir ciencias o profundizar en ellas, recuperar cierto conocimiento del pasado, mirar las realidades del presente con otros ojos y aprender.

Un importante ejemplo de mecenazgo lo encontramos en Alonso de Fonseca, artífice de la creación del colegio de Santiago el Cebedeo. No sólo dotó económicamente la obra,sino que siguió minuciosamente los pasos de la construcción e incluso determinó con sus personales criterios algunos aspectos. Fonseca perseguía, entre otras cosas, fama y prestigio, por ello procuró que el colegio se edificase en tiempo récord (1518, primera fecha de contrato de material- 1534 finalización),dando una amplia dotación de dinero para garantizarse velocidad en la ejecución, sin disminuir la calidad, por medio de contratos de destajos simultáneos, a excepción de la portada, que se labrará a jornal por los mejores resultados que se obtenían. A través de esta obra, Alonso de Fonseca pretendía perpetuarse con la fama y gloria que su edificación le iba a garantizar.

Otro gran mecenas será Carlos V, que junto al clero, se convertirá en el auténtico promotor de la cultura. En Italia, a principios del siglo XVI, surge el nuevo concepto del mecenas principesco. Sí a comienzos del siglo anterior los encargos eran todavía en gran número de tipo ciudadano, ya a fines de esta centuria los príncipes pasan a ser los principales mecenas del arte. El mecenas principesco se ve preocupado por qué su imagen exterior sea lo más grandiosa posible.

El gusto de ciertos mecenas hace que un estilo triunfe sobre otro, lo que se ve en la hegemonía del modelo clásico en Santa María de Guimarey (Friol,Lugo), donde ya se ve otro sentimiento del espacio, ritmo en la arquitectura y ornamentación en el friso.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

6.7.1.1. Alonso de Fonseca III. Mecenas del Renacimiento gallego

Durante el reinado de las Reyes Católicos, las poderosas familias de la nobleza española encontraron en las campañas militares del fin de la Reconquista y en las guerras en Italia, un motivo idóneo para afirmar su poder y sobre todo su prestigio, que no va a basarse ya tanto en la fuerza de las armas cuanto en una autoafirmación de *"Virtú"* de cultura y de distinción intelectual que les llevará a adoptar un papel de protectores de las artes y de defensores de unas manifestaciones *"all'antica*", o que al menos ellos entienden como tales, comenzando así a penetrar, ya en los primeros años del siglo XVI, una peculiar visión del renacimiento italiano que tiene mucho más de asimilación visual del mundo lombardo que de reflexión teórica humanista [56].

Miembro destacado de una de estas nobles familias, vinculada en este caso más a la iglesia que a la Milicia, fue Don Alonso III de Fonseca, sin duda el más importante de los arzobispos compostelanos del siglo XVI, hombre culto, interesado en el humanismo, innovador en la Iglesia y en el arte, amigo y estrecho colaborador de Carlos V, y aclamado por los pueblos de Salamanca y Santiago, las ciudades a las que se sintió más estrechamente vinculado como "*Padre de la Patria y libertador de sus ciudades"*[57].

Sabemos que fue hijo de Don Alonso II de Fonseca, el controvertido prelado que ocupó la sede compostelana entre 1464 y 1505, si bien, como consecuencia de la serie de rivalidades y luchas que entonces enfrentaban a la nobleza gallega, y en las cuales el arzobispo se vio de inmediato inmerso, pudo ocupar efectivamente el arzobispado durante un breve período de tiempo.Fue capellán mayor de los Reyes Católicos y Protonotario de Aragón, pero esto no sería sino una preparación para los más altos cargos eclesiásticos y cortesanos, que comenzaron cuando Fonseca fue nombrado arzobispo de Compostela y que

[56] Mª Dolores Vila Jato, *Alonso de Fonseca III. Mecenas del Renacimiento gallego.*Colección El reino de Galicia en época de Carlos V. Santiago de Compostela :Xunta de Galicia, 2000,609.
[57] Vila Jato, *Alonso de Fonseca III. Mecenas….,*609.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

hallaron su más alta cota tras el ascenso del arzobispo de Compostela a la Sede de Toledo en 1523[58].

El ambiente más culto y abierto de la ciudad de Toledo, la proximidad de la Corte de Carlos V, la llegada de un más directo conocimiento de las teorías del Humanismo, harán que el arzobispo se confirme como una de las personalidades clave del reinado del emperador, al que le unió una sincera amistad, comenzada, quizá, a raíz de la estancia del monarca en Santiago, con motivo de la celebración en esta ciudad y en A Coruña de las Cortes en 1520. Esta relación permitió que Fonseca estuviese al corriente de las grandes decisiones de la Corte, apoyando al monarca en la Guerra de las Germanías, negociando el enlace de la hermana del rey, doña Catalina,en Portugal, o que en la boda de Carlos V e Isabel de Portugal, el fuese encargado de velarlos.

Es preciso, pues, subrayar que la adopción firme y sin reservas de las teorías humanistas por parte del arzobispo será un fenómeno ligado esencialmente a su estancia en Toledo y que será donde, rodeado de una serie de cultos colaboradores, entablará amistad con personajes como Pérez de Oliva, o su secretario Juan de Vergara, por cuya intermediación llegará el prelado a relacionarse con Erasmo, con el que intercambia cartas y quien le dedica dos libros. Asimismo, y en el terreno del mecenazgo artístico, también en Toledo promocionará a Diego de Sagredo, quien le dedica en 1526, su "*Medida del romano"*, el primer credo escrito del arte renacentista español.

Hace una interpretación del arte y de la arquitectura como un elemento de prestigio y poder es, como hay que entender la labor de mecenas de Don Alonso, puesto que, además, su interés edilicio se va a centrar en una obra clave para el desarrollo de la ciudad de Santiago y el progreso de Galicia, como es la Universidad, al mismo tiempo que, en su intervención en la catedral compostelana. La generosidad y esplendidez con que D. Alonso III ejercía su patrocinio artístico no hacía sino continuar la tradición de su familia y de su propio padre

[58] Vila Jato, *Alonso de Fonseca III. Mecenas….*, 611-612.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

quien, durante sus años de estancia compostelana, había llevado a cabo, o iniciado al menos, una importante labor renovadora del entorno catedralicio[59].

Fue un defensor del arte desde una concepción estética medieval, anclada en lo tardogótico, hispanoflamenco, a una defensa de los nuevos planteamientos renacentistas. Como era de esperar, los anhelos renovadores y el deseo de perpetuar su pontificado llevaron al arzobispo a preocuparse del remozamiento de la Catedral de Santiago que, bien por su intervención directa o por el impulso que él ejerce sobre el Cabildo, adquirirá una nueva envoltura renacentista, en una intervención continuada a lo largo del siglo XVI; capillas, retablos, orfebrería y pinturas dejarán escrita en los muros catedralicios una página de fervor *"all'antica*". Y el arzobispo va a impulsar, además, la construcción del nuevo claustro de la Catedral, sino que actuará como un elemento de renovación y de dinamización del entorno urbano, que comienza a definir así uno de sus espacios más significativos, como es la Plaza de las Platerías.Del mismo modo, erigirá el Colegio dedicado a Santiago Alfeo, para proporcionar instrucción sin tener que desplazarse fuera. Su andadura comienza en el año 1526, cuando una Bula del Papa otorga la facultad de doctorarse en artes, teología y derecho.

[59] Vila Jato, *Alonso de Fonseca III. Mecenas…,* 612.

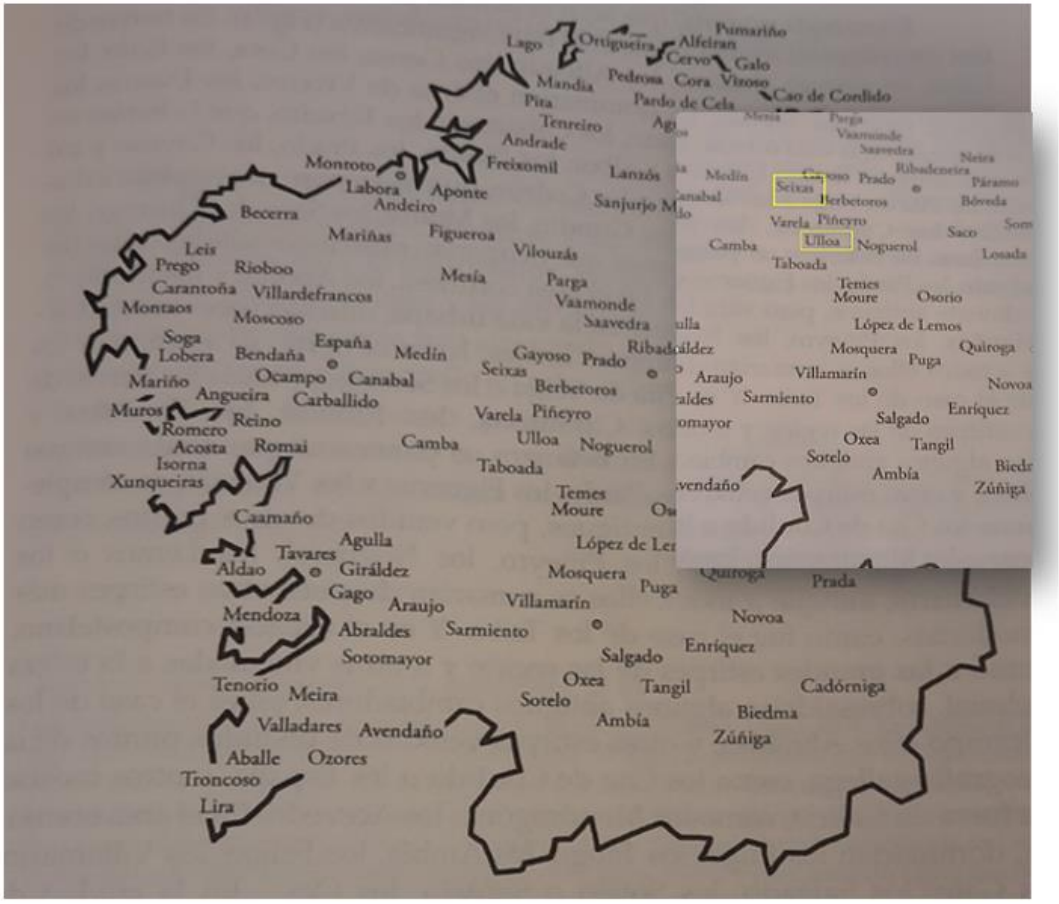
USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

7.LOS ASPECTOS SOCIOLÓGICOS: LINAJES Y PROMOTORES

7.1. Los linajes de Berbetouros y Monterrey

Al avanzar el siglo XV- particularmente en su segunda mitad- el panorama experimentaría un notable cambio. La razón estuvo en el creciente peso que en la vida gallega adquirieron un gran número de estirpes de extracción diversa (lámina 11 y 12), muchas nuevas y algunas no tanto, la mayor parte de la cuales se habían enriquecido a la sombra de los monasterios y cabildos catedralicios, alcanzando al propio tiempo un indudable protagonismo entre las pujantes oligarquías urbanas.

Lám. 11 Identificación geográfica de los linajes históricos gallegos.



Lám. 12 Mapa de linajes de Galicia. En resalte amarillo, los Seixas y los Ulloa.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Hay que tener en cuenta que Galicia en Plena Edad Media había vivido un sentimiento autónomo, impulso que en teoría recibió por el testamento de Sancho II (1065-1072) concediéndola como herencia a su hijo García, pero apenas duró como reino de Galicia y, en este enfrentamiento con la monarquia castellano-leonesa, prácticamente se llegó a escindir como reino, pues la nobleza de la época gelmiriana, primera mitad del siglo XII, se sabía señora y árbitro de Galicia y no dudaba en ejercer el poder, tanto a nivel interno ampliando sus señoríos, como a nivel institucional adueñándose del gobierno en toda la dimensión de la palabra. Contaba para ello con el apoyo incondicional de hidalgos, clérigos y campesinos, llegando a tomar parte activamente en la política castellano-leonesa, después de que Portugal se constituyese con licencia de Alfonso VII, como reino independiente en la persona de Alfonso Enríquez, anexionándose parte del territorio galaico[60] y limitándolo por el sur.

Esto supuso que la nobleza gallega[61] apoyase a Castilla unas veces, y otras la amenazase con prestar sus servicios a la estrenada monarquía portuguesa[62], como era el caso de los condes de Traba, Toroño y señores de A Limia, que veían más futuro en Portugal que en la monarquía castellano-leonesa resultando muy comprensible por otra parte, sí al abandono que sentían por parte de los monarcas castellanos unimos las ventajas de la proximidad fronteriza y las similitudes socio-culturales y económicas de la Raya.

Sin embargo desde el reinado de Fernando III, con su interés centralizador y dinamizador de la monarquía castellana, la situación cambiará. Precisamente ya estaba al lado del Rey Santo en la conquista de Sevilla Íñigo Íñiguez de Biedma cuyo hijo Fernán Ruy llegará a Galicia décadas después, y sus herederos se asentarán definitivamente en el solar

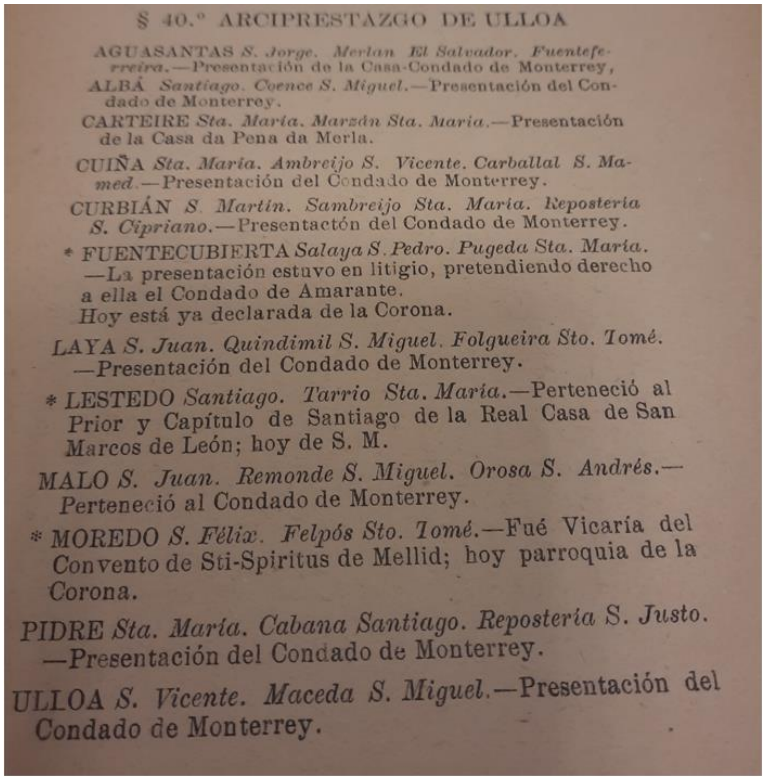
[60] Anselmo López Carreira, *O condado de Lemos na Idade Media.* I Simposio de Historia en Tierra de Lemos*,* Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2000, 59.
[61] Agustín Diéguez, *La Casa de Monterrey: de señorío gallego a grandeza de España. Agregado a la casa de Alba desde 1733,*Ourense: Servicio de publicaciones de la Diputación de Ourense, 2015, 15.
[62] José García Oro, *Galicia en la Baja Edad Media: iglesia, señorío y nobleza,* Santiago de Compostela: Bibliófilos Gallegos, 2015, 11-15

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

gallego y a comienzos del siglo XIV comenzarán a acumular posesiones, base de su futuro señorío de Biedma[63].

7.2. Filiaciones y prebendas. Los patronatos

Este ejemplo de los patronatos de A Ulloa (lámina 13 y 14), nos servirá para llegado el momento, abordar el capítulo de Guimarey, y constatar, así, la casa de presentación de esta edificación que correspondía al linaje de los Monterrey.

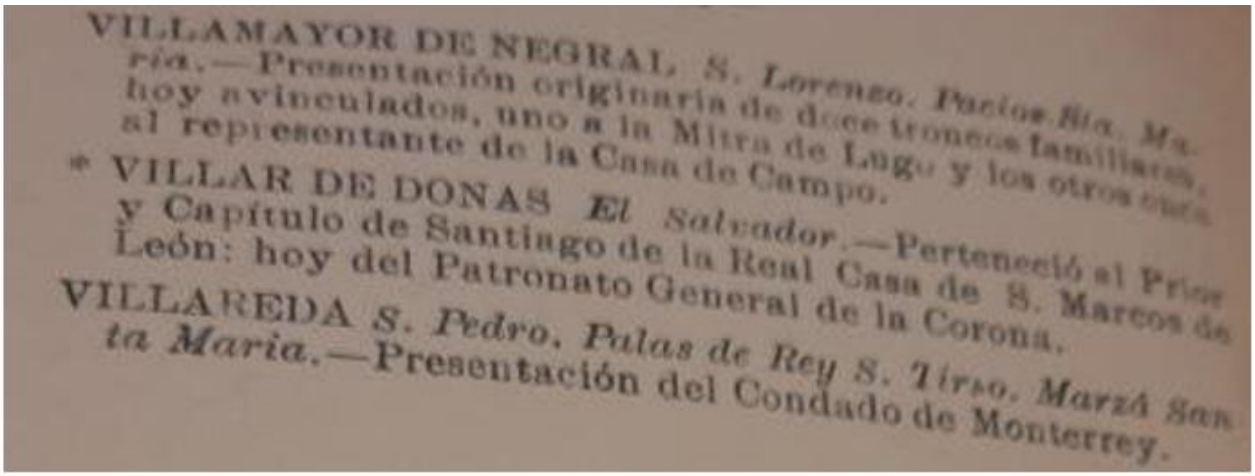


§ 40.º ARCIPRESTAZGO DE ULLOA

AGUASANTAS *S. Jorge. Merlan El Salvador. Fuentefe-rreira.*—Presentación de la Casa-Condado de Monterrey,
ALBÁ *Santiago. Covence S. Miguel.*—Presentación del Condado de Monterrey.
CARTEIRE *Sta. María. Marzán Sta. María.*—Presentación de la Casa da Pena da Merla.
CUIÑA *Sta. María. Ambreijo S. Vicente. Carballal S. Mamed.*—Presentación del Condado de Monterrey.
CURBIÁN *S. Martín. Sambreijo Sta. María. Repostería S. Cipriano.*—Presentactón del Condado de Monterrey.
* FUENTECUBIERTA *Salaya S. Pedro. Pugeda Sta. María.* —La presentación estuvo en litigio, pretendiendo derecho a ella el Condado de Amarante. Hoy está ya declarada de la Corona.
LAYA *S. Juan. Quindimil S. Miguel. Folgueira Sto. Tomé.* —Presentación del Condado de Monterrey.
* LESTEDO *Santiago. Tarrio Sta. María.*—Perteneció al Prior y Capítulo de Santiago de la Real Casa de San Marcos de León; hoy de S. M.
MALO *S. Juan. Remonde S. Miguel. Orosa S. Andrés.*— Perteneció al Condado de Monterrey.
* MOREDO *S. Félix. Felpós Sto. Tomé.*—Fué Vicaría del Convento de Sti-Spiritus de Mellid; hoy parroquia de la Corona.
PIDRE *Sta. María. Cabana Santiago. Repostería S. Justo.* —Presentación del Condado de Monterrey.
ULLOA *S. Vicente. Maceda S. Miguel.*—Presentación del Condado de Monterrey.

[63] García Oro, *Galicia en la Baja Edad Media…,* 15.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA


VILLAMAYOR DE NEGRAL. S. Lorenzo. Pactos Ria. Ma-
ría.—Presentación originaria de doce troneos familiares,
hoy avinculados, uno a la Mitra de Lugo y los otros cinco
al representante de la Casa de Campo.
* VILLAR DE DONAS El Salvador.—Perteneció al Prior
y Capítulo de Santiago de la Real Casa de S. Marcos de
León: hoy del Patronato General de la Corona.
VILLAREDA S. Pedro. Palas de Rey S. Tirso. Marzá San
ta Maria.—Presentación del Condado de Monterrey.

Lám. 13 y 14 Detalle de las casas de presentación de los Arciprestazgos de Ulloa.

En algunas diócesis de España, singularmente en la de Galicia, tiene indudable importancia el patronato o derecho a presentar para los beneficios eclesiásticos, ya por el número de iglesias sujetas a él, ya por la complejidad, que en su regulación ha introducido el transcurso del tiempo.Los pleitos que las presentaciones originan son de lastimosa frecuencia y se llevan con tal tenacidad hasta los últimos recursos legales, que tienen en continuo ejercicio a los tribunales de apelación.Por otra parte, llega los patronatos en su multiplicidad a reducir de tal modo el derecho ordinario en varias diócesis, que los obispos pueden justamente estar mermando su autoridad,la Corona, sus prerrogativas y los jóvenes aspirantes al sacerdocio, el estímulo para los estudios, ya que sin grandes esfuerzos literarios pueden obtener parroquias no inferiores a los que se preveen por concurso general.

El nuevo código ha prohibido la constitución de nuevos patronatos, pero ha respetado los existentes y las normas porque se venían rigiendo; de suerte que esta medida no remedió la situación, agravada entre nosotros por la dificultad de aplicar algunos cánones restrictivos del patronato,sin desatender las leyes concordadas.

En estas circunstancias no es de extrañar que muchos se sientan desorientados y que en el deseo de disminuir la preponderancia de los patronos particulares hayan buscado en el

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

nuevo código fórmulas legales de hacerlo, queriendo sacar de él normas nuevas de vigor, cuando en realidad son las mismas que venían rigiendo en el derecho anterior.

Patronato, en el antiguo derecho romano, del cual ha derivado este nombre, significaba el conjunto de derechos y oficios que correspondían al señor con relación a sus libertos o manumitidos.En lo eclesiástico, aunque en tiempo muy posterior a su origen, se dió este nombre a los fundadores o bienhechores de las iglesias, a quienes se concedían determinados privilegios que fueron evolucionando en el transcurso del tiempo hasta adquirir fijezas y estabilidad en el derecho eclesiástico.

En los primeros siglos se encuentran ya vestigios del patronato en la disposición de las iglesias en el nombre de sus fundadores, Lorenzo in Damaso, Basílica Constantiniana,etc en las inscripciones en los dípticos y en la lectura pública de los nombres en las iglesias[64], pero hasta el siglo V no se hallan atribuídos derechos propios a los fundadores y bienhechores de las iglesias[65].

En la Edad Media por abusos del poder civil y principalmente del derecho germánico se atribuyeron los patronos facultades omnímodas por nombrar y destituir a los clérigos de las iglesias independientemente de la autoridad de los obispos, y la Iglesia en su lucha con los señores y los príncipes, para corregir los abusos fue determinando el derecho de los patronos, cuya formalización jurídica puede verse ya en los derechos de Alejandro III. [66]

Es indudable que la evolución del patronato se ha realizado en medio de luchas y perturbaciones y que los abusos de los príncipes y señores han afligido y, en ocasiones, desmoralizado a la Iglesia[67].

[64] *Concil.emerit com 19 cupud Labbeum tom. 7.col. 512*
[65] Ángel Garrote Martín, *El derecho de patronato en la presentación a beneficios eclesiásticos según las leyes canónicas y el derecho de particular de España,* Lugo: La Voz de la Verdad, 1921, 2.
[66] *Concil. Later III an.1179*
[67] Garrote Martín, *El derecho de patronato en…*, 3.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El origen de los patronatos está fundado en la equidad y en el desarrollo natural de la organización externa eclesiástica. La institución beneficial que el dar firmeza y prestigio a los oficios hizo un bien incalculable, no nació espontáneamente y por su propia virtud por la munificiencia y piedad de los hacendados y de los príncipes que levantaron templos y los dotaron abundantemente para atender al culto de Dios y el sostenimiento de sus ministros; y es muy natural que la Iglesia agradecida a sus bienhechores les reconocieron honor y preeminencia sobre los demás fieles y les diera participación en la elección de los ministros;reservándose siempre la autoridad e intervención necesarias para cortar abusos y evitar intrusiones.Éste y no otro es el origen del patronato, que si bien es un privilegio, no lo es meramente gratuito sino remuneratorio y como tal fundado en la equidad y la justicia[68].

En la bula de Urbano II se concede al Rey de las Españas el derecho de distribuir según su beneplácito las iglesias y monasterios por él a sus sucesores fundados y las iglesias arrebatadas a la tiranía musulmana, ampliando la concesión para los próceres del reino en iguales condiciones[69].Los derechos del Real Patronato se hallan consignados en la legislación española mandada recopilar por Felipe II[70].

Derecho de patronato es la suma de privilegios con determinados cargos, que compete por concesión de la Iglesia a los fundadores católicos de alguna iglesia, capilla o beneficio y a sus derivados[71].Tomando el patronato en el sentido más amplio da al patrono los siguientes derechos:

1. El de presentar clérigo idóneo para la iglesia o beneficio vacante.

2. El de obtener alimentos a cargo del beneficio, siempre que se haya atendido a la honesta sustentación del beneficiado y al levantamiento de los cargos ya que el patronato

[69] Garrote, *El derecho de patronato en …*, 6.
[70] Neu. Recop. Lib. I tit.17, ley 4°.
[71] Ángel Garrote Martín, *El derecho de patronato en…*, 9.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

haya venido a la indigencia sin propia culpa, sin que conste que el patronato haya renunciado su patronato a favor de la iglesia o que perciba pensión del beneficio, si esto es insuficiente.

3. El de tener, si hay esta costumbre el blasón de la familia en la iglesia patronal, y preceder a los demás fieles en las procesiones y financias sagradas y ocupan lugar distinguido en la iglesia, sin dosel y fuera del presbiterio[72].

En las sentencias más antiguas se hace mención de la renta o censo que de los bienes del beneficio percibían muchos patronos, más como testimonio de reconocimiento que como utilidad apreciable, y aún esto quedó abolido con los acuerdos que siguieron a las leyes desamortizadoras en España, en virtud de los cuales, salvando a los patronos el derecho de presentación, se hizo cargo el Estado de los bienes eclesiásticos que constituían la dotación de las iglesias o de los valores que los representaban y aceptó solemnemente la obligación solidaria y exclusiva de mantener el culto y clero.Los patronos no les compete más derechos que el de mera presentación, de ahí que los llamen "presenteros", con una serie de honores unidos, recepción solemne por el clero en la iglesia del patronato, mención en las preces públicas, turificación durante los divinos oficios, ósculo de la paz, derechos de cirio y palma, de sepultura y luto eclesiástico.

Entre las obligaciones del patrono:

- 1°Avisar al ordinario si viere que se malgasten las rentas del beneficio, pero sin derecho a intervenir directamente la administración.
- 2° Edificar la iglesia, derruída o hacer en ella las recuperaciones necesarias a juicio del Ordinario, si es que a) el patronato precede por título de edificación y b) no corresponde a otros esta obligación, según lo establecido en otro canon que dice así:"*salvar las legítimas costumbres y convenciones y sin perjuicio de la firmeza de la ley civil obligando a personas determinadas, corresponde la obligación de reparar la iglesia catedral por el orden siguiente:1°* a los bienes de la fábrica salvo lo necesario para el

[72] Garrote,, *El derecho de patronato…,*10-16.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

culto divino y administración ordinaria, 2° al obispo y a los canónigos en proporción a sus dotaciones y salvo siempre lo necesario o su honesta sustentación.

- 3°A los diocesanos, a quienes sin embargo el Ordinario inducirá por medios persuasivos más bien que coactivos a contribuir según sus fuerzas.La obligación de reedificar o reparar la iglesia parroquial corresponde por el orden siguiente:1°a los bienes de la fábrica, 2°al patrono, 3° a los que perciben emolumentos de la iglesia en proporción de ellos, 4°a los feligreses,si bien éstos serán inducidos por persuasión más bien que por medios coactivos.Con relación a otras iglesias se aplicarán las mismas normas en cuanto fuera posible.
- Suplir lo necesario cuando las rentas de la iglesia nos bastasen para sostener decorosamente el culto y sus ministros, siempre que el título originario del patronato sea el de dotación.

La obligación de reedificar la iglesia derruída o repararla, exige para ser firme dos condiciones de suma importancia, a saber, primero, que el título originario sea el de edificación.Es sobradamente conocido que la inmensa mayoría de los patronos carecen de escritura original de fundación y que se apoyan únicamente en el estado posesorio, tal como lo reconoce la ley; pues bien no es inadmisible que los tribunales de justicia están facultados para imponer una obligación cuando no consta de la raíz y fundamento de ella. Además, si en este asunto tienen aplicación las presunciones, es presumible que los patronatos particulares se apoyen en la dotación, que es lo principal en el beneficio.En Galicia,sobre todo, donde las iglesias no aventajan gran cosa en amplitud y factura arquitectónica a las casas de la feligresía, es inconcebible que el patronato o derecho a presentar se apoye con la edificación como base jurídica de tan importante privilegio. Diferentes tipos de patronato: personal, real, mixto o vincular, eclesiástico, laical, ordinario, privilegiado y activo/pasado.

El patronato real es aquel que corresponde a una persona física o moral por anexión a un objeto determinado de dominio particular y libre, según su naturaleza y personal el que comprende a las personas físicas directamente o a las cosas que por disposición del derecho

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tienen carácter público y son representados y administrados por la persona a quien por oficio corresponde[73].

El mayorazgo o patronato vincular, va anejo a determinados bienes de propiedad privada que forman un todo indivisible e inalienable vinculado por ministerio de la ley a deterrminada persona.En Galicia, la designación de la casa en el nombre con que generalmente se la conoce y no con su situación, perímetros y estructura responde indudablemente al derecho foral de Galicia,según el cual el hijo mayor heredaba el nombre y representación de la Casa, cuyos bienes forman un vínculo, que se transmitía por línea de mayorazgo.

El patronato personal puede ser familiar, gentilicio o simplemente hereditario, según que vaya anejo a los descendientes directos del fundador, a los de su sangre aún por línea colateral o a todos sus herederos aún fuera de la familia.Es manifiesto que dentro de todas estas formas caben otras restricciones o ampliaciones, si así consta en la fundación del patronato.

El patrimonio activo es el definido como el derecho a presentar clérigo idóneo para un oficio o beneficio eclesiástico, mientras que el pasivo es el derecho que tienen las personas de determinada familia, vencindad a otras circunstancias para optar a un beneficio en exclusión de los demás o simplemente con el derecho de preferencia y se funda en el llamamiento del fundador.A este patronato pasivo pertenecía en España el llamado privilegio de patrimonialidad, abolido definitivamente en el Concordato.

Título derivado de un patronato es aquel en cuya virtud un patronato legítimamente adquirido se transmite a otra persona que la del fundador o primer adquiriente.Esta transmisión se hace unas veces por sí sola en virtud del derecho y entonces no se necesita

[73] Garrote, *El derecho de patronato…*, 20-27

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

que la autorice el Ordinario, otros se transmite por asentamiento de las partes e, incluso, influye la sucesión hereditaria.

Los contratos en la medida que lo permite la fundación y la naturaleza del patronato, siendo la forma más común la donación, que vale siempre que se hace a favor de la iglesia, pues equivale a una cesión no sólo permitida sino recomendada por el derecho[74]. En la transmisión ha de respetarse siempre la ley fundacional y la naturaleza del patronato.

El patronato personal puede permutarse con otro de la misma naturaleza de origen y transmisión mediante el consentimiento del Ordinario.Puede ser objeto indirecto de permuta siempre que no se comprometa como valor temporal, lo que sería delito de simonía.

Por la misma naturaleza de las cosas, cesa el derecho de patronato al extinguirse el sujeto de él.Igualmente cesa el derecho patronal cuando falta el objeto de su ejercicio por la extención del oficio o beneficio patronado.Esta también por la libre renuncia del patrono, siempre que esté capacitado para hacerlo no sólo por razón de su estado civil, sino también por razón de la fundación del patronato.

El derecho vincular y de mayorazgo se hallan en este caso, mientras existe un descendiente de los llamados por la ley a representar el mayorazgos, es decir que el cedente puede sólo ceder el ejercicio de su derecho durante su vida y capacidad canónica para ser patrono, pero no puede perjudicar al que le sucede en el mayorazgo, cuyos derechos lo mismo que el mayorazgo son inalienablesTambién puede indirectamente suspenderse o limitarse el ejercicio del derecho a presentar por la situación jurídica del patrono:la demencia, infancia, etc. mientras carece de representante legal [75].

El patrono debe demostrar su derecho con documentos auténticos o con otras pruebas fehacientes sin las cuales debe ser rechazada toda presentación. Por lo regular las pruebas de que disponen hoy los patronos son las sentencias por las que aparece su estado

[74] Garrote, *El derecho de patronato*…,45-50.
[75] C.32 lib. I tit. 6 in VI.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

posesorio.La presentación tiene que hacerse dentro de los cuatro meses contados desde que el ordinario diere aviso cierto de la vacante[76].

El modo de hacer la presentación debe ser por escritura fehaciente ya que toda formalidad en esta clase de privilegios no será superflua, antes muy conforme con el espíritu del canon 1454 que exige pruebas firmes, de todos los cuales es el fundamento la escritura de presentación.Desde luego esta es la práctica, cuando se tramiten, como es muy conveniente, las presentaciones ante el Tribunal de justicia diocesano. Pueden concurrir varios a la presentación, siendo más importante el que saque la mayorìa absoluta si constituyen corporación o colegio.

Los sufragios en esta casa de patronos singulares no se cuentan precisamente por personas sino por títulos de patronato en cada persona, ya preceden de multiplicidad en el mismo origen o ya de acumulación sucesiva en una persona de representaciones diversas.

La presentación múltiple: todo patrono puede presentar antes de haber sido aceptada en firme la presentación primera uno o varios candidatos, simultánea o sucesivamente, dentro del tiempo hábil para ejercitar su derecho, pero en las presentaciones sucesivas la posterior no anula las anteriores [77].

La presentación se hace ante el Ordinario a que corresponde dar la institución canónica del beneficio y de cuya competencia es juzgar sobre la idoneidad del presentado, después de tomar informes aún secretos sobre la persona presentada[78].

En Galicia es tan crecido el número de patronatos que en realidad mengua la jurisdicción episcopal y las prerrogativas de la Corona, en relación con el estado de las demás diócesis de España.Más de 350 parroquias en una sola diócesis se hallan total o

[76] Garrote, Ángel, *El derecho de patronato…*, 58-63.
[77] Can. 1460 4;c.2. Lib. III,tit. 12 in Ciem;c.24 X lib.III, tit.38.
[78] Can.1464;cc.4.5.21 X lib III.tit 38;c.3X lib III tit. 7, trident. sess XIV cc.12.13. de Reform, 65.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

parcialmente fuera de concurso general y de la libre propuesta del obispo y nombramiento de la Corona.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

8. LA RELACIÓN DE LA ARQUITECTURA GALLEGA DEL SIGLO XVI CON PORTUGAL

El Renacimiento fue un fenómeno cultural y artístico global, si bien cada zona o región adoptó sus propias peculiaridades e idiosincracia, no siendo excepción el foco portugués. Es, precisamente, ahí, en el foco donde se refugia la impronta de cada estilo y, a su vez, es el canal a través del cual fluyen las tendencias artísticas.

La proximidad geográfica entre Galicia y Portugal, así como los lazos de unión histórica fortalecidos a lo largo de un amplio período de tiempo, han contribuído a que el trasvase de maestros canteros portugueses, rumbo a Santiago, fuese un constante e incesante goteo de recetas escultóricas que calaron hondamente en el foco compostelano, y de ahí fueron irradiando por la geografía gallega. No olvidando mencionar que la frontera con Portugal se vio sumergida en una huella de renacimiento de filiación portugesa indeleble que tiñó los muros de edificaciones como Trandeiras, donde la explosión de grutescos y motivos *a candilieri* se hace totalmente plausible, y se ve el influjo de lo portugués, quizás de un incipiente manuelino.

Se sabe que hay nómina de maestros portugueses trabajando en la obra del Hostal de los Reyes Católicos, en concreto se habla de Guillén de Colas, cuya mano también se ha querido interpretar en los muros de la capilla de las Torres de Allo (Zas, en A Coruña).

Era conveniente establecer un capítulo de filiación artística entre Galicia y Portugal dadas las relaciones económicas y sociales entre la región norte de Portugal y Galicia a finales de la Edad Media, donde los cambios comerciales incidieron y marcaron el peso en las economías[79].En un contexto donde el mercado con las Indias eran el único factor de

[79] Anselmo López Carreira, *O Condado de Lemos na Idade Media.* I Simposio de historia en Terra de Lemos. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2009, 156.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

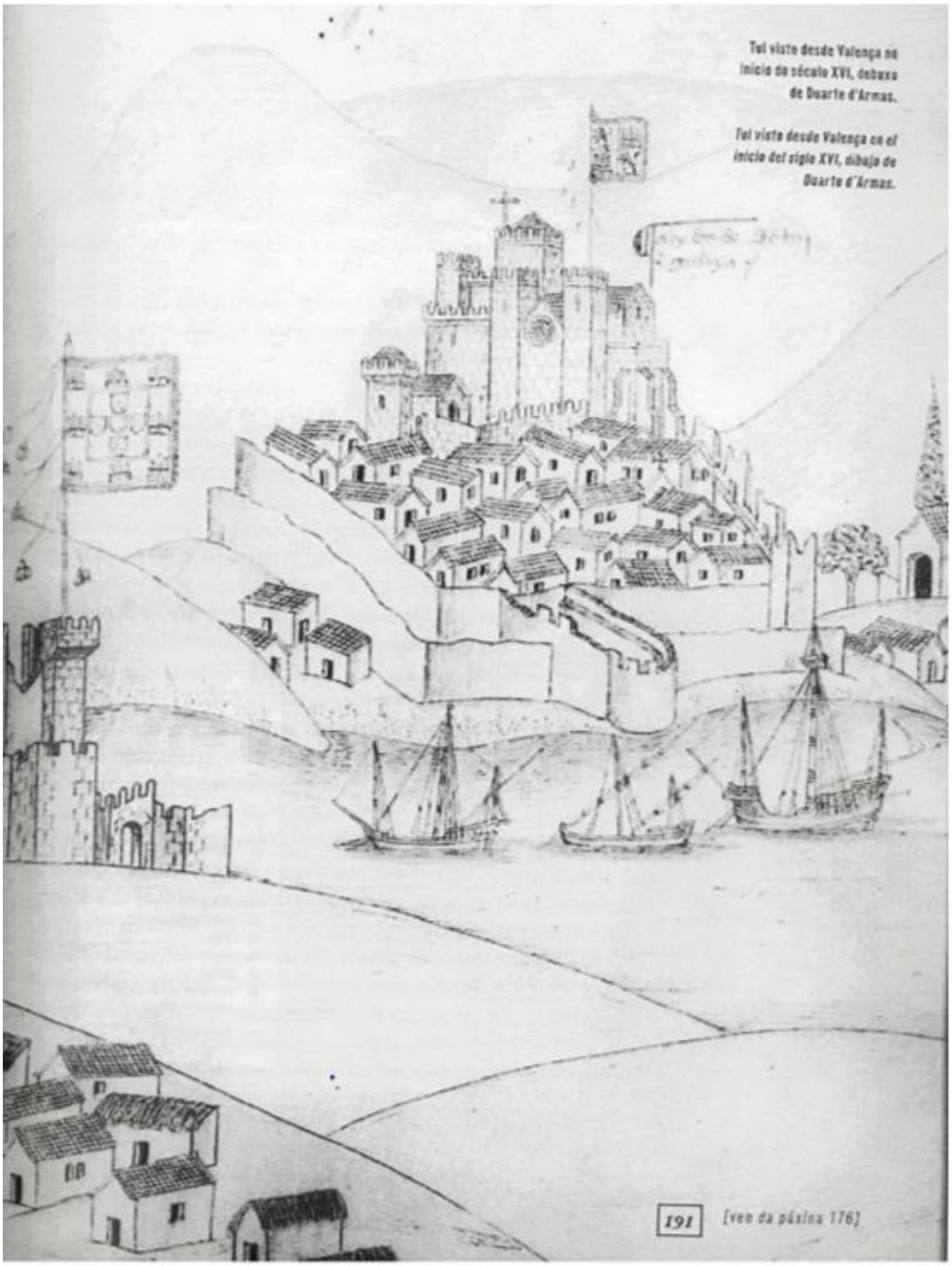
mercado internacional, sobresalió el sistema atlántico, con la participación de agentes instalados en regiones, ciudades y puertos al margen de los circuitos llamados imperiales, que se interconectaban, actuando en red, pese a obstáculos por monopolios a la libre participación.

Las relaciones galaico-portuguesas se vieron especialmente fortalecidas[80] por los vínculos por vía marítima que propiciaron la circulación de navíos, privilegiando los contactos por mar. Todo ello unido a los fuertes lazos entre comunidades fronterizas como Tuy, revela un interesante análisis de relaciones entre el Norte de Portugal y Galicia, con novedosos hechos económicos y sociales, que aprovechan las estrategias de grupos mercantiles del noroeste portugués respaldado por el excelente complejo portuario gallego para solidificar negocios. Nace así la economía general de los inicios del mundo moderno con fructíferos intercambios galaico-portugueses para el privilegio del contacto con el mar. Así, el norte de Portugal y Galicia se convertirán en actores principales de la construcción del espacio atlántico, sin noción de frontera, límite defensivo y barrera comercial, existiendo, todo lo contrario, una frontera humana y política, incentivada por una magnífica política aduanera.

La mirada de Galicia hacia el mar, sin duda, la benefició totalmente, así Pontevedra se convierte en un concurrido puerto internacional, atractivo para la navegación septentrional.A Coruña, más al norte, con vista para el golfo de Vizcaya y para las rutas internacionales de tráfico, canalizará un importante movimiento y vendrá a albergar una base naval a su entorno; Bayona,privilegiada con la Coruña aún en el siglo XV toma el lugar de Tuy como puerto abierto al tráfico internacional. Viana se convirtió en un primer interpuesto entre el Norte de Portugal, fuertemente relacionado con Brasil, los centros marítimos de Esposende y Fão vivieron un período próspero participando en la dinámica del transporte de

[80] López Carreira, *O Condado de Lemos na Idade Media…,*156-158.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Lám. 15 Valença do Minho (siglo XVI).
Dibujo de Duarte d' Armas

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

sal, en conjunción con los intereses de los mayores puertos comerciales y arriesgando una actividad marítima impulsada por la creación de una "alfándega" regia (1542)[81].

Las relaciones entre Portugal y Galicia, tal y como apuntaron, Aurélio de Oliveira y Jaime García Lombardero "*a afinidade geo-económica das terras de Galiza como as de Entre Douro e Minho, con actividades e situaçoes mais paralelas que discordantes impediu que entre as duas regiões se criassem grandes situações de dependencia relativamente aos seus produtos e ás suas actividades",* en consecuencias las enconomías se fortalecían y los contratos se multiplicaban, dado que el tránsito de navíos por vía marítima permitía la celebración de negocios, para lo cual se crearon mecanismos reguladores de la actividad comercial en Galicia, articulando la economía en varios sectores[82].

Así pues, en el siglo XVI, período de indiscutible aumento de contactos, se detectaban 26 puertos o centros de comercio gallegos que mantenían relaciones con Porto (lámina 15).A nivel arquitectónico, la proximidad geográfica también servirá de fuente de inspiración, no sorprende que Duarte d' Armas[83] que diseñó para el rey las fortalezas de la "raya"no pudiese edificar algo similar en Galicia o ejercer influencia sobre arquitectos gallegos del momento, ya se sabe del asentamiento de presencia portuguesa en las ciudades y villas costeras gallegas durante el siglo XVI, convirtiéndose Galicia en una encrucijada de navegación internacional, lo que justifica mucho del movimiento marítimo portugués rumbo a los ríos y puertos gallegos. Así, los puertos gallegos serán permanentes centros comerciales, punto de encuentro de intereses marítimos europeos, dado que las rutas oceánicas portuguesas coincidían con la llegada y permanencia en Galicia de flotas de medio alcance bretonas, inglesas, flamencas, holandesas y nórdicas[84].El intercambio con Galicia abarcaba, igualmente, la logística de la expansión y exportaciones de pescado, sal y vino fomentaron relaciones beneficiosas y especialmente provechosas; así pues en el siglo XVI se lanzan las

[81] Ver J.Cordeiro Pereira, Portugal en la era de Quinhentos (parte I: Estruturas aduaneiras do País). Cascais.Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2009,157.
[82] Anselmo López Carreira,. *O Condado de Lemos na Idade Media,* I Simposio de historia en Terra de Lemos.Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2009, 160.
[83] López Carreira, *O Condado de Lemos na Idade Media…,*162.
[84] López Carreira, *O Condado de Lemos na Idade Media…,*166.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

bases del desarrollo de los viñedos del Duero y de la intensificación de la relación entre esta región Galicia[85] estableciendo una relación de trueque para abastecimiento de las flotas, armada, etc…todo un tráfico ultramarino en espacio atlántico.

En cuanto a cómo esta floreciente relación de transacción económica entre Galicia y Portugal, conviene incidir en cómo entro el Renacimiento en Galicia y su compleja adaptación hasta cuajar en un terreno que no era proclive a dejarse invadir por un nuevo estilo arquitectónico y artístico, en general. Es vital mencionar la importancia de las dos principales vías de influjo e influencia, y sus formas de penetración. Hablamos del foco castellano (fundamentalmente salmantino) y del foco portugués, con sus monumentos más representativos, como Batalha, Alcobaça (lámina 16), los Jerónimos (lámina 17 a 20), Belem (lámina 21), Tovar… fundamentales para entender el Renacimiento gallego en profundidad.

Lám.16. Santa María de Alcobaça

[85] López Carreira, *O Condado de Lemos na Idade Media…,*172.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám. 17 Claustro de los Jerónimos

Lám. 18. Interior de los Jerónimos

Lám. 19. Portada meridional

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám.20 . Vista exterior del conjunto

Lám.21 Belén, torre de. Vista principal

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Indudablemente, la permeabilidad a contagiarse de una nueva corriente estilística no es inmediata y conlleva un innegable período de adaptación. Zonas de Ourense próximas a Portugal, como Trandeiras, se contagian de este nuevo florecimiento artístico e invade sus fachadas con la plasticidad de grutescos, que también vemos en la iglesia de Guimarey, pero, en este caso, dispuestos en el interior, en un arco triunfal.

Es interesante analizar el proceso constructivo, y tanto más, si cabe, saber de quién parte la iniciativa de la edificación, si de forma pública o privada. La presencia de núcleos con religiosidad atrae a las cuadrillas de canteros para la erección de nuevos monasterios o catedrales, lo que va a generar un importante volumen de mano de obra que después se va a ir diseminando por toda la orografía gallega. También es importante la arquitectura civil, fortalezas que se desmochan para convertirse en residencias palaciegas, tal y como pudo ser el caso de la fortaleza de San Payo de Narla.

Pero retomando el vínculo portugués, las relaciones galaicoportuguesas, lógicas dada la contigüidad existente entre los territorios meridionales de Galicia y los septentrionales de Portugal, no han sido uniformes a lo largo de los siglos. Circunstancias de signo muy dispar —políticas, económicas, religiosas— las favorecieron en unos casos y las entorpecieron en otros. Asumida esta diversidad diacrónica, es evidente también que una de las etapas privilegiadas en el contacto entre las tierras situadas al norte y al sur del Miño, afectando decisivamente tanto al trasvase de maestros como al de obras, es la que transcurre entre el final de la Edad Media y el comienzo de la Moderna o, para ser más precisos cronológicamente, entre los años centrales del siglo XIV y los iniciales del siglo XVII. Ese es justamente el período —largo, fecundo y brillante— que desde el punto reseñado se analiza en la historiografía, y nos lleva a formulaciones que abarcan desde las tardogóticas hasta las manieristas.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La trayectoria común de Galicia y el norte de Portugal hasta el siglo XII, la falta de incidencia que tuvo en el tejido social la frontera[86] con el nuevo reino y la debilidad del poder regio en aquella época favorecen que los señores actúen a veces como si fuesen súbditos de ambos reyes. Por lo que atañe a las iglesias y monasterios, algunos centros gallegos reciben también donaciones de los habitantes de Portugal y de su mismo monarca (intensificación de contactos en una posible red clientelar y de mano de obra).

En el siglo XVI se producen muchos cambios en el mapa político administrativo de la Corona de Castilla. Carlos V y Felipe II desmembraron y vendieron jurisdicciones de la iglesia con objeto de arbitrar fondos que les permitieran financiar su política exterior (mercantilismo del arte con fines bélico-propagandísticos).

La arquitectura fue la disciplina que mereció más atención y cuidado regios, pues, junto con las fiestas públicas, era lo que más se imponía a los ojos del pueblo y de todos aquellos a quienes se quería hacer llegar el mensaje de poder (arte propagandístico)[87].

Es evidente que, dadas la relaciones entre ambos territorios, la vinculación de Galicia con el arte portugués no se haría de esperar, así pues, su arte llamado manuelino, bien será reinterpretado en Galicia bajo sus raíces goticistas y se embriagará de esta corriente artística, oriunda del país vecino.

El arte manuelino, en gran parte, nació con Don Manuel (1495-1521) y finaliza con la llegada de la Contrarreforma y la pérdida de la independencia. Da la impresión de que el manuelino se quiso apartar, de golpe, del gótico florido portugués, aún en apogeo en el monasterio de Batalha, tal vez por tratarse este del monumento celebrativo de la victoria contra los castellanos, señal que importaba disminuir en tiempos de buenas relaciones entre los Reinos, a alimentar el *sonho ibérico* imaginado por D. Joao II[88]. Tampoco escapa el arte

[86] Carlos Barros, "O cerre da fronteira medieval entre Galicia e Portugal*"*en *Actas Congreso Internacional Bartolomeu Dios e a súa época.* Porto:1989. Vol. IV, 461-473.
[87] Pedro Dias, *El manuelino. El arte portugués en la época de los descubrimientos,* Barcelona: Electa, 2002, 29.
[88] Dias, *El manuelino. El arte portugués…,*25.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

manuelino al afán de glorificación de las dinastías monárquicas, pues se manifiesta la necesidad psicológica y social de imponer su presencia monumental, religiosa y heráldica, que se manifestó en el arte funerario.

Se trata de un arte que recoge las influencias artísticas de otras corrientes como la borgoñona, ya que de Borgoña había venido el conde D. Henrique, y las relaciones culturales y comerciales se ven alimentadas por el matrimonio de doña Isabel con Felipe "El Bueno". Por concurrencia amistosa, y al mismo tiempo imitativa, recibe de España ecos y artistas del mudéjar, del Plateresco, de lo que llaman *espano-flamengo*[89]. Don Manuel habría ido a Santiago de Compostela, a Toledo y a Andalucía, y también por haber sido el duque de Beja un amante de cierto lujo temperado de elementos arabizantes. El Palacio de Sintra (lámina 22) y el de Évora (lámina 23) son muestras vivientes y ejemplificadoras de esta tendencia. El rey manifestaba su gusto por los ornatos *mouriscos*. Este hecho justifica la entrada de lo borgoñón en España.Dentro de la llegada del Renacimiento con sus formas italianas, convergen otras tipologías artísticas como el Manuelino portugués, el Plateresco, el Isabelino o Mudéjar en España. También influyen en su difusión los mecenazgos y las

Lám.22 y 23 Évora y Sintra, palacios.
Arquitectura civil portugesa

[89] Dias, *El manuelino. El arte portugués…,*26.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

protecciones de la realeza (se sabe, por ejemplo, que el *abade* Gomes fue protegido por los Médicis y sus amigos y lidió directamente con personalidades italianas).

Con respecto al sentido de las proporciones, las leyes de la perspectiva y el sentido de la composición, se aplica la integración de la escultura en la arquitectura como en San Payo de Narla. Los atributos heráldicos, que también aparecen insistentemente en el arte manuelino, son una especie de demarcación del terreno con intenciones político-religiosas, al igual que los emblemas. Una de las constantes de los mecenas y donantes del Renacimiento es la afirmación del poder, la tendencia nítida para la identificación. Los mecenas se distinguen de los simples donantes, por la simple razón de que aquellos tienen la posibilidad de tener una pléyade de artistas y humanistas a su servicio, contribuyendo de formas variadas y constantes para la exaltación de los patronos. Los donantes son más modestos, ya que se limitan a encomiendas salutatorias, pero las intenciones de afirmación son las mismas: si los mercaderes actuaban de este modo para afirmar su riqueza e incrementar sus negocios, los reyes, los demás príncipes, los tiranos y los papas se procuraban el prestigio indispensable para la consecución del poder (perpetuarse en el poder).

También se busca lo diferente, cayendo casi en lo exótico o lo importado de otras culturas, como la borgoñona o la mudéjar, buscando un aspecto triunfante y mercante dentro del arte. Para solo hablar de Portugal, los emblemas regios van a invadir los templos, sus retablos, sus tumbas al lado de los santos porque el rey "*é o fidelissimo protector da Fe, o novo Apóstolo*". En todo momento se ve la constante en la que radica la importancia de perpetuarse en el tiempo y alcanzar la inmortalidad pétrea, aunque para ello hubiese que someter a modificaciones la arquitectura.

El modo portugués de construir de principios del siglo XVI no se diferencia del de otras tierras europeas como Castilla, Francia, Bohemia o Flandes. Allí, lo mismo que aquí, las estructuras del último gótico habían perdurado, aunque el perfil de las bóvedas tendía a la horizontalidad y los pilares internos de iglesias y grandes solares se volvían más delgados, lo que casi permitía una unificación del espacio. La iluminación aumentó con la apertura de

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

vanos cada vez mayores (aplicable a las ventanas de San Payo de Narla) y con la unidad de las bóvedas, en las que aparecían también los nervios de trazado curvo[90].

La decoración arquitectónica, en la estela del gótico flamígero del Trescientos cobró importancia, se volvió más pesada y abundante, y alcanzó una excepcional exuberancia. Por toda Europa surgieron ejemplos de sobrecarga monumental, de uso de elementos tomados de la naturaleza hacia la cual el hombre se volvía. Esta fase final del gótico tuvo distinto fulgor según las regiones, en consonancia con las condiciones particulares de cada una. Así, en Francia e Inglaterra se asistió al fluir normal de las corrientes y ritmos que venían de atrás, sin que se registraran sobresaltos. En los territorios de la corona de Castilla y del ducado de Borgoña, el número de construcciones fue aumentando paulatinamente, todo por la acción de mecenazgo de los grandes señores como por la existencia de grupos profesionales, con particular incidencia, en este último caso, en Flandes y en los Países Bajos[91].

No podemos olvidar que fue en este período cuando se asistió a una recuperación de formas decorativas de origen islámico, sobre todo de Andalucía. Es cierto que siempre hubo musulmanes trabajando en Portugal, incluso después de la conquista definitiva de Algarve en 1249, hombres que se dedicaban a la carpintería, a la alfarería y a trabajos en yeso, pero el brote *mudéjar* —como hemos de llamarlo— corresponde a una moda que por entonces se estaba imponiendo en el reino de Castilla, especialmente en el círculo de la Corte y que Portugal importa de allí. En Portugal, fue con las obras regias de Sintra y Évora, donde más se dejó sentir la influencia mudéjar, sobre todo a partir del viaje que D. Manuel I hizo a España en 1498. Los constructores recurrieron a los arcos de herradura, a las superficies decoradas con azulejos sevillanos, a los techos de mocárabes y a los *alcatifes* marroquíes para crear ambientes arabizantes.

[90] Dias, *El manuelino. El arte portugués…,*26.
[91] Dias, *El manuelino. El arte portugués…,*25.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Los reinados de D. Alfonso V y de D. Joao II no fueron tan fértiles en el campo de la arquitectura civil y religiosa en el territorio europeo portugués, ya que esos monarcas se interesaron menos por esta actividad que el Afortunado, quien antes incluso de llegar al trono dio muestras de apoyo a las empresas artísticas. Al convertirse en rey, para poner en evidencia su majestad, inició un enorme número de obras, tanto de nueva planta como de reconstrucción y agrandamiento. Como en Portugal no había suficiente mano de obra especializada, llamó a centenares de constructores de Castilla, Francia, Alemania y Flandes para que se incorporaran a los equipos, cuya dirección quedó a cargo de portugueses y españoles. De entre estos, destacan nombres como los hermanos Arruda, Francisco y Diego, hijos del maestro de obras de Batalha Joao de Arruca, autores de la Casa del Capítulo del Convento de Cristo, en Tomar (lámina 24) y en la Torre de Belem, en Lisboa, Mateus Fernandes, padre e hijo, ambos responsables también de trabajos en el monasterio de Batalha, vivero también de artistas de primera línea. Pero si estos eran portugueses, formados aquí, no se quedaron atrás otros extranjeros como el francés Boytec, también maestro de obras como Batalha, Coimbra o Los Jerónimos y, particularmente, Juan del Castilho, un vizcaíno que concluyó las formidables obras de Tomar y Belém, y encarnó la figura del arquitecto moderno, al adaptar el lenguaje renacentista e incorporarlo en los principales proyectos de D. Joao III.

Lám.24 Tomar, capela do Cristo.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El gusto de D. Manuel[92] por las artes tuvo un efecto multiplicador, y los nobles, en una actitud mimética muy común en épocas pasadas, siguieron los pasos del rey construyendo nuevos palacios, mejorando los viejos, rehaciendo y engrandeciendo las iglesias de que eran titulares (¿señor Vasco das Seixas, titular de la iglesia de Santa María de Guimarey, con posible poder y dominio sobre ella?), fundando capillas en monasterios, etcétera.

Pero esta fiebre constructora no habría sido posible sin la adecuada disponibilidad financiera. El deseo personal del Rey, la emulación de los hidalgos y la reacción de las comunidades populares o religiosas no eran por sí solas suficientes para levantar edificios; la base material, el dinero, era indispensable. A Portugal afluían abundantes riquezas en géneros y en moneda, y fueron esos caudales los que permitieron financiar las empresas artísticas del reinado de Don Manuel I.

La expansión ultramarina no enriqueció sólo el rey y su familia, sino expansión ultramarina no también a la población portuguesa en general, por lo que las comunidades de mercaderes ya salariados de las zonas ribereñas también rehicieron y enriquecieron sus iglesias y viviendas de las zonas ribereñas, que consideraban símbolos de prosperidad. Los testimonios de esta tendencia son bien patentes en tierras como las de Caminha (lámina 25 y 26), Viana, Vila do Conde (lámina 27,28 y 29) y Azurra de la región de Minho, Setúbal y

Lám.25.Caminha. Portada principal, ca.1511.Obra de Péro Galego, junto con el interior hacia la cabecera.

[92] Dias, *El manuelino. El arte portugués…,*25

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Simas de la costa Atlántica del sur del Tajo o, en Algarve, Portimao[93], Alver, Tavira, Coucela y Loulé, y decenas más de ciudades, villas y simples aldeas.

Lám. 26. Detalle rosetón de la iglesia de Caminha.

Lám. 27. Iglesia de Vila do Conde. Portada principal, 1510. Obra de Galego.

[93] Dias Pedro, *El manuelino. El arte portugués…,*26.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám. 28 Interior de la iglesia de Vila do Conde

Lám. 29 Portada principal, obra de Péro Galego.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En el interior de las regiones del norte y en el centro, dejando a un lado las catedrales, las iglesias parroquiales rara vez sufrieron cambios más que en las capillas mayores y en algunas laterales, rehechas por iniciativa de nobles de segunda fila que también se había enriquecido en las aventuras de ultramar. Sin embargo, en Ribatejo, Baixa Estremadura y Alentejo se levantaron desde los cimientos muchas iglesias, hechas ya, totalmente, conforme al nuevo gusto. Recordamos que correspondía a los titulares hacer, mantener y armar la capilla mayor, la sacristía, la casa del párroco y los graneros, mientras que los fieles tenían idéntica obligación con el cuerpo de los templos. Pero eso se ven en tantas aldeas y villas antiguas del norte y centro de Portugal iglesias con ábsides manuelinos y naves renacentistas o barrocas. Es que la población de esos lugares no experimentó mejorías efectivas en su vida hasta más tarde, cuando comenzaron a dar fruto los nuevos cultivos como el maíz.

Pero esta arquitectura —"manuelina"—[94] fue llevada mucho más allá de Europa; desde muy pronto, con las villas recién creadas de las Azores y de Madeira se hicieron innumerables fortalezas, iglesias, capillas, ayuntamientos, hospitales, casas de misericordia y palacios a la manera del Portugal continental. Aún hoy es enorme la cantidad de estos edificios que se conservaron, en todo o en parte, y el mejor ejemplo es la catedral de Funchal (lámina 30), comenzada a finales del Quattrocento. Pero también están las iglesias parroquiales de Machico (lámina 31), Santa Cruz, Ponta do Sol, Loreto (lámina 32), etc. En las Azores, el manuelino está presente en la iglesia matriz de Ponte Delgada, en la Praia de Vitória y en la de Sao Sebastiao de Torceira, por no alargar más la lista. Para los maestros del manuelino fueron también a las Canarias, a los archipiélagos de Cabo Verde, Santo Tomé y Príncipe.En 1503 estaban construyendo ya una fortaleza y una factoría en Cochín.

[94] Dias, *El manuelino. El arte portugués…,*26.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám. 30 Catedral de Funchal, Madeira.

Lám. 31 Machico, iglesia de.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám. 32 Loreto, iglesia de Nuestra Señora de.

El manuelino de las ciudades indias[95] en manos de portugueses sobrepasó en vigencia al europeo. En las arenas de Ormuz se observa aún toda la estructura de la antigua cisterna de la fortaleza; en Goa es visible la monumental puerta de la iglesia del Convento de San Francisco, que data de 1521; pero las bóvedas de nervios de las iglesias de Chaúl y Baçain, e incluso la de la capital de la isla de Mozambique que, son como poco, 30 ó 40 años posteriores. El viaje de los maestros constructores, como Tomé Fernandes, y su afincamiento definitivo en tierras del Índico cuando aún eran raros los tratados, hacían que prolongasen la vida del arte que aprendieron y que era novedoso a su partida de Lisboa.

Por todo lo dicho, parece legítimo hablar de "arquitectura manuelina" o simplificando "manuelino". No porque esta forma artística fuese un estilo, tuviese unidad y peculiaridades como para ser considerada como tal, sino porque representa un fenómeno delimitado en el tiempo y en el espacio: los inicios del siglo XVI y el territorio nacional europeo y las islas, ciudades y fortalezas ultramarinas.

Hay, no obstante, algo característico que distingue el manuelino de las restantes versiones contemporáneas del gótico tardío: el cariz popular de la ornamentación y hasta de

[95] Dias, *El manuelino. El arte portugués…,*26.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ciertos elementos de las estructuras arquitectónicas. La necesidad de conseguir muchas constructoras en poco tiempo para cumplir con la realización de las obras originó que maestros secundarios y obreros sin la adecuada formación se encargarán de levantar palacios, residencias, iglesias o dependencias de conventos. Sin haber pasado por los grados que constituían la escuela hasta la maestría, se veían enfrentados a problemas que resolvían mejor o peor, pero siempre empíricamente. Daban excesivo valor a los elementos decorativos, abusaban de las formas vistosas, combinaban columnas grandes y pequeñas con pies derechos sin ninguna razón funcional, interpretaban mal esquemas comunes, de lo que resultó un arte de claro sesgo antierudito e incluso ingenuo como el motivo imitativo de arrecife de coral (formas voluptuosamente preciosistas y caprichosas, a imagen y semejanza de una planta trepadora que invade y coloniza el espacio, en el deslizamiento de su sinuosa silueta a ras de pared).

Y también hemos de seguir a Pedro Días a este respecto:

El arte del reinado de D. Manuel I[96] *y, más genéricamente, del tiempo de los descubrimientos, es un arte de encuentro de varias estéticas de Europa, por un lado, y de África y Oriente, por otro, que en el pequeño territorio del reino portugués produjeron obras que escapaban muchas veces de los cánones occidentales en que siempre se cimentó el arte portugués. Las importaciones de Castilla, del Levante peninsular y de Andalucía eran constantes, como también lo eran las compras a ciudades del norte de Europa, sobre todo de Flandes, Brabante y el sur de actual Alemania. La venida de esos artistas, como hemos visto, era más que una simple casualidad. Con el correr de los tiempos y, sobre todo, con la apertura del camino marítimo a la India, la llegada de objetos y artículos de Oriente inflamó la imaginación de nuestros artistas, que no dejaron de orientalizar disciplinas muy nuestras. No inmediatamente, en el reinado de D. Manuel, pero sí en tiempos de los monarcas siguientes, los alfareros de Lisboa imitaban en la loza vidriada los dibujos de la dinastía Ming […] Pero la presencia portuguesa en otros parajes motivó también que los artistas y*

[96]Dias, *El manuelino. El arte portugués…*,26.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

artesanos de esas tierras realizaran nuevos productos, con otras funciones, pero con su cuño tradicional. Así nació el mobiliario que hoy llamamos "indoportugués" y, seguidamente, el "namban"[97].

Aplicando directamente el influjo portugués en Lugo, provincia objeto de nuestrro estudio, debemos retrotraernos a Vasco Das Seixas, por lo que parece este personaje fue uno de los que se benefició con la confiscación[98] de bienes ejecutada sobre los Ulloa. Se le documenta en 1377 como merino mayor de Galicia y hombre de confianza de Pedro Ruíz Sarmiento, constando además que ejercía como comendero de varios monasterios gallegos, entre ellos los de Chouzán, Oseira, Chantada, Ferreira, Samos o Sobrado, y asimismo que en los comienzos de 1385, durante la guerra con Portugal asumía – junto con Martín González de Ataide- la defensa de la villa portuguesa de Chaves,la cual todavía reconocía por rey a Juan I de Castilla[99].Esto demuestra los orígenes de la relación de Portugal con el linaje de los Seixas, con residencia en San Payo de Narla, en cuya fábrica quizás podemos ver qué aporta la arquitectura manuelina a esta construcción, pudiendo ver un trasvase de influencias y concomitancias artísticas de cierta fecundidad. Sometamos estas similitudes a análisis.

Las ventanas de San Payo de Narla no tienen mainel esculpido, algo que le confiere cierto halo gotizante. Se percibe así la evolución y modernización que gusta de un revestimiento pétreo que simula una nueva epidermis configuradora de un nuevo estilo (en esta época hay cierto gusto por las piedras afacetadas en forma de punta de diamante, en pico), en el que priman las cualidades plásticas con un nuevo conjunto de soluciones compositivas. Hay cierto dominio de la decoración de estilo italiano y la notable calidad de los bustos en relieve dentro de las molduras redondas, buena prueba de la capacidad plástica

[97] Dias, *El manuelino. El arte portugués…,*37.
[98] Dias, *El manuelino. El arte portugués…,*65.
[99] ACL, Colección Piñeiro, vol. III, fol. 296. Véase, además, Antonio López Ferreiro, *Historia de la iglesia de Santiago*, vol. VI, 209 y 230, y. Eduardo Pardo De Guevara y Valdés, Los señores de Galicia, vol.I,.229.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

del escultor. Quizás los vínculos de Vasco das Seixas con Portugal pudieron influir en la decoración renacentista de su fortaleza de San Payo de Narla para privarla de su rudo y áspero aspecto medievalizante. ¿Se le da cierto simbolismo al espacio arquitectónico?. ¿Pudo influir la decoración de San Payo de Narla como principal promotora y difusora estilístico-artística sobre el resto de la edificación?.

En las ventanas, presenta mayor carga ornamental la de la torre de homenaje que la de la rampa, quizás por mayor facilidad de visibilidad debido a su estratégica posición, privilegiado emplazamiento y disposición vertical, que enfatiza y agiliza la mirada humana en la lectura del conjunto, al mirar de abajo a arriba y hacer otra lectura gráfica más completa. Esta torre de homenaje fue reconstruida por canteros vizcaínos, y se ha constatado la presencia de vizcaínos en Portugal, como Juan Riaño o Sancho García. Estos canteros vizcaínos son los responsables de la transición del gótico al Renacimiento, de la eliminación del gusto arcaizante por uno más refinado a base de naturalistas molduraciones, apreciando los recursos de la materia prima con la que trabajan y creando hermosas columnillas laterales en la ventana de la torre de homenaje, en la línea de la ventana manuelina (lámina 33) del centro histórico de A Guarda[100].

[100]Dias, *El manuelino. El arte portugués…,*205.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

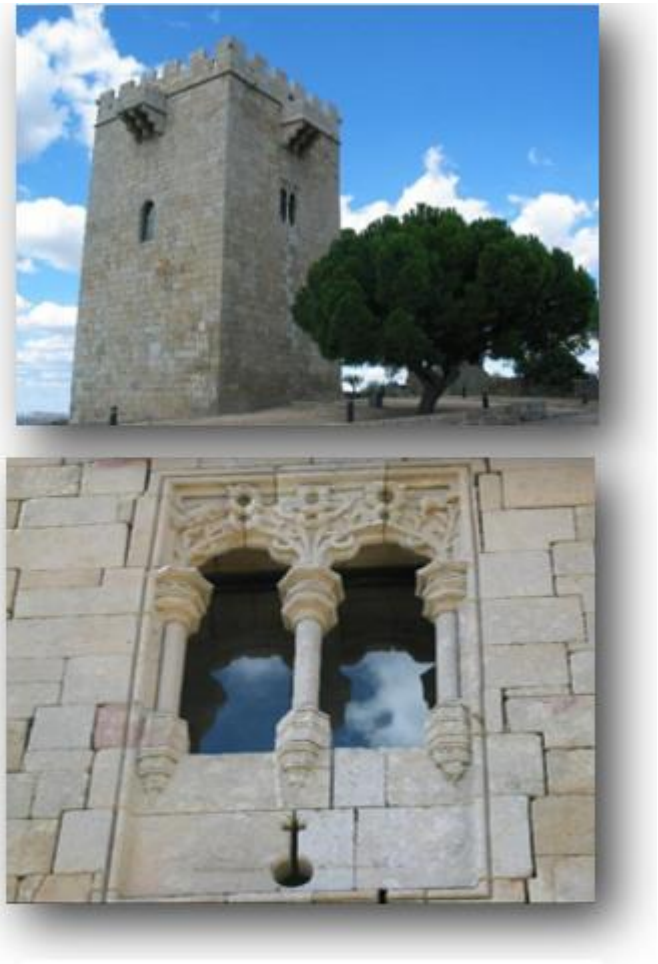
Lám. 33. Tipología de ventanas. Comparativa del mainel de la ventana de San Payo de Narla con su homólogo portugués.

Con diferentes tipos de basamento, las columnillas pueden tener basamento poliédrico (lámina 33); desde un punto de vista ornamental, presentar frisos escamados a modo de serpiente, con naturalismo brutal, con formas de tipo ovoidal. Un ornato de cariz decorativista, lo que disminuyó su valor heráldico. Las rosetas no son muy abiertas, se adaptan al espacio interior, llevan un marco enriquecido por una moldura vegetalista, que dan la sensación de superficie almohadillada.

Importante racionalización de la escultura en la arquitectura por no ser invasora sino un complemento de embellecimiento, y la ventana de la torre de homenaje presenta un perfecto encuadramiento de fino recorte de su interior, en nombre de la verdad monumental y portando su autenticidad. No obstante, la escultura intenta acotar el espacio arquitectónico en un afán agónico por destacar y emerger del muro, con cierto ritmo lineal unificador y valor escultórico.

Si se compara con la torre de Pinhel (lámina 34 y 35), vemos el gusto por engalanar las torres de homenaje. Ésta, en concreto, tiene una hermosa ventana de tracería que aporta belleza y luminosidad, al tiempo que modifica la estructura de la fortaleza restándole su carácter rudo e inhóspito, por lo que cobra un aire más residencial

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Lám.34 y 35. Torre de Pinhel. Ventana de tracería con tronera con cruceta incorporada.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

También encontramos filiación artística de Portugal con Galicia a través de un elemento constructivo de singularidad como es el arco conopial.La pervivencia de ciertas partes arquitectónicas y/o escultóricas en fachadas o construcciones posteriores nos habla de una tendencia o un gusto artístico enclavado en un período en concreto. Es el caso de los arcos conopiales (lámina 36) como el encontrado en la parroquia de Prado,—muy próximo a la ya mencionada con anterioridad "Casa do Fidalgo" (lámina 37) nos asalta la duda de qué tipo de construcción pudo existir ahí, ya que no es un simple material de relleno. Quizás fue una pieza de reutilización, pero, evidentemente, tuvo que provenir de otra edificación y, por su estrechez y reducidas dimensiones, se trata de un vano, no de una puerta. Como enmarque, tenemos el que se sitúa en Trandeiras (lámina 38) tapiando una puerta.

Lám. 36 Arco conopial enmarcando puerta arquitectónica (Portugal)

Lám. 37 Inmediaciones iglesia de Prado (Friol) Arco conopial.

Lám.38. Bon Jesús de Trandeiras. Puerta con arco conopial tapiado.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Partes renacentistas del Hospital Real Fechas y autoría	o **Apóstoles. Detalle de portada principal. Contratada en 1519 por Martín de Blas y Guillén Colás.**
	o Santa Catalina. Detalle de portada principal. Contratada en 1519 por Martín de Blas y Guillén Colás.
	o Patio delantero. Construido ca. 1509-1513 según trazas de Antón y Enrique Egas (reedificado ca.1555-1560 por Rodrigo Gil).
	o Puerta de acceso a la escalera real. Realizada ca. 1509-1513 según trazas de Antón y Enrique Egas.
	o Puertas de un patio. Ejecutadas ca. 1509-1513 según trazas de Antón y Enrique Egas.
	o Puerta de un patio. Levantada ca. 1509-1513 según trazas de Antón y Enrique Egas.
	o Interior de la capilla, ca. 1590-1513, según trazas de Antón y Enrique Egas
	o Pilar toral de la capilla, ca. 1590-1511. Obra de Enrique Egas. Esculturas labradas por Pedro Francés y Nicolás de Chanterenne.
	o Detalle de un pilar toral de la capilla, ca. 1509-1511. Obra de Enrique Egas. Esculturas realizadas por Pedro Francés y Nicolás de Chanterenne.
	o Detalle de un pilar toral de la capilla, ca.1590-1511. Obra de Enrique Egas. Esculturas ejecutadas por Pedro Francés y Nicolás de Chanterenne.

Fuente: Valle Pérez, Xosé Carlos (coord.): *Del tardogótico al manierismo. Galicia e Portugal.* Fundación Pedro Barrié de la Maza. Fundación Calouste Gulbenkian, A Coruña- Pontevedra, 1995.

Lám. 39 Partes renacentistas del Hospital Real. Fechas y autoría.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En el resto de Galicia, encontramos obras arquitectónicas donde el influjo portugués es importante y visible, es el caso del Hospital Real en Santiago de Compostela (A Coruña), cuya portada principal fue contratada en 1519 por Martín de Blas y Guillén Colás(lámina 39,40,41 y 42).En esta construcción, percibimos la esencia renacentista en otra serie de aportaciones.

Lám.40 Portada del Hospital Real de Santiago

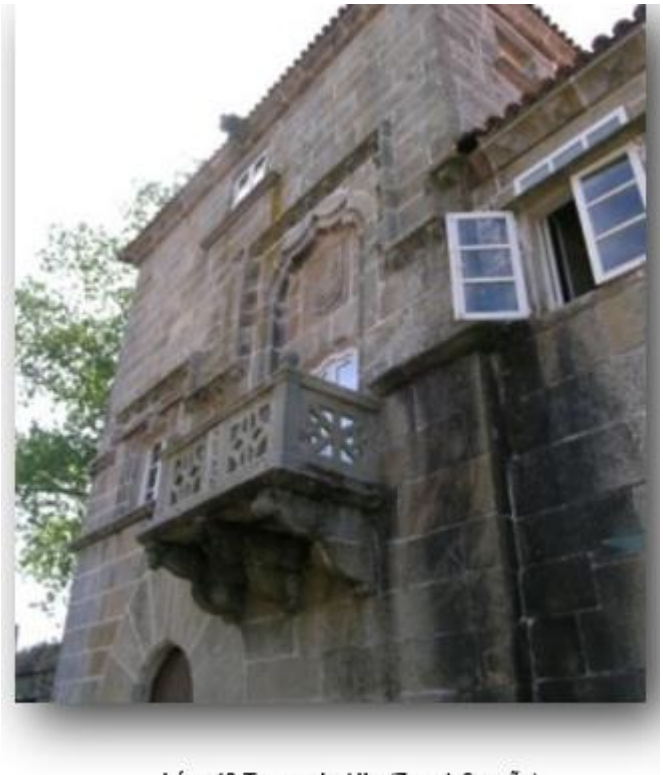
USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám. 41. Patio del Hospital Real de Santiago

Lám. 42. Puerta de acceso a la escalera real.Realizada ca.1509-1513 se trazas de Antón y Enrique Egas.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Estamos hablando del primer Renacimiento galaico- portugués, abriendo el capítulo el Hospital Real de Santiago. En la misma provincia, tenemos en Zas, en el primer cuarto de siglo, un ejemplo ya mencionado en el corpus teórico de la tesis para comparar con San Miguel das Penas (Monterroso,Lugo), estamos hablando de las Torres de Allo (lámina 43 y 44), cuyas imágenes mostramos bajo estas líneas:



Lám.43 Torres de Allo (Zas- A Coruña)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám. 44 Exterior longitudinal de las Torres de Allo

En Fisterra (A Coruña) encontraremos otro ejemplo de temprano Renacimiento en la iglesia de Santa María das Areas (lámina 45 y 46), con una magnífica puerta lateral del primer cuarto de siglo XVI con claras analogías con otras puertas de edificaciones portuguesas.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám.45. Iglesia de Santa María das Areas

Lám. 46 Puerta lateral. Primer cuarto de siglo XVI.

El gusto por los fustes cajeados rematados en pináculos de ondulantes florituras, lo veremos en Galicia en la puerta lateral de la iglesia de Santa Columba (Rianxo- A Coruña) (lámina 47).

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám. 47. Portada lateral de la Iglesia de Santa Columba

Lám.48. Portada principal de la iglesia de San Estevo

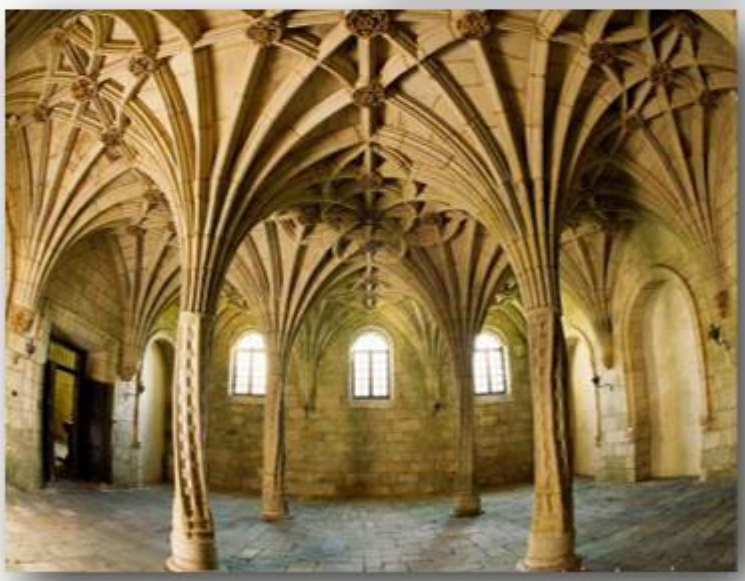
Pasando de una provincia a otra, dejamos A Coruña y vamos a Ourense, concretamente a Xunqueira de Ambía, donde encontramos obras datadas en la segunda década del siglo XVI, obra de Bartolomé de Nosendo como son la bóveda de la sacristía y su puerta de acceso a la misma. En Sandiás, veremos otra obra de Bartolomé de Nosendo en la iglesia de San Estevo (lámina 48), al margen de estas líneas.

Otros ejemplos orensanos, lo encontramos en Xinzo de Limia, con la iglesia del Convento de Bom Xesús de Trandeiras (lámina 49) cuya portada principal es de finales del primer cuarto del siglo XVI, inicida en 1520 por Bartolomé de Nosendo. En Oseira (lámina 50),

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tendremos el interior de una espectacular sala capitular de finales del primer cuarto del siglo XVI.

Lám.49. Bom Xesús de Trandeiras



Lám.50 Sala capitular del monasterio de Oseira

En Pontevedra, vemos la espléndida fábrica de Santa María o de los Mareantes, obra de Juan de los Cuetos y Diego Gil (lámina 51,52, 53 y 54), datada en la primera mitad del siglo XVI

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

(finalizada hacia 1559)[101].Las bóvedas de su nave mayor son del 1559, y el exterior de la capilla mayor es también de finales del primer cuarto del siglo XVI. Otras obras del siglo XVI, presentes en la fábrica de esta construcción pontevedresa, son las siguientes:

Partes renacentistas de la iglesia de Pontevedra Fechas y autoría	**Virgen con el niño.Detalle de la capilla mayor. Finales del primer cuarto del siglo XVI.**
	Detalle de la crestería de la capilla mayor. Finales del primer cuarto del siglo XVI.
	Fachada meridional. Segundo cuarto del siglo XVI
	Detalle de la crestería de la nave meridional. Segundo cuarto del siglo XVI. Obra atribuída a Juan Noble y Jácome García.
	Portada sur, 1539. Obra atribuída a Juan Noble y Jácome García.
	Fachada norte. Segundo cuarto del siglo XVI
	Fachada occidental. Contratada en 1541 por Cornielis de Holanda y Juan Noble.
	Tránsito de la Virgen, Asunción, Hércules, San Juan Bautista, San Gerónimo, Santa Bárbara, en fachada occidental, contratada en 1541 por Cornielis de Holanda y Juan Noble.
	Contraportada occidental. Contratada en 1541por Cornielis de Holanda y Juan Noble.
	Torre occidental. Finales del tercer cuarto del siglo XVI (con modificaciones posteriores)

Fuente: Valle Pérez, Xosé Carlos (coord.): *Del tardogótico al manierismo. Galicia e Portugal.* Fundación Pedro Barrié de la Maza. Fundación Calouste Gulbenkian, A Coruña- Pontevedra, 1995

Lám.51 Partes renacentistas de la iglesia de Pontevedra. Fechas y autoría.

[101] Entre las varias investigaciones hechas en torno a la basílica de Santa María la Mayor, cabe destacar los estudios de Begoña Fernández Rodríguez: *Santa María la Mayor.*Xunta de Galicia, Dirección Xeral de Patrimonio Cultural, 2004 y la tesis doctoral de Mª Begoña Gómez Lor Pérez, *La actividad artística en la Galicia meridional: artistas portugueses.* Universidad de Santiago de Compostela (USC), 2016.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám. 52. Portada principal de Santa María la Mayor

Lám.53 Interior. de la basílica de Santa María la Mayor

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám.54 Lateral de la iglesia

Lám. 55. Colegiata de Cangas

También nos podemos referir a los restos de la fachada principal del pazo de Don Suero Gómez de Soutomaior de fianles del XVI, atribuído a Diego Gil, de la familia González Besada (Poio-Pontevedra), y a la colegiata de Santiago en Cangas (lámina 55) (Pontevedra) con el exterior de la capilla mayor de finales del segundo cuarto del siglo XVI. En 1585 se contrata para esta Colegiata a Jácome Fernández y Antonio Vizoso,siguiendo trazas de Mateo López.

Más adelantado el siglo, hacia el 1598, nos encontraremos con el claustro procesional del monasterio de San Juan (Poio- Pontevedra), construido según trazas aportadas en 1564 por Juan Ruiz de Pamanes, posteriormente modificadas en 1581 por Juan Ruiz de Pamanes

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

y Mateo López. Así como también debemos hablar del colegio de Santiago Alfeo o de Fonseca (lámina 56), de 1598, obra de Mateo López[102].

Lám. 56. Colegio de Santiago Alfeo o de Fonseca

Tendremos también un magnífico ejemplo en la iglesia del Monasterio de San Martiño Pinario (lámina 57) (Santiago de Compostela- A Coruña), cuya fachada principal fue contratada en 1597 por Mateo López, autor también del interior de la nave fechada en la última década del siglo XVI.

[102] Xosé Carlos Valle Pérez (coord.) *Del tardogótico al manierismo. Galicia e Portugal,*A Coruña- Pontevedra: Fundación Barrié La Maza, Fundación Calauste Gulbenkien, 1995.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám. 57. San Martín Pinario. Fachada lateral.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

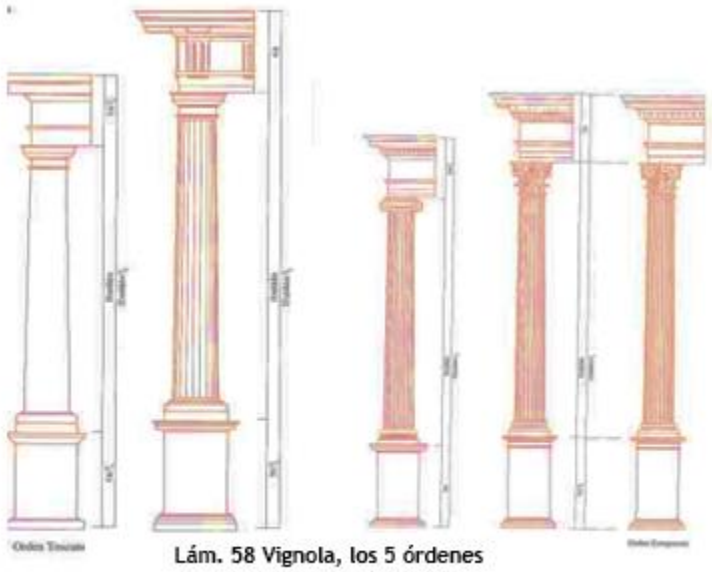
SEGUNDA PARTE

9. ELEMENTOS ARQUITECTÓNICOS DEL RENACIMIENTO

9.1. ELEMENTOS ESTRUCTURALES

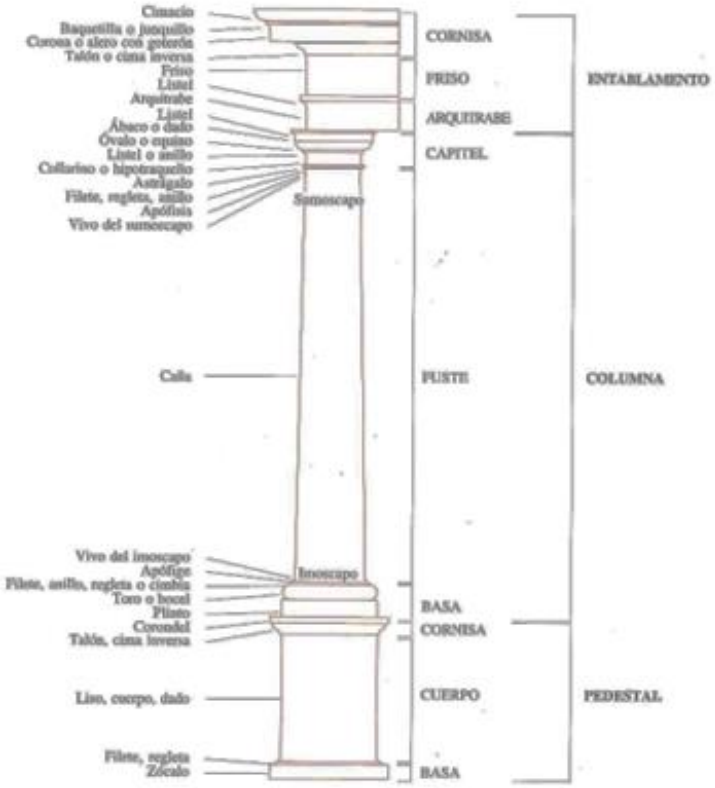
9.1.1. Órdenes arquitectónicos

La arquitectura renacentista recupera los órdenes de la Antigüedad y los dota de una autoridad que en un principio no tuvieron. Los tratadistas del Renacimiento, Alberti, Serlio, Palladio, Vignola y otros, intentaron demostrar que los órdenes proporcionaban todas las soluciones posibles a los problemas arquitectónicos (lámina 58). El conjunto de los cinco órdenes romanos —Alberti, observando ruinas romanas, descubrió un orden que combinaba el jónico y el corintio, al que denominó "compuesto"— quedó como regla que obligatoriamente había que cumplir si se deseaba realizar una obra bella y correcta.



Lám. 58 Vignola, los 5 órdenes arquitectónicos. Tratadística.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



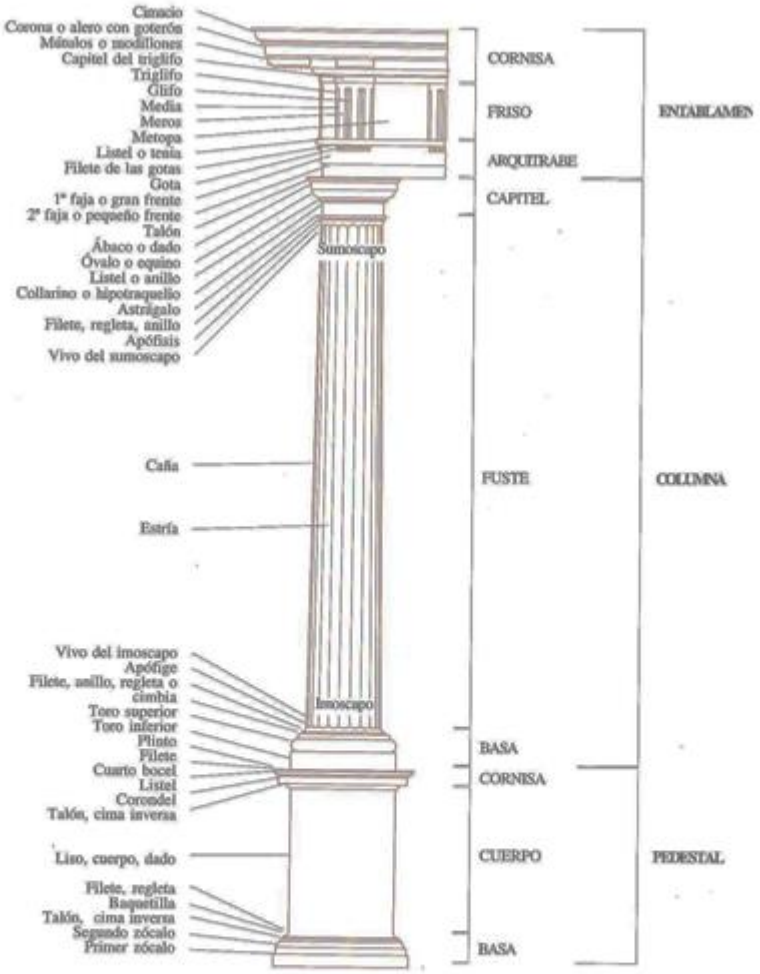
Lám. 59 Orden toscano. Croquis de partes integrantes

La arquitectura renacentista es pura aritmética, combinación de medidas proporcionales que parten de un "módulo" extraído del orden. Todos los tratadistas buscaban formas matemáticas perfectas para construir un orden, puesto que se basaban en Vitruvio, arquitecto romano autor del único tratado de arquitectura conservado de la Antigüedad; otros, como Vignola, crearon el suyo propio.

Vignola destacó no solo como excelente arquitecto, sino también por su tratado *Regla de los Cinco Órdenes de la Arquitectura* (Roma, 1562) (lámina 59-63), un manual clave para el estudio de los órdenes. La originalidad del tratado estriba en el sistema de proporciones que Vignola consigue aplicar a todos los elementos de los cinco órdenes. Estableció una relación constante entre el pedestal, la columna y el entablamento válida para todos los órdenes (4:12:3), y tomó, como módulo generador de cada elemento de un orden, el radio de su respectiva columna a la altura de la basa. Su método es el más sencillo y práctico, no

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

solo por su formulación, sino por los dibujos que acompañan al texto, donde cada parte de un orden tiene sus medidas acotadas, alto y vuelo[103].

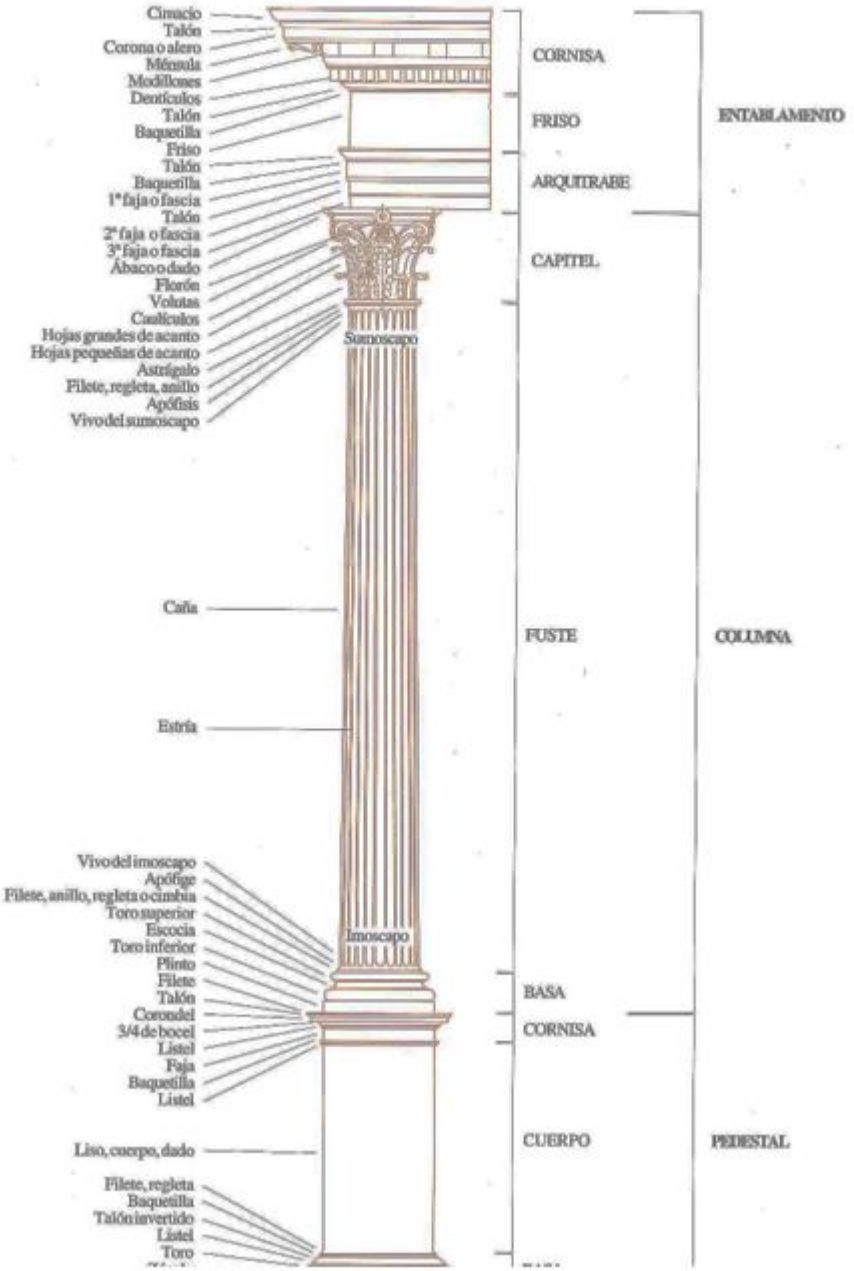


Lám.60 Orden dórico. Croquis de partes integrantes

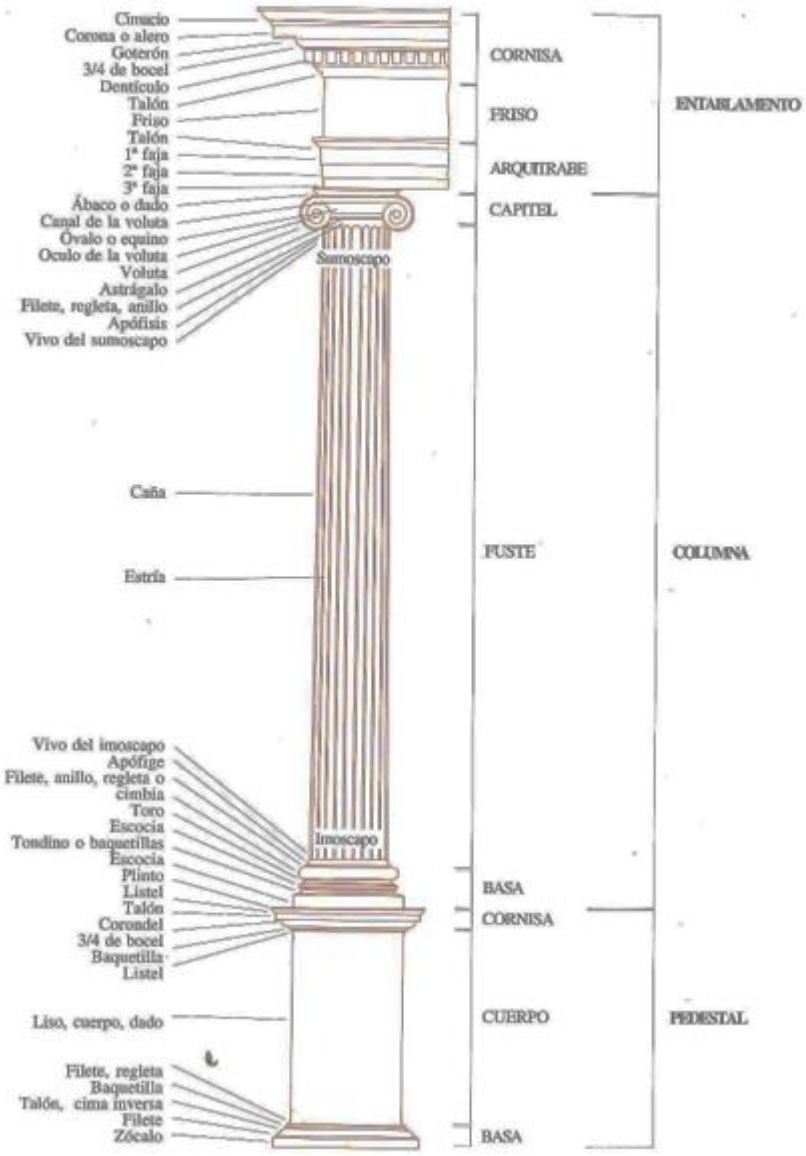
[103] Francisco Morán (coord.) *Guía práctica de la cantería.*León: Editorial de los Oficios, 1999,110.

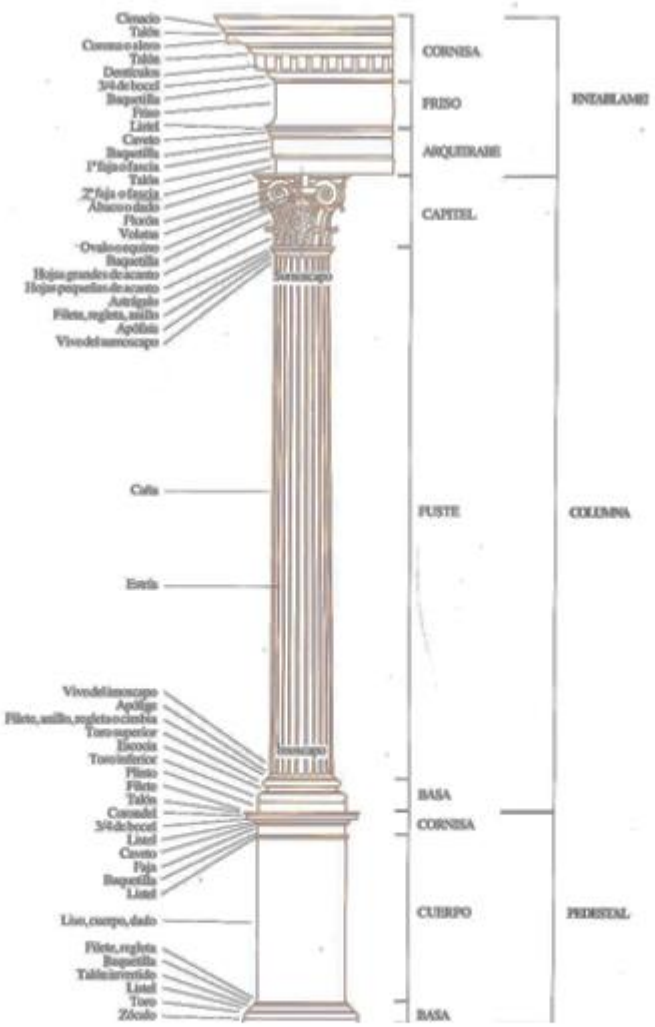
USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Làm.61 Orden corintio. Croquis de partes integrantes



Lám.62 Orden jónico Croquis de partes integrantes





Lám. 63 Orden compuesto. Croquis de partes integrantes

Los órdenes se mantuvieron como esencia de la arquitectura hasta el siglo XIX y, aún sujetos a los cambios de los estilos artísticos —un corintio barroco casi no se parece a uno neoclásico—, conservaron sus características inconfundibles. Todavía hoy perviven en construcciones modernas.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

9.1.2.El muro con su almohadillado

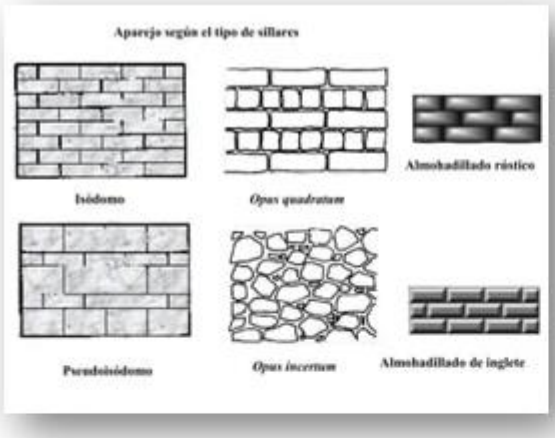
La valoración decorativa del muro es una de las peculiaridades del Renacimiento. Frente al concepto local del ornamento, se ofrece la extensión a toda la superficie. El tema de las puntas de diamante fue el más familiar, también las veneras. Además, con arreglo a un criterio mudéjar, la disposición de las conchas se hace a tresbolillo, recordando el ritmo de rombos del arte almohade[104].

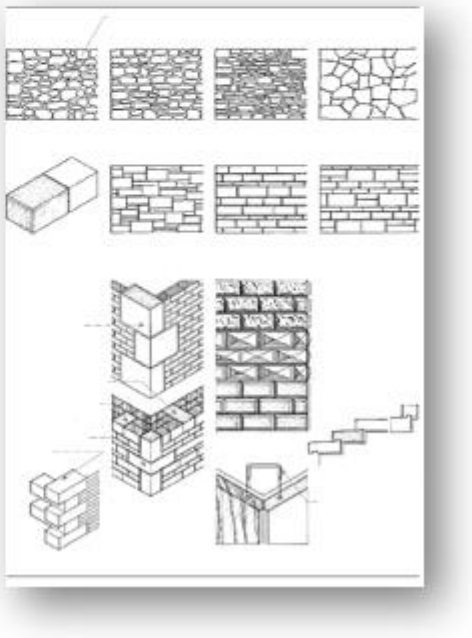
En el Renacimiento, el muro pasa, de ser un elemento sustentante, a convertirse en algo epidérmico que revestir de múltiples formas, con lo cual se logra un variado repertorio de decoración. Técnicamente, el almohadillado (lámina 64 y 65) es un aparejo de sillería con las juntas biseladas o rehundidas. Puede ser de varios tipos:

- Corrido: aquel cuyo saliente mata los ángulos mediante una moldura convexa.
- En caveto: como el tipo anterior, pero con moldura cóncava.
- En chaflán: el que tiene las aristas talladas formando un ángulo de 45º.
- Ligado: aquel cuyas piedras, de dimensiones distintas, se ven alternativamente por sus caras mayores y menores.
- En punta de diamante: el que se hace tallando la cara visible del sillar a modo de pirámide.
- Rústico: aquel de paramento intencionadamente tosco, cuyos sillares quieren dar la impresión de haber sido trabajados sin una técnica cuidadosa.
- Verticulado: el que se ornamenta en relieve a hueco imitando estalactitas[105].

[104] Juan José González, *Historia del Arte II,* Barcelona: Editorial Gredos, 41.
[105] Guillermo Fatás y Gonzalo Borrás, *Diccionario de términos de arte y elementos de arqueología, heráldica y numismática,*Madrid: Biblioteca de Consulta, Alianza Editorial, 2003, 20.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA





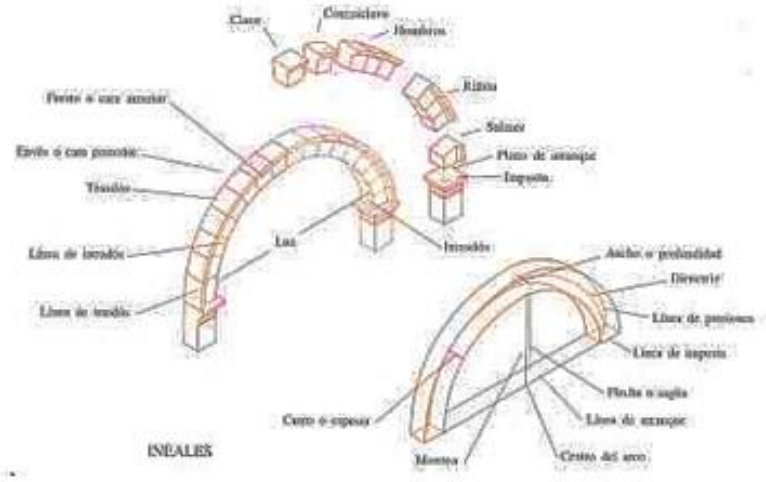
Lám. 64 y 65 Representación gráfica. Diferentes tipos de almohadillado en paramentos murales

El Palacio Rucellai, ejecutado por Alberti, estableció el prototipo de la fachada con pilastras. El motivo en sí ya había sido utilizado antes, en el fondo arquitectónico ideal de las pinturas y relieves, pero esta combinación intencionada del sistema de pilastras con el almohadillado tradicional fue un logro absolutamente particular de Alberti, que tuvo la mayor influencia posible en los edificios posteriores, aunque sobre todo fuera de Florencia. Hay también reminiscencias romanas en esta fachada: el zócalo, con su paráfrasis del *opus reticulatum* en el aparejo; las amplias proporciones de las puertas, con dinteles rectos sobre soportes en forma de "S"; las pequeñas ventanas rectangulares de la planta baja, y el uso de los tres órdenes. Y hay todavía otra importante innovación: la gradación del tamaño y las hiladas del almohadillado en los distintos pisos, que dota de un carácter decorativo a los paramentos. En este caso, se creó otra vez un nuevo sistema estructural de calidad superior

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

sobre la base de la arquitectura tradicional florentina, y el "estilo sintético" de Alberti pasó la prueba[106].

9.1.3.Los arcos



Lám. 66 Sección de las partes de un arco. Enumeración y denominación.

El arco (lámina 66) es un elemento sustentante que descarga los empujes desviándolos lateralmente, y que está destinado a franquear un espacio más o menos grande por medio de un trayecto generalmente curvo. La diversidad del arco se establece en la disposición de su intradós (caso del arco adintelado), en la luz que tenga (abocinado), si es más o menos apuntado, si presenta decoración ornamentada en su intradós a base de lóbulos en pico (esto ocurre en el arco angrelado), si el intradós es cóncavo o convexo (arco apuntado), si tiene uno o varios centros (arco carpanel con tres centros), si está especialmente diseñado para aliviar empujes (como el arco diafragma) o si hay superposición de arcos de mayor o menor rosca (arco doblado). Del mismo modo, un arco puede tener forma elíptica, ser en cortina o

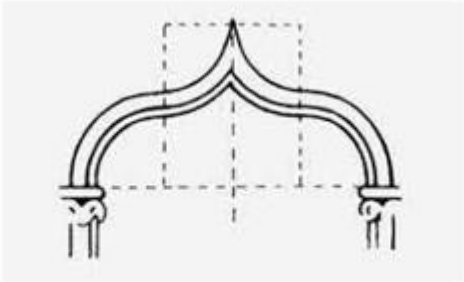
[106] Ludwig Heydenreich, *Arquitectura en Italia 1400-1600. Manuales Arte Cátedra,* Madrid: Biblioteca de Consulta. Alianza Editorial, 2003, 30.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

en gola, variar en función de sus apoyos (arco esviajado), variar igualmente por su ángulo (por ejemplo, de 60º, típico del arco escarzano) y otros dependen del peralte y de sus dimensiones, caso del arco peraltado, del arco realzado, etcétera[107].

Aunque, sin lugar a duda, dos son los arcos que más atención nos merecen en el período del Renacimiento: el arco triunfal y el arco conopial, que vamos a analizar en este orden. El arco triunfal es muy recurrente. Lo hemos visto en todas las iglesias, ya que da acceso al presbiterio desde la nave. Su origen se encuentra en el arco de triunfo romano, un monumento de carácter conmemorativo destinado a que bajo él pasase, con sus tropas y botín, el *imperator*, a quien el Senado había concedido el triunfo. Su estructura era muy sencilla y constaba fundamentalmente de uno o tres arcos sosteniendo un entablamento.

9.1.3.1. EL ARCO CONOPIAL



Lám.67 Arco conopial. Detalle composición estructural. Apuntamiento.

El arco conopial (lámina 67), también llamado "mixtilíneo", nos habla de la transición de una forma o moldura arquitectónica que continúa enraizada en cierto goticismo, pese a encaminarse estilísticamente hacia otro lenguaje. Compositivamente, se caracteriza por presentar una curvada inclinación que se acentúa en su bisectriz para bifurcarse en dos profundas ramificaciones de marcado carácter ondulante que, por otra parte, le confieren dinamismo y movimiento.

[107] Fatás y Borrás, *Diccionario de términos de arte…,* 30.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Como prueba de cuán recurrente era el arco conopial, tenemos el caso del Palacio de la Viña (al cual, más adelante, dedicaremos un capítulo de esta tesis), una residencia palaciega con acomodadas dependencias. A estas dependencias de la parte baja se penetraba por una puerta, igualmente de granito, en cuyo dintel se había labrado un arco conopial, forma que repetían otros vanos del palacio. Dicha puerta se abría a un patio, el antiguo jardín, y en uno de sus extremos, tras las aludidas estancias, aún se conservaba el amplio estanque rectangular de ladrillo en el que vertía sus aguas una sencilla fuente que todavía manaba en sus inmediaciones. Eran, seguramente, el estanque y fuente que había mandado construir don Pedro de Ribera a comienzos del siglo XVI (lámina 68), con las inevitables reformas y alteraciones causadas por el tiempo y el abandono[108].

[108] María de las Nieves Peiró, "El palacio de Miraflores o Casa de la Viña*". Revista Lucensia*. *Miscelánea de cultura e investigación*, nº19 (Vol. IX*),* 1999,322.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

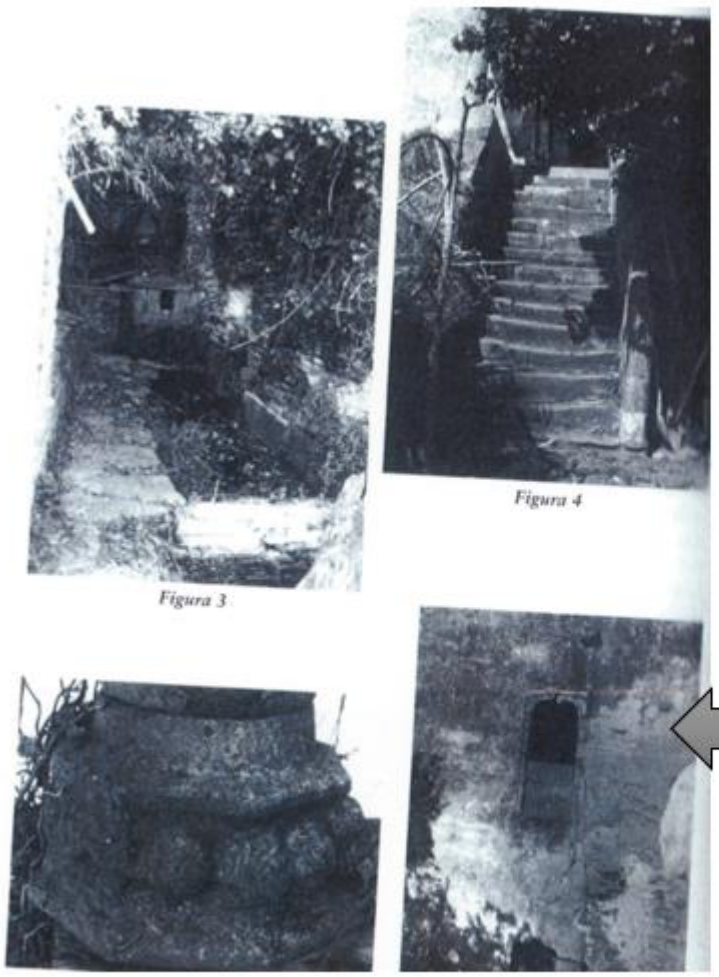


Figura 3

Figura 4

Lám. 68 Arco conopial. Palacio de la Viña (Lugo) Siglo XVI

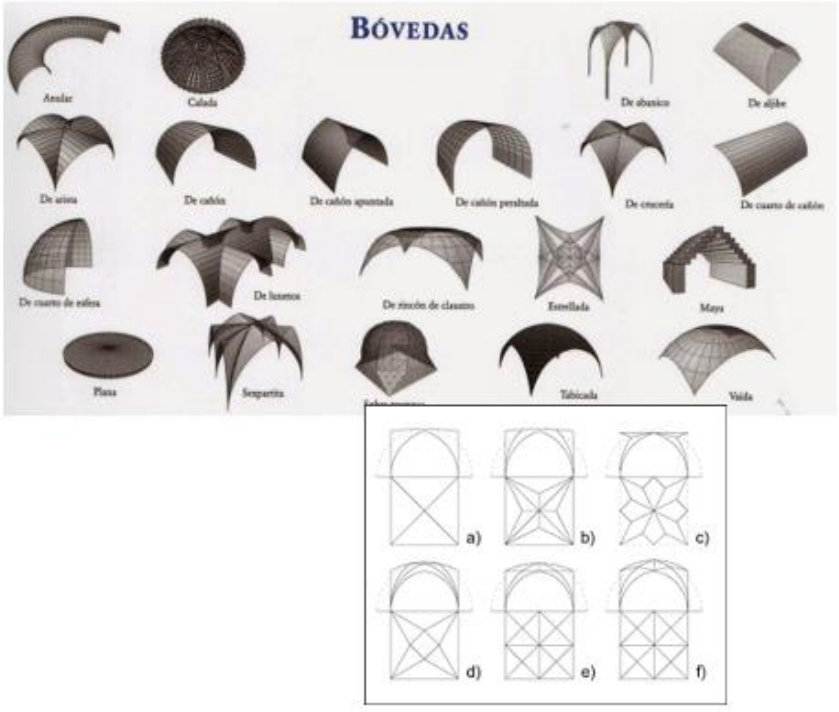
Por tanto, el arco conopial está presente en todas las arquitecturas de índole civil que dan el paso del goticismo a las formas renacientes y, pese a que siguen arrastrando el bagaje constructivo de otras épocas, poco a poco se van despojando de esos ulteriores influjos. Ya sea porque permanecen aún intactos en las fábricas de algunos edificios o en ruinas, lo cierto es que el arco conopial es un elemento reiteradamente utilizado, y es, además, una garantía de una inmediata identificación de estilo.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

9.1.4.Las bóvedas

Se percibe un gusto por el pasado gótico y un claro recelo a abandonarlo. Pese a que la prolongación de usos góticos en la arquitectura española de la Edad Moderna se consideró retardatario[109], la arquitectura gótica del siglo XV sigue siendo catalogada como medieval por la historiografía española, mientras que, en Europa, y este es el punto de vista que más nos convence, ya es considerada moderna.

Según Viollet-le-Duc (1875)[110], lo que originó esta nueva concepción arquitectónica fueron unos factores tecnológicos, unos recursos estructurales (lámina 69 y 70) (con la bóveda de crucería a la cabeza) que posibilitaron el desenvolvimiento de una nueva concepción estética, elaborada *a priori* por Suger, abad de Saint-Denis, alrededor del simbolismo de la luz, y que precisa y demanda, por su materialización, unos nuevos recursos arquitectónicos.

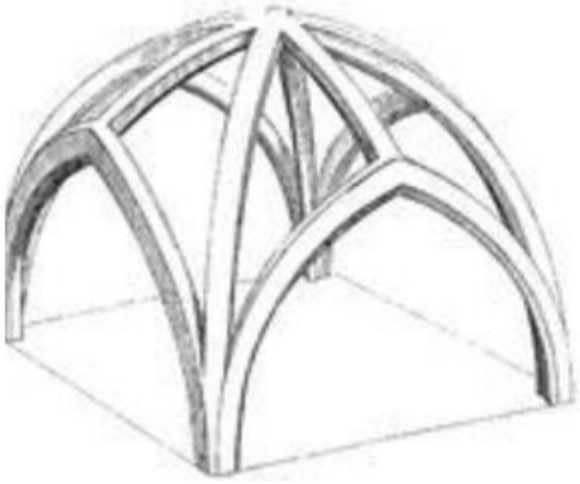


Lám. 69 y 70 Bóvedas. Tiplologías diversas.
Diseños: tracería y plementería.

[109] Javier Gómez Martínez, *El gótico español de la Edad Moderna. Bóvedas de crucería.* Valladolid: Secretariado de Publicaciones de Universidad de Valladolid,1998,10.
[110] Gómez Martínez, *El gótico español de la Edad Moderna…,* 11.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Bóvedas con una función constructiva —o ilusión estructural— en las que se asume la función estructural de los nervios y el aprovechamiento simultáneo de sus posibilidades estéticas. Continuando con la corriente de pensamiento en contra del goticismo, hay que hacer constar la opinión del arquitecto restaurador Vicente Lampérez y Romea, que sostiene que "*los arcos ójivos no sostienen ni refuerzan la inmensa mayoría de las bóvedas góticas medievales"*[111]. El empleo de una base documental española para terciar en la polémica se debe a George Kubler (1944): partiendo de los cálculos establecidos por Rodrigo Gil de Hontañón en el siglo XVI y conservados en el *Compendio de architectura* elaborado por Simón García[112] el siglo siguiente, concluye que los nervios no solo son elementos estructurales, sino que desempeñaban un papel capital en la evolución de empujes y contrarrestos de las bóvedas. Junto con él, Sergio Luis Sanabria (1982), que incide sobre los mismos puntos, el de Kubler es el único trabajo de investigación que ha estudiado en profundidad determinados aspectos de tan citado manuscrito[113].



Lám.71 Esquema. Alzado de bóveda de crucería. Intersección de nervios.

[111] Leopoldo Torres Balbás, "Función de nervios y ojivos en las bóvedas góticas". *Revista Investigación y progreso*, Vol. XVI, (1945) 217.
[112] Javier Gómez Martínez, *El gótico español de la Edad Moderna. Bóvedas de cruceria* ,Universidad de Valladolid, 1998, 12.
[113] Gómez Martínez, *El gótico español de la Edad Moderna…,*12.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

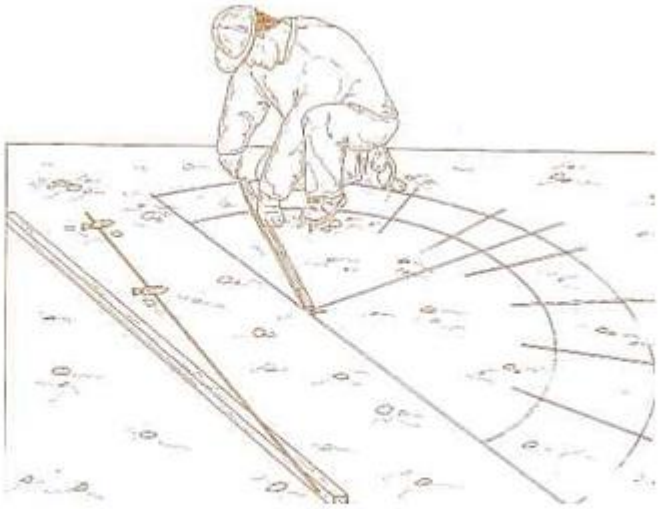
El interés de la historiografía española de la primera mitad del siglo no fue el problema general de la función de los nervios (lámina 71), sino el origen de estos, cuestión más cercana por tratarse de una atribución disputada entre Francia (por haber nacido la arquitectura gótica en su suelo) y España (por poseer bóvedas nervadas anteriores a las góticas). El punto de vista español se incardina en un contexto más amplio y complejo, que busca la justificación de un estilo específicamente nacional, cuyo principal portavoz fue el ya citado Vicente Lámperez y Romea (1908-1909). Sus ideas sobre la arquitectura gótica son fundamentales para entender el desarrollo ulterior de la historiografía española, y merece la pena detenerse en su formulación. Parte, en primer lugar, de un mal asumido complejo de inferioridad artística: a lo largo de la historia, España ha sido receptora de estilos, no creadora. Lo verdaderamente trascendente es el planteamiento del tema en términos negativos: los aspectos foráneos, lejos de ser entendidos como elementos enriquecedores, se consideran intrusiones destructivas respecto al arte nacional; la ola de extranjerismo italianizante, por ejemplo, se instaló aquí "montando en flor al estilo nacional" al que luego sería llamado "hispano flamenco", el gótico de la segunda mitad del siglo XV. Delimita, en segundo lugar, lo extranjero y lo nacional que, en materia de cerramientos, se traduce en la caracterización de las bóvedas alemanas, por la supresión de los nervios diagonales y por un trazado reticulado, y de las bóvedas hispano-mahometanas, por el cruzamiento de los arcos alrededor del polo dejando un vacío octogonal en el centro; a su entender, cualquier atisbo de concesión para con lo extranjero es condenable por denigrante. En tercer lugar, como colofón, proclama el origen hispanomusulmán de la bóveda de crucería (lámina 71): "[…] *en el principio de la crucería, nuestros invasores (musulmanes) se anticiparon a los maestros ojivales*"[114].

Otro teórico importante es el arquitecto Gutiérrez Moreno, quien, a raíz de la riquísima documentación que registra el proceso constructivo de la catedral nueva de Salamanca, desarrolla un *excursus* en torno a la estructura de las bóvedas de crucería españolas del siglo

[114] Gómez Martínez, *El gótico español de la Edad Moderna…,*13.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

XVI. A él le debemos el primer acercamiento consistente a nuestras bóvedas de crucería modernas desde un punto de vista estructural.



Lám. 72 Ejemplo de trazado de una montea
(en este caso, para un arco)

Las fuentes por excelencia para estudiar cualquier tema arquitectónico de la Edad Moderna son los tratados y los libros de montea (lámina 72), únicos documentos concebidos como tales, es decir, como fuentes para la creación arquitectónica. Si los tratados, en su estricta definición, se ocupan del "qué" (teoría) de la arquitectura, los libros de montea lo harán del "cómo" (técnica). Existe otra vía de penetración perpendicular a esta, de este a oeste, que no aparece materializada por ningún libro de montea, aunque sí lo hará a través de ciertos detalles técnicos y formales que están encabezados por la presencia de la bóveda de crucería casetonada. Se trata de la vieja ruta jacobea de peregrinación, el camino francés.

Aparte de la renovación de la tradicional presencia gala en Navarra y el Alto Aragón (Pierres del Fuego, Pedro Ronger, Baltasar de Arras), el primer tercio del siglo XVI contempla la llegada a España de numerosos entalladores franceses que pasan por las obras catedralicias de Burgos y León, siguen hacia Santiago de Compostela para engrosar las nóminas del Hospital Real y de la catedral, y algunos, incluso, llegan hasta Portugal para trabajar en las obras lisboetas de Manuel I el Afortunado. Es el caso de los entalladores Colás Guillén y Martín Blas, que trabajan en la portada del Hospital Real de Santiago (La Coruña) en 1520, después de haberlo hecho en Lisboa; el primero, además, había trabajado en el

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

claustro de la catedral compostelana y, en el testamento que otorgó en 1522 se inventariaba "[…] *un libro de traças* […]".

Se quería una calidad formal, esencialmente artística, que tenía que ser nueva y que no se encontraba en la arquitectura gótica española del momento, anquilosada en la reiteración de fórmulas consagradas en el siglo XIII. En cuestión de abovedamientos, el estancamiento era flagrante, pues seguía imperando la bóveda de crucería cuatripartita de clave única (a lo sumo con las variantes sexpartita y octopartita), siendo prácticamente desconocido el más elemental diseñado estrellado (crucería con terceletes y cinco claves). Se puede calibrar, así, el impacto que debieron causar diseños tan exóticos como los de Juan Guas y Simón de Colonia, y se puede comprender la veneración que merecieron sus cerramientos entre las generaciones posteriores.

Se abrirá paso a una estela de arquitectos con su propia metodología. Entre las reglas estructurales de Rodrigo Gil de Hontañón, podemos distinguir dos grupos fundamentales: 1) reglas para iglesias góticas; 2) reglas para arcos y bóvedas de cañón. Creemos que es importante realizar esta distinción, a diferencia de Kubler (1944) y Sanabria (1982), que las estudian juntas. La posición dentro del manuscrito y, sobre todo, los distintos fines, justifican esta división. Las reglas góticas recogen —si bien de forma completamente original— el tesoro de experiencia de la construcción gótica. Las reglas para arcos y bóvedas de cañón tratan de resolver un problema nuevo para un constructor gótico: el estribo de los arcos y las bóvedas renacentistas

El modelo constructivo se caracteriza por tener las naves de la misma altura y por cubrir los tramos mediante bóvedas, muy semejantes a bóvedas baídas. Así, el trasdós, en vez de presentar unas claras líneas de coronación donde se sitúan las claves, muestra una sucesión de superficies cupuliformes que, naciendo de los riñones de los arcos perpiaños, alcanzan su máxima altura en la clave de los cruceros[115].

[115] Santiago Huerta, *Arcos, bóvedas y cúpulas. Geometría y equilibrio en el cálculo tradicional de estructuras de fábrica.*Madrid: Insituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 2004, 209.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La primera circunstancia atendida al trazar una estructura arquitectónica es la elección de una planta determinada. En cuanto a la bóveda, la figura poligonal elegida para configurar el tramo abovedado determinará una planta cuadrada o rectangular (en los casos de mayor regularidad), triangular, hexagonal, octogonal, etcétera (regularidad geométrica carente de ángulos rectos), o decididamente irregular cuando el polígono carece de compartimentación simétrica exacta. Determinados supuestos, especialmente aquellos que escapan a todo posible intento de regularización, aconsejarán el recurso al sistema de cubrición por crucería como solución más apropiada, si no inexcusable.

El esquematismo canónico del cuadrado convierte esta figura en el modelo básico para todas las plantas de las bóvedas contenidas en los libros de montea. Es la más regular y, por ende, la más simple y más fácil de obrar, con una sola medida para sus cuatro lados. Del cuadrado deriva el rectángulo, como variante perlongada o alargada; la presencia de dos medidas diferentes para los cuatro lados introduce una primera dificultad, aunque no tanto en la planta como en el alzado. El cuadrado inscrito en un círculo será la base primaria para el diseño de todas las bóvedas de crucería estrellada, con una importante participación de la regla para multiplicar o dividir cualquier cuadrado. Se ha venido sancionando la atribución del octógono en las bóvedas de crucería como hispanomusulmán, algo que promovió Lámperez, y encontramos ejemplos en los cimborrios de la catedral de Ourense y en el del Hospital de Santa Cruz de Toledo[116]. La temática del octógono repercute en la estrella de ocho puntas y, en última instancia, de la rotación de dos cuadrados iguales. Aparece en uno de los dibujos de Villard de Honnecourt (lámina 73) (c. 1225-1235), acompañado de la explicación: "*de este modo se hacen corresponder los capiteles de ocho columnas en una sola, no es demasiado complicado y es una buena construcción*"[117].

[116] Javier Gómez Martínez, *El gótico español de la Edad Moderna. Bóvedas de cruceria* ,Universidad de Valladolid, 1998, 76

[117] Gómez Martínez, *El gótico español de la Edad Moderna…,*79.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám. 73 Villard de Honnecourt. Manual de dibujos, modelos, plantillas, etc.

Es importante el tema del tercerol, que es otra forma de referirse al tercelete, lo que ocurre es que estamos acostumbrados a hablar de terceletes en plural, es decir, cuando cuatro triángulos isósceles de 90º, con tres nervios y una clave cada uno, convergen para dar lugar a una bóveda de crucería estrellada con cinco claves (4 secundarios y 1 polar). Esta nueva utilidad del tercelete fue descubierta poco después de su nacimiento como trompa nervada[118].

El significado del término tercelete, en el siglo XVI, era ya el del nervio que transforma una bóveda de crucería simple en una bóveda de crucería estrellada. Se perdió el sentido original y solo se mantuvo en relación con el diseño estrellado: así lo entendió Rodrigo Gil. Estos nervios generan un tipo de bóvedas que no presentan un cuadrado sino una estrella o, lo que es lo mismo, unas bóvedas que bifurcan las ojivas y los terceletes. Esto nos devuelve a los diseños ochavados tratados al principio y reincide en la matización que distingue lo toledano de lo burgalés. La revolución desencadenada por los terceletes dentro de la proyección y construcción de bóvedas de crucería afectó, en mayor o menor medida, a toda España, salvo el área levantina.

Obtenida la trama básica del diseño estrellado de las bóvedas de crucería, esto es, la estrella con cuatro brazos y cinco claves constituida por cuatro terceletes, la adición de nervios curvos no implica una variación sustancial; los combados son, pues, un accesorio

[118] Gómez Martínez, *El gótico español de la Edad Moderna…,*80.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

decorativo. Se trata de la última manifestación de los trazos sinuosos que caracterizaron la decoración del gótico flamígero, aplicados, finalmente, a la cubierta de las obras de fábrica. Las bóvedas de crucería estrellada con combados llegaron a España de la mano de entalladores noreuropeos que trabajaban el arte mueble como una reproducción a escala de la arquitectura[119].

El siguiente grupo de bóvedas de crucería con nervios curvos que se aparta de la tónica general está constituido por aquellas que, manteniendo el sustrato estrellado de terceletes con cinco claves, se valen de los combados para introducir en el diseño aires renacentistas. Las realizaciones se localizan en Andalucía y corrieron a cargo de Diego de Siloé, Andrés de Vandelvira y Hernán Ruiz el Joven.

Entre los diseños de crucería, los hay más austeros, en los cuales los nervios se reducen a unas formas lanceoladas que se apartan de las sinuosidades características de la crucería estrellada con nervios curvos, aislados entre sí y de los restantes nervios, circunscritos a las ligaduras. Pero el rasgo más peculiar consiste en transformar los conopios de los pies de gallo tradicionales en volutas o roleos, que son —propiamente, y atendiendo a una hibridación conceptual correspondiente con la hibridación formal— unos combados de vuelta jónica. Cuando se disponen entre los nervios principales, alrededor del polo, adquieren la forma de "C" con sus cabos convertidos en volutas.

Tenemos otro ejemplo, que es la bóveda de crucería casetonada, presente en la iglesia de San Martín Pinario (lámina 74). Aunque hay varios ejemplos, ninguno tan sobresaliente como la iglesia, también benedictina, del monasterio de San Julián en Samos (Lugo) (lámina 75). La abadía había sido destruida por un incendio en 1524 y, tras otro conato reconstructivo de la iglesia a principios del siglo XVII, se levantó de nueva planta en 1734-1748, según proyecto de fray Juan de Samos, que estaba en San Martín Pinario en 1726, donde se le consigna como "el maestro mayor de Samos". Fray Juan debía de estar en Santiago para

[119] Gómez Martínez, *El gótico español de la Edad Moderna…,* 90.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tomar nota de la iglesia hermana y reproducirla en Samos, de modo que cubrió con cañón la nave y el transepto, más una cúpula sobre el crucero, todo ello con crucería casetonada[120].

Lám. 74 Pinario, San Martín (Santiago de Compostela). Ejemplo de bóveda casetonada.

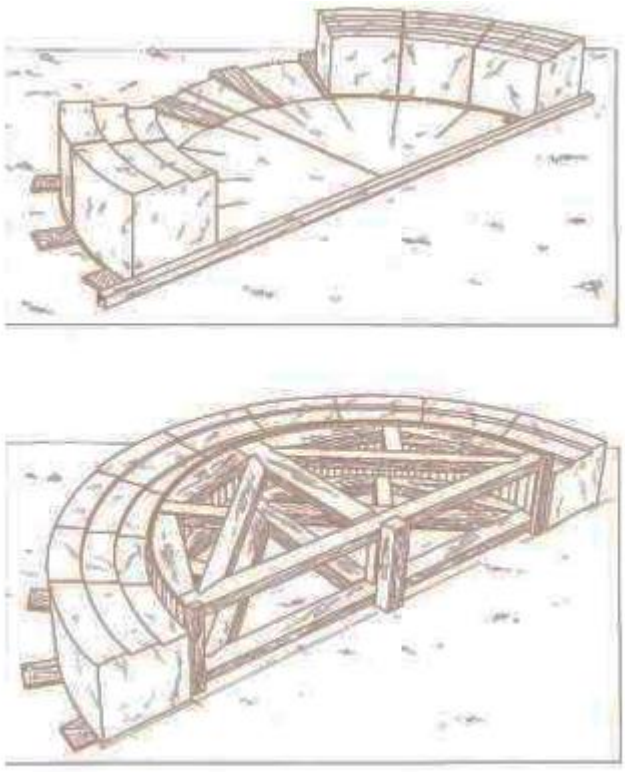
[120] Gómez Martínez, *El gótico español de la Edad Moderna…,*121.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám. 75 Samos, monasterio. Iglesia con bóveda casetonada.

Cuando se acomete el diseño de una bóveda para una obra concreta, es decir, una traza operativa, solo se presenta la planta, realizada sobre papel. El alzado, la traza de montea (lámina 76), se reserva, preferentemente, para ser ejecutada a pie de obra y a escala real (1:1) inmediatamente antes de acometer el volteo de los arcos.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Lám. 76 Dovelas y cimbra del arco.
Comprobación y montaje

9.1.5.El espacio: elemento organizador

La concepción espacial elaborada por los arquitectos del Renacimiento supone una negación, hasta en sus más elementales principios, de la idea simbólico-religiosa del espacio gótico.El edificio deja de concebirse como un microuniverso sagrado, ahora es un auténtico espacio figurativo y representativo de una unidad ideal, es lo que Argan ha denominado "arquitectura como representación" en contraposición con la tendencia que se inicia en el barroco de aquitectura como determinación[1]. En el Renacimiento no se acepta un repertorio de formas dadas *a priori* sino que determina cada vez más sus propias formas, y su interior ya no es una entidad clara ni diáfana, iluminada por una luz natural sin el cromatismo mágico creado por el filtro de las vidrieras, cuya ausencia justificaba la reducción del ventanaje. Ahora la idea del espacio y de la iluminación se vincula a la ideología humanística, con la

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

persistencia de valores simbólicos tradicionales, entrando en cierta transformación ideológica.

En los exteriores, portadas (el imperante esquema de portada-retablo), ventanas y torres, así como los volúmenes correspondientes a las sacristías y capillas mayores o las secundarias abiertas en los muros perimetrales, encontraron fórmulas y ornamentos clásicos.

En cuanto al sentido simbólico de la luz, el sistema de iluminación gótico "finge" la desmaterialización de los elementos constructivos del edificio, dando cierto aire de espiritualidad, tal y como hace con el muro sustituyéndolo por las vidrieras, conviertiéndolo,así, en un paramento de vidrio de pleno color (codificaciones simbólicas).

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

10. ELEMENTOS DECORATIVOS

10.1. MOLDURACIONES DE OVAS Y DE BOLAS

Las ovas son molduraciones decorativas de profundo calado grecorromano. Presentes en los capiteles del orden corintio, se reproducen por doquier en construcciones renacentistas salpicando su epidermis. Tenemos un ejemplo en las cornisas de las ventanas de San Payo (lámina 77).

Lám. 77. Fortaleza de San Payo de Narla.
Detalle de cornisa con ovas.

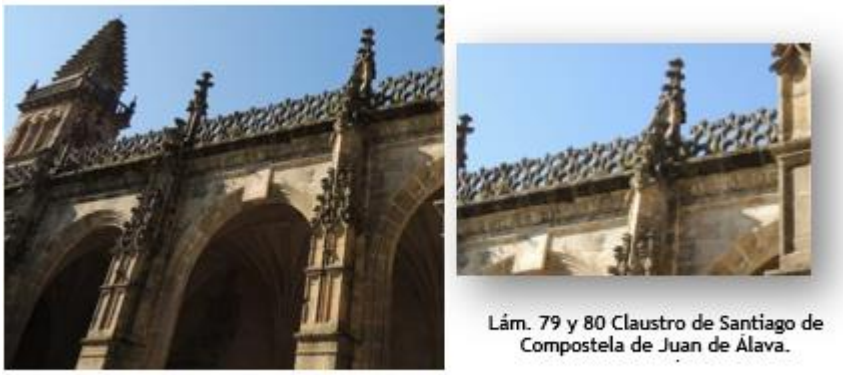
Otro ejemplo diferente —pese a ser una forma esférica, pero más redondeada que la ova, que es de morfología ovoide— lo constituye la decoración de bolas. Esta decoración del siglo XVI, también denominada "isabelina" por terminologías artísticas, se encuentra situada en basas o capiteles, elementos sustentantes principalmente. Contamos con un ejemplo documentado en el Palacio de la Viña (lámina 78), que mostramos bajo estas líneas:

Lám. 78 Palacio de la Viña (Lugo). Basa con
decoración de bolas.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

10.2. Cresterías

Las cresterías son motivos decorativos que se utilizan frecuentemente y con formas de lo más variadas, góticas o renacientes. Eran muy del gusto de Juan de Álava, quien, como veremos, utilizó en la catedral de Santiago (lámina 79 y80) un modelo a base de curvas y contracurvas, rematadas en tres tréboles y con pequeños pináculos que dividen cada tramo coincidiendo con los contrafuertes (en la lámina 81, vemos otra crestería en una edificación de filiación hontañioniana como es la iglesia orensana de la Santísima Trinidad).



Lám. 79 y 80 Claustro de Santiago de Compostela de Juan de Álava.

Lám. 81 Iglesia de la Santísima Trinidad (Ourense). Crestería.

10.3. Pináculos

Hablamos de vinculación manuelina, ya que, si observamos ejemplos como la iglesia matriz de Caminha (1488-1511), obra de Francisco Fial, Tomé de Tolosa, Joao de Tolosa y Pére Galego, comprobamos que presenta al exterior unos pináculos invadidos por una ornamentación de tipo vegetativo que escala vertiginosamente por sus laterales (lámina 82).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Este tipo de molduración lo volvemos a encontrar en el claustro de la catedral de Santiago de Compostela. Por tanto, he aquí la justificación para hablar de influjos, concomitancias y similitudes. Incluso en espacios como la basílica mayor de Pontevedra o la iglesia de Santa Columba de Rianxo (A Coruña) veremos tanto parecido que hasta se podría hablar de réplica constructivo-decorativa. Un mismo lenguaje en una arquitectura parlante expresiva que encandila por su mesura, ornamenta de modo contenido y no incurre en una ostentación excesiva. En Lugo, encontraremos estructuras de pináculos imbuidas en este halo, tal como vemos en uno de los remates de la iglesia de Vilabade (Castroverde, Lugo) (lámina 82).

Lám. 82 Vilabade (Castroverde). Detalle de pináculo

10.4. Clípeos o medallones

La tradición del clípeo —que más adelante, con la llegada del Renacimiento, se identificó como medallón— es ya muy antigua, con un fuerte arraigo en la cultura grecorromana e importante trascendencia y repercusión en el mundo del arte. Era habitual que se dispusieran en los arcos de triunfo romanos. A veces incluso podían ser de tipo historiado y referían algún pasaje mitológico, como en el caso del clípeo compostelano de Tras Salomé (lámina 83), o enmarcaban los rostros carismáticos de los emperadores ya consagrados para la ciudadanía. Sin embargo, será con la desmembración, desarticulación del Imperio Romano y la

Lám.83 . Pazo de Tras Salomé (Santiago de Compostela). Clípeo con tritón, presencia de la mitología grecorromana.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

llegada del cristianismo, beneficiado por la acción del emperador Constantino, cuando la tipología del clípeo se instaure con fuerza. Hay que recordar que en este momento, en la llamada época constantiniana, tiene lugar el Edicto de Milán, concretamente en el año 313 d.C.

De tal manera que, de esos clípeos o discos adriáneos del Arco de Constantino, vamos a parar a la etapa preconstantiniana. En esta etapa el clípeo pasa ser una pieza reiterativa y constante que irrumpe con fuerza e instaura su presencia en los sarcófagos cristianos. Indicamos algunos ejemplos:

- El llamado sarcófago "dogmático" o de la "Trinidad", de dos pisos, Roma, Laterano, n.º 104.
- Sarcófago de "los dos hermanos", Roma, Laterano, n.º 183.
- Sarcófago, n.º 178 del Museo Lateranense.
- Sarcófago de Adelphia y Valerius de Siracusa[121] (lámina 84).

Lám.84 Sarcófago de Adelphia y Valerius de Siracusa

En un principio comenzó siendo un elemento redondeado y abultado, de doble anillo, y con el paso del tiempo se transformó en una venera donde se insertaba la denominada *imago clipeata* que enmarcaba

[121] Antonio García, *Textos universitarios. Arte romano*, Madrid: CSIC, 2004.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

la imagen de los difuntos. Con la irrupción del Renacimiento en el panorama artístico, el clípeo recuperará su forma redondeada y tendrá que lidiar con otras formas circulares, como el tondo, las medallas, etcétera. Sin embargo, continuará siendo un referente compositivo y tipológico. No en vano es un motivo recurrente en la arquitectura brunelleschiana; está presente, de hecho, en el Hospital degli Innocenti (lámina 85). Estos clípeos son obra de Luca della Robia, que puso en práctica, mediante su elaboración, una nueva técnica de vidriado y esmaltado a base de una pasta vítrea azul; que servía de enmarque a la figura de un recién nacido envuelto en vendas y harapos.

Lám.85 Florencia, Hospital de los Inocentes. Clipeo con bebé sobre fondo vítreo.

Lám. 86 Hospital de San Marcos (León). Clípeo de Hércules con la piel del león de Nemea.

En el palacio compostelano de Fonseca, hoy sede de la Biblioteca Xeral, y en el hospital de San Marcos (lámina 86), encontramos buenos ejemplos de clípeos; a nivel local, los situamos en la torre de homenaje de San Payo de Narla, que analizaremos en su correspondiente capítulo.

Los clípeos también están muy presentes en el Renacimiento salmantino (lámina 87) y andaluz. Así, por ejemplo, es muy evidente su presencia en la salmantina Casa de las muertes o, también, en el palacio de Carlos V de Granada. Se trata de ilustrar el mito del valor de la individualidad, a través del cual la nueva mentalidad del hombre del siglo XVI establece

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

una de sus afirmaciones. Es la exaltación del individuo[122], la ya tan explotada idea de individualidad, muy evidente en el retrato.

Lám. 87 Salamanca, Casa de las muertes. Detalle clipeos en la fachada.

El retrato, con su representación de perfil, permitía establecer una referencia de parecido sin acentuar la concreción fisonómica del personaje, lo que podemos extrapolar a las ventanas de Aranza y San Payo de Narla, con bustos de perfil, de las cuales hablaremos más adelante. El retrato permitía un tratamiento puramente formal del objeto de la pintura en relación con un modelo clásico: la moneda y la medalla.

La medalla había sido una práctica medieval muy extendida, con tendencia a la imitación de los modelos clásicos. Representaba el individuo en una pieza autónoma y móvil, y además aparecía como "género" a través del cual se establecía una evidente continuidad, como ya hemos dicho, con los modelos de la Antigüedad. En este sentido, la medalla, lo mismo que el monumento ecuestre, se sitúa en relación con las formulaciones orientadas a la exaltación de la forma y la virtud como figuras de prestigio y afirmación del

[122] Víctor Nieto, *El Renacimiento. Formación y crisis del modelo clásico.* Arte y los sistemas visuales,Madrid: Ediciones Istmo, 1985, 122.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

individuo en la Historia. La medalla, al igual que la moneda antigua, estuvo presente en colecciones importantes como la de Lorenzo de Médici[123].

10.5. El angelote o *putti*

El tema de las criaturas aladas es un motivo recurrente desde antaño. Ya en la Antigüedad los romanos se servían de Victorias aladas para simbolizar la apoteosis de sus emperadores, e incluso las plasmaban en los arcos de triunfo, como el de Constantino o de Tito. Si bien conviene matizar que un angelote (lámina 88) y una Victoria alada no son homólogos, y el significado de su presencia en una obra difiere mucho por su naturaleza contraria.

Lám. 88 Mantegna, Andrea. Cúpula de la Cámara los Esposos. Puttis o amorotes.

[123] Nieto Alcaide, *El Renacimiento. Formación y crisis del modelo clásico…,*123.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El cristianismo abogará más por la figura del Eros que evolucionará en ángeles, rodeados de toda una corte de querubines y serafines, poblando bóvedas de iglesias a modo de pinturas murales. Aparecerán de nuevo en el Renacimiento, momento en el que se despojarán de sus vestiduras y exhibirán una desnudez que queda patente en cuadros de Tiziano, como *Amor sacro y amor profano*, o en la *Cámara de los esposos* de Andrea Mantegna. E incluso los famosos *Ignudi* de la miguelangelesca Capilla Sixtina.

En cuestiones terminológicas, un *putti* es un niño con alas que aparece frecuentemente en el arte renacentista y barroco, y que tiene el papel de espíritu angélico o mensajero del amor profano. Tuvo su origen en Grecia y Roma. Los *Eratos* griegos, espíritus alados, mensajeros de los dioses, que acompañaban al hombre a lo largo de su vida, procedían de Eros, dios del amor. En su manifestación primitiva, Eros era un joven o efebo, pero ya en época helenística pierde años y adquirirá una apariencia más infantil. Esta forma se acabó fusionando con los *genii* de la religión romana, espíritus guardianes parecidos, que protegían el alma del hombre durante su vida y finalmente la conducían al cielo. Los primeros cristianos adoptaron esta imagen pagana para la representación de los ángeles en las pinturas y sarcófagos de las catacumbas. Acompañaban constantemente a Venus, y en algunas ocasiones atendían a las Virtudes y los Vicios. Eran atributo de Erato, musa de la poesía lírica y amorosa[124].

.

[124] James Hall, *Diccionario de temas y símbolos artísticos 2 (I-Z.,*Madrid: Biblioteca de consulta. Alianza Editorial, 2003, 187.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

11.LAS RECETAS DECORATIVAS DEL SIGLO XVI

En este capítulo, abordamos las similitudes de unos componentes decorativos con otros presentes en las diversas fachadas de edificios de arquitectura civil y eclesiástica, y que agrupamos en los siguientes campos temáticos:

- Puttis o angelotes,
- Clipeos o medallones,
- Guerreros barbados,
- Cuadrifolios,
- Animales fabulosos: quimeras, dragones,etc (recogido ampliamente en capítulos de chimeneas de San Payo de Narla y grutescos de Santa María de Guimarey, que veremos más adelante).

En la Edad Media, el tema de los *puttis* o angelotes no cae en desuso, pudiendo ver querubines y serafines poblando bóvedas de iglesias a modo de pinturas murales. Otro campo fértil para el simbolismo lo supusieron los códices, como el de Beato de Liébana, donde a muchos animales y quimeras se les representa alados. Sin embargo, la Edad Media buscó su imagen de ángel en una diosa romana madura, la victoria alada, y los niños de la Antigüedad desaparecieron hasta el Renacimiento. A partir de entonces, los putti aparecen como ángeles en las pinturas religiosas- papel que llegó a su cénit en el arte de la Contrarreforma y como acompañantes de Cupido, como mensajeros omnipresentes del amor profano en los temas de esta índole.

Pretendemos demostrar en el Renacimiento gallego la existencia de recetas o plantillas decorativas afines entre sí y que permitirían hablar de la itinerancia de canteros de una zona a otra. Para tal cometido, mostramos una serie de angelotes presentes en fachadas, fundamentalmente engalanando la heráldica de los escudos blasonados, a excepción de San Payo de Narla donde se encuentra el paramento mural embelleciendo y potenciando una de sus dos ventanas. Este tipo de decoración se irá viendo en su contexto correspondiente para evitar exponer ideas de forma repetitiva.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Un ejemplo característico de angelotes alados lo encontramos en la heráldica, en este caso se trata de un escudo colocado en la capilla de San José en la Puebla de Brollón (lámina 89), figura un escudo con la M y la corona de los Montenegro.Presenta una figura alada en el coronamiento, que puede hablar de la vinculación con lo divino y el afán por trascender en la vida del Más allá. Buena labra, se trabaja el relieve, el angelote emerge de la superficie muraria con maestría.

Lám. 89 Escudo heráldico Puebla de Burón. Capilla de San José..Presencia de angelote alado en el coronamiento.

Otro escudo con angelote, en este caso es el de los Luaces (lámina 90) en Mondoñedo. Actualmente, se encuentra situado en una casa mindoniense en la cual campean los emblemas heráldicos de esta familia señorial gallega (en diferentes labras heráldicas) plasmando sus distintos moradores, particularmente de D. Luis de Luaces[125], de 1554.En lo que se refiere a la heráldica, nos encontramos con campo de azur con cinco estrellas de oro, una en abismo, surmontada de un creciente ranversado, de plata, y las otras

Lám. 90 Mondoñedo.Escudo de los Luaces. Decoración renaciente con angelotes.

[125]José Santiago Crespo, *Blasones y linajes de Galicia.* Tomo III. Luaces (Loaces),A Coruña: Ediciones Boreal, 1997, 135-142.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

cuatro en los ángulos del escudo.Se trata de una dignificación del linaje y ornamentación decorativa, para seguir la moda de la época. También se acompaña de clipeos a modo de marcos decorativos donde se insertan los bustos de dos personajes, constante que también vemos en San Payo de Narla (ventana de acceso a la rampa) (lámina 91) y en el pazo de Aranza, donde se hace visible otro angelote alado (lámina 92).

Lám. 91 Narla, San Payo. Detalle de angelotes en la ventana lateral.

Lám.92 Aranza, pazo de. Escudo heráldico. Presencia de ángeles alados.

El Pazo de Aranza, exteriormente, presenta una epidermis barroquizante, es en el interior donde encontramos el sustrato renacentista en dos de sus ventanas que miran hacia el patio (lámina 92). Cuenta con representación heráldica.Puede ser un intento de ennoblecer el linaje ligándolo a lo divino.

Aranza (lámina 92) presenta muchas similitudes con San Payo de Narla, como ya hemos mencionado con anterioridad. Se nota la diferencia de plasticidad entre un escudo (el exterior) y el otro (interior), presentando el renacentista (interior) mayor rotundidad de

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

formas al no tener una volumetría tan plana y mayor pericia que el escudo exterior que corona la portada de acceso.

En la imagen de la lámina 91 vemos otra representación escultórica e iconográfica de factura renacentista (lámina 91), que dificulta el grado de comprensión debido a la multitud de personajes que la integran. Comenzando por un análisis estilístico, aquí también nos encontramos con un cimacio o cornisa (lámina 91) moldurada a base de decoración con dentellones y ovas, cuyos extremos se ensanchan dando como resultado una forma muy abultada que reposa en cada correspondiente columna. Estas columnitas se encuentran compartimentadas en su interior y atravesadas por una línea sinuosa y en zig-zag que se acompaña por unos motivos circulares con botón interno que pueden simular flores. Estos esbeltos soportes columnarios (hablaremos, en profundidad, de sus análogos en la ventana de la torre del homenaje en otro apartado) descansan sobre cabezas antropomorfas con todos los rasgos faciales delimitados y perfectamente definidos, que emergen de unas manchas abullonadas, como nebulosas curvilíneas con incisiones en el cierre a modo de serpenteantes estrías (lámina 93). Se puede barajar la hipótesis y posibilidad de que son ángeles, criaturas celestiales y protectoras, de ahí esas formas hinchadas o infladas y que hacen sobresalir la cabeza antropomorfa del paramento mural. No presenta escudos, éstos se localizan en la torre de homenaje, los cuales, a su vez, muestran una labra muy erosionada.

Lám. 93 Narla, San Payo. Angelote a modo de ménsula de apoyo de moldura renaciente.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Si buscasemos una interpretación más alegórica y poética, podríamos decir que representan a Vasco das Seixas y a Catalina de Andrade (o Fernando Pérez das Seixas y Brianda de Tovar, otra posibilidad) siguiendo la estela de otras muestras renacentistas de matrimonios pudientes como el de Federico Montefieltro y Batista Sforza (lámina 94), o sin ir más lejos los Reyes Católicos que aparecen en la fachada del Colegio Fonseca en Santiago de Compostela. Estas imágenes a modo de retrato en la fábrica de San Payo de Narla, ejercen una gran fascinación porque desconocemos la identidad de las personas que ahí se representan. Quizás sea una muestra de los antepasados del linaje, una apoteosis, súbditos rindiendo pleitesía, etc. El linaje probablemente entronque con los Seixas y Andrade.

Lám.94 Urbino, díptico de. Federico de Montefieltro y Battista Sforza.

Otro ejemplo de esta decoración que venimos mencionando, se encuentra en Zas, cerca de las Torres de Allo, de hecho muchos de los nobles de este linaje han sido enterrados en sus inmediaciones (lámina 95). Queda claro la presencia del angelote con la ascensión del alma del difunto a los cielos y el disfrute de una vida eterna, todavía más justificada su presencia al tratarse de un contexto religioso (se enmarcan en la portada renacentista). Aquí, en Allo, pueden recrear el idilico paraíso al acompañarse de dos figuras de bulto redondo que los estudiosos han identificado como Adán y Eva. Probablemente fuese financiada por los señores del pazo de Allo.

Lám.95 Allo, torres de (Zas, A Coruña). Capilla. Fachada con angelotes.

Otra constante decorativa la suponen los clipeos, encontrando uno de ellos claramente en la fortaleza de San Payo de Narla, el cual contribuye a enmarcar un rostro emergente del marco, enfatiza más su expresión al acortar su fisionomía corporal y permitir ver sólo la facial.

Lám.96 Tras Salomé, pazo de. Detalle iconográfico: el tritón.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Esto se ve más obvio, es una hipótesis que está bien definida y respaldada, dada la multitud existente de modelos de clipeos.

Sin embargo, resulta más difícil asegurar que este busto sea una personificación, o quizás más bien una alegoría de la fortaleza. Es una construcción que se ha visto muy alterada con el paso del tiempo, pero conserva restos del siglo XVI como soportes columnarios, ventanas y chimeneas con programas iconográficos.

Otros ejemplos de clipeos, de una hermosa estética y exquisita labra son los que aún perviven, en lo que en su día había sido un opulento pazo sito en la Rúa de Tras Salomé (lámina 96) en Santiago de Compostela. Recrean una figura de la mitología marina grecorromana que es identificable con un tritón. Tan sólo se perciben las arcadas molduradas y acompañadas de clipeos de lo que en su día fue un pazo**.**

En el Palacio Fonseca encontramos encontramos clipeos de época renacentista y más tardía, tanto en su fachada externa como en el patio o claustro interior. Fue el germen de la Universidad de Santiago de Compostela, auspiciada por su mecenas Alonso III de Fonseca, cuya heráldica está presente en el patio claustral con un programa iconográfico con figuras relevantes de la Antigüedad destinadas a ensalzar su insigne personalidad.

Otro análogo edificio en importancia fue el leonés hospital de San Marcos. Se trata de un edificio muy significativo e importante para el Renacimiento de León, hoy en día pese a estar convertido en parador de turismo, pero sigue siendo una referencia histórica-artistica. En su fachada despunta el clipeo de Hércules, con la piel del león de Nemea, lo cual atestigua como este héroe mitológico era muy del gusto del siglo XVI, cuya imagen ya ha sido previamente mostrada.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám. 97 a 100 Guerreros. Decoración bélica en Tovar (Vilanova de Lourenzá), Aranza (Baralla), San Payo de Narla y puerta de Carlos V en Viveiro

Por otra parte, la temática belicista es muy del gusto del siglo XVI, lo vemos reiterativamente representado en el dintel de entrada a la fortaleza de Tovar (lámina 97), en las ventanas de Aranza (lámina 98) y San Payo de Narla (lámina 99),así como en la Puerta de Carlos V de Vivero (láminas 100).Posibles alegorías profilácticas de la fortaleza (fortitudo) y valor, destinadas a intensificar el carácter de rudeza y valentía de las construcciones que coronan (caso de la puerta de Carlos V) o que engalanan.

Por último, queremos aludir a los cuadrifolios como constante decorativa del siglo XVI.Se trata de una figura compuesta de cuatro lóbulos iguales, casi como si se tratase de un motivo geométrico. Es un motivo de tracería que Ghiberti utilizó constante y repetidamente en sus puertas del Baptisterio, lo cual le permitió centrar aún más la composición temática. Puede aparecer también perforando un tímpano, aparece frecuentemente con tréboles y/u óculos, ligándose a ventanas bíforas o tríforas. Este tema de decoración renaciente de las ventanas habla de la revolución y evolución estilística, compositiva y arquitectónica que sufre la tipología de los vanos, pasando de la simplicidad

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

de los del castillo de Pambre (ejemplo de contraste que se mostrará más adelante) a la exquisitez y ornato de los vanos de San Payo de Narla (los cuales ya hemos estado viendo en el desarrollo del texto).

En Guimarey, vemos su bóveda con flores cuadripétalas (cuadrifolio) como es una iglesia dedicada a la Virgen de las Angustias, puede ser que por ello haya tanta proliferación de flores en las claves de la bóveda, incluso la forma polilobulada puede simular una flor, en alusión mariana o advocación de tipo mariano.El tema floral alusivo a la Virgen es muy frecuente, de hecho es recurrente el motivo del jarrón con los lirios como se ve en la fachada de la iglesia de Santa María del Azogue, en Urueña, en la línea de las obras de Rodrigo Gil de Hontañón, tal y como ya iremos mostrando a lo largo del desarrollo de nuestra tesis.

Por otra banda, el cuadrifolio es un motivo ornamental compuesto por lóbulos dispuestos en torno a un centro, característico de las tracerías góticas. Según el número de lóbulos en que estén compuestos, estas figuras se denominan trifolio, formado por tres lóbulos, cuadrifolio compuesto por cuatro lóbulos, pentafolio o quinquefolio, consistente en cinco lóbulos y polilobulados o multifolio, cuando pasa de los cinco lóbulos…Consta de dos partes diferentes:

- Lóbulo: cada uno de los pequeños arcos que se cortan en las puntillas.
- Puntilla: cada uno de los vértices internos de un arco que forman los lóbulos al cortarse.

Los cuadrifolios pueblan la epidermis arquitectónica de palacios venecianos como el de Dux o el de Ca d´Oro (lámina 101,102 y 103), constituyendo en casos elementos activos de una ensayada bicromía con la que se fusionan a la perfección, tal como se ve bajo estas lineas en la imagen que adjuntamos a continuación.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám. 101, 102 y 103 Galerías con cuadrifolios en los palacios del Dux y Ca D´oro (Venecia)

Lám. 104 Cuadrifolios de Monforte de Lemos

Lám. 105 Cuadrifolios de la chimenea de San Payo de Narla (la que contiene el programa iconográfico de la flor de lis)

En el caso de la provincia de Lugo, los encontramos en la fachada del Colegio del Cardenal de Monforte de Lemos (lámina 104), bajo estas líneas, y en las chimeneas de San Payo de Narla (lámina 105):

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

12.LOS GRUTESCOS

Si algo define decorativamente hablando al Renacimiento es el motivo del grutesco, estrechamente vinculado con la decoración de fachadas renacentistas tan célebres como la fachada de la Universidad de Salamanca (lámina 106).

Lám. 106 Salamanca, universidad de. Ejemplo de fachada con grutescos

Para introducir el siguiente tema que queremos tratar, quisiéramos resaltar la obsesión por dar una significación a cada imagen sea común a épocas muy distanciadas en el tiempo; así en la época romana[126], cuando la creación de los grutescos, ya se manifestó la incomprensión por las imágenes sin significación, según el testimonio de Vitrubio[127].Un testimonio que muestra la marginalidad a la que se confinaban los grutescos, considerados como artes secundarias o de mero aderezo decorativo sin significado.Sin embargo, el caso de los grutescos de Guimarey (que, más adelante,veremos) desmitifican esta idea de códigos iconográficos carentes de significado.

[126] Rosa López Torrijos, "Representaciones de Hércules en obras religiosas del siglo XVI.*Boletín del Seminario de estudios de Arte y Arqueología*, BSSAA Tomo 46, (1980) 306.

[127] Aunque el testimonio de Vitrubio en su tratado De Arquitectura (VII 5), es más bien contrario a los grutescos en cuanto arte no imitativo de la realidad, sus palabras expresan perfectamente la incomprensión y oposición a todo aquello que carezca de una configuración clara."*Ergo ita novi mores coegerunt, uti inertiae mali judices convincerent arrium virtutes; judiciis autem infirmis obscuratae mentes non valent probare, quod potest esse cum auctoriate et ratione decoris, neque enim picturae probari debent, que non sunt similes veritari nec, si factae sunt elegantes ab arte, ideo de his statim debet "recte" judicari, nisi arghumentationes certas rationes habeurint sine offensionibus explicatas*" (He aquí pues adonde nos han llevado las nuevas modas; los malos críticos niegan la calidad a lo que tiene valor artístico,y las mentes confundidas por estos falsos juicios no son capaces de apreciar lo que verdaderamente es bueno y valioso, pues,ciertamente, no hay que aprobar las pinturas que no son conformes a la realidad aunque sean elegantes por su técnica, y no deben juzgarse adecuadas sino aquellas cuyo tema tiene una justificación seria y está expuesto sin que moleste a nadie). El testimonio y la cita están tomados de Nicole Dacos, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance,* Londres, 1969,122-123.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Dentro de los grutescos en Galicia, hay varias corrientes artísticas.Una de ellas la vemos en la fachada del monasterio del Bon Jesús de Trandeiras (lámina 107), que presenta una curiosa portada poblada de grutescos. Conviene recordar la proximidad a Portugal y el travase de conocimientos artísticos que pudieron verse influídos por el arte manuelino.

Lám. 107 Buen Jesús de Trandeiras, monasterio de (A Limia)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

12.1. El antecedente de los grutescos

Podemos decir que quizás el grutesco renacentista sea la continuación de ese arte medieval repleto de monstruos que realizaron viajes desde la mitología, la literatura y el arte antiguo[128].

Lo cierto es que los escritores y artistas del medievo tenían una prolífica imaginación.Estos monstruos habitan en los rincones y en los capiteles de las columnas, escudriñan desde los bajorrelieves de las catedrales, se deslizan alrededor de pequeñas piezas de marfil y se acurrucan bajo los asientos del coro.En ningún sitio abundan más que en los manuscritos iluminados, que en su conjunto conservan más arte medieval que ningún otro tipo de objeto.Dragones decoran los márgenes, se retuercen para confeccionar letras y se apiñan en los espacios al final de las líneas de texto. Animales corrientes se fusionan en combinaciones imposibles, cuerpos humanos se mezclan con formas animales de manera cómica a la vez que grotesca. Para el hombre medieval, estas criaturas humorísticas y atroces significaban un atormentador indicio de mundos desconocidos y peligros inconcebibles, a la vez que divertidos y aterradores[129], producto fantástico de la invención artística.Estos monstruos metafísicos representaban peligros espirituales, mientras otros expresaban seguramente la multitud peligros físicos que amenazaban la vida durante la Edad Media.

El cristianismo no borró todos los vestigios de las civilizaciones antiguas, más bien fue experto en absorber y adoptar aspectos de la cultura pagana que no entraban en conflicto con la nueva fe. Los monstruos de las antiguas mitologías quedaron dentro de las reliquias culturales que hallaron nueva vida en manos de los escritores y artistas cristianos.De ahí, la presencia de elementos paganos como un sol o una luna, atribuidos a divinidades grecorromonas, que luego son cristianizados y pasan, por ejemplo, a figurar parte del

[128] Alice Bovey, *Monstruos y grutescos en los Monumentos Medievales.*Madrid: The British Library A y N Ediciones, 2002, 5.
[129] Bovey,*Monstruos y grutescos en los Monumentos Medievales…,*5.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

programa iconográfico de Guimarey, situado en el arco cajeado dispuesto como arco triunfal que, además, antecede y enmarca la bóveda del siglo XVI, aspecto que veremos más adelante en el trabajo de esta tesis.

Los artistas cristianos utilizaban la imaginería de los monstruos para demonizar a los extranjeros y a los miembros de otras religiones. Eso mismo vemos en Santa María de Guimarey, donde en la cenefa que discurre paralela a la línea de imposta se sitúan unos dragones (seres maléficos) de formas contorsionistas que simbolizan lo maligno. El principal cometido era explorar la verdad divina a través de la interpretación del mundo natural, en la constante lucha del bien contra el mal.

La fealdad de un monstruo y/o grutesco nos da la clave de su corrupción moral interna.Las bestias retratadas eran símbolos evocadores del poder corruptor del diablo, y de las consecuencias espirituales de sucumbir ante la maldad[130].La batalla entre el bien y el mal se encarna en formas monstruosas. Por tanto, incidimos en el carácter moralizante del programa iconográfico de Guimarey, utilizando monstruos como reflejo de las faltas cometidas contra la religión cristiana. El grutesco puede ser aterrador y, al mismo tiempo, rozar la comicidad.

Nos podemos preguntar cuál es el origen de la palabra "grutesco, o su significado o creación.Es una combinación antinatural de formas animales, vegetales y humanas, es un término moderno con un interesante linaje postmedieval[131], que se insipiró en las artes decorativas, tal como se encontraron en el palacio de Nerón (lámina 108).En el siglo XVI se había empezado a utilizar el término grutesco (derivado de la palabra *grotta*) para

[130] Bovey, *Monstruos y grutescos en los Monumentos Medievales…,*6.
[131] Bovey, *Monstruos y grutescos en los Monumentos Medievales…,* 43-44.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

describir las imágenes que contenían motivos de decoración de derivación clásica, como los encontrados en Roma.

Lám. 108 Nerón, domus aúrea de (Roma)

12.2. La aparición y génesis de los grutescos

Como indica Nicole Dacos: […] *les grotesques n´ont jamais été étudies si ce n´est de façon trés marginale; leur intérêt dépasse pourtant largement le cadre traditionel de l`ornament et leur importance est loin d´être secondaire dans la culture figurative du XVI^e siécle. Leur analyse jette une lumiére nouvelle sur l´intelligence du maniérisme et, du point de vue théorique, souléve plusiers problémes fondamentaux de la Renaissance, dont la portée n`avait pas échappé aux contemporains*[132].

Tras el descubrimiento que comentamos de la domus de Nerón, se desata una pasión desmedida por los grutescos, gestionando una actividad escultórica febril auspiciada por una desbordante creatividad.

Pero lo cierto fue que el grutesco fue la clave para la iconología desarrollada en una serie de animales y criaturas mitológicas que engalanaron programas eruditos. Los

[132] Nicole Dacos, *La découverte de la domus Aurea et la formation des grotesques a la Reinassance*, London : London The Warburg Institute, 1969, préface.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

enriquecían a base de figuras caprichosas y combinaciones sorprendentes a base de seres quiméricos e híbridos, que reptaban por pilastras y demás elementos escultóricos.

Sin duda, el mundo arqueológico influyó mucho en los grutescos al descubrir la citada Domus Aúrea, y permitir nutrir al análisis iconográfico de la riqueza de las fuentes clásicas.El grutesco apareció timídamente en las artes menores, para convertirse en el protagonista absoluto de programas iconográficos, introduciendo una amplia nómina de artistas, artífices de su plasmación.

Lám. 109 Tivolí, villa romana de. Vista panóramica.

Lám.110 Coliseo (Roma)

Estos artistas no sólo se inspiraron en la Domus Aúrea, sino también en otros monumentos romanos como la Villa Adriana de Tivolí (lámina 109) y el Coliseo de Roma (lámina 110): "*d'un accés aisé pour tous les artistes, les stucs du Colisée, encore visibles dans les passages Nord et Sud de l`amphithéatre, sort probablement ceux qui ont marqué le plus fortement les hommes de la Rennaisance"*[133].

[133] Cf. en dernier lieu. N. Dacos, « Les stucs du Colisée. Vestiges archéologiques et dessins de la Renaissance » dans *Latomus,* 31, (1962).334-335, 43.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Se convertirán en algo tan habitual que habrá hasta multiplicidad de grutescos en la Italia del Quattrocento:

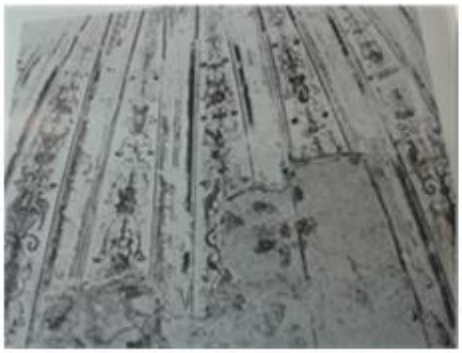
[…] pilastres; parfois ces motifs se mêlaient et se stylisaient et la tige du vase ou ses vasques succesives se terminaient en feuilles d'acanthe[134]*.L'origine antique de ce type de décoration est manifeste. Les tailleurs de pierre interrogeaient les reliefs romains qui jonchaient le sol non seulement á Rome mais aussi á Florence, á Padoue et dans tous les sites oú des ruins étaient visibles. Mais si le point de départ est archéologique, une fois reproduits dans des cahiers de modéles, oú le processus de stylisation est souvent trés poussé, transmis de main en main et d'atelier en atelier ils se développent de maniére autonome. Tel est le cas des dessins de Francesco di Giorgio, du recueil de Bellini, du Codex Escurialiensis ou des recueils de Giuliano das Sangallo, ensembles qui se distinguent par des variantes régionales, mais dont les répertoires s`enrichissent au contact les uns des autres et livrent aux artistes una sorte de koiné decorative, que les apports constants préservent de l`appauvrissement et de l´ankylose*[135].

Se expandirán tan rápido que "colonizarán" elementos artísticos de la mano de Ghirlandaio, Raphael, Filippino Lippi en Florencia, Signorelli en Umbría,etc. Sin lugar a dudas, la contribución de los grabados será decisiva para la decoración ornamental de las fachadas de los palacios, de cerámicas[136], e incluso para la creación de nuevos repetorios artísticos. Inspirándose en la Domus Aurea (lámina 111), nace el motivo – posteriormente tan reiterado-del *candielieri,* que veremos muy repetido en el Renacimiento italiano, y a nivel gallego, por ejemplo, en Santa Eulalia de Banga, edificio que también nos sirve para

[134] Cf. notamment J. Baum Baukunst und dekorative Plastik der Früherenaissance, Stuttgart, 1920.
[135] Nicole Dacos, *La découverte de la domus Aurea et la formation des grotesques a la Reinassance.*London : The Warburg Institute,1969, préface.
[136] Dacos, *La découverte de la domus Aurea…,*57.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

recalcar no sólo lo pictórico, sino también lo escultórico a base de la decoración de bolas (lámina 112), la cual ya vimos primeramente referenciada con la obra del palacio de la Viña o Miraflores.



Lám.111 Domus Aurea, sala 85, detalle de un ábside.

Lám.112 Banga, Santa Eulalia de. Decoración de bolas

Banga también nos interesa no sólo interiormente, sino tambíen nos parece significativo destacar, como mencionamos, ciertas partes de su exterior. Aquí, en la lámina 112, se ve una disposición lineal interrumpida por la presencia de molduras de bolas (decoración renaciente típica de este período), que, al yuxtaoponerse por encima de los canecillos figurados, da como resultado una composición dinámica.

Retomando la línea de este capítulo, los grutescos, bajo su rica molduración, esconden todo un simbolismo alusivo a aspectos humanísticos, religiosos, históricos y filosóficos de la época,de tal manera que la estructura arquitectónica se ve enmascarada y pasa a un segundo plano, ya que la decoración labrada en relieve sobresale sobremanera.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

No obstante, los grutescos no siempre fueron bien valorados. Vasari los calificaba como "*pintura licenciosa y ridícula que evocan los antiguos para adornar vanos allí donde no quedaba bien dejar cosas al aire"*,por otra parte, Pirro Ligorio ve en los grutescos, las imágenes oníricas que emergen del inconsciente "*no para mostrar asuntos viciosos o extravagantes sino que para indicar la gestación y plenitud de las ideas del intelecto así como sus imaginaciones..."*.En el siglo XVI, junto a Pirro Ligorio, surgieron otros testimonios en defensa de esta decoración a la que consideraban como una forma de lenguaje plena de significado, que revela un fondo secreto del intelecto, y está en consonancia con la antigua sabiduría egipcia.

Pirro Ligorio se aproximaba en sus interpretaciones a los denominados "filósofos de las transmutaciones" lo cual a juicio de L.Müller, era un punto de relación importante con la alquimia europea del siglo XV y la filosofía neoplatónica. Los grutescos serían la transposición, en imágenes simbólicas, de las metamorfosis de la naturaleza.

El poema de Ovidio [137].de *Las metamorfosis* se convierte en uno de los mejores ejemplos de su concepción de la naturaleza en eterno devenir y transmutación.Las transformaciones y las metamorfosis sufridas por los personajes de Ovidio, aparecen en las representaciones de los grutescos: arpías, esfinges, seres híbridos, sirenas foliáceas, mezcla de lo animado y de lo inanimado del mundo vegetal, antropomorfo o animal…todas ellas son muestras del eco de las narraciones del poeta romano en la decoración de los grutescos.

La presencia de este repertorio de imágenes oníricas [138]. y fantasmagóricas, tuvo buena acogida en España durante la primera mitad del siglo XVI.El fenómeno puede tener su explicación en la propia esencia del grutesco, distante de la norma y de la racionalización clásica, muy próximo al lenguaje formal, puramente ornamental, del gótico tardío e hispano-flamenco de la Península que buscaba llenar y utilizar un espacio artísticamente.

[137] Mª Dolores Campos Sánchez-Bordona, *Juan de Badajoz y la arquitectura del Renacimiento en León.* León: Universidad. Servicio de publicaciones, 1993, 113.
[138] Campos Sánchez-Bordona, *Juan de Badajoz…..,* 21.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Entre los críticos y escritores españoles del siglo XVI, Felipe de Guevara, en su obra *Comentarios de la pintura* , escrita hacia 1560, es uno de los primeros autores hispanos que hace alusión a la decoración de grutescos al afirmar... "*el grotesco consta de cosas que no son ni pueden ser, pues en sí contienen tantas diversidades de monstruos e imposibilidades...a este género de monstruos e imposibilidades han puesto estos tiempos nombre de grotesco".* La causa debe ser por haber aparecido en nuestros tiempos este género de pintura en edificios antiguos de Nápoles y Roma debajo de la tierra, en cuevas que los italianos llaman *grotte* de donde deriva el grotesco[139].

El término alcanzó una rápida difusión en los círculos artísticos y culturales españoles de este momento. En 1589, se menciona la palabra "grutesco" en el testamento e inventarios del pintor Santio Pedriles, otorgado en Medina del Campo,en dicho año. Al hacer relación del inventario de libros y estampas se dice: "*siete papeles o siete envoltorios de grutescos, otro envoltorio de grutescos chinos y grandes de papel, junto a ellos se enumeran estampas, trazas, pergaminos y libros*".

En la arquitectura de los primeros años del siglo XVI del Renacimiento se convertirán en uno de los elementos más definitorios de su decoración. La estructura que siguen es la alienación y disposición repetitiva por unidades iconográficas heterogéneas, unidas por un fino hilo conductor y asociados de manera ilógica.Se mantiene una simetría en torno a un eje que está integrado por motivos diversos pero con un claro predominio de candelabros, vasos y acantos que van organizando la composición sin perder la axialidad.

Paulatinamente a los motivos anteriores se fueron añadiendo, desde la segunda década, nuevos temas y figuraciones zoomorfas, *puttis*, medallones,vasos y copas, cornucopias, búcraneos y motivos militares, sin llegar a alejarse de los seres provenientes del mundo real. El proceso de confirmación iconográfica sufre un progresivo enriquecimiento del repertorio y la complejidad formal. Sí en los primeros grutescos, la

[139] Felipe de Guevara: Comentarios de la pintura y otros autores antiguos, 1560., f.67.Colección Fuentes del Arte. Madrid: Editorial Tres Cantos, 2016, 67.
[139] Campos Sánchez-Bordona, *Juan de Badajoz*…,112.-129.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

composición es muy lineal, simétrica y con escasa variedad de temas, en torno a los años veinte del siglo, surgen ejemplos más abundantes en imágenes y más complejos en estructura.

Estes nuevos repertorios se mezclan con los temas anteriores, provocando composiciones de gran complicación conceptual, iconográfica, estructural y formal. La enorme riqueza y fecundidad de estos repertorios sirvió como vehículo de expresión alegórica y simbólica de determinados programas iconográficos[140](como de los de San Payo de Narla (Friol, Lugo) y Santa María de Guimarey (Friol, Lugo).Sus formas caprichosas y enrevesadas se entremezclan entre seres fantásticos, sátiros, telamones, figuras humanas vegetalizadas, *putti*, búcraneos, delfines, cornucopias, mascarones, cartelas…unidos mediante finos tallos vegetales y roleos de acanto que salen de pequeñas copas y vasos (modelos burgaleses y de Calahorra).

Hacia la década de los años veinte, los grutescos se extienden por las pilastras, fustes y algunos otros elementos de la arquitectura, hay influjos burgaleses de Siloé, Colonia y Felipe Vigarny, se habla el mismo lenguaje y parece influír menos la vía italiana como forma de penetración en los ambientes artísticos locales.

Otra opción es la de considerar los grutescos como producto de la imaginación de los propios artistas que los ejecutan y abandonan la vía de búsqueda de los modelos concretos.El proceso seguido en esta ocasión consistiría en el desarrollo de un repertorio de imágenes intepretado y recreado de forma particular, a partir de algún dibujo o referencia secundarios, pero sin llegar a constituír una copia fiel del modelo originario. De esta forma, la capacidad del escultor o del artista entraría a formar parte importante de la decoración y de la

[140] Campos Sánchez-Bordona, *Juan de Badajoz…,*113.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

concepción del edificio.En general, las referencias llegaron de forma indirecta, lo cual provocó una acusada indefinición y ambigüedad artística.

Lám.113 Milán, Santa María de las Gracias (Bramante). Cúpula agrutescada.

Lám. 114 Filarete, hospital de. Obra de Rafael

A la hora de buscar precedentes, fuera de las fronteras peninsulares, los monumentos arquitectónicos de la Lombardía italiana del siglo XV, ofrecen bastante analogía en esta exuberante decoración de grutescos hispanos, influyendo obras de Bramante en Santa María de las Gracias de Milán (lámina 113), el Hospital Mayor de Filarete en Rafael (lámina 114)

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

y su discípulo Juan de Voline a principios del siglo XVI, así como también las pinturas de Pinturicchio (lámina 115) en el palacio de Domenico della Ravere en Roma[141].

Lám.115 Pinturicchio. Grutescos en Palazzo della Rovere

De todo ello se deduce que la vía de penetración más utilizada en la difusión de los modelos ornamentales de los grutescos, fueron los grabados y las estampas que aparecían en los libros impresos, misales, tratados de arquitectura, obras literarias y pergaminos sueltos con dibujos de grabados de artistas franceses, alemanes y, sobre todo, italianos. A este respecto, son importantes los dibujos del *Codex Escurialensis* y la obra de *Hypnerotomachia Poliphili* en la Universidad de Salamanca[142].

[141]Campos Sánchez-Bordona Sánchez-Bordona, *Juan de Badajoz*…,120.

[142] Cristina.Gutierrez-Cortines Corral, "Renacimiento y arquitectura religiosa en la antigua diócesis de Cartagena", (Murcia), 1987,.118-126 en Mª Dolores Campos Sánchez-Bordona Sánchez-Bordona, *Juan de Badajoz y la arquitectura del Renacimiento en León,*León: Universidad. Servicio de publicaciones, 1993,121.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

13.LA VENTANA RENACENTISTA DEL CASTILLO DE MASIDE

En esta ventana renacentista del castillo de Maside (lámina 116), vemos cómo la heráldica, aparte de su afán retórico y simbólico sobre la personalidad del patrocinador y mecenas,busca introducirle un carácter más decorativo liberándoles de la estricta observancia de las reglas de heráldica[143]. La influencia del renacimiento provocará la utilización de leyendas en latín con epigrafía de caracteres romanos y letras capitales. Esta fusión de elementos de categorías varias nos permite conocer el trasfondo cultural y religioso de la época.

Presenta una figura de pie, totalmente erecta, sosteniendo una cartela donde, a buen seguro, podría ir un emblema, inspirado en la emblemática de Alciato. Es fácilmente identificable con un Hércules y guarda mucho parecido con otra que se encuentra en el monasterio de San Vicente del Pino (Monforte de Lemos).

Lám.116 Pino, San Vicente (Monforte de Lemos, Lugo). Grutesco similar al de Maside (Pantón)

[143] Campos Sánchez-Bordona, *Juan de Badajoz*...,127-129.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Bajo esta figura alegórico-mitológica, comienza el análisis tipológico de la ventana totalmente encuadrable en el siglo XVI dado su lenguaje renaciente, especialmente llamativo dado el aspecto medievalizante del resto del castillo de Maside.

Esta ventana es especialmente interesante dado el vibrante juego rítmico que se produce en su estructura y disposición, combinando forrmas rectas (pilastras o fustes cajeados) con formas curvas (la curvilínea concha avenerada), produciendo, así, un gran dinamismo. Los fustes finalizan en capiteles de corte clasicista con voladizos en resalte que sirven de apoyo a un trabajado entablamento recorrido por abultados listeles horizontales.

A su vez, todo el conjunto reposa sobre un robusto basamento (lámina 117), con juego de curva y contracurva, con una zona central donde seguramente se dispusiese algún motivo heráldico o alegórico, en la línea de la emblemática de Alciato o de la iconología de Cesare Ripa. Así como también, vemos motivos tipo grutesco, deslizándose en torbellinos encaracolados en la cara externa de las pilastras, que descansan sobre unas robustas ménsulas-repisa.

Lám. 117 Maside (Pantón), ventana. Detalle del basamento.

En conjunto, un excepcional ejemplo de ventana renacentista que rompe el marco arquitectónico mucho más que la ventana de San Payo de Narla (lámina 118) que se ciñe a la oquedad cuadrangular, sin invadir tanto el espacio murario ni extenderse tanto a lo largo y ancho; siendo más constreñido, desarrollándose menos en longitud. Sin embargo su labra está menos erosionada y podemos distinguir, aún hoy día, gran cantidad de elementos

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

decorativos: geométricos (romboidales), fitomórficos, heráldicos y antropomorfos (busto de un guerrero inserto en un clipeo).

Lám.118 Croquis explicativo. San Payo de Narla (Friol) y Maside (Pantón, Lugo). Comparativa entre vanos. Analogías y diferencias con la ventana de los Reyes Católicos (figuras acróteras),

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Asimismo, en algunas ventanas veremos licencias decorativas cómo las que reproducimos bajo estas líneas, tanto en la ventana de la torre de Allo como en la de San Payo de Narla (lámina 119 y 120) se observa una clave del arco y un rombo invertido, respectivamente. Se trata de las ya comentadas licencias que se permite el cantero para hacer visible su maestría y pericia escultórica. Se percibe en ambas una tendencia hacia la ornamentación y decoración fastuosa. En el caso de Allo, la inversión de la clave del arco se conoce como "*tour de force*", (lámina 119) supone un auténtico alarde técnico desarrollado sólo para mostrar la habilidad de los canteros, los cuales se supone también trabajaron en el Hospital Real de Santiago, pues emplean los mismos arcos mixtilíneos.

Lám. 119 Torres de Allo (Zas, A Coruña).Detalle "tour de force": licencia decorativa.

Lám. 120 Narla, San Payo (Narla).Detalle rombo invertido: licencia decorativa.

Reiterando de nuevo la idea del neoplatonismo, encontramos tridentes no sólo en la iglesia de San Vicente del Pino (Monforte de Lemos, Lugo) (lámina 121) sino también en Salamanca, en uno de los capiteles del palacio de Dueñas, obra de Rodrigo Gil de Hontañón. Tal como vemos bajo estas líneas en la imagen adjunta:

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám. 121 Palacio de las Dueñas (Salamanca)
y San Vicente del Pino (Monforte).
Comparativa. Nexo de unión: el tridente.

La circulacion de plantillas de grutescos es una evidencia, casi una constante en el siglo XVI, sin embargo creemos que no deben tratarse de meras copias, si bien es cierto que su uso es muy reiterativo, tienen un transfondo mucho más complejo,quizás con ciertos mensajes encriptados que la obra de César García Álvarez nos permite ligar al neoplatonismo al constatar la presencia de tridentes, que se utilizaban para hostigar las almas de los atormentados que, por impuros, debían soportar castigos y martirios varios

No debe sorprendernos la presencia de un mensaje neoplatónico en Galicia, dado que el ambiente cultural que se respiraba en la Galicia del siglo XVI no era especialmente inculto, incluso a expensas de su ubicación periférica con respecto al resto de la

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

Península.Prueba de ello son las pinturas mitológicas del juicio de Paris del pazo de San Miguel das Penas (Monterroso, Lugo), el conjunto pictórico del sistema de abovedamiento de Santa Eulalia de Banga (Ourense) o los grutescos de la iglesia de Santa María de Guimarey (Friol, Lugo) labrados en la superficie del arco triunfal, antecediendo la bóveda de crucería.

Es un momento donde las corrientes filosóficas circulan con intensidad, conviene recordar que nos encontramos inmersos en plena Contrarreforma con un erasmismo presente, combatiente, para frenar los excesos de un mundo materializado en demasía[144]. En la línea del pensamiento erasmiano (con eco también en Galicia en el siglo XVI, no sólo España) se entiende, por ejemplo, la oposición del espíritu a la letra y del alma a la carne[145], que tiene su reflejo en el arte del Pintor de Banga, y pudo dejar notar su influencia con ciertos programas iconográficos plasmados en ventanas, capiteles, columnas, pilastras, etc.

El Concilio de Trento también marca un antes y un después, con importantes difusores gallegos como los arzobispos Blanco y Sanclemente, adalices del movimiento contrarreformista, que se lanza con decisión a purificar caminos y profundizar en materia religiosa.El arte al servicio de la religión será uno de los cauces utilizados al respecto. El artista aparece, así entendido, por la iglesia como un servidor encargado de manifestar,a través de su espirítu en la intepretación de los temas religiosos que resulte totalmente de acuerdo con lo que el Concilio ha expresado. Existe un ánimo latente por parte de los prelados en decorar las iglesias para una más completa formación de los fieles[146].

---

[144] Jose Manuel García Iglesias*, El pintor de Banga*.A Coruña:Fundación Pedro Barrie la Maza.Catalogación arqueológica y artística de Galicia del Museo de Pontevedra,La Coruña, 1984,15.
[145] García Iglesias*, El pintor de Banga*…, 15-16.
[146] Holgábase infinito (el sr. Sanclemente) – dice Sanz del Castillo- a ver pintadas las iglesias particularmente las capillas mayores mayores lo suelen estar en Galicia con el Cielo y el Infierno y mandaba renovar estas pinturas y decía que ellas los libros de los rústicos e ignorantes". Se cita en López Ferreiro, 395-396 en Jose Manuel García Iglesias,*El pintor de Bang.* A Coruña: Fundación Pedro Barrie la Maza.Catalogación arqueológica y artística de Galicia del Museo de Pontevedra,La Coruña, 1984, 16.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En conclusión, se hace plausible cómo en Galicia circulaban corrientes filosóficas como el erasmismo que quizá pudo suavizar y complementar teorías del neoplatonismo, adecuándolas de un contexto renaciente italiano (Savaronola y Boticelli) al español, con sus correspondientes matices para adecuarse el contenido y continente de la realidad social y política que nuestro país vivió en plena efervescencia del siglo XVI.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

14.MOTIVOS MITOLÓGICO-DECORATIVOS: HÉRCULES

El fenómeno de la recepción y el impacto de la potente iconografía greco-romana[147] muestran conceptos culturales ímplicitos que pudieran haber calado en el nuevo lenguaje renacentista que impregna, en el siglo XVI, la arquitectura de San Payo de Narla, que será mostrada más hacia adelante. Podemos hablar de focos concluyentes de un mismo código cultural, al movernos en el ámbito de la cultura mediterránea.

Heracles-Hércules, en su complejidad, presentan rasgos que deben tenerse en cuenta, como es su antigüedad[148] y su ubicuidad, pudiendo haber asimilación de influencias exteriores, y cómo éstas se particularizan al contacto con un peso local, dado por unas cirscuntancias, entorno y modos de vida.

Las interpretaciones de Hércules son varias, desde el Hércules guerrero, el Hércules "Víctor" que se encuentra reposando, apoyado generalmente sobre la maza, y sosteniendo las manzanas de las Hespérides, una capa o una corona con una mano. Se da otra posibilidad: la de Hércules[149], como gran protector, en un papel ligado a lo personal.

Ramón Corzo habla de una tipología específica de Hércules, el llamado Hércules heráldico, modelo repetido desde la Edad Media en Cádiz donde ocupa el escudo local acompañado del texto: HERCVLES FUNDATOR GADIUM DOMINATORQUE.Si bien de todos los tipos de Hércules alusivos a sus trabajos, el preferido a cualquier otro es el de "héroe de leones"[150].Tampoco podemos olvidar la importancia de la medallística y de las monedas antiguas en la difusión de modelos iconográficos específicos.

---

[147] Javier Burgalete, "Un tipo iconográfico de Hércules en Occidente*"UNED*, *Espacio, tiempo y forma.* Serie II, Hª Antigua, t.I, (1988) 223-232.

[148] E incluso, el punto hasta el que se puede remontar la figura de Heracles en la cultura heráldica (cf.Kirk, 1974, ed. esp. 1984, pág. 147, y de Nisson, citado en el anterior, lo que podría relacionarse, atrevidamente, con la consistencia y el carácter de los contactos egeos y micénico-egeos en el Mediterráneo occidental e incluso en la Europa interior):

[149]Javier Burgalete, "Un tipo iconográfico de Hércules en Occidente*"*UNED, *Espacio, tiempo y forma*. Serie II, Hª Antigua, t.I, (1988) 277.

[150] Ramón Corzo,"Hércules heráldico.*Laboratorio de Arte*.Revista del Departamento de Historia del Arte, 18,(2005) 32.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El paradigma lo consituye el Hércules Farnese (lámina 122), una escultura colosal, hallada en las Termas de Caracalla de Roma hacia 1545[151]que estuvo expuesta en el palacio Farnese de Roma hasta 1787, en que se trasladó a Napolés y hoy se encuentra en el Museo Nacional de esta ciudad. El Hércules Farnese ostenta la firma del escultor ateniense Glikón y debió ser elaborado a comienzos del siglo III de la Era, pero su modelo original se debe a Lisipo, según se reconoce a la inscripción de la copia romana conservada en el Palacio Pitti de Florencia, también colosal y encontrada en el Palatino hacia 1540[152].

Lám.122 Farnese, Hércules. Tipo escultórico

En el Renacimiento se conocía bien y se valoraba la personalidad de Hércules, a quien se consideraba modelo de caballeros y ejemplo de vida consagrada a la virtud[153], entre las obras españolas de la época que representan a Hércules, existen 4 al menos, en las que se le quiso representar en la misma actitud elegida por Lisipo.Se constata, por otra parte, cómo en el Renacimiento español se tuvo un conocimiento amplio y variado de todo lo que el tipo iconográfico podía dar de sí.

La hipótesis de Vasco das Seixas o Fernán Pérez das Seixas intentando emular a un Hércules en el clípeo de la ventana de San Payo de Narla ubicada en la torre de homenaje no es un concepto creado *ex novo*.Encontramos ejemplos de "Hércules en reposo" en el castillo de La Calahorra (lám. 123 a 126), próximo a Guadix (Granada) y cabeza del marquesado de Zenete[154].

[151] Francis Haskell y Nicholas Penny. *Taste and the antique. The Lurc of Classical sculpture 1500-1900*, Yale, 1981 (ed. española*, El gusto y el arte de la Antigüedad. El atractivo de la escultura clásica (1500-1900)*.Madrid: Editorial Alianza,1900, 254 y ss

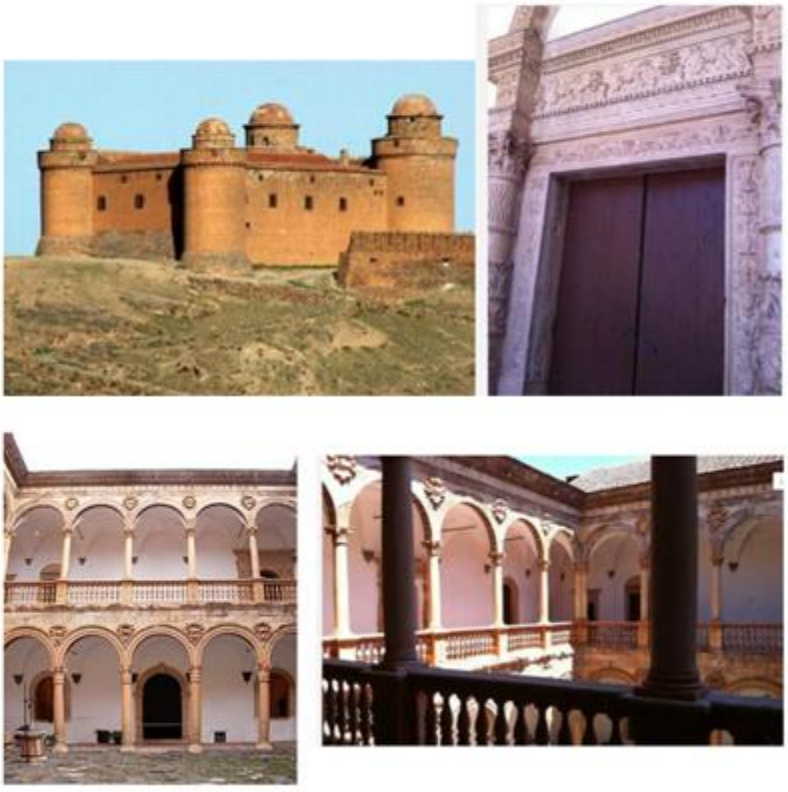
[152] Paolo Moreno, "Lissipo, L'arte e la fortuna".*Monza*, (1995) 242 y ss.

[153] Erwin Panofsky, "Herakles and Scheidewge unlike Bildstaffe*"* in der nueren Kunts..Leipzig, Berlin: Studien der Bibliothek Warburg,1930,18 (trad. Francesa,*Hercule á la croisée des chemins*, Parái, 1999).

[154] Ramón Corzo, "Imágenes renacentistas españolas de "Hércules en reposo".*Laboratorio de Arte*. Departamento de Historia del Arte 17 (2004) 48.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám. 123 a 126 Calahorra, palacio de. Vista de interior y exteriores. Conjunto arquitectónico.



USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Es conveniente establecer el contexto en que se utilizó la imagen de Hércules para comprender el valor que podía darse a la figura y su iconografía. Se trata de la portada del salón principal, (lámina 124) organizada como un arco de triunfo romano[155], con dos pisos de nichos a los lados y un ático de gran altura. Su aspecto general procede de los tipos de puertas de palacios genoveses del momento.El prestigio del arco romano como evocación de la Antigüedad debió llevar a Don Rodrigo a disponer que su traza sirviera de modelo para la portada, en la que los tallistas genoveses añadieron las medallas con retratos *"a la antigua*"[156]. Estos medallones contienen dos retratos monetales de emperadores romanos y están embutidos en el centro de jambas cajeadas.Se percibe la influencia de la numismática romana (lám.127).

Lám. 127 Monedas romanas.Numismática antigua.

Otro modelo es el Hércules Borghese, con una trascendencia especial en arte renacentista, ya que se trata del único ejemplar de esta iconografía de Hércules que pudo ser conocido por Miguel Ángel, y utilizado como modelo del Juan Baustista (lám.128) pintado en el Juicio Final de la Capilla Sixtina[157] .

[155] Ramón Corzo,"Imágenes renacentistas españolas de Hércules en reposo*". Laboratorio de Arte*,48 (2004), 43.
[156] Corzo, Imágenes renacentistas"...,43-48.
[157] P.Moreno *(Lisippo...,*.46) ha expresado también la opinión de que el modelo de Miguel Ángel pudiera haber sido la escultura colosal del Palacio Pitti, que apareció en el Palatino en 1540, debido a la mayor aproximación de las dimensiones de esta escultura y la pintura. Sin embargo, la inclinación del torso y la estructura de la musculatura del San Juan de Miguel Ángel coinciden mucho mejor con la del Hércules Borghese, que debía ser conocido sobradamente por Miguel Ángel.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Subyace el deseo de recrear un ambiente de decoración de la Antigüedad a través de modelos apreciados por su belleza y su vinculación con el humanismo renacentista.La excepcionalidad de la obra del Castillo de la Calahorra en el arte español nos ayuda en el estudio de San Payo de Narla, al poner de manifiesto el empeño personal del primer marqués de Zenete en el que están presentes sus sentimientos más íntimos.Lo cual puede aplicarse a Vasco das Seixas o Fernán Pérez das Seixas que intentan, a base de decoración renaciente, dulcificar el aspecto defensivo de su fortaleza en el siglo XVI.

En el castillo del marqués de Zenete se hace evidente como éste sentía fascinación por las obras del arte antiguo que había conocido en Italia, a través de la reproducción de las estatuas contenidas en el cuaderno que allí había adquirido[158].Lo cual nos muestra la importancia de la tratadística y plantillas decorativas en el siglo XVI, dándose un fructífero intercambio de conocimientos y técnicas.

Lám.128 Bautista, San Juan. Capilla Sixtina.Vaticano

De hecho, el primer tratado de estas características lo encontramos en época medieval con Vilard Honnecourt (una vez más recurrimos a él) (lámina 129) a través del cual canteros y maestros fabriqueros se inspiraron constructivamente hablando.

Asimismo, en el siglo XVI es de destacar la tratadistica de Sagredo que recopilaba información de Vitrubio, en cuanto a los órdenes arquitectónicos, y de esta forma en España se descubrieron las teorías de Palladio, Vignola…como buena muestra es la ejecución arquitectónica del

Lám. 129 Honnecourt, Villard. Tratado época medieval

[158] Corzo," Imágenes renacentistas"..., 43.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

palacio de Carlos V de Pedro Machuca en Granada.

Monumento emblemático del Renacimiento, por otra banda, es la fachada de la Universidad de Salamanca[159].Aquí Hércules está presente en dos lugares: uno de los medallones avenerados del cuerpo central y la hornacina izquierda del cuerpo superior.En el medallón está sóla la cabeza (lámina 130), cubierta con la *leonté*, mientras que en la hornacina aparece de cuerpo entero, apoyado en la clava, en la actitud "*de reposo*" (lámina 130 a 131).

Lám. 130 a 131 Salamanca, Universidad.Presencia iconográfica de Hércules

La figura femenina que hace pareja con Hércules en la otra ventana debe ser identificada con Hebe, tema recurrente en los medallones de la Sala Capitular y la fachada del Ayuntamiento de Sevilla

[159] La importancia de este monumento en la Historia del Arte española ha hecho que se le dediquen numerosas páginas a su análisis iconológico; la existencia en su decoración de un "programa perfectamente pensado" fue proclamada por Angulo en 1952 *(La mitología…,*41), sin llegar a encontrar más que algunas interpretaciones parciales, luego S.Sebastián elaboró una teoría que hace depender toda la fachada de la aplicación de la descripción de la *Casa de las ciencias* debido a Filarete (la versión más reciente en *S. Sebastián López. La Universidad renacentista como Palacio de la Virtud y el vicio.* Valencia, 1992); estas ideas, con distintas conclusiones, han sido seguidas por J.F. Esteban ("La fachada de la Universidad de Salamanca: crítica e interpretación" *Artigrama,* 2 (1985) 77 ss.) o Paulette Gabaudon ("La iconografía de la Universidad de Salamanca. El mito imperial") y pueden verse colacionados en C. Flórez *La fachada de la Universidad de Salamanca. Interpretación,* Salamanca, 2001); sin embargo, en ningún caso se ha conseguido una explicación unánime y convincente en las fuentes iconográficas y de la identificación de cada uno de los personajes presentes en la fachada, y de ello depende, en gran medida, la posibilidad de dar credibilidad a cualquiera de esas interpretaciones.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

o en la sacristía del Salvador de Úbeda[160]. El sentido de esta primera aparición de Hércules en la fachada salmantina (lámina 130 y 131) debe intepretarse, por tanto como una alusión a la renovación de la naturaleza y su triunfo sobre la muerte. El Hércules de la hornacina izquierda del piso superior es un singular ejemplar de la iconografía de *"Hércules en reposo*". Una figura con la misma pose iconográfica, que debió ser conocida por los artistas del Renacimiento, es la del Buen Pastor, de época paleocristiana, que tanto en esculturas exentas como en sarcófagos, mosaicos y pinturas, representa a Cristo en esta misma posición, apoyado en un largo cayado con las piernas cruzadas[161].

Lám. 132 Salamanca, universidad de. Fachada portada principal

El autor de la fachada de la Universidad de Salamanca (lámina 132) pudo conocer dibujos o algunos de los bronces existentes y servirse de ellos para componer su Hércules, que no coincide exactamente con ninguno de estos prototipos, sino que parece el resultado de cambiar el Hércules adulto apoyado en el bastón largo con el Hércules juvenil de las piernas cruzadas y la mano en la cadera; en tal caso, se tratará de una "*invención"* realmente estimable.

[160], Ramón Corzo, "Imágenes renacentistas de Hércules en reposo*".Laboratorio de Arte*. Revista del Departamento de Historia del Arte, 17(2004) 61.
[161] Ramón Corzo, Imágenes renacentistas"…, 57.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La iconografía también inspiró mucho en los programas de la arquitectura efímera.En 1570[162]se vivió en Sevilla un recibimiento real que dio ocasión al despliegue de la iconografía alegórica sobre las excelencias de la ciudad y su aprecio a la monarquía.

La emulación al pasado la vemos en la nueva alameda de Sevilla donde dos de las columnas romanas del llamado "*templo de calle Mármoles*" se utilizaron para situar las efigies simbólicas de Carlos I y Felipe II en la forma de dos esculturas de Hércules y Julio César, materializando la identificación de los monarcas del presente con los fundadores del pasado.

La empresa es una de las obras más afortunadas que se han realizado en Sevilla en el orden de la monumentalización urbana y recoge la idea del obelisco o la columna triunfal, cuyos ejemplares de Roma eran bien famosos pero no habían llegado aún a imitarse.Muchos hallazgos de esculturas antiguas podían ser copiadas por los artistas del momento, como por ejemplo, para la creación de esta fachada de la Universidad de Salamanca.Asimismo, se pone de manifiesto el conocimiento y uso de los artistas del Renacimiento español de unas fuentes ricas y variadas en el estudio de los distintos tipos iconográficos de Hércules.

Como ayuda o soporte, para la investigación, recurrimos a la numismática y a la medallística. Las medallas, al igual que las monedas, suelen ser discos de metal impresos por ambas caras; sin embargo, mientras que la acuñación de moneda constituye una prerrogativa de los gobiernos celosamente defendida por éstos, la producción de medallas ha sido siempre una actividad autónoma, llevada a cabo por particulares para su propia satisfacción.La medallística no es, como la escultura y la pintura, un arte universal, común a la mayoría de las culturas que han existido en el mundo a lo largo de la historia.Al contrario, pertenece a una civilización en particular, la que se desarrolló en Europa a partir del Renacimiento.Floreció en Italia, y su aparición progresiva en otros países europeos señaló la inclusión de las ideas renacentistas en la tradición artística de los mismos.

El arte de la medalla surgió y se desarrolló gracias el continuo interés existente en Europa por la antigüedad grecorromana[163].Pero la razón más importante radica en que las

[162] Corzo, "Imágenes renacentistas"….,61.
[163] Mark Jones, *El arte de la medalla.* Madrid: Cuadernos Arte Cátedra, 1988, 10.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

medallas constituyen el máximo ejemplo del culto a la individualidad.En casi todas ellas aparece un retrato, y aunque han sido muchos los medios utilizados para ensalzar al individuo, en ninguno ocupa éste un lugar tan destacado como en las medallas.

En la Edad Media no debía ser muy difícil encontrar medallas antiguas, sobre todo en las zonas donde se habían asentado los romanos.Fáciles de transportar, duraderas y con el retrato de personajes famosos y una inscripción, impresos en una de sus caras.Por su parte, en la Italia renacentista, la historia de la medalla está estrechamente ligada a la del retrato en general.Surgía el deseo de ser conmemorado, de adquirir inmortalidad.

Los hombres de Estado modernos tenían aprecio hacia el intercambio de retratos con otros gobernantes y ofrecérselos a sus súbditos como condecoración.Antes de que se generalizara el uso del lienzo y la técnica del óleo (en Italia no apareció hasta finales del siglo XV), el transporte de pinturas presentaba numerosos problemas e inconvenientes, lo que no ocurría, sin embargo, en el caso de las medallas.No obstante, fue la misma popularidad de la medalla (era muy valorado el que tuviese dos caras, anverso y reverso) lo que motivó en gran medida su decadencia[164].

La aparición de la medalla en el panorama artístico español es notablemente tardía.El reinado de los Reyes Católicos parece presentarse como el momento o fase de decisión en que la medalla queda excluída, o no queda integrada como objeto, en la definición de las nuevas corrientes artísticas[165].Permaneciendo así el lenguaje de la medalla ajeno al esquema político y artístico de la España renacentista, y sería pronto necesario en la expansión política y diplomática que estaba entonces en su fase inicial.Serán las dinastías de Austria y Borgoña las que propaguen el interés por la medalla convirtiéndolo en algo casi cotidiano

Ya con Carlos V, la medalla alcanza su culmen.Será la llamada medalla de proclamación y jura, que responde a la costumbre institucionalizada en medios municipales de distribuir al pueblo, en las ceremonias de proclamación real, con el tiempo más frecuentemente medallas, monedas…en origen para difundir la imagen del nuevo Rey. Este monarca le concede gran valor a la medalla y, ocupándose personalmente de organizar una

[164] Jones, *El arte de la medalla…,*44
[165] Jones, *El arte de la medalla…,*314-321.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

producción al servicio imperial, se basa en la disposición del propio imperio para crear y fomentar un sistema de intercambio que, con sus sucesores, acabará siendo un sistema panimperial de realización de medallas[166], comezando, asi, una auténtica circulación de modelos.

El carácter independiente de la medalla le da cierta ambigüedad, siendo precisamente uno de los factores de su vitalidad[167].La medalla hará suyo el lenguaje heráldico, destacando, sobremanera, su función propagandística, la misma que tuvo la moneda en la Antigüedad.

Célebre será su propagación rápida y fácil.Algunos testimonios pictóricos, entre los que destaca el retrato de joven desconocido de Boticelli que se conserva en los Uffizi (lámina 133), indica hasta qué punto llega la estima por la posesión de la imagen medallística del príncipe (lámina 134) y su ostentación.En contextos posteriores, las medallas españolas de proclamación y jura (antes mencionadas), las medallas de premio en exposiciones, incluso las deportivas son otras reminiscencias de esa función primitiva[168].

Lám. 133 oven, retrato de
(Uffizi-Florencia). Boticelli

Lám. 134 Médicis, Cosme II
de.Medalla.

En resumen, las medallas son, sin duda, documentos fehacientes de los principales acontecimientos y personajes de la historia de España. Las medallas, además, son

[166] Javier Pascual, "La Medalla" en Medallas y "otras curiosidades" relacionadas con la moneda, Madrid: Museo arqueológico Nacional Ministerio de Cultura.Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1993, 5.
[167] Pascual," La Medalla" en *Medallas y "otras curiosidades…",* 9.
[168] Martín Almagro,*Medallas españolas.* Catálogo del gabinete de antigüedades,Madrid: Real Academia de la Historia, 2005,11.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

depositarias de un alto valor artístico, en tanto que reflejo de los gustos y modelos del pasado.En consecuencia, son verdaderas obras de arte al tiempo que documentos de gran interés para la Historia, y son esenciales para conocer el rico y variado Patrimonio Histórico Español, dentro del cual deben ser debidamente valoradas[169]. La Real Academia de la Historia siempre consideró las medallas y monedas, junto las inscripciones, como documentos esenciales para la crítica histórica.

Hércules puede ser tratado, incluso, como un tema religioso ya que su figura se extiende por construcciones de tipo civil y religioso.Tema estudiado por Diego Angulo, llega a la conclusión de que su representación en la historia española se debe principalmente a ser un personaje de la misma, y, por ello, patrón de los monarcas hispanos.

Hércules se hace "*patrón"* de los reyes de España a partir de Carlos V, y éste había incorporado ya la tradición heráclea de su linaje, por la casa de Borgoña, antes de venir a España[170]. Podemos diferenciar entre el Hércules de obras de tipo profano, en donde es más evidente la vinculación a la dinastía española, mientras que en el ámbito religioso, la presencia de Hércules se utiliza para, mediante sus aventuras y 12 trabajos, hacer una interpretación moral de adoctrinamiento[171].

La aparición de Hércules en una obra religiosa no debía resultar chocante para el hombre del siglo XVI, pues la tradición medieval había presentado la figura de Hércules como modelo de virtudes cristianas,y, en cierto modo, como prefiguración de Cristo en la época del paganismo, según la interpretación de San Agustín[172].

Es el héroe triunfador del mal, igual que María, triunfó sobre el pecado.Se percibe el carácter moralizador, que se le atribuye a la presencia del Hércules en un retablo o en sillerías

[169]Almagro, "*Medallas españolas"...,*11.
[170] Veánse sobre el tema los estudios de Earl Rosenthal.*Plus ultra*, *Non Plus Ultra and the columnar device of emperor Charles V "*Journal of the Warburg and Courtlane Institutes" (1971), 204-228, y *The invention of the columnas devide of emperor Charles V at the court of Borgundes in Flandes in 1516*. "Journal" (1973),198-230.
[171] Rosa Torrijos López, "Representaciones de Hércules en obras religiosas del siglo XVI*".Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, BSAA, Tomo 46,(1980) 294.
[172] San Agustín, *De civitate Dei,* XVIII, 8.A.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

de coros, como las de Barcelona, Astorga, Yuste (lámina 135), Zamora [173]y Sevilla.Es el símbolo de las perfecciones morales[174].

Lám.135 Yuste, Monasterio.Detalle de sillería (coro)

En la sillería de Huesca, se ve clara la idea que defendíamos líneas atrás, ya que el tallista usó para sus relieves estampas italianas.Los temas religiosos: santos, profetas, escenas evangélicas o bíblicas se sitúan en los lugares más visibles y principales- respaldo de las sillas-[175] mientras que los temas profanos se sitúan generalmente en lugares que podemos considerar secundarios por su menor visibilidad: misericordias, brazados y franjas decorativas.Estos temas, aparentemente profanos, son en realidad- para el arte medieval- moralizaciones[176].

Lám. 136 Oñate, Universidad de.

[173] Rosa Torrijos, "Representaciones de Hércules en obras religiosas del siglo XVI*".Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, BSAA, Tomo 46,(1980) 297.
[174] Isabel Mateo, "Los trabajos de Hércules en las sillerías de coro góticas españolas*"*.Archivo Español de Arte,(1975) 44.
[175] Rosa Torrijos, "Representaciones de Hércules en obras religiosas del siglo XVI*".Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, BSAA, Tomo 46,(1980), 298.
[176] Véase obra citada en la nota 11 y también de la misma autora.*Algunos temas profanos en las sillerías de coro góticas españolas.* A.E.A., 1970,181-182. Temas iconográficos interpretados por el Maestro Rodrigo Slemán en la sillería de la catedral de Toledo. *Goya,* 1971- 72, (105), 158-163 y "Fábulas, Refranes y emblemas en las sillerías de coro góticas españolas" A.E.A.", (1976). 145-160.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Un caso especial lo supuso la fachada de la Universidad de Oñate (lámina 136), un edificio muy vinculado a la religión que nació como fundación de Don Rodrigo Sáenz del Mercado y Zuazola, obispo de Ávila.La bula fundacional se dio en 1540[177].Si se considera la portada como un conjunto con los dos estribos laterales- que son meramente decorativos y no corresponden a estructuras arquitectónicas- se verá que adquiere el aire de un gran arco triunfal clásico (por tanto, una vuelta de nuevo al pasado como referencia).

Por tanto, deducimos que en el siglo XVI la figura de Hércules cobra auge en la iconografía artística española, pero su mayor presencia en las obras de carácter religioso se debe principalmente a una influencia del gusto renacentista, italiano, que prefiere alternar con motivos decorativos, sin mayor significación, grutescos, candelieri, figuras y escenas mitológicas copiadas en muchas casos de obras clásicas recién exhumadas, o vistas a través de monedas y restos arqueológicos (incidimos, de nuevo, en la importancia de la numismática y medallística antiguas).

[177] Rosa Torrijos López, "Representaciones de Hércules en obras religiosas del siglo XVI*".Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, BSAA, Tomo 46 (1980), 300.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

15. La pintura mural gallega. Análisis de sus características e importancia dentro del Arte del siglo XVI

En este capítulo no pretendemos abordar un estudio exhaustivo de la pintura mural del siglo XVI en Lugo, ya que es un tema inabarcable que trasciende más allá del cometido de nuestra tesis. Sin embargo, sí nos interesa el análisis de cómo la pintura mural interactúa en los espacios arquitectónicos, pudiendo observar cómo su plasmación pictórica se efectúa en zonas muy sacralizadas e importantes como son los ábsides y las bóvedas, y, en segundo lugar, las capillas hornacinas. Podemos decir que la pintura se fusiona con la arquitectura creando, en ocasiones, una amalgama de estilos que enriquecen,todavía más, el lenguaje constructivo de la edificación.

Si bien, en Lugo, es usual encontrar pinturas de temática religiosa, más inusual es encontrar pinturas murales con edificaciones civiles como el pazo de San Miguel das Penas (Monterroso, Lugo) donde escenas mitológicas como el Juicio de Paris se diluyen entre las cales del muro con otras de temática cinegética, geométrica (a modo de cenefas) y vegetal (fitomórficas) con una paleta de colores pardos en los que destaca, sobremanera, el silueteado rojo de las figuras de este conocido pasaje mitológico.

Las pinturas murales del siglo XVI en Galicia, arrastran, fundamentalmente resabios del gótico hispano-flamenco, cuyos últimos coletazos aún se sienten en el programa iconográfico mural de Vilar de Donas (Palas de Rey, Lugo), teniendo por tanto, en ocasiones, contenido medievalizante en un continente de lenguaje y estética renaciente del diéciseis. Una ambigüedad entre lo escultórico, pictórico y arquitectónico dentro de un mismo conjunto, lo que enriquece una pluralidad de lecturas traducidas en interesantes interpretaciones.

Hablando de pinturas enmarcadas en edificaciones de índole religiosa, debemos de decir que en Santa María de Guimarey (Friol, Lugo) tenemos una pequeña representación del alcance de la pintura mural en esta región geográfica de la provincia de Lugo (lámina 137). Son pinturas tendentes a la esquematización de trazo sinuoso en zig-zag a modo de cenefa

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

y decoración vegetal (parece simular un helecho). Su ubicación sorprende al ser la antesala de una sacristía, no obstante, esta inusual ubicación, se verá en el monasterio de Santa María de Meira más tardíamente (de lo cual, en la tesis, más adelante, recogemos un ejemplo gráfico).

Lám.137 Guimarey, Santa María de.Representación gráfica de pinturas murales.Detalles vegetales y decoración en zig-zag.

Existen espacios dotados de mayor presencia escenográfica y relevancia en el interior de un templo como es el ábside, vemos en la iglesia de Santa Eulalia de Guilfrey (Becerreá) un apostolado en el baptisterio, logrando así una intensificación en la simbología del mensaje cristiano a difundir durante la celebración litúrgica.

Parece obra del siglo XVI, por los restos conservados[178]que parecían estar dispuestos en parejas,de dos en dos, consiguiendo, de este modo, lograr la apariencia de grupo. El conjunto pictórico parece según el profesor García Iglesias[179]que se contemplaba en un

[178] Rosa María, Fernández Gómez: *El arte religioso en la sierra oriental de la provincia de Lugo por tierras del "Camino Primitivo" (sgs. XVI-XX).* Santiago de Compostela:Tesis doctoral. Facultad de Geografía e Historia, 1998, 40.

[179] José Manuel García Iglesias, *Pinturas murales de Galicia.* Santiago de Compostela: Xunta de Galicia. Consellería de Cultura e Deportes. Dirección Xeral de Patrimonio Histórico, 218.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tramo de la pared sur (con la representación de la Anunciación) y en la bóveda (con la Natividad al Este y la Epifanía al Oeste). En la actualidad está todo cubierto de cal impidiendo apreciarse el resto del conjunto pictórico.

Otro ejemplo lo tenemos en la representación de la Gloria celeste en el ábside del templo de San Miguel de Barcia (Navia)[180], obra de autor desconocido, realizado a mediados del siglo XVI. En esta obra cada personaje, según su condición, está inserto en un marco y espacio determinado. Se representa la Gloria con la figuración de la Virgen, Juan Bautista y los Primeros Padres contemplando la Santísima Trinidad.

Otras zonas susceptibles de recibir decoración mural son las bóvedas, que ya se sitúan en un plano de contacto con la divinidad al ser el intermediario entre el plano celestial y el terrenal. A este respecto, podríamos mencionar las pinturas murales de Santa Eulalia de Banga (Ourense) o de Toén (Mugares, Ourense), donde ya además se incluyen planteamientos discursivos neoplatónicos, se sigue la iconología de Cesare Ripa y la emblemática de Alciato "*Emblematum liber".*

En la difusión de este lenguaje pictórico, es indudable que el camino de Santiago ejerció una importante y decisiva función en la dispersión de recetas o plantillas, además su gran atractivo en el fenómeno de las peregrinaciones, supuso un trasvase de personas atraidas por la veneración de las reliquias o el intento salvífico de salvar el alma.Un aspecto que trascendió a nuestro país vecino, Portugal, lo que explica las concomitancias entre el estilo de pintura mural gallega y el portugués, existendo paralelismos evidentes y constantes de modelos reproducidos reiterativamente.

[180] Rosa María, Fernández Gómez: *El arte religioso en la sierra oriental de la provincia de Lugo por tierras del "Camino Primitivo" (sgs. XVI-XX).*Santiago de Compostela:Tesis doctoral. Facultad de Geografía e Historia, 1998, 41.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

No sólo se mueve entre esta "masa humana", peregrinos, sino también artistas, lo que explica las afinidades y diferencias del Arte en la cultura de Galicia y Portugal[181].Asimismo no sólo debemos mencionar el camino de Santiago como elemento de unión y difusión, sino también el Atlántico como puerto de salida o entrada para el mundo exterior. Son también evidentes los contactos que configuran una importante red clientelar fundamentada sólidamente en filiaciones familiares y uniones de amistades[182].

Así, el comercio marítimo y el fenómeno de las peregrinaciones se convertirán en los aliados perfectos para la configuración de un espectacular entramado de intercambios culturales perdurables hasta el siglo XVI, tal como demuestra el legado y las fructíferas relaciones que pudieron conllevar en el siglo XVI la peregrinación del rey D. Manuel I, descrita por Damião de Gaes en la Chronica del Rey Manuel capítulo LXIV.

En cuanto al nivel de conservación, contrariamente a lo que siempre se ha pensado, la pintura gallega no ha sido tan víctima de los factores artrópicos derivados de la humedad, ello lo demuestra la pervivencia de pinturas en el eremitorio rocoso de San Pedro de Rocas (Esgos, Ourense)[183].Más bien, al gusto cambiante por modas o la mano alteradora del hombre, han influído más notoriamente en la transmisión de su legado hasta nuestra contemporaneidad.

Las similitudes de pinturas en zonas geográficas tan dispares y aisladas entre sí se explica por la presencia de maestros itinerantes como el maestro de Sixto, documentado por Monterroso Montero "*a lo largo del siglo XVI es un hecho reconocido por todos que la separación final existente entre Galicia y Portugal no se corresponde, en especial en el área noroeste de la Península, con una diferenciación cultural o artística. Al menos desde finales XV, y, sobre todo, a lo largo del siglo XVI son numerosos los nombres de los artistas gallegos*

[181], Maria Teresa Cabrita Fernandes, *Análise comparativa de pintura mural do Noroeste Peninsular (Galicia- Norte de Portugal, 1500-1565)*.Santiago de Compostela: Facultade de Xeografía e Historia. Depósito en Historia del Arte (USC), 2012, 89.
[182] Cabrita Fernandes, *Análise comparativa de pintura mural…*,91-108.
[183] Cabrita Fernandes, *Análise comparativa da pintura mural*...,55.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

y portugueses que trabajan indistintamente a uno y otro lado del Miño. En su mayoría se trata de maestros de obras y canteros que llegan atraídos por las grandes empresas arquitectónicas que, a principios del Quinientos, se emprenden en ciudades como Santiago de Compostela – la construcción del Hospital Real y del claustro de Santiago y Ourense- la reedificación de buena parte de la fábrica de su catedral, gravemente dañada en los enfrontamientos de la nobleza de los últimos años del siglo XV[184].

Analizamos la pintura mural como elemento que utiliza la arquitectura como soporte, pero el análisis puede hacerse desde un múltiple enfoque: estilístico, cronológico, temático…con un sometimiento a una sistematización en lo que, en ocasiones, la recurrencia a paralelismos es frecuente. Estilísticamente,la pintura se analiza por su línea[185], el orden, la estructura espacial de los elementos… La línea es un registro gráfico que define la forma y debe acotarla, dando límites,y se ve, a su vez, sometida a gamas cromáticas.

A su vez, debemos estudiar la pintura desde la óptica de una coordinación técnica, instrumental y de un conocimiento de los materiales y organización del espacio que dé equilibrio a la composición. No sólo es técnica, es también "mensaje" a cuya difusión ayuda el color,instrumento de canalización de pulsiones y sentimientos, que se incentiva por el uso correcto de una perspectiva que genera profundidad (proporciona eficacia visual). Sin lugar a dudas, la aplicación del color a la pintura es crucial, da ilusión de volumen, claridad y diafanidad, define el entorno espacial y crea efectos espaciales que acentúan o matizan la intensidad lumínica.Además, el color también se ve sometido a recursos estéticos propios de la época, siendo distinta la pintura del gótico internacional a la renacentista.

[184] Juan Manuel Monterroso; "El maestro de Sixto (Un ejemplo de la presencia de pintores portugueses en Galicia durante el siglo XVI")en *Actas del Encontro sobre as trasformações na sociedade portuguesa 1480-1570*, Lisboa, 1996,1-31 en Maria Teresa Cabrita Fernandes: *Análise comparativa de pintura mural do Noroeste Peninsular (Galicia- Norte de Portugal, 1500-1565*.Santiago de Compostela: Facultade de Xeografía e Historia. Depósito en Historia del Arte (USC),2012,57.

[185] Cabrita Fernandes, *Análise comparativa de pintura mural…*,65-69

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En el Renacimiento[186] se obtiene una organización del espacio como algo unitario en una distribución ordenada perfectamente equilibrada, en ocasiones se recurre al juego de la ilusión óptica que se crea con el manejo de la perspectiva a través de la aplicación de un "baldosín" que dota a la escena de tridimensionalidad. También se juega con la plasmación pictórica de la representación del espacio interior en contraposición con el exterior, demostrando, conocimientos geométricos en los objetos representados, al dotarlos de escala y estructuración a la línea, donde se podrán discernir las características de un maestro u otro.

De nuevo aludimos al concepto del color, el fenómeno del color es uno de los más importantes del lenguaje plástico, con su repertorio de matices y/o tonalidades. Es muy valioso, ya que capta la imagen[187], así los tonos claros parecen aumentar el tamaño, suscitando mayor atención, además el estímulo del color provoca sensaciones y emociones que pueden ejercer influencia a nivel de sensibilidad, aceptación, simpatía o repulsa. Por último, el color ayuda en la búsqueda de creación visual (en la que intervienen ciertos factores clave) y permite establecer diferenciaciones.

Por otro lado, al color, debemos añadir la noción de "luz"que proporciona una graduación cromática armoniosa dando contrastes de luz y sombra[188], jugando con la perspectiva imbuída en un juego de luces y sombras para dar constancia a la forma. La perspectiva se articula en torno a la postura de los integrantes de la composición, al movimiento, contorno o las proporciones definidas, a su vez, por las escalas que establecen las diferencias de dimensión relativas entre seres y cosas (insuficiencias y correcciones).

En cuanto a técnica, distinguimos pintura al óleo y al fresco, la primera es la más dúctil y potencia la mano de un autor en exclusiva (en algunas pinturas ha habido la tendencia de anular las técnicas personales en favor de una técnica más de época) mientras que el fresco

[186] Cabrita Fernandes, *Análise comparativa da pintura mural*…,70-71.
[187] Cabrita Fernandes,*Análise comparativa de pintura mural…,*73.
[188] Cabrita Fernandes, *Análise comparativa da pintura mural…,*75-81.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

es una técnica que se utiliza para pintar sobre argamasa fresca mientras se mantiene vigente la humedad (influyendo la calidad de los materiales utilizados).

Hablamos de técnica, pero también debemos hablar de temática donde surgen representaciones iconográficas que se establecen como tendencias, que suelen acotarse en registros parcelares que debían respetar la misma escala y la transmisión icónica, eliminando impurezas perjudiciales para el nivel de la superficie, y así, a continuación, se realizan las marcas lineales que definen el contorno de la pintura.

Como comentábamos al inicio de este capítulo, el espacio o ubicación es un factor influyente en la transmisión del diseño al reboco, asi, las superficies planas no presentan problemas con las deformaciones de las imágenes, lo que no sucede con superficies curvas, en el caso de un ábside. Influyendo, también, las alteraciones en las tonalidades, que pueden oscurecerse debido a la constante en el blanqueo de la cal, que aumenta con el secado[189].

En lo que respecta a la codificación del mensaje a difundir, la pintura mural en la Edad Media tenía funciones pedagógico/ didácticas y explicativas, mientras que en el Renacimiento las funciones son estéticas e interpretativas.Y, por otra parte, la diversidad de las fuentes de inspiración para las pinturas es ingente, unas por persistencia en la prolongación de sus repeticiones, otras ahondarán sus raices en manuscritos, miniaturas, biblias, misales, códices, iluminarias…, así, tal como se ve, la variedad y riqueza de patrones para la pintura mural, e, incluso, retabular es incuestionable.También será determinante la constante hacia el lenguaje estético del cariz geométrico[190] y la capacidad de recopilar en fuentes bíblicas y hagiográficas[191].

[189] Cabrita Fernandes, *Análise comparativa da pintura mural*…,.82-85.
[190] Cabrita Fernandes,*Análise comparativa de pintura mural…,*119.
[191]. Maria Teresa Cabrita Fernandes: *Análise comparativa de pintura mural do Noroeste Peninsular (Galicia- Norte de Portugal, 1500-1565)*.Santiago de Compostela: Facultade de Xeografía e Historia. Depósito en Historia del Arte (USC), 2012, 121.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

TERCERA PARTE

16.LOS FOCOS DE CREACIÓN ARTÍSTICA

Cada país cuenta con sus correspondientes escuelas o talleres donde se imbuye la esencia de una particulariedad, de una identidad propia que nos permite diferenciar, por ejemplo, el renacimiento salmantino, del burgalés o del andaluz. Asimismo, cada foco emite una personalidad en el oficio de la arquitectura, pudiendo hablar de autores adscritos a una zona concreta como Diego de Siloé, Andrés de Vandelvira, Rodrigo Gil de Hontañón (muy presente en esta tesis), Juan de Álava...Personalidades ilustres, cuya itinerancia trabajando a lo largo y ancho de territorio peninsular, ha contribuído a difundir recetas que, conviviendo con localismos, generaron obras interesantes, algunas todavía no estudiadas lo suficiente desde el punto de vista de adscripción de una corriente o una autoría.

Lám. 138. Tríada de focos artísticos del Renacimiento

En cuanto a los focos de creación artística (lámina 138) en Galicia, don Maximiliano de Austria, estrechamente relacionado con la Corte, introdujo el clasicismo de estirpe andaluza en el arte compostelano, en la escalinata de la Plaza del Obradoiro[192]. La catedral

[192] María Dolores Vila Jato, *O Renacemento. A arte de Compostela,* volumen II,A Coruña: Edicións do Castro, 1993,9.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

es indudablemente el primer taller de actividad artística durante buena parte del siglo, pero no podemos olvidar que a su alrededor jugaron un importante papel las distintas comunidades religiosas y sus conventos, que comenzaron entonces a renovar las fábricas, preparando el camino del que será la gran expansión barroca.

Según transcurrió el siglo fue variando la procedencia y filiación de los artistas que trabajaron en Santiago de Compostela, pero de una forma general se puede afirmar que siempre existió una vinculación o relación de dependencia respecto a los núcleos castellanos, Salamanca, Valladolid o Burgos[193]. La influencia salmantina fue muy notable a lo largo de toda la primera mitad del siglo, marcó las relaciones de familia de Fonseca con la ciudad del Tormes, de ahí que se llame a Juan de Álava o a Rodrigo Gil de Hontañón para llevar a cabo la construcción de las primeras edificaciones e incluso para acometer obras de orfebrería religiosa, contratando para la catedral la gran custodia a Antonio de Arfe, probable y convenientemente asesorado por consejo del propio Rodrigo Gil. De igual manera, no podemos olvidar los vínculos con Portugal, la elevada nómina de canteros itinerantes entre ambos países, como resultado de profundas semejanzas en edificios de ambos dos lados del Miño, como ocurre entre el Hospital Real y la iglesia de Caminha o sede de Braga. Galicia se verá salpicada por la acción ejecutora de múltiples canteros de la zona de Trasmiera, extraordinarios expertos en el corte de la piedra, la mayoría de ellos con una formación empírica, que conciben la arquitectura en términos de masa, como volumen carente de decoración en el sentido análogo al que ya en los umbrales del siglo XVII defenderán los arquitectos andaluces que cierran el período renacentista en Compostela.

En León el cambio estético y conceptual que suponía el Renacimiento quedó reflejado en algunos de los elementos formales, definitorios del nuevo lenguaje artístico, y en la plasmación de algunos programas iconográficos y simbólicos de los conjuntos más representativos de la arquitectura de León de este momento. El impulso dado a la arquitectura del primer Renacimiento en León estuvo respaldado esencialmente por un doble

[193] Vila Jato, *O Renacemento…*,10-11.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

patronato: la Iglesia y la Orden de Santiago, unida —mejor controlada— a la Monarquía. Consecuentemente, la catedral y el hospital de San Marcos dominaron el panorama artístico de la ciudad en la primera mitad del siglo XVI. En este aspecto, el peso de la nobleza y del municipio fue poco representativo durante los años iniciales de la centuria. Sin embargo, a partir de la segunda mitad del siglo pasaron a ocupar uno de los primeros lugares en el aspecto arquitectónico de la diócesis. Entre las órdenes religiosas, los benedictinos fueron los más activos, ya que la reforma emprendida por la Congregación de San Benito de Valladolid condujo a la modificación de estructuras arquitectónicas de los monasterios ante los cambios operados en las formas de vida y de pensamiento de los monjes. Los monasterios de San Claudio de León y San Pedro de Eslonza inauguraron unas tipologías constructivas de la mano del maestro Juan de Badajoz, "El Mozo", que fueron ampliamente difundidas en otros edificios de la Orden.

Como en Galicia, el otro estamento privilegiado, la nobleza, también se convirtió en cliente y promotor del arte, queriendo perpetuar su nombre mediante el encargo o la construcción de retablos y sepulcros en el interior de edificios religiosos. La finalidad era doble, ya que, además de mantener despierta la memoria del cliente, su acción benefactora era reconocida ostentosamente en las festividades en ellos celebradas. En el siglo XVI se mantuvo la tradición de la construcción de capillas funerarias y sepulcros dentro de los recintos sagrados[194], que pueden ser considerados exponentes de las nuevas ideas sobre la muerte y la fama, propias del pensamiento renacentista. Así pues, lo arquitectónico se transforma en el siglo XVI en vehículo de transmisión de ideas y en exponente máximo del patrocinio y mecenazgo artístico[195].A nivel constructivo, los materiales son pobres y se prefiere la mampostería a la mezcla de cal y canto con mampuesto, cubierto externamente de revoco y cal.

Por el contrario, los conjuntos y fábricas de cierta importancia artística y con mayores recursos económicos se levantaron en piedra labrada. Por razones de índole económica y

[194] Campos Sánchez-Bordona Sánchez-Bordona, *Juan de Badajoz…,* 27.
[195] Campos Sánchez-Bordona Sánchez-Bordona, *Juan de Badajoz…,* 29.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

técnica, en casos excepcionales, la arquitectura diocesana recurrió al ladrillo, bien como material básico de la fábrica o como complemento de ella. Fueron escasos los donantes y conjuntos arquitectónicos realizados en otros materiales como granito o mármol. Su uso fue esporádico y no supusieron ninguna aportación importante. En general se limitaron a un escaso número de soportes, columnas, capiteles, frisos y objetos ornamentales. El mármol solía importarse de Italia para elementos y detalles arquitectónicos concretos de las construcciones señoriales. En cuanto a la madera, durante el siglo XVI continuó siendo el material básico de las cubiertas y techumbres interiores de la arquitectura doméstica, tanto de carácter popular como señorial[196], operándose un interesante cambio conceptual en forma de una concepción renacentista. En algunas ocasiones, los centros monásticos se convirtieron en protagonistas de la introducción de las formas y estructuras clasicistas en lugares como León.

En cuanto al edificio de San Marcos, sigue una tipología de traza difundida en el reinado de los Reyes Católicos y representado por San Juan de los Reyes de Toledo. Así, las funciones asistenciales y militares que le fueron encomendadas determinaron la organización espacial del conjunto santiaguista, similar a la de los recintos hospitalarios italianos de finales del siglo XV, como el de Santo Espíritu de Roma[197].

[196] Campos Sánchez-Bordona, *Juan de Badajoz…,*43.

[197]María Concepción Cosmen Alonso*,* Etelvina Fernández González y María Victoria Hernáez Ortega *"*El arte cisterciense en León*",* León, 1988,.61; Casado, C y Cea A.*Los monasterios de Santa María de Carrizo y Santa María de Sandoval,* Madrid, 1986 en María Dolores Campos Sánchez-Bordona, *Juan de Badajoz y la arquitectura del Renacimiento en León,* León: Servicio de publicaciones. Universidad, 1993, 46.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

16.1. Focos de introducción renacentista en Lugo

Como en León, con Juan de Badajoz, vemos en Guimarey cómo la nueva concepción decorativa se desarrolla en soportes y elementos de la bóveda, cuya iconografía responde a un programa de humanismo cristiano, a nuestro juicio, muy claro y fácilmente perceptible. A nuestro entender, San Payo de Narla y Guimarey son punto de referencia de la divulgación geográfica del lenguaje renacentista en Friol, presentando Guimarey una cabecera con gruesos contrafuertes angulares exteriores, una tipología vigente desde el siglo XV hasta finales del siglo XVI.Un aspecto que veremos muy del gusto de Hontañón que se caracteriza por decantarse por cabeceras de tipo poligonal como veremos en las Úrsulas de Salamanca (lámina 139), o en la iglesia de Azogue (Urueña,Valladolid).

Lám. 139 Úrsulas, convento de. Rodrigo Gil de Hontañón.Detalle de la cabecera

Mención aparte merecen las ménsulas que se organizan a modo de pequeños entablamentos de sección semicircular, moldurados conforme a la morfología renacentista y decoradas en ocasión con grutescos. En Guimarey se sigue la estela del pórtico norte de la catedral de Lugo.

En San Payo, da la sensación, en ocasiones, de que las ventanas renacentistas, que constituyen el punto de máxima incidencia artística externa, se levantan sin conexión con el resto del edificio, aunque tienen fisionomía propia con posibilidades de variación. Existieron

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

marcadas diferencias entre el palacio y las viviendas populares, pudiendo haber quizás un tipo de casa intermedia, correspondiente a grupos de mayor poder adquisitivo, pero de muy difícil sistematización, caso de casa Fidalgo de Prado (lámina 140) en Friol o de la casa friolense de Purreira. Se crea un nuevo tipo o prototipo de vivienda, en el que se hace patente la influencia de los nuevos modos de vida impuestos por el Renacimiento, se acusa la proliferación de vanos y en la apertura de la vivienda-palacio hacia el exterior. Paralelamente, la fachada presenta una disposición ordenada y horizontal de los vanos, como vemos en San Payo de Narla, y de los balcones, como se percibe en la casa-torre de Friol. En San Payo de Narla no falta la heráldica en la decoración del vano de la torre del homenaje, y el interior cuenta con un patio, a modo de eje vertebrador y distribuidor de las diversas dependencias. Así mismo se constata la presencia de una escalera, que deja de ser un órgano utilitario para convertirse en signo de distinción y en lo que Chastel ha denominado la *"estética de la ostentación*"[198].

Frente a la casa señorial, las viviendas populares se caracterizaron por su simplicidad, el pequeño tamaño y la pobreza de los materiales. Por el contrario, en la arquitectura eclesiástica se introducen órdenes clásicos en consonancia con las corrientes artísticas del momento, parejas a elementos de gran originalidad y valor artístico: columnas abalaustradas, pilares y contrafuertes, estos últimos justificados por la existencia de espacios interiores cubiertos con bóvedas de crucería, construidos durante la primera mitad del siglo XVI, y que conservan el sistema medieval de contrarrestar los empujes interiores de la bóveda con gruesos contrafuertes. Hay cierto predominio de estribos de

Lám. 140 Casa Fidalgo, Prado (Friol, Lugo). Detalle curioso: posible ballesta o arma defensiva

[198] Chastel, A.: "Un miembre privilegié de L'Architecture en l'escalier dans l'architecture de la Renaissance », Paris, 1985, 7. La tipología de escaleras claustrales españolas ha sido estructurada especialmente por H. Wethey, "Escaleras del primer Renacimiento español",A.E.A., nº37, (1964) 295; N.Peusner, "An outline of European Architecture",London, 1960, 480 sobre este tema, véase también A.Bustamante, "La influencia italiana en la escalera española del Renacimiento" en *L'escalier dans l'architecture de la Renaissance,* Paris, 1985, 171-179 en Mª Dolores Campos Sánchez-Bordona, *Juan de Badajoz y la arquitectura del Renacimiento en León.*León: Servicio de publicaciones. Universidad, 1993,60.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

sección rectangular[199], aunque existen diferencias de perfiles y alzados.

En definitiva, los contrafuertes tienen la función de servir de contrarresto a las bóvedas de crucería de la capilla mayor y de las naves. En la cabecera se disponen en los ángulos. Su sección es generalmente rectangular, ensanchada en la base y con escamado superior.

El pilar es elegido como medio para cumplir la función de sustentación, y se ve notoriamente alterado por las modificaciones en la construcción y estructuración de las bóvedas de crucería durante el siglo XVI. De esta manera, el sistema de unificación de todos los elementos de la bóveda y la multiplicación de las nervaduras darán lugar a pilares fasciculados, donde la articulación y la sección gótica de los edificios similares hispano-flamencos se han transformado en baquetones o molduras de perfiles similares, que conforman pilares únicos y sólidos, como se observa en las sacristías y en el claustro de San Marcos. Este tipo de sustentación supone la fase final de la arquitectura renacentista y la adecuación a las formas clasicistas con influencia de Rodrigo Gil de Hontañón. Cronológicamente se sitúan con posterioridad a los años 1550.

A partir de la segunda década de la centuria, la ruptura con la tradición gótica y la incorporación a las nuevas corrientes artísticas van a contribuir al desarrollo de la columna y de los órdenes arquitectónicos. El proceso se efectúa tímidamente en torno a los años 1524-1530. Su función es, ante todo, ornamental más que sustentante. El fenómeno evidencia la ignorancia de los órdenes vitrubianos, y el carácter de indefinición que existe en la arquitectura de este momento.

En cuanto a las ménsulas, algunas suelen tener un destacado valor ornamental e iconográfico, en donde resalta la plástica escultórica de sus diferentes partes. Recogen las nervaduras y los pilares de las bóvedas de crucería, cuyo precedente bien pudieron ser las ménsulas y repisas de la antigua librería catedralicia leonesa, hoy capilla de Santiago, realizada por Juan de Badajoz, "El Viejo", en 1505. Se utilizan de manera meramente

[199] Campos Sánchez-Bordona, *Juan de Badajoz…,* 66-69

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ornamental para servir de repisa, o las esculturas proyectadas como complemento de la ornamentación externa del edificio. En Guimarey, la zona central de la ménsula es muy amplia para servir de base a los bustos y esculturas que decoran el soporte, confiriéndole un gran valor escultórico y ornamental. Junto a los modelos anteriores, existe otra tipología de ménsulas de sección cónica que están molduradas en escotas, separadas por listeles y talladas con numerosos motivos y grutescos[200].

Al tiempo, en Guimarey vemos un arco con trasdós abovedado y decorado con casetones a modo de motivos vegetales y antropomorfos, con la intención de buscar efectos visuales y de perspectiva propios de la estética renacentista. Es posible que la creación de estos modelos haya tenido su origen en la copia de grabados o dibujos de elementos y conjuntos arquitectónicos provenientes de fuera de las fronteras hispanas[201].El proceso de depuración decorativa que se desarrolló en la arquitectura hacia mediados de siglo provocó el resurgir definitivo, pero breve, de la ortodoxia clasicista.

Como hemos constatado, las ventanas en San Payo de Narla son de una exquisitez soberbia. En la arquitectura del siglo XVI, las ventanas constituyen uno de los elementos que potencian la búsqueda del equilibrio entre muro y vano. Sin embargo, en las primeras décadas, la tradición gótica persiste en determinados edificios religiosos y civiles, de tal manera que no existe disposición regular de los vanos y la estructura se mantiene abocinada y de reducido tamaño. A partir de la tercera década surgen las tipologías y la disposición de las ventanas acorde a la estética del Renacimiento. En las de San Payo se percibe la introducción del lenguaje formal renacentista en pequeños detalles ornamentales.

Los sistemas de abovedamiento de crucería, también llamados de tipo estrellado, en ocasiones perciben, en algunos de sus detalles, influencia francesa. Fundamentalmente en los de Juan de Badajoz se ve originalidad ornamental e iconográfica. En Guimarey, vemos crucería en la cubierta de la cabecera, pero, en la nave, hay una bóveda de cañón, obra de

[200] Campos Sánchez-Bordona, *Juan de Badajoz y la arquitectura del Renacimiento en León*.León: Servicio de publicaciones. Universidad, 1993, 75.
[201] Campos Sánchez-Bordona, *Juan de Badajoz…,*78-85.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Amaro de Campo, discípulo de Melchor de Velasco. En los casos en que la bóveda de crucería se sustenta en todos sus miembros, estos forman una especie de red, en donde la totalidad de las nervaduras conservan la misma sección y el mismo grosor[202]. Despiezando los plementos, se sigue la nervadura de los combados.

En Guimarey, la decoración se inserta en el lenguaje arquitectónico y provoca una articulación y un ritmo peculiar de las estructuras donde ha sido aplicada. En algunas ocasiones, contribuye a dificultar la apreciación de las tipologías arquitectónicas sobre la que se asienta Aquí la arquitectura logra, en determinadas ocasiones, exponer y expresar un programa iconográfico y completar alegorías preconcebidas, no en vano este tipo de arquitectura "ornamental" solo se desarrolló en edificios patrocinados por los mecenas y personalidades de mayor poder económico, o necesitadas de un mayor simbolismo social aristocrático. Los ejemplos más destacados de la arquitectura local esconden, bajo la rica molduración, todo un simbolismo alusivo a aspectos humanísticos, religiosos, históricos y filosóficos de la época, de tal manera que la estructura arquitectónica se ve enmascarada y pasa a un segundo plano ya que la decoración es labrada en relieve, signo de división de las partes que la integran y que le confiere un sentido decorativo (temas antropomorfos mezclados con motivos vegetales).

Podemos decir, por tanto, que en Guimarey conviven dos conceptos diferentes —el constructivo gótico y el ornamental renacentista— en su programa de grutescos con contenido iconográfico en el continente de un alargado y estilizado arco triunfal, antesala de una bóveda con sistema de crucería como abovedamiento a base de terceletes, combados, plementería y claves molduradas con elementos religiosos, simbólicos y/o heráldicos. Quizás aquí el maestro o los maestros de fábrica están como en un banco de pruebas en el que se ensaya la inserción de una construcción "a la romana"[203]en una estructura medieval salpicada de pequeñas gotas de esencia renacentista. Vemos, por tanto, un esquema un tanto gotizante con innovaciones renacentistas, y una tendencia a la evolución tipológica de

[202] Campos Sánchez-Bordona *Juan de Badajoz…,*98-109.
[203] Campos Sánchez-Bordona, *Juan de Badajoz…,*16.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

bóvedas de tipo nervado del siglo XV, así como una posible vinculación con modelos salmantinos de la misma época, como los de la Catedral Nueva de Salamanca, en los que estaba trabajando simultáneamente Juan de Álava[204].

La superposición de estilos que vemos en Guimarey (estilo renacentista en la bóveda y barroco en el cuerpo de la nave mayor, obra de Amaro de Campo) ya la vemos también en la catedral de Burgos con dos fábricas superpuestas:una, de acuerdo con la severidad del gótico primario del siglo XIII y la otra que comprende las flechas de las torres, capilla del Condestable y cimborrio, encuadradas en el barroquismo de fines del siglo XV y comienzos del siglo XVI.

Frente al excesivo gótico europeo, surge en Castilla un concepto ascético de la vida, la elegancia señoril de la meseta castellana, dándose la casuística de que los estilos que nos parecen más genuinamente españoles, más representativos del alma hispánica, tengan origen fuera de nuestras fronteras[205].En pleno siglo XVIII, cuando ya se levantaba en "estilo internacional" el palacio de San Ildefonso, los canteros segovianos seguían interpretando pacientemente los planos que, dos siglos antes, había dibujado Rodrigo Gil de Hontañón[206].

Es una reacción purista al último gótico cántabro-castellano que, significaba, después de la invasión centroeuropea del barroquismo goticista, un retorno al ascetismo de Castilla. Los neerlandeses, franceses, borgoñones y alemanes del sur que vienen a España penetrados del espirítu barroco del gótico "florido" (naturalismo, profusión ornamental, amor a lo exótico, especialmente a lo salvaje, que los descubrimientos de los portugueses ofrecían a la cansada sensibilidad europea) se encuentran en la Península con un mundo oriental, el de lo morisco, que es un nuevo aliciente para las imaginaciones románticas de la agonía de la Edad Media.

---

[204] Campos Sánchez-Bordona, *Juan de Badajoz…,*16.
[205] Marqués de Lozoya, *Rodrigo Gil de Hontañón en Segovia.*Santander: Publicaciones de la Universidad Internacional de Menéndez Pelayo,18, 1962, 10.
[206] Marqués de Lozoya, *Rodrigo Gil de Hontañón en Segovia…*, 20.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Abordamos uno de los problemas más interesantes en la Historia del Arte español la compenetración de un gótico arcaizante que pretende conservar el sistema medieval en toda su pureza con la más intransigente y rígida interpretación del Renacimiento vitrubiano. La fusión es posible porque ambos sistemas, tienen, en realidad, un espíritu análogo. La reacción herreriana quiere infundir el sentimiento católico, la elegante austeridad castellana contra los excesos barrocos del plateresco, de la misma manera que la reacción del gótico purista intenta depurar los templos del barroquismo[207] centro-europeo del XV.

Para llegar a percibir cómo penetra el grado de lenguaje decorativo "a la romana"[208], basta con fijarse en el programa iconográfico de grutescos que se ciñe poderosamente al interior cajeado del arco triunfal, con una complicada y variada temática de difícil y confusa interpretación, se busca la salvación del hombre al que aspira todo cristiano como superación de la muerte física, y se recuerda la lucha del bien contra el mal culminando en un mascarón antropomorfo invertido amenazado por sendas quimeras.

Encontramos similitudes de la bóveda de Guimarey con la capilla de Alba del claustro compostelano, situada en el extremo del lado norte del claustro, fundada por el canónigo Gómez Bayo, quien debió encargar las trazas a Juan de Álava, que, a su vez, encomendaría la dirección de la obra a Jacome García, del que ya tenemos constancia en 1531, cuando trabajaba en algunas capillas del claustro. Esta capilla tenía una finalidad funeraria, lo cual entronca en la cabecera de Guimarey, donde está enterrado Andrés de Berbetouros, esposo de María Montenegro. Sin embargo, en Guimarey no encontramos en la bóveda ese círculo central en el que confluyen todos los nervios principales, sino un cuadrilóbulo, unificador de los nervios, lo cual apunta al maestro Rodrigo Gil de Hontañón y sus discípulos.

Otra característica de Hontañón es el ábside altísimo, de planta poligonal, con contrafuerte en los ángulos y bolas en vez de pináculos, con cúpula sobre el crucero. Aún imperando el Renacimiento, Rodrigo Gil de Hontañón sigue cultivando el estilo gótico no

[207] Marqués de Lozoya, *Rodrigo Gil de Hontañón en Segovia…,*9.
[208] Marqués de Lozoya, *Rodrigo Gil de Hontañón en Segovia…,*22.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

porque fuera arcaico, ni por desconocimiento del propio estilo, sino porque la mayor parte de sus obras son iglesias, y respeta, valora y destaca por encima de las nuevas tendencias y de las nuevas líneas la relación lógica de su obra y del fin que se destina, a sabiendas que solamente el viejo estilo, con sus proporciones,su sentido ascensional y la inmaterialidad de que parecen estar dotados sus elementos consigue infundir en ellas esa mística esencia que eleva y expansiona el espíritu. Es el gótico, tal como él lo interpreta, el sistema que mejor se adapta al humanismo de su teoría; a la adaptación de las formas arquitectónicas a la suprema arquitectura es el cuerpo humano, según los esbeltos cánones manieristas que imperaban en su tiempo. La traza servía tan sólo para dar una idea a los que se encargaba la tarea y a los que habían de ejecutarla, de los designios del maestro. Encontraba en el gótico mejor que en los órdenes grecorromanos esta divina armonía, pero no en el gótico ascensional del XIV, sino en el clasicismo del 1200, cuando los canteros franceses recorrían toda Europa llevando en sus mochilas cuadernos de dibujos semejantes al de Villard d'Honnecourt (anteriormente citado en varias ocasiones). Para esta *"humanización*"de la arquitectura Rodrigo Gil acudió cuando le convino, al renacimiento romanista.

Aparte, podemos observar cómo hay ciertos núcleos o enclaves que actúan como auténticos focos irradiadores de elementos arquitectónicos, escultóricos e iconográficos que van en la esencia del siglo XVI.En la propia provincia de Lugo, tenemos el colegio de Monforte de Lemos, un auténtico ejemplo de los últimos coletazos del Alto Renacimiento camino del clasicismo, y, asimismo, la catedral de Lugo cuya estructura también se vio impregnada de estética renacentista, en concreto, en la zona del pórtico norte, que, a juicio de Yzquierdo Perrín, está en la línea de Juan de Álava, y supone una vía de introducción del arte renacentista cuyo lenguaje se puede extrapolar a Santa María de Guimarey (Friol,Lugo), por proximidad, por pertenecer a la diócesis de Lugo y por imbuírse de la estela del Renacimiento.Así pues, encontramos similitudes en el espacio de abovedamiento que explicaron la existencia de un cuadrilóbulo en su superficie (impronta del taller de Rodrigo Gil de Hontañón) y similitudes en las ménsulas, claves, gusto por la heráldica.En Lugo, en esta época, la paleografía nos arroja datos de maestros canteros trabajando en el territorio como Gonzalo de la Barcena, artífice de varias fuentes, Pedro Artiaga maestro de la casa

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

consistorial de Lugo o Gaspar de Arce, autor de la torre de las campanas en la catedral de Lugo (en el apartado de la catedral de Lugo, vemos el plano del AHPL). En anexos, podemos ver las fuentes documentales de la paleografía del siglo XVI dónde todas estas obras quedan reflejadas (*ver ANEXOS I y II).

Finalmente, en las obras del siglo XVI podemos decir que en Galicia se funden tres corrientes: una castellana, otra centroeuropea y una última portugesa, tal como resaltan Camón Aznar y, más recientemente, Vila Jato. La introducción de la primera de ellas en Santiago, una ciudad muy anclada en sus tradiciones medievales, se debe en buena parte a la labor desarrollada por Juan de Álava. En la construcción del claustro catedralicio penetran las formas del influjo salmantino, y en su taller se forman los canteros que posteriormente la harán irradiar.Su influencia se deja sentir en la planta baja de los claustros abovedados de la segunda mitad del siglo XVI de los monasterios cistercienses, aunque podados de pináculos y estrías, e incluso sus ecos llegan al claustro barroco de la catedral de Lugo (con fuerte influencia, también, en la zona del pórtico norte).Por lo que respecta la influencia portuguesa, cabe recordar el ejemplo del Bon Jesús de Trandeiras.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

17.LOS ARTIAGA. DOS ARQUITECTOS SINGULARES A SU PASO POR LA PROVINCIA DE LUGO

Lugo[209] necesitaba de dotación de infraestructuras para sus instituciones rectoras, esto es, la Iglesia local como responsable de poder espiritual y el Ayuntamiento como representante del poder civil, ambas requirieron de arquitectos que delineasen distintos espacios litúrgicos y obras de carácter público, tales como puentes,fuentes, calzadas, puertas en las murallas...Muy frecuentemente reclamaron artistas procedentes de la cornisa cantábrica, especialmente transmeranos[210], pero también existió una minoritaria presencia de maestros vizcaínos, caso de Pedro y de Francisco de Artiaga[211].

Ambos desempeñaron su actividad como maestros de obras en la Galicia de la segunda mitad del siglo XVI, en concreto en las capitales provinciales y episcopales como Lugo y Mondoñedo,donde trabajaron para ambas catedrales, y realizaron multitud de obras públicas. Apenas conocidos por la historiografía, abordamos ahora su biografía, carrera profesional y personalidad artística.

Todo parece indicar que eran padre e hijo, pero no hay documento alguno que certifique dicho parentesco.Tampoco se conocen sus fechas de nacimiento y muerte. No obstante, dado el conjunto de datos que siguen a estas líneas, cabe suponer que Pedro vivió aproximadamente entre 1530-1590, y que Francisco lo hizo hacia 1560-1620.El primero llegó a Mondoñedo en 1560 y constató que resultaba una localidad carente de arquitectos.

---

[209] Pegerto Saavedra Fernández,"Economía, política y sociedad en Galicia*"*en *La provincia de Mondoñedo,* Madrid, Xunta de Galicia, 1985, 50-52. María de las Nieves Peiró Granier, "A poboación da cidade de Lugo no século XVI. Catro inventarios (1542, 1543, 1544)"*Lvcensia,* nº4, (1992), 69-82; Sobrado Correa,Hº *La ciudad de Lugo en el antiguo Régimen. Siglos XVI-XIX,* Lugo, Diputación de Lugo, 2001,15-16-27-32.

[210] Ana Goy Diz, "Los transmeranos en Galicia: la familia de los Arce" en Aramburu-Zabala Higuera, M.A. (dir.); *Juan de Herrera,* Universidad de Cantabria, 1993,147-163; Dúo Rámira, D.: "Maestros canteros de Trasmiera en Galicia (siglo XVI)" *Espacio, tiempo y forma.*Serie VII, Historia del Arte, nº24, (2001) 81-100; Gómez Darriba, J.: *La ciudad de Mondoñedo en los siglos XVII y XVIII. Construcción y nueva imagen de un centro de poder episcopal*.Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela .Tesis doctoral,2020.

[211] Recientemente a Pedro se le ha considerado transmerano sin mayor justificación, Ana Goy Diz, "Proyecto para las casas consistoriales de Lugo (1570)*"* en Ibáñez Fernández, J. (coord.): *Trazas, muestras y modelos de tradición gótica en la Península Ibérica entre los sigs. XIII y XVI.*Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2019, 524.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La falta de competencia en el ejercicio de su profesión hubo de ser la principal causa para que decidiese establecerse allí hasta 1587. En este tiempo recibió todo tipo de encargos de la Iglesia local y del Consistorio, lo cual no impidió que puntualmente acudiese a Lugo a diseñar edificios o a intentar adjudicarse construcciones de diversa índole[212].

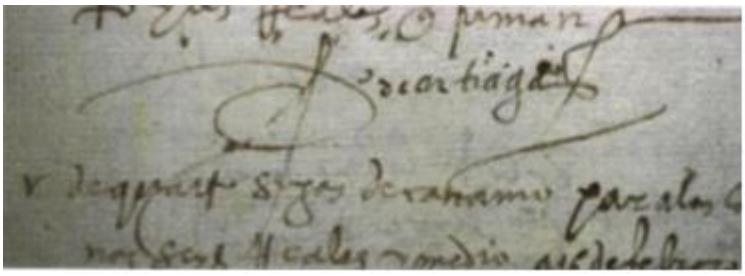
Desde 1584 Francisco continuó en Mondoñedo la labor iniciada por su pariente, manteniendo el mismo perfil de maestro de obras hasta 1590. A partir de entonces nada más se vuelve a saber de él, salvo que a inicios del siglo XVII ejercía como maestro cantero en Noja (Cantabria)[213]. La presencia de ambos en el Reino de Galicia desde finales del tercio central del siglo XVI coincide con el apogeo que experimentaron entonces los profesionales de la arquitectura y la cantería vasca[214], cuya buena forma lo llevó a expandirse por decenas a lo largo y ancho de la Península Ibérica, atendiendo a la llamada de diversas instituciones clericales y civiles que los requerían para que levantasen nuevas fábricas edilicias. Este fenómeno originó talleres itinerantes que, en ocasiones, terminaron por asentarse en un determinado sitio durante décadas,perviviendo a veces de forma endogámica,algo que se ejemplariza en el caso de los Artiaga[215].

Algunos de los manuscritos que citan a ambos maestros,o que incluso aparecen firmados por ellos (lámina 141 y 142), indican que eran “vizcaynos”, pero no concretan su lugar de origen ni tampoco la procedencia desde otros centros históricos.La más completa referencia a profesionales de la construcción de oriundez vasca apellidados Artiaga o Arteaga se halla a un extenso artículo de Barrio Loza y Moya Valgañón.Allí se cita al Pedro de Artiaga, aquí objeto de estudio, y también a un homónimo que en 1558 trabajaba en Lanjarón

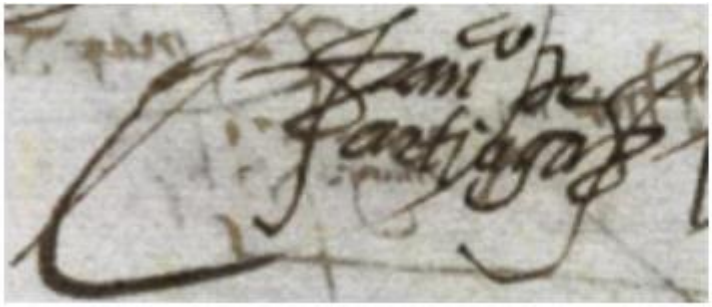
[212] Javier Gómez Darriba, “Los Artiaga: la actividad artística de unos maestros vizcaínos en Galicia (1560-1600)”. *Ares Bilduma,* (2020), 108.
[213] A.I. Cagicas, *Los maestros canteranos de Trasmiera-Santander.*Santander:Universidad de Cantabria, 2015,593. Consulta: https://repositorio.unicam.es/xmlvi/handle/10902/8345.
[214] Javier Gómez Darriba, “Los Artiaga: la actividad artística de unos maestros vizcaínos en Galicia (1560-1600)”. *Ares Bilduma,* (2020), 108.
[215] Acerca del referido éxito de los arquitectos y canteros de origen vasco en el siglo XVI, véase la bibliografía citada en las notas 6 y 11.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

(Granada). Asimismo se reseña un *Pedro Arteaga*[216] que trabajó para la iglesia de Pampliega (Burgos) entre 1549-1550; y a otro personaje de igual nombre que en 1561 examinó las obras de la iglesia de Añúa (Elburgo, Álava). No se olvida, sin embargo,a Francisco de Artiaga ni existe ningún otro dato que aclare la relación entre los maestros ahora analizados con otros de idéntico apellido[217].Tampoco hay ninguna certeza que vincule a Francisco con un ensamblador llamado Francisco de Arteaga, que en la década de 1560 colaboró con el escultor Adrián de Bedoya en la realización del retablo mayor de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Bará (Camaleño, Cantabria)[218].



Lám. 141 Firma de Pedro de Artiaga, 1573. ACI, Estante 16, Libro de Fábrica (1567-1609), f. 66 r.



Lám. 142 Firma de Francisco de Artiaga, 1587.AMM Carp. 922, Libro de Actas (1586-1595), f. 41 v.

[216] Javier Gómez Darriba, "Los Artiaga: la actividad artística de unos maestros vizcaínos en Galicia (1560-1600)". *Ares Bilduma,* (2020), 108.

[217] José Ángel Barrio Loza, José Gabriel Moya Valgañón, "Los canteros vizcaínos (1500-1800). "Diccionario biográfico". *Kobie* nº11 (1981) 193-194. Véase también José Gabriel Moya Valgañón, *Arquitectura religiosa del siglo XVI en la Rioja Alta.* Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1980,93; Victoria Urresti Sanz, *Arquitectura religiosa del Renacimiento en Álava (1530-1611),* Vitoria-Gasteiz.Universidad del País Vasco, 2016,.329-340. https://edi.ehu.es/handle/10810/18582 (consultado el 08/08/2020). También se desconoce la relación entre los maestros objeto de estudio con Juan y Martín de Artiaga, quienes trabajaron para el Ayuntamiento de Sevilla entre 1528 y 1541, Morales, A.J.: "El ayuntamiento de Sevilla: maestros canteros, entalladores e imagineros".*Laboratorio de Arte,* nº4 (199?),66-67.

[218] I.J. Polo, "Aportaciones a la escultura renacentista en Cantabria.Simón de Bueras y Adrián de Bedoya". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología,* nº52 (1986), 317-318.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Ni Pedro ni Francisco de Artiaga aparecen citados en otras investigaciones dedicadas a la arquitectura delas antiguas diócesis de Calahorra, Pamplona y Tudela durante el siglo XVI y primer cuarto del XVII[219], lo cual es indicativo de que la mayor parte de su actividad artística la debieron desarrollar lejos de su lugar de origen, y muy especialmente en Galicia.

[219] De entre todos ellos merecen señalarse los siguientes por no haber sido citados hasta el momento. Sesmero Pérez, en *El arte del renacimiento en Vizcaya.* Bilbao, 1954; José Ángel Barrio Loza, José Gabriel. Moya Valgañón, "El modo vasco de producción arquitectónica en los siglos XVI-XVIII".*Kobie*, nº10, (1980), 283-369, Pedro Luis Echevarría Goñi, Jesús María González de Zárate.*Vitoria renacentista.* Vitoria-Gasteiz en ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 1988:Begoña, A.de.: *Arquitectura religiosa en la Rioja baja: Calahorra y su entorno (1500-1650)*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1987, 7 vols.; María Asunción Arrazola Echevarría. *Renacimiento en Guipúzcoa.Arquitectura.* San Sebastián, Diputación Foral Guipúzcoa, 1988; José Ángel Barrio Loza,(dir.): *Bizkaia. Arqueología, urbanismo y arquitectura histórica.* Bilbao, Universidad de Deusto- Deike, Diputación Foral de Bizkaia, 1989-1991, 3 vols., Jesús María González de Zárate, Mariano Ruiz de Ael, *Humanismo y arte en la universidad de Oñate.* Vitoria- Gasteiz, Instituto Ephialte, 1989; Felicitas Martínez de Salinas Ocio, *Arquitectura y urbanismo de Laguardia (Álava) (de la Edad Media el primer tercio del siglo XIX)* ,Victoria-Gasteiz Diputación Foral de Álava, 1991; María Dolores Vila Jato, *"*Canteros cantabros y vizcaínos en el primer Renacimiento gallego" en *Homenaje al profesor Martín González.* Valladolid. Universidad de Valladolid, 1985, 275-277; Montserrat Fornells Angelats, *La Universidad de Oñate y el Renacimiento.*Donostia-San Sebastián.Diputación Foral de Guipúzcoa, 1995; María Ángeles Martín Miguel, *Arte y cultura en Vitoria durante el siglo XVI.* Vitoria-Gasteiz; ayuntamiento de Vitoria Gasteiz, 1998, Ignacio Cendoya Echaniz, *Arquitectura conventual en Guipúzcoa (s.XVI-XVIII). Los franciscanos.* San Sebastián. Editorial Franciscana Aránzazu, 1999; Ana Castro Santamaría, *Juan de Álava. Arquitectura del Renacimiento.* Salamanca, Caja Duero, 2002; María José Aramburu Expósito, *Arte y piedad. El arte religioso en Bergara en la Edad Moderna.*Bergara, ayuntamiento de Bergara, 2008, Z.t., Ramón Ayerza Elizarain, *Iglesias de madera en Guipúzcoa.* Bilbao, Universidad del País Vasco, 2019.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

17.1. La figura de Pedro de Artiaga

En 1560, Pedro de Artiaga llega a Mondoñedo junto a su compañero Francisco Blanco para pujar por las obras de distintos caminos y calzadas, comprometiéndose a extraer y labrar la piedra a razón de 4,5 reales la braza[220]. Al año siguiente, se adjudicaron el empedrado de todas las calles de la ciudad, labor que mantuvo ocupado a Artiaga hasta 1567[221].Es muy probable que en todo este tiempo acometiese en la urbe otro tipo de obras que le otorgasen cierto prestigio como aparejador, pero documentalmente no se le acredita ninguna hasta 1568. Entonces el obispo, Gonzalo de Solórzano y el fabriquero y maestrescuela Lope Martínez de Praveo le encargaron que hiciese en la catedral "*los quartos del cavildo y los mas de la claustra",* o lo que es lo mismo una nueva sala capitular[222].El edificio se levantaría sobre el solar queocupaba desde el siglo XIV la capilla de San Andrés, advocación que mantuvo el nuevo capítulo, que también conservó el sobrenombre medieval de Paaço dos Cabaleiros por los muchos laudes de caballeros que enlosaban su suelo[223].

Desde la obra de la sala capitular en 1568 no hay constancia de que Pedro de Artiaga volviese a trabajar para la catedral mindoniense hasta 1584[224]. Entonces el obispo Isidro Caja de la Jara ordenó extraer el reloj que se disponía sobre la portada de la fachada y llevarlo a una de las torres.El Cabildo contratró el del mismo y el de su campana a Artiaga, quien a su vez

---

[220] Arquivo Municipal de Mondoñedo [AMM], Corp. 919, Libro de Actas (1560-1565), 1560, s.f.; Goy Diz, A.: "La difícil empresa de llevar el agua a la ciudad de Lugo; traidas, caños y fuentes" en Ana Goy Diz, Cristina Patiño Eirín, (eds.) "El tapiz humanista II" en *Actas del XI Curso de Primavera IV Centenario de la Segunda Parte del Quijote, Lugo,(21-23 de abril de 2015).* Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2017,129-132.

[221] AMM, Carp. 919, Libro de Actas (1560-1565), 1561, 1562, 1563, 1564, 1565, s.f.Carp. 920, Libro de Actas (1566-1573), f. 23 r.

[222] La escritura pasó ante el notario Álvaro Rodríguez de Pedrosa,Artiaga cobraría por su trabajo 344 ducados y la Iglesia pondría a su disposición 100 carros de cantería proveniente de los cercanos montes de O Valiño y Os Picos. Archivo de la Catedral de Mondoñedo (ACM) arm. 7, est. 2. leg. 8, nº10, s.f.

Javier Darriba," El maestro transmerano Pedro de Morlote y la nueva cabecera de la catedral de Mondoñedo", Santiago de Compostela, *Quintana* nº17(2018) 40. Existen decenas de referencias de la década de 1570 y de los primeros años de la consecutiva que aluden a dicho recinto como "cuarto nuevo del claustro", "cuartos nuevos de la capilla de San Andrés" u otras menciones semejantes, Enrique Cal Pardo, *Mondoñedo-Catedral. Ciudad. Obispado en el siglo XVI. Catálogo de la documentación del Archivo Catedralicio.* Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1992, 334-336, 340, 407, 414, 419, 438, 441, 501, 503, 524.

[224] Javier Gómez Darriba, "Los Artiaga: la actividad artística de unos maestros vizcaínos en Galicia (1560-1600)". *Ares Bilduma*, 2020, 108.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

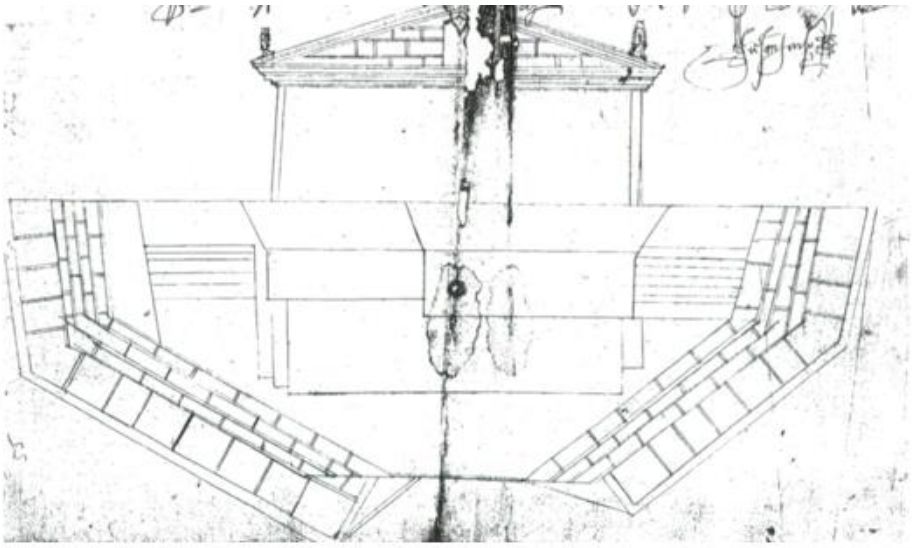
contactó al año siguiente con el cerrajero mindoniense Francisco Parrote y con su colega, Manualín Francés, vecino de Ribadeo (Lugo) para que efectuasen la mudanza hasta la torre medieval aneja al palacio episcopal, rebautizada como Torre del Reloj[225].

En el primer lustro de la década de 1570 Artiaga también trabajó para el Cabildo de la Catedral de Lugo.En 1572 fue contratado para realizar "*los pedestrales del arco para la rexa (…) de la capilla mayor",* obra que lo mantuvo ocupado hasta el año siguiente.Las cuentas de la fábrica registran varios pagos al vizcaíno y, asimismo, al entallador que hizo la escultura mariana que coronó la reja.De la ejecución del hierro para la misma se habían encargado los cerrajeros Pedro de Sobrado y Baltasar Rous[226](también presentes trabajando en la catedral de Lugo). La citada contabilidad también indica que Artiaga recibió otros dos ducados con 4 reales para hacer "*los pasos del coro y de los púlpitos de la entrada de la yglesia"*[227].Escasos años después,entre junio y julio de 1575, pugnó con Gregorio de Barrio por la adjudicación de la obra de la torre de las campanas que, finalmente, tomó el arquitecto transmerano Gaspar de Arce[228].

[225] ACM, Miscelánea, arm. 4, est. 1, leg. 2, nº6, sf.; Enrique Cal Pardo, *Mondoñedo. Catedral. Ciudad,….*, 873.
[226] *Mondoñedo. Catedral. Ciudad…,*518. Acerca de estos dos profesionales y de su trabajo en la reja existen centenares de menciones en el ACI,Estante 16. Libro de fábrica (1567-1609).
[227] *Mondoñedo. Catedral. Ciudad…,*f. 66r.
[228] Marcos Gerardo Calles, *La torre de los Signos de la Santa Iglesia Catedral Basílica de Lugo (1575-1583), nuevos documentos localizados en los archivos lucenses*"*Abrente* nº49-50, (2017-2018) 31.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

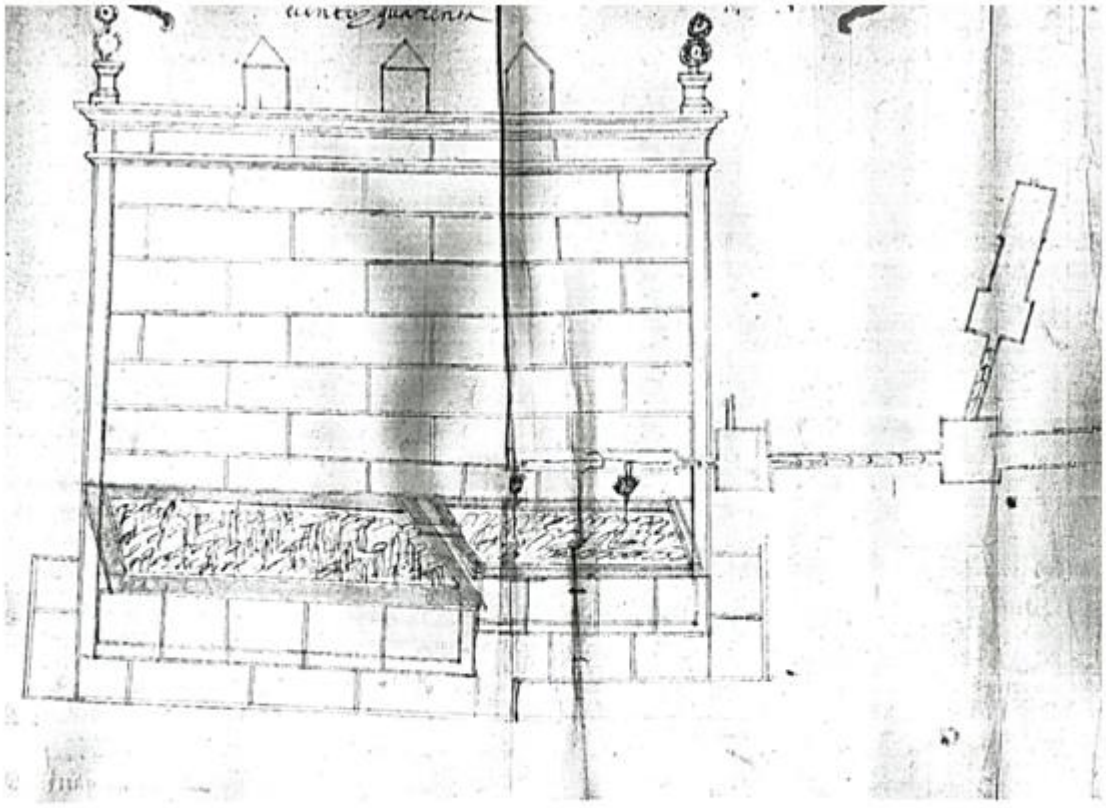
Aparte, Pedro de Artiaga realizó una serie de obras públicas para los Ayuntamientos de Lugo, así como también hizo Pedro de la Barcena (lámina 143,144 y 145) y Mondoñedo (de Gonzalo de la Barcena disponemos amplia información en el apartado del fondo documental y paleográfico, anexo I). En 1570 el Concejo lucense reconoció la vigencia por arreglar varios puentes, calzadas, la fuente del Castiñeiro y, por supuesto, levantar una casa de Consistorio. A finales de año, Artiaga compareció en la ciudad con la intención de adjudicarse todas estas obras, declarando ser un maestro cantero facultado para ello. También reconoció su oriundez vizcaína y su vecindad mindoniense. A juicio de Ana Goy Diz puede que desde inicios de 1571 emprendiera el arreglo del conducto del manantial del Castiñeiro, aunque la autora vincula el diseño del mismo al transmerano Gonzalo de la Bárcena, el más prestigioso maestro fontanero de la Corona de Castilla por aquel entonces[229].



Lám. 143 Fuente de los Sangro o Puerta Mina. Detalle pavimentación y estanque en 1º plano.

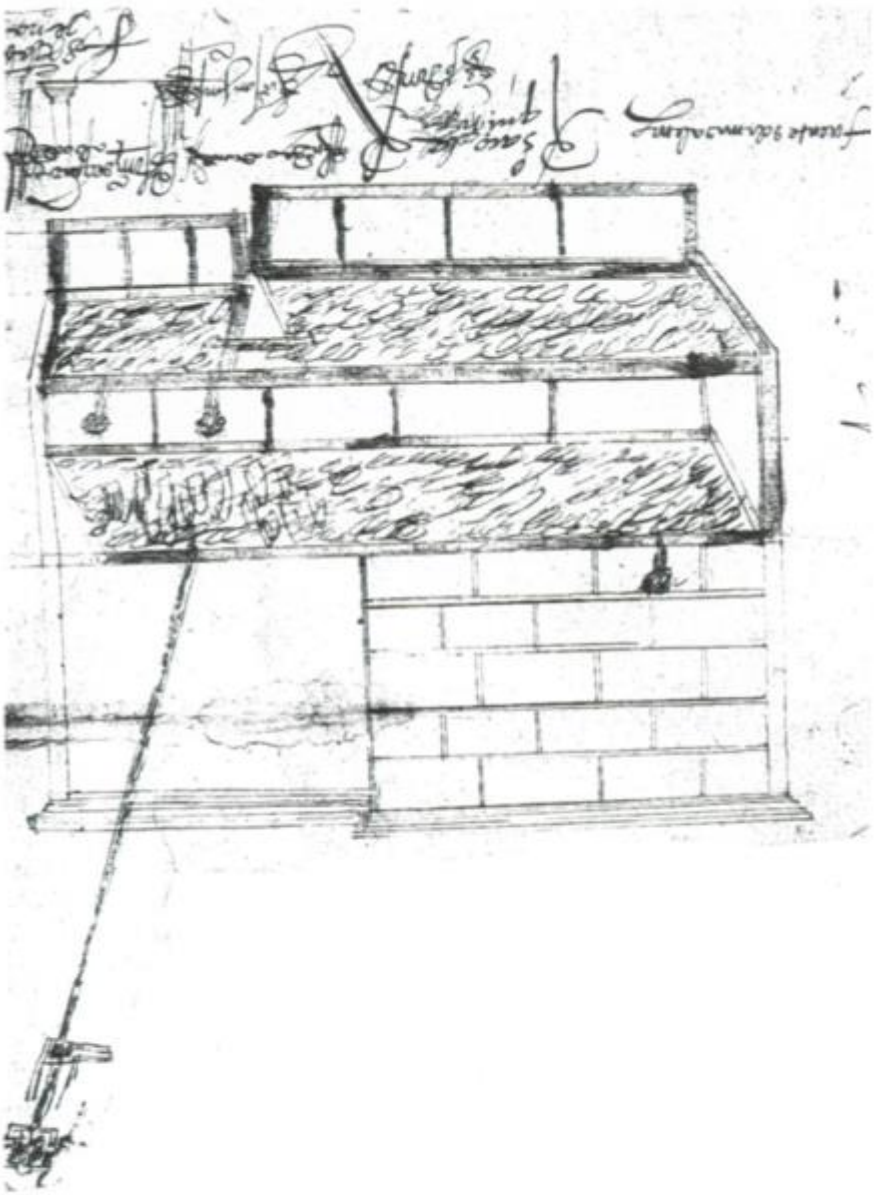
[229] Antonio López Acuña, "Las Casas Consistoriales lucenses", *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos históricos y artísticos de Lugo,* t.4, nº33, (1950) 128-133; Ana Goy Diz, "Fuentes y traídas, las arquitecturas del agua de la ciudad de Lugo: una propuesta de difusión patrimonial a partir de la recreación virtual" en Payo Hernanz, R.J.: *y* otros. (eds.) "Vestir la arquitectura*"* en *XXII Congreso Nacional de Historia del Arte.* Burgos, Universidad de Burgos, 2019, vol.2, 1610.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Lám. 144 Fuente de los Sangro o Puerta Mina. Detalle estanque. Vista de las canalizaciones.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Lám. 145 Fuente de los Sangro o Puerta Mina. Detalle estanque. Distribución de las aguas.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

18.LA RED DE AGUA EN LUGO DESDE ROMA AL SIGLO XVI

El abastecimiento[230] de agua a la ciudad de Lugo abre un interesante capítulo de estudio, lo cual justifica la presencia de una serie de fuentes en la ciudad erigidas por Gonzalo de la Bárcena (*Ver Anexos I), necesarias y útiles en la distribución de agua por las diferentes partes de la ciudad lucense.

El origen de esta distribución de agua, es decir, la posibilidad de crear una red de abastecimiento acuífero la situamos ya en los albores de la época romana, en la cual se constata la presencia de un acueducto, que pervivía en el siglo XVIII y, por ello, a buen seguro fue de uso en el siglo XVI.

La génesis de este acueducto la podemos situar en torno a la primera mitad del siglo I d. de C. 1, pudiendo coincidir con la construcción de las termas públicas del centro urbano.Se abastecía de los caudales del Miño o del Fervedoira, de casi imposible aprovechamiento, con lo que se recurrió a los manantiales próximos al Monte das Pías, en el Castiñeiro; aguas que se supieron canalizar con un tipo de acueducto que ya Vitruvio llamaba de captación.

Para la erección del acueducto, se contaba con una rica capa freática, de salubridad, y una situación topográfica más alta que la de la propia ciudad, lo que permitiría que el agua llegase por su propio peso a su destino, siguiendo una pendiente suave[231]. Hoy en día, ya no se conservan en esta zona restos visibles de las estructuras originales para la captación de estos manantiales aunque, en líneas generales, no debían de diferir mucho de los existentes en otras zonas del Imperio.

---

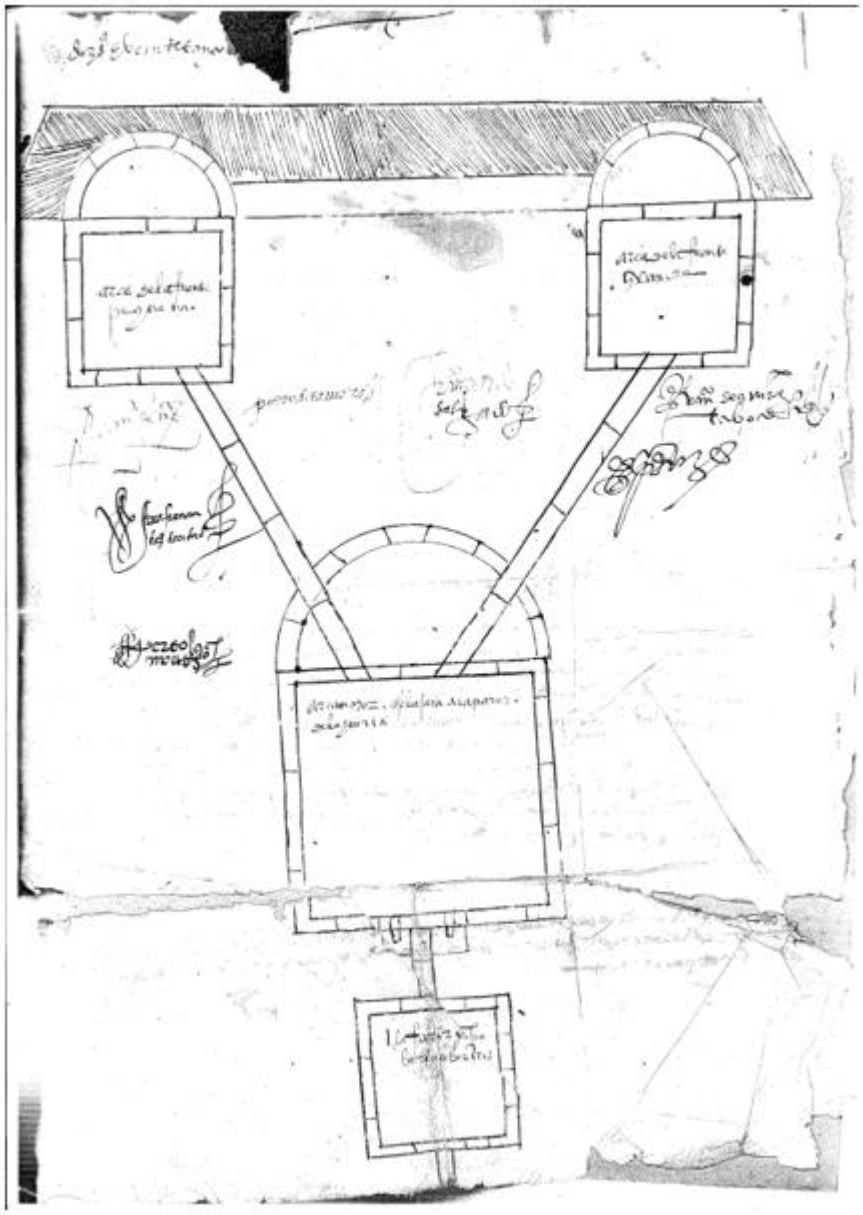
[230] Sobre el urbanismo de Lvcvs Avgvsti, González Fernández-Carreño Gascón, 1998, 1171-1208 en Rubén Álvarez, Mª Covadonga Carreño y Enrique González, *Aqva Vrbi. Historia do abastecemento de auga á cidade de Lugo (época romana-século XX).* Traballos de Arqueoloxía 1. Lugo: Concello de Lugo, 2003.

[231]Según Vitrubio (VII 5.3.) "*Cuánto mayor sea la inclinación, con mayor facilidad correrá el agua*" en Rubén Álvarez, Mª Covadonga Carreño y Enrique González, *Aqva Vrbi. Historia do abastecemento de auga á cidade de Lugo (época romana-século XX).* Traballos de Arqueoloxía 1. Lugo: Concello de Lugo, 2003,21.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Probablemente el acueducto romano de Lugo recogía en su tramo inicial, el caudal de las fuentes naturales allí existentes a través de diversas galerías de drenaje que recorrían el nivel freático para, finalmente, desembocar en un depósito colector o torre de agua, que saldría a la superficie, el denominado "*caput aquae"*(lámina 146).

Lám. 146 Posible compartimentación de agua como un "castellum aquae o caput aquae"



USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Tenemos constancia de un tramo que, evidentemente, cumplía la función de transportar el agua captada desde los manantiales del Castiñeiro hasta la ciudad.Es la parte de traída que mejor se conoce, ya que los restos constructivos se localizan en varias partes del recorrido,lo que ha permitido definir sus características, tanto topográficas como constructivas. El primer vestigio del canal de conducción se localizó en septiembre de 2001, muy cerca del propio nacimiento de los manantiales, próximo a la pared exterior del depósito hidraúlico de otro acueducto que sabemos, por diferentes fuentes documentales, existió en el siglo XVIII[232].

Fácilmente reconocible ha sido el canal interior por el que discurría el auga, es decir, el *specus* del acueducto que presenta una particular morfología, consistente en un canal de sección rectangular, de fondo y paredes levantadas con "opus caementicium" que podía ser adintelada (utilizando *tégulae*) o abovedada (para lo cual se recurriría al *opus caementicium*[233]. También se identificó, en su momento, que el acueducto del siglo XVIII, por lo menos en su tramo inicial, discurría paralelo al romano, es decir, que la obra del Obispo Izquierdo apenas se aprovechó nada de obra antigua, excepto su recorrido, como ya había indicado Teijeiro Sanfiz a finales del siglo XIX. Concretamente, frente al muro romano apoyado contra la pared exterior del depósito hidraúlico, la galería del acueducto del siglo XVIII se inicia bajo tierra y va definiéndose con un contorno discontinuo hacia el interior de ese depósito.

De esta forma se nos ejemplifica la antesala del arranque del acueducto, observándose que conserva las mismas características de muro corrido de *opus caementicium* y que persiste en mantener su dirección SE para enfilar la actual calle de la Milagrosa, descendiendo suavemente hacia la actual plaza del mismo nombre rumbo

[232] Este tramo viene a explicar cómo la arqueología corrobora muchas de las citas de los eruditos antiguos, ya que los restos localizados hay que relacionarlos con los señalados por Teijeiro Sanfiz a finales del siglo XIX cuando hablaba de *"vestigios de muros que se reconocen en el primer depósito de alumbramiento de augas potables con que se abastecen las principales fuentes de población*" en Rubén Álvarez, Mª Covadonga Carreño y Enrique González, *Aqva Vrbi. Historia do abastecemento de auga á cidade de Lugo (época romana-século XX).* Traballos de Arqueoloxía 1. Lugo: Concello de Lugo, 2003,23.

[233] Sobre el tema de la cubrición, Canto, 1979, 326;Ruiz Acevedo-Delgado Bejar, 1991, 30-31; Ventura, 1997, 45 en Rubén Álvarez, Mª Covadonga Carreño y Enrique González, *Aqva Vrbi. Historia do abastecemento de auga á cidade de Lugo (época romana-século XX).* Traballos de Arqueoloxía 1. Lugo: Concello de Lugo, 2003, 25.

a la ciudad histórica. En la citada plaza, delante mismo de la iglesia parroquial, se localizó un nuevo tramo del acueducto romano en 1997 como consecuencia de un control arqueológico con motivo de la renovación de pavimentos e infraestructuras en la mencionada plaza.

Arquitectónicamente, el acueducto salvó la pequeña depresión, levantando el *specus* sobre arcadas (arcuationes*, opus arcuatum*)[234]de los que solamente se conservan los cimientos.El acueducto siguió un trazado sinuoso con oscilaciones debido a las características del terreno para llegar al probable depósito terminal de la conducción (*castellum aquae*) donde el agua que llegaba a la ciudad, se decantaría y almacenaría para su posterior distribución.

El acueducto de Lugo realizaba un recorrido, desde la zona de captación hasta su llegada a la ciudad, de unos 2.100 metros, discurriendo el agua por su propia gravedad al estar situado el punto la llegada más abajo que el de partida. En tal sentido, la conducción de Lugo vencía en su recorrido un desnivel de aproximadamente 6,5 metros desde la altitud del 0,31% (0,0031), es decir, un desnivel de 31 cm. Cada 100 metros (3,1 m. cada km.), cifra apenas superior a la pendiente máxima recomendada por Vitrubio de medio pie por cada cien[235], pero que se puede considerar cómo válida ya que, en la práctica, las pendientes medias que se conocen de algunos acueductos son muy variables[236].

[234] Las arquerías de los acueductos, que aún sobreviven, son en lo arquitectónico, el más espectacular de ellos. Por eso, es muy común, restringir el término "acueducto" a la conducción de arcadas, mientras que pasan totalmente desapercibidos a los demás sistemas de transporte del agua, menos visibles y atractivos. Estas construcciones podían llegar a constituir una superposición de varios órdenes de arcos cuando la profundidad de la vaguada lo exigía.Entre los más importantes, hay que destacar el Pont du Gard, acueducto que abastecía a la ciudad de Nîmes en la Galia y en Hispania, los de Segovia, Mérida o Tarragona. Sobre las características de estos acueductos Fernández Casado, 1985, 421-486.

[235] Vitruvio, VIII, 6,1 en Rubén Álvarez, Mª Covadonga Carreño y Enrique González, *Aqva Vrbi. Historia do abastecemento de auga á cidade de Lugo (época romana-século XX).* Traballos de Arqueoloxía 1. Lugo: Concello de Lugo, 2003, 33.

[236] Sobre el tema, Adam, 1996,266. Este autor recoge como pendiente mínima la del acueducto de Nîmes, de 0,25 m por km.y cómo máxima de Lyon-Craponne, de 16, 81 km. Esta pendiente de 0,31 m. de cada Km.para el acueducto de Lugo, se aproxima mucho a la dada por el acueducto de Aquae Fluviae (Chaves- Portugal) que es de 0,36 m. cada km. en Rubén Álvarez, Mª Covadonga Carreño y Enrique González, *Aqva Vrbi. Historia do abastecemento…*,33.

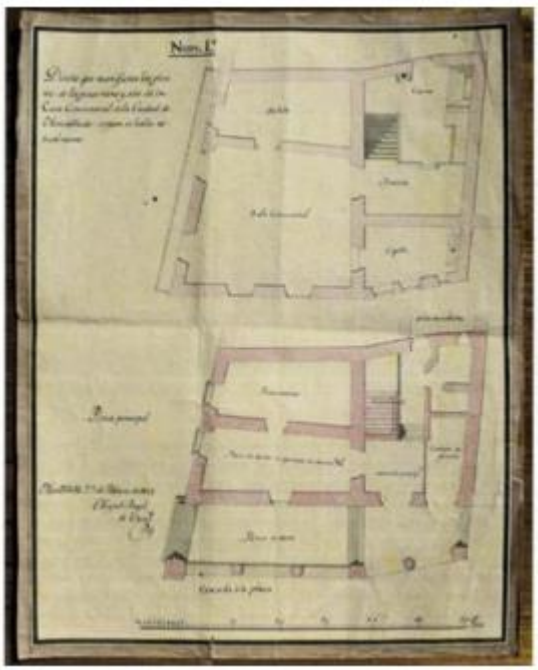
Desde el punto de vista de la técnica constructiva, el canal de conducción del acueducto romano de Lugo se caracteriza por presentar un *specus* de traza superficial y sección rectangular, de unas dimensiones aproximadas de 35 cm.de altura por 28 cm.de anchura,realizado en *opus caementicium*, sin paramentos exteriores, conservando en el fondo del *specus* una cama de ladrillo triturado, sin que haya indicios de que estuviera revestido el reiterado *opus signinum.* En cuanto a la cubierta, no existe vestigio alguno, pudiendo haber sido tanto adintelada como abovedada. No se documentaron pozos de registro (*spiramina*, *lumina* o *putei*), infraestructura que normalmente aparece intercalada en las conducciones, con la misión de permitir el acceso al canal para su limpieza y reparación, así como para producir la sedimentación de los materiales sólidos arrastrados por el agua[237].

USC DE SANTIAGO

[237] Ruiz Acevedo-Delgado Béjar,…, 42-43 en Rubén Álvarez, Mª Covadonga Carreño y Enrique González, *Aqva Vrbi. Historia do abastecemento…,* 35.

19.LAS CASAS CONSISTORIALES DE MONDOÑEDO Y LUGO

En 1480 los Reyes Católicos emitieron el ordenamiento 106 de las Cortes de Toledo por el cual se instaba a las principales villas y ciudades del reino a levantar edificios de digna arquitectura que sirviesen de ayuntamientos y que se hallasen emplazados en sitios preeminentes.No todos pudieron asumir de inmediato el reto de semejantes obras, pero la mayoría cumplieron con dicho dictamen a lo largo del siglo XVI, sirviéndose para ello de privilegios como la aprobación de sisas y repartimientos que contribuyesen a financiar los nuevos edificios públicos[238].La corporación municipal de Mondoñedo aprobó construir la casa de Concejo en 1569 (lámina 147). La de Lugo hizo lo propio al año siguiente. Ambos consistorios se ubicaron en un lugar preferente dentro de la plaza principal de la urbe. En dichos foros se celebraban mercados, paradas militares, corridas de toros, procesiones, proclamaciones reales, etc. Resultaban en definitiva el lugar más bullicioso y ceremonial de la ciudad[239].El encargado de diseñar y dirigir estas obras fue Pedro de Artiaga.



Lám. 147 Planta de la antigua Casa Consistorial de Mondoñedo. Miguel Ángel de Uria, 1813, AMM. Carp. 2250-5, s.f.

[238] I.J. Gardo, *Equipamientos y edificios municipales en la Corona de Castilla en el siglo XVI* ,Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2010, 164-171/ http://eprints.ucm.es/10840.

[239] Sobre las plazas de ambas ciudades, véase Adolfo Abel Vilela, *Urbanismo y arquitectura en Lugo. La Plaza Mayor.* Sada, Ediciós do Castro, 1999; Javier Gómez Darriba, *La ciudad de Mondoñedo….*, 112-122.

En 1429 el Ayuntamiento tomó en foro las estancias de un inmueble abierto a la plaza pública y en él estableció la alhóndiga. Al menos durante buena parte del siglo XVI este antiguo edificio de viviendas se convirtió en consistorio, pues las sesiones municipales tuvieron lugar allí[240].

Hubo que esperar a octubre de 1569 para que el Concejo lograse iniciar el camino que conduciría a la materialización de una casa consistorial *ad hoc* (lámina 148). En aquel tiempo adquirió unas parcelas en el flanco noroccidental de la Plaza,esto es, en la zona más alta de la misma, ocupados por unas viviendas arruinadas.Dicho emplazamiento implicaba erigir un edificio con dos fachadas, una que mirase a la propia plaza, y otra al espacio urbano conocido popularmente como Cantón Pequeño. Las obras se finalizaron en noviembre, tan sólo 56 días después de que el Ayuntamiento hubiese comprado las torres. Únicamente pujó por ellas Pedro de Artiaga, a quien le fueron adjudicadas en 200 ducados. De esta forma, se convirtió en aparejador de las mismas, aunque con toda seguridad hubo de ser también el tracista.

Lám. 148 Antigua Casa Consistorial de Mondoñedo. Pedro de Artiaga, 1569.1584. AHPL.Fondo J. José, sign.: 02-023-02. Fotografía de Juan José Vivancos, ca. 1950-1968)

[240] R.Reigosa, "Las casas consistoriales de 1434 a 1587", Revista *Mondoñed*o, nº135 (2018) ,8-9.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Todo parece indicar que el grueso de la construcción se llevó a cabo en el primer lustro de la década de 1570.En este período las obras debieron avanzar a trompicones, pues en 1572 Mondoñedo sufrió un mortífero brote de peste y Artiaga aprovechó para trabajar en la Casa Consistorial de Lugo y para el Cabildo de dicha ciudad[241].En la segunda mitad del 1574 el Ayuntamiento mindoniense mandó buscarlo hasta en dos ocasiones para que pusiese fin a las obras[242].

Cabe destacar que las funciones intrínsecas a un inmueble concejil concidieron con otras del tipo comercial, algo que también sucedió en la Casa Consistorial lucense y en otras muchas de la España del Antiguo Régimen.Como testigos del esplendor que pudieron llegar a alcanzar estos edificios, conservamos una serie de escudos blasonados con interesante heráldica (lámina 149 y 150). El 9 de marzo de 1934 el Ayuntamiento aprobó cedérselos al Museo Provincial de Lugo en calidad de depósito, institución que los mantiene expuestos en el claustro[243].

Lám.149 Escudo episcopal de Juan de Liermo. Museo Provincial de Lugo. Pedro de Artiaga, 1578-1579.

[241] Acerca de dicha peste véase AMM, Carp. 978, f. 50 r. Lence-Santar y Guitián, E.: "La muralla…"…,.25.
[242] AMM, Carp. 921 Libro de Actas (1574-1586), ff. 44 r., 53 r.-53 v.
[243] AMM, Carp. 1057, Libro de Actas (1932-1936),183. Al parecer el erudito Eduardo Lence-Santar los había encontrado en unas dependencias de la Casa Consistorial. Manuel Vázquez Seijas, *Fortalezas de Lugo y su provincia (Notas arqueológicas, históricas y genealógicas).* Lugo, La Voz de la Verdad, t.2.,1959, 212.

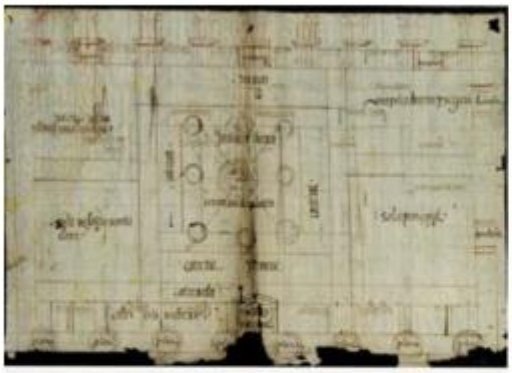
Lám. 150 Escudo del Reino de Galicia, Museo Provincial de Lugo. Pedro de Artiaga, 1578- 1579.

19.1 La casa consistorial de Lugo

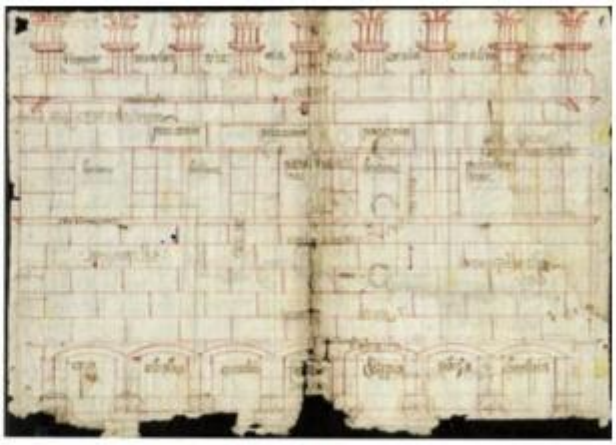
En 1570, el Real Consejo le concede a la ciudad el derecho a realizar un repartimiento que sirviese para financiar distintas obras públicas, destacando entre todas ellas la construcción de una casa de concejo (lámina 151 y 152). El inmueble se levantaría en el sector oriental de la plaza de las Cortiñas de San Ramón, en un solar ocupado por las llamadas Casas de la Feria,en cuyos bajos había tiendas y artesanos. Dicha parcela corresponde en la actualidad al lugar donde se erige el edificio dieciochesco del Ayuntamiento, en la plaza Mayor. En 1570 el terreno pertenecía a la dignidad episcopal, pero el obispo Fernando de Velosillo la permutó al Concejo.La obra de la Casa Consistorial se contrató a Pedro de Artiaga, quien cobrará por su trabajo 1200 ducados sin contar los materiales y el subsiguiente acarreo[244]. El vizcaíno presentó las trazas a la corporación municipal el 16 de agosto de 1571, esto es, año y medio después de haber diseñado el Consistorio mindoniense, y recibió 4 ducados por la ejecución de las mismas[245].El edificio lo concluyó en esa misma década[246].No cabe duda de que al haber delineado e iniciado las obras del Ayuntamiento de Mondoñedo resultó un factor determinante para que el gobierno municipal de Lugo le confiase hacer lo propio. Si bien

[244] Antonio López Acuña, "Las Casas Consistoriales…"..., 56-57. A lo largo del siglo XVI el Concejo se había reunido en diferentes sitios de la ciudad, destacando entre todos una torre de la muralla. Adolfo Abel Vilela, "Arquitectura manierista en Lugo. Las Casas Consistoriales de Pedro de Artiaga"..*Abrente,* nº26, (1994) 161-163, 165-1671; Adolfo Abel Vilela,*Urbanismo y arquitectura…,*38-44.
[245] Ana Goy Diz, *Proyecto para las casas*…,169-170.
[246] Adolfo Abel Vilela, *Arquitectura manierista*…,169-170.

en Mondoñedo se conserva buena parte del inmueble original pero no las trazas primigenias, en Lugo sucede todo lo contrario, pues sólo han sobrevivido los planos dado que entre 1735-1738 el arquitecto compostelano Lucas Ferro Caaveiro diseñó y construyó el actual Ayuntamiento[247] (lámina 153). Interpretar las trazas de Artiaga no resulta del todo sencillo por su carácter esquemático y porque tampoco se conservan las cláusulas de la obra. Su ejecución denota que no era un excepcional dibujante, y asimismo que planteó un edificio relativamente similar al mindoniense. En esta ocasión gozaba de un solar mucho más amplio donde erigirlo. El maestro definió el inmueble en base a una planta cuadrangular vertebrada por un patio central.La fachada mediría 23, 4 m. de largo y 12 de alto, mientras que los frentes laterales alcanzarían los 16,7 m.El patio tendría 9 m^2.Cada panda se articularía con tres columnas y el corredor del primer piso comunicaría con todas las estancias principales[248].



Lám 151. Planta de la antigua Casa Consistorial de Lugo Pedro de Artiaga, 1570-1571. AMPL, ES AMPL, 28-3,81-1



Lám. 152 Alzado de la fachada de la antigua Casa Consistorial de Lugo. Pedro de Artiaga. 1570-1571. AMPL. ES AMPL, 28-3, 81-1

[247] Acerca de este monumento dieciochesco véase Antonio López Acuña, "Las Casas Consistoriales…"...., 60-62; María Dolores Vila Jato, *Lugo Barroco.* Diputación Provincial de Lugo. Lugo, 1989, 71-73. Adolfo Abel Vilela: *Urbanismo y arquitectura…,* 180-186. Adolfo Abel Vilela, "A etapa lucense de Lucas Antonio Ferro Caaveiro". *Lucensia,* vol. 28, nº55 (2017), 119-125.

[248] Los datos de las medidas los aportó Antonio López Acuña, "Las Casas Consistoriales…"…,.57.

Lám. 153 Lugo, ayuntamiento. Actualidad

En la planta baja se situarían las tiendas – al igual que en Mondoñedo- , así como la alhóndiga y la pescaderia.Mientras que en el piso principal las salas de mayor notoriedad, inclusive el salón de plenos,que miraría hacia la Plaza Mayor.En el flanco opuesto se abriría una solana al jardín trasero. La fachada principal (lámina 154) contaría en su piso bajo con un soportal formado por 8 pilares cilíndricos y 7 arcos escarzanos.Esta arcada cobijaría la puerta principal con un arco de igual morfología sobre la arquería se ocuparía un lienzo compuesto por 5 hiladas de sillares. Encima se abrirían 3 ventanas y 2 puertas ventana. Sobre los vanos centrales se encastrarían tres escudos de armas. Aunque el plano no revela cuáles, suponemos que el de la ciudad, o en todo caso el del Reino de Galicia – como ocurría en Mondoñedo; el real – por ser el Real Concejo el organismo que aprobó el sistema de financiación del edificio; y quizás el episcopal de Fernando de Velosillo, prelado que había permutado al Ayuntamiento el solar donde se levantó el inmueble. El frontis lo culminaría una cornisa con 3 gárgolas y un antepecho coronado por 9 pináculos con forma de "candileros",tal y como indicó la traza. Estos son muy semejantes a los que coronan el consistorio mindoniense (lámina 154)[249].

[249] Cabe señalar que las trazas de Pedro de Artiaga también han sido analizadas por Novo Sánchez en un par de fichas integradas en Vigo Trasancos, A. (Dir.): *Planos y dibujos de arquitectura y urbanismo.Galicia en los siglos* 2003, 184- 186.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám. 154 Antigua Casa Consistorial de Mondoñedo en la actualidad.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Las casas del Ayuntamiento de Lugo y Mondoñedo constituyeron la sede legítima del gobierno civil y el edificio más representativo de su poder en ambas ciudades.Su privilegiado emplazamiento y su arquitectura dignificaron el gobierno municipal y por ende a la urbe. Resultaron dos inmuebles funcionales en tanto en cuanto supusieron el lugar donde se desarrolló la *res publica* de cada ciudad, actividad que estuvo en todo momento subyugada a la Corona, de ahí que no se daba subestimar la importancia de la figura del corregidor en ambas capitales del Reino de Galicia y, en relación con ello, la presencia de las armas imperiales en la fachada mindoniense y muy probablemente en la lucense. Por otra parte, la relevancia arquitectónica de ambos inmuebles también se manifestó en el empleo de los materiales, pues todos sus frentes se revistieron con sillares de cantería. El carácter recio y adusto de estos muros, carentes en su piso principal de cualquier elemento articulador u ornamental, se complementó con la presencia de soportales en la planta baja. Un elemento dialogante con el entorno urbano inmediato, máxime cuando cumplían una función comercial. A este aperturismo hacia la ciudad también contribuyeron los balcones y puertas ventana, elementos idóneos para que las comparaciones municipales contemplasen las procesiones, los desfiles militares o las corridas de toros que se celebraban en ambas plazas, y, por supuesto, para los alcaldes y regidores resultasen vistos desde el foro público. En estos edificios apenas hubo lugar para el adorno. Sus lienzos de cantería se timbraron con los blasones representativos de los poderes que de algún modo tenían competencias en el Ayuntamiento o que habían contribuído a financiar las Casas Consistoriales y otras infraestructuras urbanas. La única nota decorativa la pusieron los pináculos en forma de candelero que culminaron las fachadas. Estas pudieron jugar un rol colaborativo, habida cuenta de que en ciertos festejos el remate de ambos edificios se rodeaba de luminarias, rasgo muy típico de las fiestas en la España del Antiguo Régimen[250].

Por último, cabe destacar que Pedro de Artiaga concibió dos edificios que tenían que adaptarse a espacios amplios pero insertos, a su vez, en un solar preestablecido.Generó sendos bloques de planta cuadrangular con un pequeño patio interno en el caso de Lugo,

[250] Sobre la presencia de luminarias en las fachadas de ambos edificios véase Adolfo AbeL Vilela, *Urbanismo y arquitectura…,*215-216. Javier Gómez Darriba, *La ciudad de Mondoñedo,...* 120-121.

USC DE COMPOSTELA

y los abrió a los plazos por medio de arcadas. Tipológicamente, se vinculan con múltiples consistorios levantados en la España del siglo XVI, los cuales presidían las plazas más importantes de las localidades, tenían tiendas y soportales en la planta baja, y en cuyo piso superior se desarrollase la vida municipal[251].A la vista de su morfología no podemos establecer paralelismos significativos con otros casos de Concejo levantados en el quinientos en las antiguas diócesis de Calahorra, Pamplona y Tudela[252]. Ni tampoco hacer lo propio con los eregidos en otras capitales gallegas[253], como Ourense (lámina 155). De todos modos, hay quien ha advertido grandes semejanzas entre el edificio consistorial lucense y el de Sigüenza (Guadalajara, lámina 156) o Alarcón (Cuenca).

Lám. 155 Ourense, casa consistorial. Actualidad.

Lám. 156 Sigüenza, casa consistorial.

[251] Aan Goy Diz, "Proyecto para las Casas"…,524.

[252] Sobre este particular véase *Casas Consistoriales de Navarra.* Pamplona.Gobierno de Navarra, 1998.Nicolás Mintegi Luengo, *Las casas consistoriales de las villas de Bizkaia.*Ayuntamiento de Bilbao, 2009.

[253] Olga Gallego Domínguez, "Las casas consistoriales de la ciudad de Ourense". *Boletín Auriense,* nº 10, (1980) 107-117; Taín Guzmán, M.: *As antigas Casas do Concello de Santiago de Compostela. A sede da praza de Cervantes (1689-1787).* Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2003; Leopoldo Fernández Gasalla, Ana Goy Diz, "Las casas consistoriales de Santiago de Compostela en los siglos XVI y XVII". *Semata,* nº15,(2003), 545-586.

20. UN ELEMENTO IDENTIFICATIVO DE UN TALLER: EL CUADRILÓBULO

En la catedral de Salamanca (lámina 157 y 158) distinguimos dos partes diferenciadas claramente: la Nueva y la Vieja Catedral, algo muy inusual ya que lo habitual era destruír la catedral vieja para aprovechar la piedra para la reedificación de la nueva fábrica catedralicia. Pero en Salamanca no ha ocurrido eso, teniendo la casuística de dos catedrales unidas por un muro, algo que sólo se da aquí y en la catedral de Plasencia.

Lám. 157 y 158 Salamanca, catedral. Detalle de fachada principal. Portada lateral. Catedral Nueva.

La vieja catedral salmantina es mayoritoriamente románica a base de bóvedas de cañón y de arista, de perfecta ejecución y desarrollo, así como despojadas y desprovistas de todo tipo de policromía, sólo se ve la frialdad de la piedra. Por otra parte, la catedral nueva destaca por un estallido de colorido (lámina 159) desplegado por el sistema de abovedamiento de todas las naves, tanto central como laterales, con un profuso decorativismo a base de dorados, azules, rojos…en una vibrante capa cromática llena de colores cálidos y fríos. Algunas de estas bóvedas incluso tienen un pinjante, exageradamente pronunciado y con una proyección muy colgante, sobre retículas de red muy policromadas y salteadas, por doquier, en múltiples zonas, de claves molduradas, algunas llevan en su superficie interior motivos heráldicos, nobiliarios, emblemas, símbolos de cruces trinitarias.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám.159 Salamanca, catedral Nueva. Detalle de abovedamiento. Gran profusión decorativa.

En cuanto a la trama interna de la bóveda hay abundante plementería en los entrepaños y llama la atención la organización de su espacio interior, ya que aparece una estructura cuadrada (cuadrilóbulo) (lámina 160) que ata los nervios de la bóveda, suponiendo la creación de una figura geométrica cuadrada, símbolo de atribución al taller hontañioniano.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Otro lugar donde la impronta de Hontañón se nota es en la catedral de Astorga (León), (lámina 161) concretamente en las bóvedas del crucero con sistema de abovedamiento de crucería a base de una marcada presencia cromática plasmada en las distintas claves, donde se ve policromia abundante marcando elementos florales, el Agnus Dei, que aparece reiteradamente en todas las superficies abovedadas de las naves, la central (más ancha y más alta) y las laterales, repitiendo un esquema similar donde la figura del Agnus Dei o cordero místico es una constante frecuente.

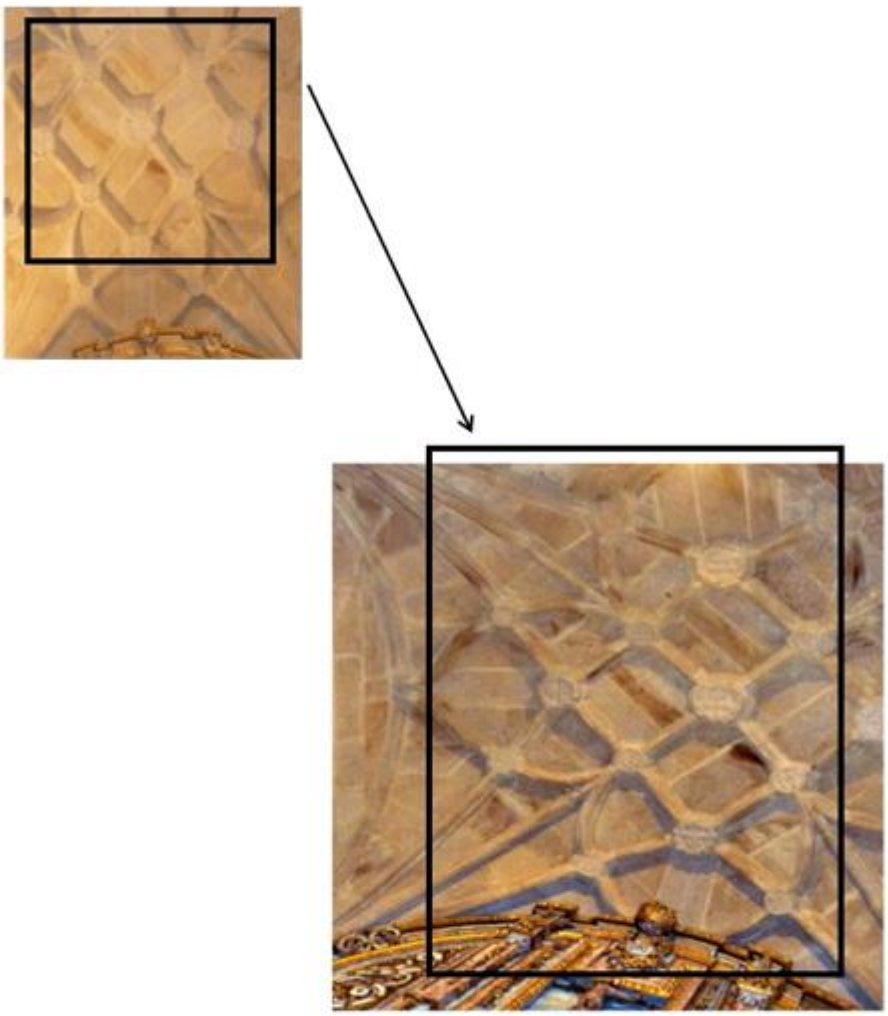
Lám. 160 Salamanca, catedral Nueva. Sistema de abovedamiento. Detalle de cuadrilóbulo central.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám. 161 Astorga, catedral. Detalle sistema de abovedamiento con cuadrilóbulo.

Este cuadrilóbulo lo vemos claramente definido en el desarrollo de la bóveda de Guimarey (lámina 162), que cuenta con su propio capítulo independiente en el corpus de esta tesis, y cuya fotografía mostramos de nuevo para que se vea la comparativa con la catedral nueva de Salamanca y la de Astorga.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Lám. 162 Guimarey, Santa María. Detalle del cuadrilóbulo. En forma cuadrado negro, resalte de su delimitación en perímetro

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

21.UN FOCO IRRADIADOR DE RENACIMIENTO: EL CLAUSTRO DE SANTIAGO

El otro gran elemento identificador de filiaciones artísticas es la crestería que corona, a modo de acornisamiento, todo el perímetro cuadrangular superior del pórtico.Es una crestería de finísima traza, casi que como de filigrana, que se enrosca caprichosamente sobre sí misma, y que nos remite a las cresterías del claustro de Santiago que son obra de Juan de Álava.Debemos, pues, hablar del claustro compostelano como otro foco irradiador[254]de tendencias e influencias estílísticas.

El profundo cambio sufrido por la sede compostelana durante el Renacimiento se debió a la insuficiencia espacial del recinto de la Catedral para una mayor concurrencia de capitulares y, sobre todo, a las exigencias de la nueva época, que reclama grandes espacios. A consecuencia de ellos se construyen numerosas dependencias (claustro, antesacristía, sacristía, penitenciaria, capilla de San Fernando, capilla de las Reliquias, capilla de Alba, de la Concepción, de Mondragón) y se reforma un buen número de capillas (del Espíritu Santo, de San Bartolomé, de San Juan Apóstol, del Salvador). Para García Iglesias todas estas reformas responden a un programa consciente de renovación totalizadora que trata de remozar la edificación medieval desde criterios nuevos. Esta remodelación de clave renacentista se inicia con don Alonso de Fonseca, pero queda disimulada por los replanteamientos barrocos[255].

La catedral de Santiago tuvo varios claustros sucesivos, siempre situados al sur del cuerpo de la Iglesia, ocupando un terreno de profundo desnivel: un primer claustro románico, iniciado en 1124 por el maestro Bernardo, en tiempos del arzobispo Gelmírez (1090-1140), y acabado por el Maestro Mateo. Posteriormente, se construyó un claustro gótico, cuyo suelo estaba aproximadamente un metro por debajo del de la iglesia, comenzado en tiempos del arzobispo Juan Arias (1239-1266), que fue víctima de las

[254] Ana Castro Santamaría, *Juan de Álava.Arquitecto del Renacimiento.*Editorial Caja Duero, Salamanca, 2002,278.
[255] Castro Santamaría, *Juan de Álava…,*.274.

luchas irmandiñas de finales del siglo XV, lo que obligaba al cabildo a costosas y continuas reparaciones[256].

Ello hacía necesario la construcción de un claustro nuevo. Su historia comienza a principios del siglo XVI, en 1505, fecha en que don Alonso de Fonseca, arzobispo de Santiago y futuro Patriarca de Alejandría, hace donación de un millón de maravedíes para su construcción. Los motivos para aprender esta obra quedan bien explícitos en la bula o carta pastoral emitida por el arzobispo don Juan Tavera, sucesor de Fonseca en la sede de Santiago, en el año 1524: la necesidad de un claustro grande y suntuoso, así como de un sagrario donde pudiesen exponer con la reverencia conveniente las reliquias y otras dependencias tales como el capítulo —para rezar las horas y celebrar los oficios—, una librería, la sacristía y algunas capillas para los peregrinos, donde pudieran oír misa y confesarse. Por esta bula funda una cofradía de Santiago para sufragar los gastos de las obras de la catedral. Por tanto, la finalidad de una obra de semejante magnitud fue, por una parte, práctica (paliar la carencia de dependencias) y, por otra, simbólica o iconográfica (la suntuosidad). A ello debemos añadir la tradicional función funeraria de los claustros.

En 1510 hay un gran parón, no volvemos a tener noticias referentes a la edificación del claustro hasta 1518, debido posiblemente tanto a las dificultades para recaudar el dinero prometido por el patriarca como a las grandes expropiaciones que se vieron obligados a efectuar. El 11 de abril se presentan los *maestros de la claustra*, llevando una carta del arzobispo Fonseca en la que daban su opinión sobre la obra. Sus nombres no figuran, como tampoco aparecen en la bula de Talavera de 1524. López Ferreiro supuso que estos maestros serían Juan y Rodrigo Gil de Hontañón, Juan de Badajoz, Alonso de Covarrubias, juntamente con Juan de Álava, y la bibliografía los ha venido repitiendo sistemáticamente, sin que exista certeza documental alguna. Es evidente que uno de ellos sería Juan de Álava, que acudió al menos con otro maestro, que bien pudo ser planteado más como una hipótesis, como podían haberse apuntado muchos más nombres. Sin embargo, como señala Pita Andrade, la intervención de otros maestros no pudo tener

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[256] Castro Santamaría, *Juan de Álava…*,.278

gran trascendencia ya que, al menos desde el punto de vista estilístico, queda mal reflejada.

En 1520 un grupo de oficiales comienza la demolición de la obra antigua: los pedreros Jácome García (nombrado *theniente de maestro*), Martín de Blas, Gonzalo de Leylón, Gonzalo García, Juan de Cerceda, Gonzalo de Bea y Gregorio de Robín, y los carpinteros Juan Dongyo (con el título de *contramaestro*) *y* Cristóbal Sánchez. Tanto la demolición de la obra antigua como la erección de la nueva supuso a destajo la extracción de piedra de los canteros, pues no cabe duda de que este era el método más rápido y barato para llevar a cabo una obra. Las visitas de Juan de Álava a la obra del claustro serían anuales, pero nunca tan prolongadas como la primera de 1521. Así, en 1522, aprovechando la paralización momentánea de las obras en la catedral de Salamanca, vuelve a Santiago[257].

A nivel arquitectónico, el claustro se cubre con 24 bóvedas de crucería de rampante llano en los que se han unificado los grosores de los nervios, incluidos los arcos formeros. Todos responden a un mismo modelo, con combados que forman un cuadrado de lados curvos que resaltan aún más los conoides curvos invertidos —que dan lugar a los haces de nervios— y ligaduras que eran los diversos tramos. Los nervios parten de ménsulas o repisas acapiteladas, y el empuje de las bóvedas es recogido por contrafuertes rematados en pináculos. El claustro remata en cornisa decorada con ovas y dardos, con flores de cuatro pétalos alternando y una crestería de trazado gótico[258].

En este claustro se reconocen bien los postulados del estilo de Juan de Álava, quien usa elementos constructivos góticos que tienden a dotar de unidad y diafanidad el espacio, en el que domina —como apunta Caamaño[259]— una serena horizontalidad, rota únicamente por la verticalidad de los contrafuertes. A esto se añaden ciertos elementos decorativos nuevos, fundamentalmente el friso de grutescos, que además cumple la función de unificar el ámbito interno con su ritmo. Rodea todo el claustro a tres metros y medio del pavimento y se curva para servir de marca a los seis vanos de medio punto

[257] Castro Santamaría, *Juan de Álava…,*278 .
[258] Castro Santamaría, *Juan de Álava…,*459.
[259] Castro Santamaría, *Juan de Álava…,*460.

correspondientes a las estancias del ala norte, que quedan distribuidas de manera irregular[260].

Una de las finalidades que debía cumplir la construcción del nuevo claustro era paliar la necesidad que el cabildo tenía de espacios. Durante la maestría de Juan de Álava se construyen las dependencias del ala norte, que se concluirían a mediados de 1527, y que comprendían el cabildo con su antecabildo y el tesoro con el trastesoro, además de una capilla privada, la de Gómez Bello, llamada de Alba.

Alonso de Gontín se desplazaba a Salamanca, lo que demuestra cómo se desplazaban desde un sitio a otro, y, por otra parte, los destajeros se obligan a realizar la obra conforme al memorial de Álava y Covarrubias, haciéndose cargo del material, utillaje y transporte, e igualmente están obligados a enviar a un oficial para recibir instrucciones de Juan de Álava, dondequiera que estuviese, ejemplo que se puede aplicar a Guimarey, objeto de nuestro estudio.

Cuando Gontín regresa a Santiago, los destajistas (él, Jácome García, Ruy Díaz y Juan Pérez) firmaron las correspondientes cartas de aprobación en las que se comprometen a ejecutar la obra conforme a las nuevas condiciones que Gontín había traído de Toledo. Esto puede ser aplicable al plan de actuación en la iglesia de Santa María de Guimarey.

En el colegio Fonseca, la huella de Álava en el patio se deja ver en su organización (doble piso, arcos carpaneles sobre rebajados, remate en crestería, medallones en las enjutas), que se inspira claramente en el colegio salmantino. La ejecución material del mismo, sin embargo, debió ser tardía y podría haber corrido a cargo de Rodrigo Gil de Hontañón y su taller, del memorial y trazas. Su intervención nunca fue a pie de obra, ya que, desde el inicio de la construcción del Colegio en 1532, Álava no vuelve a Santiago de Compostela, aunque será visitado periódicamente en Salamanca para ser informado

[260] Castro Santamaría, *Juan de Álava…*,.468.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

del desarrollo de la obra. Más escasa todavía es la intervención de Covarrubias, artista a quien nunca se localiza en Santiago de Compostela, y cuya labor se limitó a revisar el material elaborado por Álava, en el que introdujeron algunas correcciones. Aunque sin llegar a sospechar la intervención del genial Siloé en las trazas del colegio compostelano, en último término tendríamos que invocar la personalidad de este artífice, a quien se debe la concepción de la fachada y patio salmantinos, como inspirador del Colegio de Santiago de Compostela, particularmente la portada, tamizada por las intervenciones de Álava y Covarrubias. En todo caso, la construcción del colegio supuso un hito dentro del panorama del Renacimiento en la periférica región gallega.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

22.LA ENTRADA IMPERANTE DEL NUEVO ESTILO EN ARTE

Uno de los fenómenos más singulares en la historia de la cultura española es la reacción purista que adviene en los últimos años del siglo XV, sobreponiéndose a los delirios barrocos de la agonía del gótico europeo, para crear el sistema que, en todo el proceso de la arquitectura española, está más de acuerdo con la espiritualidad de Castilla;el que mejor expresa el afán de eternidad, el concepto ascético de la vida,la elegancia señoril de la meseta castellana.Suele suceder en la historia de nuestra cultura el que los estilos que nos parecen más genuinamente españoles, más representativos del alma hispánica,tengan origen fuera de nuestras fronteras[261].El purismo del último gótico en la mitad septentrional de España es una reacción militante de Castilla, que en el siglo XVI combatía a la vez contra alemanes y neerlandeses, contra los turcos de Estambul y contra los moros de Túnez y de Argel.Acaso el monumento más representativo de esta reacción nacionalista de la España del norte sea la obra de Rodrigo Gil en la cumbre de la alargada roca segoviana.La catedral de Segovia parece construida en el espacio de pocos años.En pleno siglo XVIII,cuando ya se levantaba en "estilo internacional" el palacio de San Ildefonso, los canteros segovianos seguían interpretando pacientemente los planos que, dos siglos antes, había dibujado Rodrigo Gil de Hontañón[262].

Por esto es, sin duda, el ejemplar más perfecto de la reacción purista del último gótico cántabro-castellano, que significaba, después de la invasión centroeuropea del barroquismo goticista,un retorno al ascetismo de Castilla. Los neerlandeses, franceses, borgoñones y alemanes del sur que vienen a España penetrados del espirítu barroco del gótico “florido” (naturalismo, profusión ornamental, amor a lo exótico, especialmente a lo salvaje, que los descubrimientos de los portugueses ofrecían a la cansada sensibilidad europea) se encuentran en la Península con un mundo oriental, el de lo morisco, que es un nuevo aliciente para las imaginaciones románticas de la agonía de la Edad Media.La síntesis del norte con el oriente, que lleva a Juan Guas, a emplear el mocárabe y el arco

[261] Marqués de Lozoya,*Rodrigo Gil de Hontañón en Segovia.*Santander:Publicaciones de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1962,11.
[262] Marqués de Lozoya, *Rodrigo Gil de Hontañón en Segovia…*, 12.

de herradura y a repetir rítmicamente los motivos ornamentales, es maravillosa, pero deprimente[263].

En uno y en otro caso, la carencia del ornato había de compensarse con el atrevimiento y la perfección de la arquitectura. Los canteros han de esmerarse en la exactitud del corte de la piedra desnuda. Y adviene el triunfo de los canteros del norte de España sobre la muchedumbre de extranjeros; diestros en el arte de hacer florecer la piedra y sobre los alarifes y los carpinteros moriscos, silenciosos y sobrios, que con pobres materiales eran capaces de levantar fábricas suntuosas, cubiertas por alfarjes y techumbres de lacerías estrelladas, con sus racimos de mocárabe, que excitan, con su difícil geometría, a la inacción y al ensueño.

Es un problema en la Historia del Arte Hispánico la aparición de estas primeras generaciones de habilísimos canteros, de tanta trascendencia, no solamente en la arquitectura peninsular – también a Portugal afluyen maestros del norte de la Península-, sino en la del imperio ultramarino de los Habsburgo. La montaña de Santander,el país Vasco, las vertientes del norte de Burgos y de la Rioja no tuvieron, en la Edad Media, una gran tradición de cantería[264]. Por esto sorprende la aparición de cuadrillas de expertísimos canteros del Norte que se dispersan por toda la Península y por los virrenaitos de América en los últimos años del siglo XV, en todo el XVI y en la primera mitad del XVII. Probablemente, la pobreza de las tierras norteñas, donde las parcas herencias no daban posible sustento a proles numerosas en los fecundos hogares, algunos muchachos acudieron en busca de trabajo a las comarcas de Castilla, de Extremadura y de Andalucía, en donde las magníficas construcciones ofrecían estipendios seguros, de la misma manera que otros mozos, obligados por la necesidad, se ajustaban con los fabricantes de paños segovianos, tomaban una pica en los tercios, o cuando se abrieron las rutas oceánicas se trasladaron a las Indias nuevas. La magnificencia de los prelados, de las órdenes religiosas y de los magnates habían atraído a España cuadrillas de los más

[263] Marqués de Lozoya, *Rodrigo Gil de Hontañón en Segovia…*,13.
[264] Marqués de Lozoya, *Rodrigo Gil de Hontañón en Segovia…,*15.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

expertos canteros del último gótico europeo: los Colonia, en Burgos; Juan Guas y los Egas,en Segovia y en Toledo, tantos y tantos artífices del centro de Europa cuyos nombres saltan a cada paso en los libros de fábrica de las iglesias españolas. A su lado estros obreros aprenderían los últimos secretos del oficio, y formarían en sus comarcas nativas cuadrillas capaces de tomar por su cuenta las obras más difíciles.

En estos grupos locales, cuyos componentes estaban unidos por lazos de parentesco o de íntima vecindad, se educarían los canteros, mejor que en los gremios, de tan tardía aparición en la corona de Castilla, y con la experiencia acumulada llegaron a una perfección en el arte de cortar la piedra, no superada ya por los mismos maestros ultramontanos.Después, los maestros principales se avencindaban en las ciudades donde tenían algún encargo de gran importancia y acudían desde ella para otras obras menores a diversos puntos más o menos lejanos, requeridos frecuentemente para juntas de arquitectos, tasaciones o peritajes.En casos de gran compromiso, estos maestros "estables" admitirían el auxilio de las cuadrillas trashumantes. La trashumancia siguió hasta nuestro tiempo para trabajos rurales, de escasa importancia. Estos son los hombres que llevan consigo, como los talladores de piedra y los *maçons* de tres siglos antes, los secretos del gótico; de un gótico que es pura y sabia arquitectura de conjunto de elementos activos y pasivos, de equilibrios, empujes y contrarrestros[265].

No es posible, sin embargo, volver a las bóvedas de simple crucería, pues la desmesura de los templos exige, para sostén de los plementos, la complicada red de nervios de las techumbres de terceletes y de ligaduras, en las cuales la pericia de los canteros del Norte llega a soluciones de una complicación indescriptible. Los pilares son robustos, de planta cilíndrica, abocelados por infinidad de molduras verticales, que dan al sostén el aspecto de un haz de juncos rematados,a diversidad de alturas, por diminutos capiteles de hojarrasca o que se continúan, sin solución de continuidad, en los nervios de la bóveda. Los arcos son de medio punto o apenas apuntados. Pero en el plano de los templos, en el juego bellísimo de nervios y apoyos, contrafuertes y arbotantes, gárgolas

[265] Marqués de Lozoya, *Rodrigo Gil de Hontañón en Segovia…,* 15.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

y pináculos, siguen de cerca la tradición medieval, que quizá llegaba hasta ellos por cuadernos de dibujos transmitidos como un tesoro de generación en generación y copiados muchas veces, al estilo del de Villard d`Honnecourt.

Naturalmente, estos expertos cortadores y talladores de la piedra no eran impermeables a la alegría triunfal del Renacimiento que lo invadía todo y que era la pasión de magnates, clérigos y eruditos.Montañeses y vascos interpretan con rara pericia los grutescos y los elementos ornamentales de lo que ellos denominaban "*romano",* aún cuando sus modelos hubiesen sido dibujados en Florencia o en Bolonia un siglo antes.Rodrigo Gil de Hontañón compone con Pedro Machuca, Diego Siloé y Andrés de Vandelvira, el cuarteto de genios del Renacimiento hispánico.Pero, en general, solamente se acuerda de esta gran corriente internacional en algún elemento de puro ornato.Siempre los grandes movimientos artísticos han penetrado en un país primeramente por lo decorativo, de conocimiento e interpretación más fáciles que lo constructivo[266].Lo que es más desconcertante a primera vista es la estrecha compenetración del último gótico arcaizante con la versión del Renacimiento austero, a lo Vignola, que ciertamente se cobija bajo el nombre de un gran matemático y cantero montañés:Juan de Herrera.Es uno de los problemas más interesantes en la Historia del Arte Español la compenetración de un gótico arcaizante que pretende conservar el sistema medieval en toda su pureza con la más intransigente y rígida interpretación del Renacimiento vitrubiano.La fusión es posible porque ambos sistemas, tienen, en realidad, un espíritu análogo.La reacción herreriana quiere infundir el sentimiento católico, la elegante austeridad castellana contra los excesos barrocos del plateresco, de la misma manera que la reacción del gótico purista intenta depurar los templos del barroquismo centro-europeo del XV.

En Segovia y en Salamanca Rodrigo Gil de Hontañón “podaba” el gótico de adornos superfluos,como Herrera había de hacer con el Renacimiento".No hay ningún estilo absolutamente original en Historia del Arte, sino que todos son síntesis, logradas con un fuerte acento de personas, tiempos y lugares, de elementos de procedencias muy diversas.Fernando Checa tiene como una de las fórmulas de más pura conformidad con el sentir hispánico esta síntesis del gótico franco-germánico con el Renacimiento a lo

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

266 Marqués de Lozoya, *Rodrigo Gil de Hontañón en Segovia…,* 18-19.

Vignola.Hontañón y sus seguidores consiguen con ella su realización más lograda:la catedral de Segovia.Rara es en Castilla la ciudad o villa importante en donde no predomine sobre el chato caserío el ábside esbeltísimo, de planta poligonal, con contrafuertes en los ángulos y bolas en vez de pináculo, con cúpula sobre el crucero, de un templo de este estilo.Recordemos San Agustín de Segovia y de Valladolid, San Sebastián de Villacastín y tantos otros.En el País Vasco las iglesias de este tipo son la nota característica del suave paisaje[267].

La formación de Rodrigo Gil de Hontañón en este tiempo debió de ser ya extraordinaria no solamente por el continuo ejercicio de los oficios de construir y por el trato con los grandes maestros de la época sino por lecturas, estudio de dibujos y de grabados de los grandes arquitectos de Francia, Flandes y de los Países Bajos, y acaso por viajes, que no conocemos.Rodrigo Gil de Hontañón (a raíz del cual se hablará de los llamados talleres *hontañionianos)* (lámina 163) es el único tratadista de Europa de quien se conserva un tratado sobre el gótico, y su importancia en este campo es inmensa.Pero al mismo tiempo es una de las "*águilas*"del Renacimiento en España.Parece inverosímil que fuese la misma mano que dibujase la catedral de Segovia, la fachada de la Universidad de Alcalá de Henares y el Palacio de Monterrey, de Salamanca.El empleó su conocimiento en los diversos estilos acudiendo a sus copiosos conocimientos según el asunto lo requería.No es extraño que Rodrigo, aún imperando el Renacimiento, siga cultivando el estilo gótico no porque fuera arcaico, ni por desconocimiento del propio estilo, sino porque la mayor parte de sus obras son iglesias, y respeta y valora por encima de las nuevas tendencias y de las nuevas líneas la relación lógica de su obra y del fin a que se destina, a sabiendas que solamente el viejo estilo, con sus proporciones su sentido ascensional y la inmaterialidad de que parecen estar dotados sus elementos consigue infundir en ellas esa mística esencia que eleva y expansiona el espíritu.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

[267] Marqués de Lozoya, *Rodrigo Gil de Hontañón en Segovia…,*20-21.

Lám. 163 Tabla de las diferentes generaciones de hontañonianos.

Maquetación propia siguiendo fuente: Goy Diz, Ana E. *La arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América, Begoña Alonso Ruiz (ed.). Universidad de Cantabria (UC). Editorial Sílex, 2011*, p.140

RODRIGO GIL DE HONTAÑÓN (1500-1538-1577)	Primera Generación (ca.1520)	Segunda Generación (ca.1540)	Tercera Generación (ca.1575)
	Francisco de Juli (…-156?-1562)	Gaspar de Arce el Viejo (1583-1603) →	Gaspar de Arce Solórzano (1578-1618)
	Juan Ruiz de Pámanes (…-1557-1571)	Bartolomé de la Torre (…-1560-1576) García de Velasco Juan de la Hermosa Juan de Cajigal (…1576-15957) Hernando de la Sierra (…-1575-1606)	Simón de Monasterio (1573-1624)
	Juan de Herrera el Gajano (….1561-1575) →	Juan de la Sierra el Viejo (…-1577-1602) →	Juan de la Sierra el Mozo Pedro de la Sierra el Mozo (…-1598-1632)
		Pedro de la Sierra el Vejo (….1575-1600) →	

Es el gótico, tal como él lo interpreta, el sistema que mejor se adapta al humanismo de su teoría;a la adaptación de las formas arquitectónicas a la suprema arquitectura es el cuerpo humano, según los esbeltos cánones manieristas que ya en su tiempo imperaban.De que el sentir del arquitecto estaba de acuerdo con el sentir de Castilla es testimonio, además de los inmnumerables encargos, un parráfo de la *Historia de Segovia,* de Diego Colmenares, refiriéndose a la catedral de Segovia:"*entre muchas trazas se avia escogido la de Rodrigo Gil de Ontañón, famoso artífice de aquel siglo.Y salió acertada;por que aunque no es de las cinco órdenes de la arquitectura Griega y Romana;es una arquitectura Gótica, que nombraron Mazonería; fábrica fuerte, capaz,bien dispuesta y de agradable vista*[268]".

Rodrigo Gil, a juzgar por los proyectos que de él se conservan (lámina 164), dibujaba mal como todos los arquitectos de la época hasta el siglo XVII, que es la de los arquitectos pintores. Lo admirable es que de tan torpes diseños saliesen tan bellas obras.La traza servía tan sólo para dar una idea a los que se encargaba la tarea y a los que habían de ejecutarla, de los designios del maestro.Tanto él como sus auxiliares dibujaban mejor sobre la piedra misma que sobre el papel.

[268] Marqués de Lozoya, *Rodrigo Gil de Hontañón en Segovia…,*27.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

1. El palacio de los Monterrey en Salamanca
2. La Colegiata de Villagarcía de Campos
3. La fachada del tesoro de la catedral de Santiago de Compostela
4. Santa María del Azogue en Urueña

Lám. 164 Organigrama de la obra de Rodrigo Gil de Hontañón

Encontraba en el gótico mejor que en los órdenes grecorromanos esta divina armonía, pero no en el gótico ascensional del XIV, sino en el clasicismo del 1200, cuando los canteros franceses corrían toda Europa llevando en sus mochilas cuadernos de dibujos semejantes al de Villard d'Honnecourt.Pero esta"*humanización*" de la arquitectura Rodrigo Gil acudió cuando le convino, al renacimiento romanista. En ese íntimo pensamiento el que funde, sin disonancia, el goticismo de la fábrica con las cúpulas a lo Vignola.Se encontró con la catedral de Segovia con la posibilidad -que tan rara vez se presentaba en la vida de un arquitecto- de expresar su concepto de la arquitectura en toda su amplitud[269].

[269] Marqués de Lozoya, *Rodrigo Gil de Hontañón en Segovia…*,37.

23.RODRIGO GIL DE HONTAÑÓN. MAESTRO CONSTRUCTOR DEL SIGLO XVI

23.1. Vida y obra

En los intentos de aproximación a la personalidad de Rodrigo Gil de Hontañón que, han sido muchos, se fijaba su nacimiento en los albores del siglo XVI en el lugar de Rasines. También se le localiza como oriundo de Trasmiera[270].En el libro de bautizados de la parroquia de Rascafría encontramos la siguiente anotación…*llámase el que se busca Juan Gil…*, señal inequívoca que allí se buscó la partida de nacimiento de un miembro importante de los Hontañón.

Rodrigo Gil de Hontañón pasaría parte de su vida en la zona de Madrid- Segovia, donde estaría los primeros años de su vida tras la muerte de su padre colaborando con García de Cubillas. Es fruto de la unión de Juan Gil con Ana Sanz, y nació el 23 de junio de 1500 en el lugar de Rascafría. Tuvo un hijo ilegítimo que terminó sus días como apostólico de Chiapa sin que podamos precisar si las enseñanzas paternas tuvieron alguna trascendencia en la proyección de algún edificio de la Orden de Hispanoamérica.

Nada se ha escrito sobre las causas de la muerte de Rodrigo Gil, se sabe que su salud se resintió en 1552, al iniciar la obra del monasterio de Jesús, llegándose a temer por su vida. Tuvo una recaída en 1562 que hizo prever lo peor, y ya, la última conocida, la que lo llevó a la muerte. Es preciso constatar que a comienzos del siglo XVII a Rodrigo Gil se le conocía también como Rodrigo Gil de Gibaja Hontañón[271].

Rodrigo Gil aparece como criado de su padre, cuando contaba, no lo olvidemos,23 años. Tras el óbito de Juan Gil se encargó de las obras que estaban a su cargo su hijo y homónimo Juan Gil el Mozo. Parece que incluso en las ausencias paternas era él y no Rodrigo quien lo sustituía, al menos así sucedió cuando estaba dirigiendo las obras de la catedral salmantina tuvo que marchar a atender y visitar las fortalezas del arzobispado de Santiago de Compostela, quedando Juan al frente de los trabajos. Cuando murió continuó él con la maestría de la catedrales de Salamanca y Segovia. Juan Gil sobrevivió escasos años a su padre o, al menos, fue sustituido de

[270] Antonio Casaseca Casaseca: *Rodrigo Gil de Hontañón (Rascafría 1500-Segovia 1577)*. Junta de Castilla y León.: Consejería de Cultura y Bienestar Social,1988,23.
[271] Casaseca Casaseca, *Rodrigo Gil de Hontañón….*, 32.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

inmediato por Rodrigo, quien "*heredó*" las obras iniciadas por su progenitor, no así los bienes, que recayeron en su hermana María[272].

Juan de Álava lo desplazó marchando a Zamora, Valladolid, Segovia y Valencia. A partir de 1538 comienza la etapa más importante de su vida. Muerto Juan de Álava fue nombrado maestro mayor de la catedral salmantina, compaginándolo con lo de la colegiata de Valladolid y propuesto, tras no pocas consultas, para la de Plasencia. Poco más tarde sería nombrado maestro de la obra de la fachada del colegio de San Ildefonso de Alcalá, y comenzaría con fray Martín de Santiago el palacio de Monterrey. Son los años en los que se perfila como uno de los maestros más importantes del momento. Se le llama como perito a Santiago de Compostela, y ya antes, en 1556, lo había sido a Coria y a Ávila donde consta que acudió, no así a Sevilla, cuyo cabildo lo había mandado llamar a Torrelaguna, excusándose de hacer el viaje pretextando una enfermedad, señal de que ya estaba afincado en Castilla y era reacio a moverse fuera de su área de influencia. Puede decirse que a partir de estos años que van de 1538 a 1540 el seguimiento sistemático de Rodrigo Gil es imposible. Simultanea la dirección de las obras de la catedral de Salamanca, Santiago, colegiata de Valladolid, visita la de Plasencia y está al frente de las obras de la iglesia de Villacastín, Cigales, Santiago de los Caballeros, Santa Eugenia de Becerril, y otra serie de obras civiles, entre las que se encuentra, por poner dos ejemplos, la fachada de la Universidad de Alcalá (lámina 165), el palacio de Monterrey (lámina 166) y seguramente el de la Salina (lámina 167 a 170), ambos en Salamanca. Sin lugar a dudas trabajaba también en la Magistral de Alcalá. Es imposible precisar el lugar exacto donde se encontraba en cada momento, pero no pasaría mucho tiempo en cada sitio. En la década de 1540/1550 se hizo cargo de la dirección de la catedral de Ciudad Rodrigo.

Lám. 165 Alcalá de Henares, Fachada principal.

[272] Casaseca Casaseca, *Rodrigo Gil de Hontañón…*,37.

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám. 166 Salamanca, palacio de Monterrey. Fachada principal.

Lám. 167 Salamanca, palacio de la Salina. Fachada principal.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám. 168 Salamanca, palacio de la Salina.Detalle patios a la calle

Lám. 169 Salamanca, palacio de la Salina. Figura atormentada

Lám. 170 Salamanca, palacio de la Salina. Galerías exteriores con mensulones

En 1548 se amplía el colegio de Fonseca, en Salamanca, y consolida el Pórtico del Paraíso de la catedral orensana. La década siguiente, de 1560 a 1570, fue tan importante como la anterior. Se le nombró maestro mayor de la catedral de Segovia, lo que le tendría ocupado al menos durante 4 meses al año, afincado ya en la ciudad del Eresma. Puede decirse que la capacidad de

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

trabajo de Rodrigo Gil es abrumadora. Consta su presencia en León, Salamanca,Ciudad Rodrigo (lámina 171), Santiago de Compostela, Extremadura, Valladolid, Zamora y Plasencia. Si tenemos en cuenta que en Salamanca y Segovia se le exigía residencia cuatro meses al año, se podría pensar que en los demás lugares no pasaría más de unos días, los suficientes para percatarse del estado de las obras y redactar algún informe. En los años que van de 1570 a 1577 se nota el cansancio de Hontañón, reacio a moverse de Salamanca y Segovia[273].

Lám.171 Ciudad Rodrigo, Catedral. Fachada principal. Rosetón. Galería de reyes bíblicos.

La etapa de mayor actividad es la que va de 1540 a 1570. En 1540 Hontañón simultaneaba la dirección de 20 ó 21 obras, ante ellas las de cuatro catedrales, ocho iglesias de tres naves-cuatro atribuidas- dos palacios y una Universidad, incluso alejados entre sí más de 500 km. Especial importancia tuvo el camino de Santiago, donde localizamos algunas de las obras más importantes del maestro, ya sean obras eclesiásticas o asistenciales.

[273] Casaseca Casaseca, *Rodrigo Gil de Hontañón…*, 40.

De lo que no hay duda es que fue un hombre respetado, apreciado, admirado y odiado. La animadversión de los Hontañón hacia los Álava parece que tenía raíces familiares nacidas a la luz de la obra de la catedral salmantina, donde trabajaron Juan Gil de Hontañón y Juan de Álava surgiendo lógicamente, roces profesionales, que obviamente hicieron extensibles a sus propios hijos[274].

Hay tres fases en su carrera artística. La primera comprende los años que pasó bajo la supervisión de su padre y continua, tras la muerte de éste en 1526, hasta principios de los años treinta. La segunda fase no empieza hasta 1533, cuando, según García Chico, comenzaron las obras de la iglesia parroquial de Santiago en Medina de Rioseco, y concluye en 1537 con el comienzo de las obras del colegio de San Ildefonso en Alcalá de Henares. Rodrigo es alabado por su maestría en las artes medievales de la cantería y de la geometría. Está claro que, debido a los criterios de su propio tiempo, alcanzó una categoría elevada por su cargo de maestro de obras de la catedral de Segovia primero, y de las de Salamanca, Plasencia y Astorga después. Fue en este período – cuando lo llamaron para hacer la fachada de Alcalá- cuando la carrera de Rodrigo alcanzó su punto culminante. Era tan laborioso en el diseño y la construcción que,como ya hemos dicho, parece increíble que dirigiese tantos proyectos a la vez.

Entre 1533 y 1560-61, antes de concluir la fachada de Alcalá y regresar a las obras de la catedral de Segovia, comienza la 3º y última fase de su carrera como artista creativo. Muchos de sus nuevos proyectos de estilo Renacimiento español han tenido la desgracia de permanecer inacabados o han sido destruídos, pero lo que se conserva o puede ser reconstruido es impresionante[275].

Pudo haber nacido en Carasa, Junta de Voto, muy cerca de la costa cantábrica, en la actual provincia de Santander. Este pueblo tiene un barrio que se llama Hontañón, que por otra parte no es un nombre muy usual. Junta de Voto y las zonas adyacentes poseen una característica peculiar que ha sido señalada a menudo por historiadores españoles, era el centro de abastecimiento de casi todos los arquitectos y canteros españoles desde la Edad Media hasta bien entrado el siglo XVIII, de igual manera que la región en torno al lago Como lo era en Italia. Con frecuencia, estos hombres pasaban uno o dos meses en casa durante el invierno, cuando no había trabajo en las

[274] Casaseca Casaseca, *Rodrigo Gil de Hontañón…,*42.
[275] John Hoag, *Rodrigo Gil de Hontañón. Gótico y renacimiento en la arquitectura del siglo XVI* .Xarait Ediciones, 1985, 64.

obras, existen pruebas abundantes de ello en los archivos de Alcalá. Pasaban el resto de su vida en cualquier parte de la Península Ibérica, dedicados a una u otra obra[276].

23.2. Influjos e influencias

De los extranjeros que venían a Castilla, pocos eran italianos; la mayoría procedía de Flandes, Borgoña y otros territorios franceses. La tarea de los arquitectos españoles consistía en utilizar al máximo el trabajo de estos hombres en provecho de su proyecto. Ellos sólo disponían de sus propios conocimientos tradicionales de la escala y las proporciones para evitar un desastre. Es admirable que en estas circunstancias fueran tan escasos los proyectos realmente pobres.

Las ideas del norte de Italia fueron comúnmente aceptadas en España durante décadas. Las últimas obras de Rodrigo recuerdan, con frecuencia, a los edificios milaneses de Bramante (lámina 172), pero nunca a las obras romanas. El trabajo de los fundidores de hierro y de los plateros no parece tener mucho en común, pero la influencia que ejercieron ambos sobre la arquitectura de piedra durante la primera mitad del siglo XVI es innegable.

En el siglo XVI, Italia había establecido un lenguaje arquitectónico universal que marcaba los límites permisibles a la imaginación y al gusto particular de cada arquitecto. Durante la primera mitad de este siglo, en España el renacimiento era experimental. Además, una característica muy peculiar de los arquitectos españoles de todos los tiempos es su individualismo. Rara vez se formaban escuelas, como sucedía habitualmente en Italia, ni siquiera en torno a las más grandes figuras. En consecuencia, el diseño arquitectónico se encontraba en una situación que podríamos calificar de anárquica. Cada uno de los proyectos que realizó Rodrigo en estos años es casi único. Se reconoce su mano en algunos detalles ornamentales y de estructura que, en ocasiones, compartía con un reducido número de maestros. Sin embargo, hablar de sus proyectos de una manera más

Lám. 172 Milán (Bramante), iglesia de Santa María de las Gracias

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

276 Hoag, *Rodrigo Gil de Hontañón. Gótico y renacimiento…,*115.

amplia, vislumbrar una línea que apunte en alguna dirección específica, es realmente imposible. Igual de difícil es encontrarla en obras de otros arquitectos españoles de la época. Las diferencias regionales están bastante claras, pero incluso en esto es difícil afirmar si la "*escuela andaluza*" es el resultado de los esfuerzos de Siloé, primero, y de Vandelvira, después.[277]

Quizás descansó brevemente en Salamanca, pero el 10 de octubre aparece en Santiago de Compostela, donde firmó un contrato como maestro de obras del claustro. Todo el viaje desde Salamanca, unos 70 km, pudo haberle llevado unos 23 días. La ruta elegida pudo ser vía Zamora, Benavente, Astorga, Villafranca del Bierzo y Lugo. Más tarde aparece como maestro de la catedral de Astorga, y Gómez Moreno le atribuye el diseño de la colegiata de Santa María de Villafranca del Bierzo (lámina 173). Probablemente se lo encomendaron ambos encargos porque podía visitar fácilmente los dos lugares en sus viajes anuales a Santiago. La investigación de esta ruta, y de otras que enlazaron sus proyectos más diseminados, podría muy bien descubrir otras obras debidas a su mano. A finales de 1538, con toda probabilidad, Rodrigo estaba en Salamanca trabajando en los planos del Palacio de Monterrey, y no hizo más viajes. El título proviene de Monterrey, cerca de Verín (Galicia) en la ruta que siguió Rodrigo desde Salamanca hasta Santiago. Los condes de Monterrey mantendrían fuertes lazos con estas dos ciudades. Es muy probable que la visita de Rodrigo a Santiago le proporcionara este importante arraigo[278].

Galicia siempre ha permanecido alejada del resto de España. Santiago está todavía a una larga distancia de Salamanca y, a pesar de su importancia religiosa, sigue siendo una ciudad pequeña, incluso para España. Únicamente en el siglo XVII surgió una escuela de arquitectura en torno a Santiago que se hizo sentir en todas partes. Pero antes de estos acontecimientos, Santiago de Compostela importaba su arquitectura y sus arquitectos. Los grandes edificios del siglo XVI fueron construidos por Enrique Egas, posteriormente por Álava y Covarrubias y, finalmente, por Rodrigo Gil.[279]Ninguno de estos atareados arquitectos podía permanecer en las obras el tiempo deseado, ya que Santiago no estaba cerca de los grandes centros de Toledo y Salamanca. Por tanto, se veían obligados a depender de sus aparejadores y de los oficiales locales mucho más que cuando trabajaban cerca de casa. Estos hombres, al concedérseles más responsabilidad, podían introducir ideas propias que habían aprendido en obras anteriores.

[277] Hoag, *Rodrigo Gil de Hontañón. Gótico y renacimiento...*,115.
[278] Hoag, *Rodrigo Gil de Hontañón. Gótico y renacimiento...*,342.
[279] Hoag, *Rodrigo Gil de Hontañón. Gótico y renacimiento...*,133.

Lám. 173 Villafranca del Bierzo, colegiata.

23.3. Etapas en la obra de Rodrigo Gil

En los primeros años de formación, trabaja con su hermano Juan Gil al lado de su padre, actuando ambos como criados, término que en el siglo XVI y aplicado al trabajo de cantería es sinónimo de aprendices. Cuando Juan Gil marchó a Galicia a atender las obras del claustro de la catedral y a tasar las obras de la archidiócesis quedó Juan encargado de las obras de la catedral salmantina. Parece que Juan y Rodrigo sustituían a su padre en las frecuentes ausencias a que estaba obligado por motivos profesionales[280].

Muerto Juan Gil, su hijo Rodrigo Gil se hizo cargo de algunas de las obras que él dirigía. Estamos en la fase de formación, lógicamente, al lado de su padre, siendo en definitiva uno más de sus aparejadores y concluyendo las obras inconclusas a su muerte.

La primera fase de esta etapa no durará más de 2 ó 3 años, la segunda concluirá en torno a 1530-1532. Seguramente en la zona burgalesa se podían rastrear obras de Rodrigo Gil de estas fechas, quizá en Pampliega y en Villasanchino se puede documentar su presencia.

[280] Antonio Casaseca Casaseca: *Rodrigo Gil de Hontañón (Rascafría 1500-Segovia 1577)*. Junta de Castilla y León.: Consejería de Cultura y Bienestar Social,1988,315.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Atraviesa una etapa de transición, hacia 1533, con influencia tardomedieval e incluso románica en la configuración de los ábsides escalonados en planta. Su etapa de madurez es la más importante por la complejidad y riqueza de soluciones que ensaya. En la arquitectura civil esta etapa de madurez se corresponde con la fase manierista que se observa a partir de 1538-1539. El término manierista debemos entenderlo aquí referido al empleo y ubicación de algunos detalles ornamentales en las fachadas o a la utilización de ciertos elementos estructurales dentro de la ordenación de las fachadas. Su trabajo al lado de fray Martín de Santiago le dejó su impronta, claramente perceptible en la escalera de Soto. Su contacto con Riaño le llevó a potenciar los enmarcamientos de los vanos. Se lo disputan los Cabildos, los beneficiados, la nobleza, las instituciones culturales y de beneficiencia. Es el maestro de más prestigio y fama de ambas Castillas, llegando su eco hasta Galicia, Guipúzcoa, Asturias, Extremadura y Andalucía[281].

A partir de 1558-1559, Hontañón depura de detalles ornamentales los elementos arquitectónicos. En 1558-1559 se inaugura la etapa clasicista, en la que presumiblemente se comienza a levantar el palacio de los Guzmanes (lámina 174) en León, aunque quizás el término no sea el más adecuado y debería sustituirse por el purista.

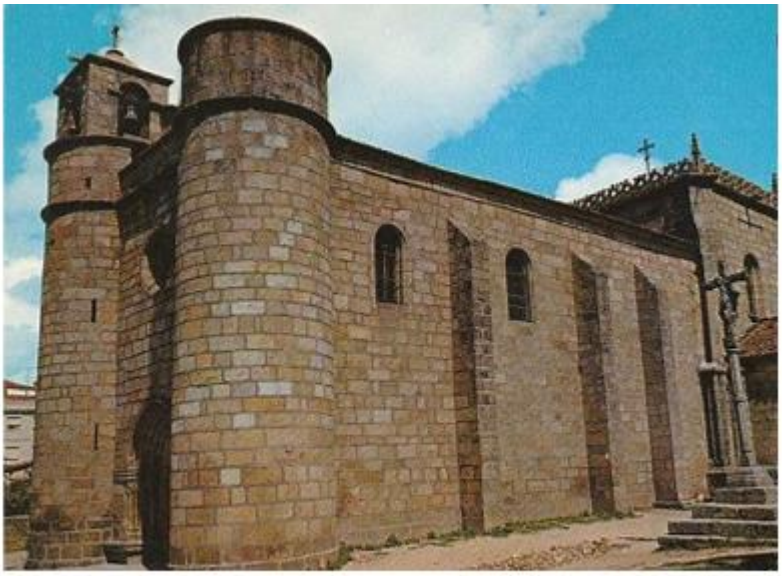
Lám. 174 León, palacio de los Guzmanes.

[281] Casaseca Casaseca, *Rodrigo Gil de Hontañón…*,317.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

23.4. Estadía en Galicia

Entre 1538 y 1548, en la catedral de Ourense, no exigirían su presencia durante dos meses, norma generalizada en la mayoría de los contratos. Llevó a cabo la iglesia de la Trinidad (lámina 175) en Ourense que se enmarca dentro de la tipología de capillas mayores ochavadas. A Rodrigo Gil se le conoció como maestro de capillas.Sus aparejadores fueron Juan de Salcedo, Diego de Cubillas y Juan de Isla.



Lám. 175 Ourense, Santísima Trinidad

En el tiempo que va desde octubre de 1538 hasta mediados de 1540 debió ocuparse de la crujía este presentando el 23 de junio las trazas para la fachada del Hospital de los Reyes Católicos. El alzado imponía el derribo de las casas de la Platerías. El 13 de agosto no vuelve a aparecer en Santiago hasta abril de 1555. Completó la ornamentación con los escudos de Don Alonso de Fonseca, Don Juan Tavera y Don Juan de Sanclemente.[282]

23.5. Análisis de su evolución en etapas

La diferencia que existe entre el período de madurez de Rodrigo y la última etapa no está claramente delimitada como la que existe entre sus años de formación y su madurez. Una división más auténtica, pero demasiado complicada, sería considerar la década de 1550 como una fase de transición. Durante esta década se hacen evidentes dos tendencias.Una de ellas es el descenso de la calidad en la ejecución, debido a que Rodrigo dependía, cada vez más, de sus muchos

[282] Casaseca Casaseca, *Rodrigo Gil de Hontañón…,*101.

aparejadores. Al crecer su fama sus encargos se multiplicaron, y no podía supervisar personalmente todas las obras. Probablemente esto trajo consigo la pobreza de calidad en Astorga y la introducción de elementos ajenos a su creatividad en Santiago. Más grave aún es la disminución de la sensibilidad y la originalidad de sus propios proyectos, a favor de la normativa propia del Renacimiento español. Entra el Cinquecento italiano por lo que, posiblemente, Rodrigo perdió interés por un estilo que no podía o no quería entender.Por último, el año 1560 señala el auténtico comienzo de sus últimas obras y se caracteriza por un marcado retorno a las normas medievales de su juventud[283].

Los cambios económicos que se produjeron en España a mediados de siglo comenzaron a afectar seriamente a la arquitectura. Los precios habían ido subiendo paulatinamente desde principios de la centuria, pero experimentaron un elevado ascenso entre 1556 y 1562, registrándose un aumento de más del 26% en 6 años. Los precios de los materiales de construcción en Castilla La Nueva se elevaron entre 1555 y 1560, un 33%, entre 1533 y 1569 alcanzaron una cuota de 7,75 puntos por encima del nivel general de precios. Estos ascensos iban a causar un fuerte impacto en el diseño arquitectónico de Castilla, cuando aparece reflejado en las obras de Rodrigo Gil. La inflación de los 50 aparece reflejada en los salarios de Rodrigo Gil.

Esto en lo que refiere a aspectos económicos, en lo tocante a cuestiones estilísticas se considera que la verdadera fecha de la muerte del último estilo medieval como fuerza creativa en la arquitectura española no puede establecerse mucho después de la propia muerte de Rodrigo Gil, en 1577. Los arquitectos que se sirvieron de este estilo posteriormente no fueron creadores sino copistas[284].

Por lo que se refiere a las características constructivas de Rodrigo, debemos destacar la sustitución de medias columnas por pilastras en las puertas y ventanas. Aparecen en el segundo piso de las alas de la fachada de Alcalá (lámina 176), en el palacio de Monterrey, etc. Atravesó diferentes fases, una de ellas no supuso una reacción al nuevo clasicismo de El Escorial, con el que no tiene nada en común; tampoco se aprecian intentos de seguir el ejemplo de Serlio, cuya obra ya se había difundido en España por aquel entonces. Rodrigo Gil todavía continua buscando, con tranquilidad, su propio estilo. Seguiría haciéndolo con imaginación y ardor hasta su muerte, momento en el que también desaparece el Renacimiento Español. Reaccionó frente a la pureza

[283] John Hoag, *Rodrigo Gil de Hontañón. Gótico y renacimiento en la arquitectura del siglo XVI* .Xarait Ediciones, 1985,169.
[284] Hoag, *Rodrigo Gil de Hontañón. Gótico….,*187.

del Alto Renacimiento haciendo renacer la pureza de la arquitectura altomedieval. Esto no significa que rechazara todos los elementos renacentistas, pero sus obras más importantes de este período se mueven en esta dirección[285]. La aportación fundamental de Rodrigo en este período radica en su manipulación creativa de la proporción y estructura tardomedievales.

Lám. 176 Alcalá de Henares, detalle de las arcadas superiores con ventanales.

No podemos considerar a Rodrigo Gil como un artista individual. Aunque es posible reconocer su estilo, no es sólo su voz la que habla a través de sus obras. Quizá no podía poner en práctica la libertad de expresión y creatividad individual alentados por el Renacimiento.En Andalucía la influencia italiana era más fuerte que en Castilla. Las obras de Rodrigo no inspiraron en el siglo XVII y XVIII como las de Siloé o Vandelvira. La tradición que tan claramente exponía Rodrigo en su testamento/manuscrito, recibió, no obstante un golpe mortal con la edificación de El Escorial. Durante la última etapa de Rodrigo, y tras su muerte, se encuentran reminiscencias de su estilo tan sólo en áreas periféricas. Los portales de algunas iglesias en Extremadura recuerdan su traza, al igual que en Vizcaya. Su obra fue la condensación de las teorías de su momento, en vez de un logro personal, y supone una cierta hispanización.

El proceso de conciliación del nuevo arte importado en arquitectura con los tradicionales requisitos formales, comenzó con la obra de Simón de Colonia (1511). Fue favorecida por el heredero de su estilo, Juan Gil. La relación entre las obras de Diego de Siloé y las de Rodrigo Gil es, de alguna forma, análoga a la existente entre Juan Gil y Simón de Colonia. Tanto Siloé como Rodrigo emplazan elementos bramantescos del período milanés, del mismo modo que Juan Gil y Simón de Colonia habían compartido un lenguaje germánico tardomedieval. Pese a que buscaban la ornamentación en formas renacentistas, Siloé y Rodrigo trabajaban con plantas y

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[285]Hoag, *Rodrigo Gil de Hontañón. Gótico*…., 212.

métodos de articulación espacial tardomedievales e intensamente españoles. Sin embargo, diferían del modo de trasladar el proyecto del pergamino a la realidad[286].

El proyecto de Rodrigo es fino, limpio, con una cantería muy bien trabajada, sin esculturas ni ventanas que rompan la pureza de sus líneas. Las molduras y entablamentos son poco salientes, así las sombras actúan como una descripción lineal de formas, sin contrastar con las luces como en la arquitectura de Siloé.

El estilo plano que Rodrigo adapta en la ornamentación renacentista de su última etapa, es análogo a la transformación tardía que realiza Herrera con el lenguaje de Juan Bautista de Toledo. En la segunda mitad del siglo XVIII, Ventura Rodríguez representa una reacción análoga ante la opulencia de Churriguera y Pedro de Ribera.No obstante, el contraste entre Rodrigo y Diego de Siloé se ve reforzado por otra diferencia fundamental entre los dos arquitectos, diferencia con implicaciones que trascienden más allá de sus obras.

La arquitectura del Alto Renacimiento es casi, obsesivamente, escultural; las formas internas y externas están excavadas con gubia o modeladas de una masa plástica. En cambio, la arquitectura medieval acentúa la definición lineal del espacio más que la descripción escultórica de las masas. El arquitecto medieval fue, con frecuencia, escultor, también lo fue el renacentista.

Los principios estilísticos de Rodrigo son, esencialmente, no escultóricos, crean un esqueleto lineal para descubrir el espacio interior, y luego la cubre con la cantería adecuada, atendiendo a la línea antes que a la masa. Sin duda, Siloé utilizó estos mismos principios, pero en algún momento del proceso, parece que dejó de pensar en la línea para prestar más atención a la masa.

23.6. La huella de Hontañón: pléyade de talleres

Uno de los fenómenos más singulares en la Historia de la Cultura Española es la reacción purista que adviene en los últimos años del siglo XV, sobreponiéndose a los delirios barrocos de la agonía del gótico europeo, para crear el sistema que, en todo el proceso de la arquitectura española, está más de acuerdo con la espiritualidad de Castilla;el que mejor expresa el afán de eternidad, el concepto ascético de la vida,la elegancia señorial de la meseta castellana.Suele suceder en la historia de nuestra cultura el que los estilos que nos parecen más genuinamente españoles, más representativos del alma hispánica,tengan origen fuera de nuestras fronteras[287].El

[286] Hoag, *Rodrigo Gil de Hontañón. Gótico….,*216-217.
[287] Marqués de Lozoya, *Rodrigo Gil de Hontañón en Segovia* ,Santander: Publicaciones de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1962, 11.

purismo del último gótico en la mitad septentrional de España es una reacción militante de Castilla, que en el siglo XVI combatía a la vez contra alemanes y neerlandeses, contra los turcos de Estambul y contra los musulmanes de Túnez y de Argel.Acaso el monumento más representativo de esta reacción nacionalista de la España del norte sea la obra de Rodrigo Gil en la cumbre de la alargada roca segoviana.La catedral de Segovia(lámina 177) parece construida en el espacio de pocos años.En pleno siglo XVIII,cuando ya se levantaba en "estilo internacional" el palacio de San Ildefonso, los canteros segovianos seguían interpretando pacientemente los planos que, dos siglos antes, había dibujado Rodrigo Gil de Hontañón[288].

Lám. 177 Segovia, catedral. Detalle de desarrollo exterior de la girola

Por esto es, sin duda, el ejemplar más perfecto de la reacción purista del último gótico cántabro-castellano, que significaba, después de la invasión centroeuropea del barroquismo goticista,un retorno al ascetismo de Castilla. Los neerlandeses, franceses, borgoñones y alemanes del sur que vienen a España penetrados del espirítu barroco del gótico “florido” (naturalismo, profusión ornamental, amor a lo exótico, especialmente a lo salvaje, que los descubrimientos de los portugueses ofrecían a la cansada sensibilidad europea) se encuentran en la Península con un mundo oriental, el de lo morisco, que es un nuevo aliciente para las imaginaciones románticas de la agonía de la Edad Media.La síntesis del norte con el oriente, que lleva a Juan Guas, a emplear el mocárabe y el arco de herradura y a repetir rítmicamente los motivos ornamentales, es maravillosa, pero deprimente.

En uno y en otro caso, la carencia del ornato había de compensarse con el atrevimiento y la perfección de la arquitectura. Los canteros han de esmerarse en la exactitud del corte de la piedra desnuda. Y adviene el triunfo de los canteros del norte de España sobre la muchedumbre de extranjeros; diestros en el arte de hacer florecer la piedra y sobre los alarifes y los carpinteros

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

[288] Marqués de Lozoya, *Rodrigo Gil de Hontañón en Segovia* ...,12-13

moriscos, silenciosos y sobrios, que con pobres materiales eran capaces de levantar fábricas suntuosas, cubiertas por alfarjes y techumbres de lacerías estrelladas, con sus racimos de mocárabe, que excitan, con su difícil geometría, a la inacción y al ensueño.

Es un problema en la Historia del Arte Hispánico la aparición de estas primeras generaciones de habilísimos canteros, de tanta trascendencia, no solamente en la arquitectura peninsular –también a Portugal afluyen maestros del norte de la Península-, sino en la del imperio ultramarino de los Habsburgo. La montaña de Santander,el país Vasco, las vertientes del norte de Burgos y de la Rioja no tuvieron, en la Edad Media, una gran tradición de cantería[289]. Por esto sorprende la aparición de cuadrillas de expertísimos canteros del Norte que se dispersan por toda la Península y por los virrenaitos de América en los últimos años del siglo XV, en todo el XVI y en la primera mitad del XVII. Probablemente, la pobreza de las tierras norteñas, donde las parcas herencias no daban posible sustento a proles numerosas en los fecundos hogares, algunos muchachos acudieron en busca de trabajo a las comarcas de Castilla, de Extremadura y de Andalucía, en donde las magníficas construcciones ofrecían estipendios seguros, de la misma manera que otros mozos, obligados por la necesidad, se ajustaban con los fabricantes de paños segovianos, tomaban una pica en los tercios, o cuando se abrieron las rutas oceánicas se trasladaron a las Indias nuevas. La magnificencia de los prelados, de las órdenes religiosas y de los magnates habían atraído a España cuadrillas de los más expertos canteros del último gótico europeo: los Colonia, en Burgos; Juan Guas y los Egas,en Segovia (lámina 177) y en Toledo, tantos y tantos artífices del centro de Europa cuyos nombres saltan a cada paso en los libros de fábrica de las iglesias españolas. A su lado estros obreros aprenderían los últimos secretos del oficio, y formarían en sus comarcas nativas cuadrillas capaces de tomar por su cuenta las obras más difíciles.

En estos grupos locales, cuyos componentes estaban unidos por lazos de parentesco o de íntima vecindad, se educarían los canteros, mejor que en los gremios, de tan tardía aparición en la corona de Castilla, y con la experiencia acumulada llegaron a una perfección en el arte de cortar la piedra, no superada ya por los mismos maestros ultramontanos.Después, los maestros principales se avencindaban en las ciudades donde tenían algún encargo de gran importancia y acudían desde ella para otras obras menores a diversos puntos más o menos lejanos, requeridos frecuentemente para juntas de arquitectos, tasaciones o peritajes.En casos de gran compromiso,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

[289] Marqués de Lozoya, *Rodrigo Gil de Hontañón en Segovia*…,15.

estos maestros "*estables*" admitirían el auxilio de las cuadrillas trashumantes. La trashumancia siguió hasta nuestro tiempo para trabajos rurales, de escasa importancia. Estos son los hombres que llevan consigo, como los talladores de piedra y los *maçons* de tres siglos antes, los secretos del gótico; de un gótico que es pura y sabia arquitectura de conjunto de elementos activos y pasivos, de equilibrios, empujes y contrarrestros[290].

No es posible, sin embargo, volver a las bóvedas de simple crucería, pues la desmesura de los templos exige, para sostén de los plementos, la complicada red de nervios de las techumbres de terceletes y de ligaduras, en las cuales la pericia de los canteros del Norte llega a soluciones de una complicación indescriptible. Los pilares son robustos, de planta cilíndrica, abocelados por infinidad de molduras verticales, que dan al sostén el aspecto de un haz de juncos rematados,a diversidad de alturas, por diminutos capiteles de hojarrasca o que se continúan, sin solución de continuidad, en los nervios de la bóveda. Los arcos son de medio punto o apenas apuntados. Pero en el pleno de los templos, en el juego bellísimo de nervios y apoyos, contrafuertes y arbotantes, gárgolas y pináculos, siguen de cerca la tradición medieval, que quizá llegaba hasta ellos por cuadernos de dibujos transmitidos como un tesoro de generación en generación y copiados muchas veces, al estilo del de Villard d`Honnecourt, al cual ya hemos mencionado anteriormente con asiduidad (lámina 178).

Lám. 178 Villard Honnecourt, tratado medieval.

[290] Marqués de Lozoya, *Rodrigo Gil de Hontañón en Segovia*,…13.

Naturalmente, estos expertos cortadores y talladores de la piedra no eran impermeables a la alegría triunfal del Renacimiento que lo invadía todo y que era la pasión de magnates y clérigos eruditos.Montañeses y vascos interpretan con rara pericia los grutescos y los elementos ornamentales de lo que ellos denominaban "romano", aún cuando sus modelos hubiesen sido dibujados en Florencia o en Bolonia un siglo antes.Rodrigo Gil de Hontañón compone con Pedro Machuca, Diego Siloé y Andrés de Vandelvira, el cuarteto de genios del Renacimiento hispánico.Pero, en general, solamente se acuerda de esta gran corriente internacional en algún elemento de puro ornato.Siempre los grandes movimientos artísticos han penetrado en un país primeramente por lo decorativo, de conocimiento e interpretación más fáciles que lo constructivo[291].Lo que es más desconcertante a primera vista es la estrecha compenetración del último gótico arcaizante con la versión del Renacimiento austero, a lo Vignola, que ciertamente se cobija bajo el nombre de un gran matemático y cantero montañés:Juan de Herrera.Es uno de los problemas más interesantes en la historia del arte español la compenetración de un gótico arcaizante que pretende conservar el sistema medieval en toda su pureza con la más intransigente y rígida interpretación del Renacimiento vitrubiano (lámina 179 y 180).La fusión es posible porque ambos sistemas, tienen, en realidad, un espíritu análogo.La reacción herreriana quiere infundir el sentimiento católico, la elegante austeridad castellana contra los excesos barrocos del plateresco, de la misma manera que la reacción del gótico purista intenta depurar los templos del barroquismo centro-europeo del XV.

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[291] Marqués de Lozoya, *Rodrigo Gil de Hontañón en Segovia*…,19-20.

Lám. 179 Segovia, San Agustín.

Lám. 180 Valladolid, San Agustín.

Nuestra intención es constatar, por tanto, la presencia de talleres hontañionianos en la diócesis de Lugo. Sabemos que la ruta que empleó Rodrigo Gil de Hontañón para entrar en Galicia fue a través de Zamora, pasando por Lugo (lámina 181).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám.181 Organigrama de la ruta de Rodrigo Gil de Hontañón.

23.7. El legado: los talleres hontañionianos

Tras el fallecimiento de Juan de Álava, se contrata a Rodrigo Gil de Hontañón para acabar las obras del claustro compostelano. En estos momentos, Galicia no cuenta con maestros avezados en la traza y el diseño que puedan hacerse cargo de una obra de estas características. En 1555 se documenta la presencia de Hontañón en Galicia, es el período que Casaseca Casaseca define como *"purista*" en el que niega la validez de los órdenes clásicos y apuesta por la desornamentación de las estructuras tardogóticas.

El protagonismo que Rodrigo Gil de Hontañón tuvo en la arquitectura gallega desde que fue nombrado maestro de obras de la basílica compostelana hasta su muerte, ocurrida en 1577, es hoy por hoy, incuestionable, y la huella de su quehacer perduró, como veremos, hasta bien entrado el siglo XVII de la mano de una serie de canteros a los que Marías denominaba en 1993 "*hontañonianos"* en los que incluye personalidades tan diversas como Juan de Herrera el de Gájano, Gaspar de Arce o Mateo López. Estos maestros se mueven dentro de la tradición moderna y una tercera que partiendo de planteamientos tardogoticistas, evoluciona hacia una estética clasicista.

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En Galicia, el peso de la cantería transmerana (Trasmiera y Junta del Voto, Cantabria) monopolizó la actividad hacia finales del siglo XVI, esta penetración de mano de obra cualificada fue posible por el sistema de contratación que el propio Rodrigo Gil de Hontañón imponía en aquellas obras que trazaba y que favorecía que fueran sus maestros de confianza los que se hicieran cargo de las adjudicaciones de los contratos. Había muchos lazos de consanguinidad y parentescos en esta red de contrataciones.Este carácter hermético favorecía el trasvase de conocimientos y de técnicas, pero era también un mecanismo de defensa frente a la inseguridad económica, jurídica y física que padecían los canteros.

Dentro de esa estructura laboral, la primera generación de hontañionianos estaría integrada por los maestros nacidos antes de 1520-1525, es decir, pertenecientes a la generación de Rodrigo Gil de Hontañón y que tuvieron contacto directo con el arquitecto. Este es el caso de Francisco de Juli, de Juan Ruiz de Pámanes y Juan de Herrera el de Gajano. Todos ellos aparejadores en las obras trazadas por él y directores de las fábricas durante sus continuas ausencias.

Así pues, Rodrigo Gil preparó el camino para que sus aparejadores accedieran a las obras contratadas en Orense: en la catedral (1548), en la iglesia de la Trinidad (ca.1548) y en el monasterio de San Salvador de Celanova (1560), por citar los ejemplos más representativos. Se encargaban de todo, de la proyección, subasta, adjudicación, contratación y dirección de obra, difundiendo un lenguaje moderno e innovador, de raíces salmantinas (introducido por Álava y Hontañón).

Los artífices de la continuidad de este lenguaje fueron los canteros que pertenecen a la siguiente generación, hombres nacidos en torno a 1535 como Gaspar de Arce el Viejo (su sucesor Gaspar de Arce de Solórzano), García de Velasco, Bartolomé de la Torre, Juan de Caxigal y Gonzalo de la Bárcena. A este podemos añadir a Juan y Hernando de la Sierra,que aunque llegaron a Galicia como aparejadores de Juan de Cerecedo el Viejo, tras su muerte se integraron con el resto de canteros transmeranos. Esta segunda generación de canteros tiene la particularidad de que no tuvieron un contacto directo con Gil de Hontañón y desempeñaron el grueso de actividad después de la muerte del maestro.

Arce el Viejo, se trasladó a Monforte para ponerse a las órdenes de los condes de Lemos. Tras una etapa en la villa, en 1570 fue contratado por el obispo de Lugo, Fernando de Velosillo, para que proyectara el remate de la torre del reloj de la catedral (véase planos en sección “catedral de Lugo”). Con este maestro a la cabeza, una segunda generación de canteros hontañionianos, accede a la maestría de la catedral de Santiago de Compostela, lo que indica que el cabildo

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

compostelano se decantó, una vez más, por esa vía continuista de Rodrigo Gil de Hontañón, frente a la línea portuguesa (Lopes de la Foz de Limia y Viana do Castelo, Portugal)

Se constata la presencia de esta segunda generación en la torre del ángulo suroccidental del claustro (torre de la Vela), los capitulares contaban con un diseño de Rodrigo Gil que Arce proponía modificar porque la torre "*se había de acabar en redondo con sus corredores conforme a la traza y las razones que para ello da*", sin embargo, aunque los canónigos se decantaron por el nuevo proyecto, por razones que desconocemos, éste no llegó a materializarse y al final primó la traza inicial. Obra atribuíble a Arce el Viejo es también la construcción de la galería de las zapatas que remata la fachada occidental, una obra en la que vuelve a demostrar su fidelidad a unas formas vinculadas a esa tradición hontañioniana.Algo similar ocurrió con la reconstrucción de algunas iglesias pertenecientes a las tenencias de la catedral como Santa Eulalia de Boiro, San Féliz de Eirón y San Pedro de Muro (A Coruña).

Ampliando la nómina de hontañionianos, debemos incluír a los hermanos de la Sierra, Juan y Hernando, aparejadores de Cerecedo, que si bien no aparecen directamente relacionados con obras de Hontañón,sí emplean un vocabulario y sintaxis constructiva muy próxima.En los monasterios de Montederramo (lámina 182 y 183), Meira (ver* capítulo) y San Clodio (lámina 184 y 185), apuestan por el mantenimiento de una lenguaje ligado a esta tradición canteril , aunque con pequeñas licencias decorativas en las medallas, las ménsulas o en las claves de las bóvedas que se inspiran en modelos tomados de grabados flamencos e italianos.

Lám. 182 y 183
Montederramo,monasterio. Fachada principal. Galerías y arcadas claustrales.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám. 184 y 185 Clodio. Monasterio de.
Fachada principal e interior: claustro

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Se van anunciando los últimos estertores del tardogótico con nuevos encargos como el de 1594 por parte del obispo de Lugo D. Lorenzo Asensio de Otaduy y Avendaño al arquitecto jesuita Andrés Ruiz para que,siguiendo las disposiciones del Concilio de Trento, realizara las trazas del seminario de San Lorenzo que el prelado había fundado en la ciudad de Lugo. Aunque el edificio fue cedido a los franciscanos, cuando se construyó el seminario actual, estos lo alteraron significativamente, podemos afirmar que el proyecto es fruto de la sensibilidad post-trentina y obedece a ese cambio de gusto.

Por otra parte, en la Galicia interior, el centro desde el que se difundió el nuevo gusto fue Monforte de Lemos a partir el proyecto de construcción del Colegio de la Compañía, que fundó el arzobispo de Sevilla, el cardenal Rodrigo de Castro, hijo de la III Condesa de Lemos, pues a partir de esta obra se formó un importante taller de filiación vallisoletana. Algunos de estos maestros, una vez terminadas las obras se instalaron definitivamente en Galicia y participaron en las numerosas empresas constructivas que se desarrollaron en la región en la primera mitad del seiscientos. Entre ellos destaca Simón de Monasterio (1573-1624), quien se convirtió en el principal artífice de la introducción del clasicismo en la región.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám. 186 y 187 San Martín de la Mezquita (Ourense), fachada principal y laterales. Cúpula.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám. 188 Orense, catedral. Detalle de la girola.

Lám. 189 Monxes, Sobrado de. Sacristía de Juan de Herrera.

No sólo son relevantes las obras en el Colegio del Cardenal de Monforte de Lemos, las intervenciones de Monasterio en el coro y en el trascoro de la catedral de Lugo, junto al escultor Francisco de Moure, en la iglesia de San Martín de la Mezquita (Ourense) (lámina 186 y 187), en la sacristía y cabecera del templo del monasterio de Montederramo, San Clodio y Monfero, así como en la girola de la catedral de Ourense (lámina 188) demuestran que aunque sus comienzos pudieron estar ligados a la tradición, su evolución posterior lo llevó por caminos bien diferentes. Aún así, Santiago era el centro dominante en el que estaban asentados los principales arquitectos, que se desplazaban con sus talleres por toda la región,en función de la demanda. Este era el caso de Gaspar de Arce Solórzano, también llamado el Mozo (ca. 1578-1618), al cual

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

podemos considerar el último eslabón de este taller hontañoniano, que tras la desaparición de su tío Gaspar de Arce el Viejo, en 1603, se convirtió en el máximo representante. Suya es la obra de la capilla de San Jacinto, junto a la sacristía del monasterio de Sobrado (lámina 189), uno de los espacios más complejos y mejor conseguidos de la arquitectura del XVI-XVII en Galicia. Arce Solórzano apuesta por una planta centralizada, que no tendrá apenas desarrollo en la región hasta la segunda mitad de la centuria, y por el empleo de una media naranja de crucería casetonada, que recuerda a la utilizada por Juan de Herrera en la mencionada sascristía de Sobrado de los Monjes y que en Santiago de Compostela, en estos momentos resulta innovadora porque Mateo López por los mismos años, la estaba empleando en las cubiertas de la iglesia del monasterio de San Martín Pinario (lámina 190 y 191). El resultado final es una obra en la que las propuestas del lenguaje "a lo moderno" siguen todavía vigentes aunque dentro de una estética muy próxima al clasicismo. En este sentido, quizá debamos valorar la posible influencia que Ginés Martínez de Aranda (lámina 192), con el que coincidió en la fábrica de la catedral, pudo tener sobre el maestro.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám. 190 Pinario, San Martín. Fachada principal.

Lám. 191 Pinario, San Martín. Sistema de abovedamiento. Bóveda de casetones.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám. 192 San Clemente, colegio. Fachada principal. Obra de Ginés Martínez.

La prematura desaparición de Arce Solórzano a los escasos cuarenta años truncó una posible vía de experimentación arquitectónica que se había iniciado con la capilla de San Jacinto porque con su muerte, el taller hontañoniano quedó descabezado, dejando el paso libre para que los nuevos maestros pasasen a ocupar su lugar.En este contexto, se produce un cambio generacional que favorece un cambio estético,el tardogótico exhala su último aliento y se abre un camino nuevo, el del clasicismo .

No cabe duda que Rodrigo Gil de Hontañón marcó escuela, continuador de una saga de arquitectos iniciada por Juan Gil de Hontañón, con el que se pueden relacionar las primeras *hallenkirchen* en la comarca y un tipo de bóvedas muy específico. Un rasgo identificativo suyo es la típica ventana doblada del taller de los Gil de Hontañón, lo que plantean los maestros, pudiendo intervenir cuadrillas de canteros interrelacionadas.Además, la posibilidad de movilizar recursos económicos en empresas comunes como la reconstrucción de la iglesia de la villa abre un ámbito de competencia entre los mismos linajes en la búsqueda de privilegios asociados a su participación.

Estas desaveniencias afectan a la situación posicional del sujeto frente al resto de la élite local de la villa y de sus convecinos, lo que necesariamente se traducirá en la búsqueda del reconocimiento meritorio que el sujeto y el linaje deben ostentar hecho que desencadenará situaciones conflictivas como las manifestadas por la puja en los asientos de privilegios. Dichos

desequilibrios serán mediados por los órganos de poder de la villa con el fin de reestablecer el "mapa socio-posicional" en el que se encuentran insertos los sujetos y sus familias. Lo que es de notar, en nuestro caso de estudio, es la capacidad de los órganos regulatorios de la propia comunidad para reestablecer el equilibrio al interior de la élite de poder local.

24.LOS GREMIOS

24.1. Organización gremial

Es muy importante la figura del artista en el marco de su taller, rodeado de aprendices, oficiales y condicionado por las disposiciones del gremio. El conocimiento del marco espacial, temporal, socio-económico y cultural que rodea al artista hace más comprensible la obra, por eso son tan importantes los documentos notariales que hablan sobre la realidad familiar, las relaciones con el gremio, el ambiente social, la situación económica y la preparación teórica de los artistas gallegos, con el fin de reconstruir el contexto en el que surgen las obras.

En Galicia, al igual que en el resto de España, los jóvenes que querían aprender un oficio relacionado con el mundo del arte debían de comenzar por familiarizarse con los materiales, las técnicas, los procedimientos y el acabado de la pieza. El aprendiz estudiaba el proceso de elaboración de la pieza desde el inicio hasta su conclusión, elaborando en un principio de forma puntual en labores mecánicas de poco riesgo, para pasar después a realizar tareas más comprometidas, que necesitaban una formación técnica y unos conocimientos teóricos. Era habitual que el maestro dejase a los aprendices al frente de la tienda, mientras que el trabajaba en el taller.

Una vez transcurrido el período de aprendizaje, el joven tenía que afrontar un examen si quería alcanzar el grado de oficial. Según lo estipulado en el contrato, sería el maestro o los veedores del oficio los que se encargarían de juzgar su trabajo. La superación de esta prueba suponía el reconocimiento del gremio. Para algunos la oficialía era el primer y último paso de su carrera artística, mientras que para otros significaba el

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

inicio de un camino que pasaba por la independencia del maestro, la apertura del taller y la consecución de prestigio[292].

Por norma general, el aprendiz tuvo que cumplir con unos determinados trámites; bien siguiendo literalmente las ordenanzas vigentes, o bien acatándolas sólo en parte. En el primer caso recaía sobre la cofradía la responsabilidad última de valorar la pericia y formación del joven, en el segundo era el ayuntamiento el que, por medio de un valedor, evaluaba la profesionalidad del examinado.

El conocimiento de los métodos de formación, de las fuentes culturales de los artistas y de sus métodos de trabajo serán elementos de capital importancia para el Historiador. Los contratos de aprendizaje y las actas de examen son piezas documentales de gran valor si queremos estudiar el sistema de enseñanza que utilizaron los maestros del siglo XVI.

Sabemos de antemano que la etapa de formación de un artista es el período más oscuro de su carrera y de lo que, en ocasiones, no ha quedado resto documental alguno. Los artistas ingresaban en los talleres siendo niños, por lo que comprendía a los padres o a sus tutores el negociar con el maestro los términos artísticos del acuerdo y las condiciones en las que vivirá el aprendiz desde el ingreso en el taller hasta su marcha.

El establecimiento de una "*red social*" basada en una relación de confianza, resultará absolutamente necesaria en la organización interna del taller, donde la creación de relaciones familiares y de vecindad vino a compensar la no existencia de gremios en este oficio, lo que les diferenciaba de otras zonas de Europa. Sin reglas estrictas, estas redes son dirigidas por maestros que destacan bien por la calidad de su trabajo, sus relaciones sociales o su capacidad de generar contratos. El aprendizaje de la cantería, por ejemplo, tenía lugar en el seno de estos círculos familiares y de vecindad, sin mediar contrato escriturado alguno salvo en los casos en que el aprendiz procede de fuera de dichos círculos, tratándose en estos casos de una relación contractual que no conduce al aprendiz

[292] Ana Goy Diz, *Artistas, talleres e gremios en Galicia*.Santiago de Compostela:Biblioteca de divulgación.Servizo de publicacións da Universidade de Santiago de Compostela. Serie Galicia nº22,1998, 20.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

hacia las más altas cimas de la cantería ni a la continuidad del taller salvo que el aprendiz pertenezca a otro grupo similar, enlazando así dos talleres[293].

Durante los siglos XVI y XVII abundan los maestros que dominan el saber constructivo adquirido mediante un proceso eminentemente práctico. Las técnicas y modos constructivos de la época (la del gótico) fueron transmitiéndose de unos a otros de manera oral e *"in situ",* es decir, en el mismo momento constructivo de una obra se ponía en marcha un proceso de aprendizaje que iba desde el aprendiz de cantería hasta el "maestro" planteando las soluciones a medida que iban surgiendo las distintas cuestiones de la obra. Los modos de resolver estas cuestiones eran, pues, aprendidos mediante la tradición oral y la realidad práctica. Sólo algunos de entre ellos acceden a un saber intelectual a través de los libros y llegan a alcanzar la categoría de arquitectos en el sentido vitruviano.Encontramos denominaciones como "maestro de cantería[294]".

La denominación como "maestro" viene dada en general por la capacidad de abrir tienda o taller y en el caso de la cantería la capacidad de contratar una obra, para lo cual es necesario tener la capacidad de avalar económicamente dicha obra.Obtenida la maestría, la denominación medieval todavía usada en el siglo XVI (por ejemplo Rodrigo Gil, Juan Resines o el joven Juan del Ribero Rada) es la de "maestro de geometría"[295].

24.2. El contrato de aprendizaje

Desde las pragmáticas de los Reyes Católicos referidas a los gremios, estos recomendarán a los maestros que cobrasen una tasa de matrícula por enseñar el oficio. Aunque el aprendizaje no parece haber tenido una legislación muy rígida, los gremios aconsejaron a sus cofrades que firmasen estos acuerdos ante un escribano, para que el contrato fuese un documento público y se rigiese por las reglas del derecho. Tanto las disposiciones aprobadas por Carlos V como por Felipe II avanzaron en esta línea; sin embargo ha habido muchos maestros que, al margen de lo ordenado por el gremio, han sido reticentes a dejar escriturados sus acuerdos y prefirieron redactar documentos privados que sabemos que existieron, pero de los que no conservamos restos.

[293] Celestina Losada, *La arquitectura en el otoño del Renacimiento. Juan de Naveda 1590-1638,*Cantabria: Universidad de Cantabria, 2007, 45.
[294] Losada, *La arquitectura en el otoño…,*46.
[295] Losada, *La arquitectura en el otoño…,*45.

Esporádicamente, en los inventarios *post mortem* y en los testamentos se recogen algunas noticias puntuales referidas a estos acuerdos privados[296].

Con el contrato bilateral entre maestro y aprendiz se intentó regular la situación de hecho que se vivía en los talleres de artesanos y artistas desde la Edad Media. Esta medida suponía ventajas e inconvenientes. Frente al acuerdo privado, el contrato escriturado daba una mayor seguridad, porque, en caso de incumplimiento, las partes podían acudir a la justicia, para que se hiciese cumplir al infractor los términos del contrato; pero al mismo tiempo tenía la desventaja de que la escritura pública suponía un desembolso añadido al coste del aprendizaje que corría por cuenta del padre o del tutor.

Las cartas de aprendizaje que se escrituraron se conservan, como documentos públicos, en los registros notariales de las escribanías de la ciudad, la villa o coto. A través de estos fondos se puede estudiar la compleja realidad que ha rodeado al taller, aunque sin olvidar que los libros de protocolos únicamente recogen un porcentaje pequeño de estos acuerdos.

Por fortuna, en los archivos gallegos se conservan un corpus documental de incalculable riqueza, porque ni la guerra de la Independencia, ni la contienda del 36, ha diezmado este patrimonio, por lo que en los libros de registros y en los protocolos notariales abundan los contratos o cartas de aprendizaje.

24.3. Estructura del documento

La carta de aprendizaje es un "contrato de obligación y finanza", en el que, tras la presentación de las partes, se establecen las condiciones de enseñanza, describiendo con especial meticulosidad la formación que el maestro se compromete a dar al joven, detalládonse, además, las tareas en las que este podía intervenir y aquellas que se quedaban vetadas.

Desde el primer momento en que se firmaba el contrato, el aprendiz ingresaba en el taller y abandonaba la casa familiar para trasladarse a la del maestro, que lo acogía

[296] Ana Goy Diz, *Artistas, talleres e gremios en Galicia* .Santiago de Compostela: Biblioteca de divulgación.Servizo de publicacións da Universidade de Santiago de Compostela. Serie Galicia nº22,1998, 45.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

durante el tiempo que duraba su etapa de formación. En el contrato estipulaban las condiciones de la estancia, el coste de la pensión y la manutención que el tutor debía abonar. Así mismo, en el documento, el maestro se comprometía a responsabilizarse del alumno, siempre y cuando se acatase sus órdenes.

El coste del aprendizaje variaba en función del tiempo que durase y del tipo de oficio, pero en general, cuanto mayor consideración social tuviese el artista y más cara fuese la materia prima que trabajaba, más costosa resultaba la enseñanza.

En el contrato también se establecían las cláusulas de obligación y las penas que se aplicarían a la parte que infligiese el acuerdo. Cada maestro, al firmar el contrato, podía imponer sus propias condiciones: algunos artistas prefirieron correr con todos los gastos del aprendiz durante los años que pasaba en el taller mientras que otros adoptaron una postura menos comprometida, obligándose en el contrato simplemente a enseñar el oficio al aprendiz. La primera postura entrañaba algunas ventajas porque el joven, gracias a este sistema, se integraba en el taller y convivía con el maestro como un miembro más de la familia[297].

Algunos maestros prefirieron, para el mejor funcionamiento de su negocio, que el aprendiz se integrase como un miembro más de la familia. La solución más aceptada fue la de confiar al tutor la carga de manutención, la pensión y el vestido, con el fin de que el maestro quedase libre de toda responsabilidad de que fuese más allá del simple aprendizaje.

Algunos maestros optaron por recibir al aprendiz durante un período de prueba, al término del cual, si se encontraba cómodo continuaba en el taller y firmaba el contrato; por el contrario, sí el joven no se acostumbraba, tenía la posibilidad de abandonar el taller, sin que por esto sufriese ningún tipo de represalia por parte del gremio.

Lamentablemente, los maestros amparados en el gremio y en la falta de control, demostraron una cierta reticencia a registrar sus acuerdos públicamente; por esta razón, hoy no podemos conocer cual ha sido la formación que recibieron algunos de los mejores

[297] Goy Diz, *Artistas, talleres e gremios en Galicia*…, 23.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

artistas de la región. Debido a esta práctica, tan extendida, muchos oficiales fueron condenados al anonimato.

Algunos aprendices llegaron a Galicia procedentes de otras zonas de la Península, con la intención de formarse en los talleres de la región. Se trataba con frecuencia de jóvenes nacidos en zonas limítrofes de Castilla o Asturias, o naturales de la vecina Portugal, que, atraídos por el prestigio de los talleres gallegos, se trasladaron a estas tierras con el objeto de aprender un oficio. Una vez superada la etapa de formación, estos aprendices regresaron a sus lugares de origen. El único testimonio de su presencia con el que en ocasiones contamos se encuentra en los libros de cuentas, en los que los maestros solían llevar la administración de sus negocios y en los que acostumbraban a apuntar los gastos y los ingresos que un aprendizaje les ocasionara. Estes libros eran revisados en los recuentos de bienes que se realizaban con posterioridad al fallecimiento del artista, y es precisamente en esos inventarios donde aparecieron noticias de jóvenes que se formaron en los talleres gallegos. La mayoría de estos artesanos no sabía leer ni escribir, y sólo unos pocos eran capaces de firmar, por lo que para ellos, el trato verbal tenía incluso más valor que el notarial.

24.4. Pasos previos a la firma del contrato

Antes de ingresar en el taller el aprendiz debía de dar prueba al maestro de la limpieza de su sangre. Tenemos constancia de la importancia que en determinados oficios como la alfarería, los curtidos o la herboristería tuvieron los moriscos y los judíos, sobre todo en el sur de la península: fue por eso en estas zonas donde las corporaciones demostaron un mayor interés porque se cumpliese este trámite. En Galicia no hay evidencias de que existiesen este tipo de preocupaciones ni por parte de los maestros ni de los aprendices, porque, al tratarse de núcleos urbanos relativamente pequeños, los miembros de la comunidad se conocían y no era necesaria esa clase de expedientes; sin embargo, esta aparente flexibilidad se tornaba en desconfianza cuando se trataba de jóvenes que no residían en la ciudad.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

24.5. Titulares del contrato del aprendizaje

En teoría, tanto, el padre como la madre podían presentar su hijo ante el maestro, pero en la práctica ha sido el hombre el que ha desempeñado habitualmente este papel. Excepcionalmente, cuando se trataba de un hijo ilegítimo, o cuando la madre estaba viuda, era ella la que firmaba como responsable el contrato. Pero, también, podía ocurrir que el joven aprendiz fuese menor y huérfano de padre y madre. En ese caso, se designaba un curador o un tutor para que se hiciese cargo de él y respondiese en cualquier contrato. A veces, era un personaje noble o un rico hacendado el que acudía a la ciudad para firmar el contrato.

Los miembros del estamento eclesiástico parecen especialmente dispuestos a desempeñar el papel de tutor en estos contratos; a su dignidad moral y a su honestidad las convierten en personajes idóneos para dar testimonio y servir de garantías así, los párrocos, los arciprestes, los prebendados y los canónigos como fiadores ante los maestros.

En los contratos, el padre o tutor estaba siempre acompañado por un fiador que se responsabiliza del cumplimiento de cláusulas acordadas, respondiendo ante el maestro y satisfaciendo, en su caso, el coste del aprendizaje, si el responsable del joven reconocía ser insolvente o infringía lo firmado.

24.6. Sistema de pago y coste de contratos

Por el aprendizaje, el tutor debía entregar al maestro una determinada cantidad de dinero, y generalmente llegaban a un acuerdo de que la suma fuese en efectivo, pero no faltaron los casos en los que el pago se realizó en especies, o bien se articuló una solución mixta, previamente acordada entre ambas partes. Gracias a este desembolso, el joven adquiriría la experiencia y los conocimientos necesarios para ganar la vida como un buen profesional.

Con el primer paso, el tutor satisfacía los gastos que podia ocasionar al maestro el ingreso del joven en el taller, así como la compra de herramientas y los materiales con los que el aprendiz empezaba a trabajar, los cuales suponían, en algunos casos, una parte importante de esta primer entrega.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El segundo y el tercer plazo se abonaban durante la etapa final del contrato, cuando el joven ya había aprendido los rudimentos del oficio y comenzaba a trabajar en labores propias del oficial. Era entonces cuando el aprendiz se convertía en una inversión rentable para el taller, porque con el trabajo que realizaba pagaba el alojamiento y el sustento, de modo que los ingresos que recibía el maestro pasaban a ser beneficiosos sin a penas gravamen[298].

Durante la segunda mitad del siglo XVI fue habitual que el aprendizaje del oficio se concreta a través de un documento público firmado por ambas partes, pero esta práctica debió de caer en desuso en los primeros años del siglo XVII.

24.7. Las ordenanzas municipales y las ordenanzas gremiales, como marco jurídico del contrato de aprendizaje

El gremio, ante las cuestiones relacionadas con el aprendizaje, desempeñó un papel asesor y de control con el objetivo de velar por el bien común de los cofrades y del oficio. Por la Pragmática de Carlos I (25/5/1552) cada ciudad debía redactar unas ordenanzas que regulasen el funcionamiento de los oficios; estas disposiciones venían a complementar en muchos casos las ordenanzas del gremio determinando el marco jurídico en el que se desenvolvía la actividad profesional del artista-artesano.

En estes regulamientos profesionales aparecen determinados los términos de aprendizaje, así como los derechos y obligaciones que contraía un oficial al firmar el contrato. Tanto la cofradía como el ayuntamiento reconocían como una práctica habitual que los jóvenes se sometiesen a un período de adaptación, durante el cual procuraban familiarizarse con la vida del taller. Superada esa etapa de forma satisfactoria, el joven ingresaba en el taller y era entonces cuando se comprometía a aprender del maestro.

Si en el período de aprendizaje el joven no se adaptaba al funcionamiento del taller, la cofradía le reconocía el derecho de rescindir el contrato. Mayor polémica suscitaba el incumplimiento del contrato por parte del aprendiz.Los profesores eran contrarios a traspasar mano de obra a otros talleres.

Para evitar que los aprendices pudiesen pasar de un taller a otro, los cofrades se obligaban a notificar al gremio la rescisión de tales contratos, de manera que antes de

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[298] Goy Diz, *Artistas, talleres e gremios en Galicia…*, 31-45.

aceptar un joven en el taller, el maestro pedía informes al mayordomo de la cofradía para saber si tenía algún trabajo pendiente en otro taller. Periódicamente, el mayordomo visitaba las tiendas y talleres del oficio para comprobar el estado en el que se encontraban y asegurar que en ellos se cumplan las Ordenanzas. Del mismo modo, se designaban unos vedores- pertenecientes al oficio- que inspeccionaban los talleres de la ciudad y velaban por el cumplimiento de la normativa existente.

24.8. El papel del arquitecto en el taller

Los maestros de cantería no contaron con talleres estables como los escultores o los pintores porque el arquitecto podía proyectar a cientos de quilómetros de la obra sin que en principio esto supiese un inconveniente, siempre y cuando contase con mano de obra competente que pudiese interpretar las trazas.

Al ser el diseño una actividad intelectual, los arquitectos podían dirigir varias fábricas sin tener que salir de su casa. Esta valoración del trabajo demuestra un cambio en la concepción del oficio. Durante la Edad Media la práctica de la arquitectura habia sido considerada una actividad mecánica, pero a partir del Renacimiento, los arquitectos reclamaron un mayor reconocimiento de su labor, basándose en los escritos de Vitrubio (traducido por Miguel Urrea, 1582) y León Baptista Alberti. Según se recoge en el tratado *De architectura* de este último, se le reconoce al arquitecto su capacidad creativa al concebir un edificio, ya que, como apuntaba Vitrubio, la arquitectura es el resultado de la conjunción de los tres principios: "*firmitas, utilitas* y *venustas"*, que sólo se dan si la obra es fruto de un proyecto que responda a una idea.

En España, siguiendo los modelos difundidos desde la Corte, los arquitectos de finales del siglo XVI intentaron desvincularse del trabajo manual, que confiaban a los maestros de obra, para centrarse en el diseño de los edificios. No todos los profesionales de la cantería consiguieron alcanzar este *status,* en Galicia los maestros compaginaron ambas labores y tuvieron a su cargo el proyecto y la ejecución de la obra, de ahí que resulte difícil imaginar un arquitecto dedicado de forma exclusiva a la tarea de tracista, por lo menos durante la primera mitad del siglo XVII. Sólo aquellos arquitectos que estaban al servicio de un cabildo, de una comunidad religiosa o de otra institución de peso, disponían de un lugar donde trabajar en las proximidades de la obra, bien en la catedral o en el recinto conventual.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En 1526 se introducía en España, a través del tratado de Diego Sagredo *Medidas del romano*, una nueva concepción de los términos "arquitectura" y "arquitecto", entendiéndolos como el producto de una actividad eminentemente intelectual, retomando el planteamiento de Vitruvio y Alberti y contraponiéndolo claramente al trabajo eminentemente mecánico, y para eso deberían saber leer y entender las trazas del "maestro mayor". En el último cuarto del siglo XVI y coincidiendo con el período de implantación del clasicismo en España, además de los maestros mayores, se consolida la denominación de "arquitecto" a partir de una previa recuperación intelectual de este término de origen griego.La figura del arquitecto adquiere un carácter liberal que la diferencie del "maestro de obras" de época gótica cuya presencia a pie de obra era indispendable. Estos arquitectos nombrarán un "aparejador" de la fábrica que estuviese al pie de la obra y resuelva todos los problemas que surjan en el proceso constructivo[299].

El futuro "arquitecto" podía adquirir los conocimientos técnicos por los métodos de aprendizaje tradicional, y el conocimiento del arte del diseño a través del contacto con otro arquitecto,de las copias de las trazas de un arquitecto, y a través de las estampas y grabados que circulaban por doquier. Esto sólo lo enseñaba la teoría arquitectónica, es decir, Vitruvio, Alberti, Serlio, Vignola y Palladio, principalmente. Precisamente, el estudio de estos referentes ha sido crucial en el campo de la arquitectura.

[299] Celestina Losada, *La arquitectura en el otoño del Renacimiento. Juan de Naveda 1590-1638.*Cantabria: Universidad de Cantabria, 2007, 47.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

25. Arquitectura civil

25.1. Edificaciones municipales

25.1.1. La casa consistorial de Lugo. Autor y obras.

El hospital fue uno de los logros de la arquitectura del siglo XVI. Los edificios de servicio público fueron atendidos en el siglo XVI en el doble aspecto de la funcionalidad y del ornato. Las carnicerías, por su parte, constituyen un recinto bien iluminado y ventilado, con tres naves para facilitar el movimiento de los compradores. Pero a la vez era un edificio que debía ennoblecer la villa de las ferias.

Fue en tiempos de los Reyes Católicos cuando en la Novísima Recopilación (Libro VI, Título I, Ley I) los monarcas ordenaron que "*de aquí en adelante cada una de las dichas ciudades y villas fagan su casa de Ayuntamiento y Cabildo donde se adjunten"*, sin embargo fue durante el reinado de su nieto don Carlos, cuando, coincidiendo con el momento en el que se produce el fortalecimiento de las oligarquías urbanas, los concejos de la principales ciudades y villas gallegas emprendieron la construcción o remodelación de los edificios municipales, que adquirieron un papel destacado dentro del paisaje urbano.Ni que decir tiene que gran parte de estos edificios se ha perdido o que las reformas a las que han sido sometidos han borrado prácticamente su aspecto original, pero aún así resulta muy interesante comprobar como, coincidiendo con el fortalecimiento de estas instituciones, se construyeron los primeros ayuntamientos[300].

Cuando en 1574 se procede a la reconstrucción de la antigua Casa de la Feria, se ordena que salgan con sus portales conforme a la Casa de Consistorio, y se hace la misma recomendación a Guillén Motricas, para que igualmente salga con su casa conforme a los dichos soportales de consistorio. De esta forma las casas del lado norte de la calle de

[300] Ana Goy Diz, *La arquitectura de la primera mitad del siglo XVI en Galicia. Entre la tradición y la modernidad.* Colección El reino de Galicia en época de Carlos V.Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2000, 718.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

San Pedro se asoportalan, un elemento arquitectónico que desapareció seguramente para ampliar el ancho de la calle.

Si la arquitectura renacentista española, en su vertiente civil, tiene, por razones económicas, poca relación con la italiana, la que se hace en Lugo no difiere en gran medida de la que se ejecuta en su entorno más inmediato, como puede ser Santiago de Compostela, ciudad que actúa como foco irradiador de donde saldrán los prototipos que se utilizarán en otras partes de Galicia.Si una de las características del primer y segundo período de este estilo es la decoración, la sobriedad en el adorno que muestran los edificios gallegos de la época se va a convertir en los lucenses en pura austeridad. La belleza del edificio estará exclusivamente en sus formas. El funcionalismo formal, cuyo principio es la eliminación de lo superfluo, será una de sus principales características. Se renuncia a la decoración y, de existir, es mínima, en consonancia con el mundo clásico, las ideas de la Contrarreforma, y el arte escurialense o herreriano.

Fue en 1570 cuando el Concejo lucense solicita ayuda económica a Felipe II, para reedificar sus casas, alegando que en esta ciudad no había Casa de Consistorio en lugar conveniente; y la falta y necesidad que de ella hay para la Justicia y Regimiento y lo que pertenece e incumbe a las Casas de Consistorio, Auditorio y Casa de Audiencia, para que allí puedan guardar las escrituras, pesas y medidas, y otras cosas tocantes a la dicha ciudad; y que los alcaldes no tienen lugar señalado donde juzgar y hacer audiencia, porque una pieza que tenían en donde hasta aquí se juntaban, se la habían quitado para edificar una iglesia[301].

Independientemente de las necesidades reseñadas, que justificaban su construcción, había otra importante de cara al vecindario. La concreción del poder con su presencia física. Había que materializar la existencia del órgano rector del municipio, el poder civil, en las Casas Consistoriales, ligadas al Burgo Novo.

[301] López Acuña, Antonio,...56 en "Memoria de renovación de elementos de cubierta de la casa Consistorial de Lugo", Fondo Estatal de inversión local (FEIL) "Fondo de inversión local para el empleo. Gobierno de España".

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

Ya apuntamos que la documentación bajomedieval, en alguna ocasión, señala que se guardan documentos relativos al Concejo en las Cortiñas. Los símbolos de la Ciudad también se tendrían que custodiar en alguna parte. Por tanto, es muy probable que ese local que perdieron para hacer una iglesia estuviese en el Burgo Novo, cerca de las Cortiñas, pues no conocemos la construcción de ningún lugar de culto en esa época y, de haberse levantado, como ya indicamos, tendría que haber sido la del convento de Santa María A Nova.

Por Real Provisión de 25 de agosto de 1570, el rey concede a la Ciudad el derecho de repartir guía de sisas sobre las especies de vino, aceite y carnes, hasta la cuantía de 1500 ducados, no solo para reedificar las casas de consistorio, sino también para otras obras, entre las que se encontraba la reconstrucción del acueducto romano desde su origen en el Castiñeiro:

[...] porque había muy gran falta de agua y había que traer una fuente de agua dulce que estaba cerca de la ciudad por caños, y los vecinos della pasaban mucho trabajo en ir por ella, y así mismo las tres puentes que estaban cerca desa ciudad y caminos muy pasajeros y públicos, estaban caídos, que con las avenidas que había pasaban muchos trabajos los vecinos desa ciudad y de fuera della[302] […].

Se dispone que por pregón se anuncie la subasta de las obras en las ciudades de Mondoñedo, A Coruña, Betanzos, Ourense y Lugo, admitiéndose propuestas hasta el día de San Andrés, 30 de noviembre. Se dispone que por pregón se anuncie la subasta de las obras en las ciudades de Mondoñedo, A Coruña, Betanzos, Ourense y Lugo admitiendo las propuestas hasta el día de San Andrés, 30 de noviembre, pero en el consistorio del día 29 dicen que no habían recibido ninguna proposición, suspendiéndose el remate hasta cuando les pareciese, y que, si venía alguna persona, le admitiesen su postura.

[302]López Acuña, Antonio,….56-57, en "Memoria de renovación de elementos de cubierta de la casa consistorial de Lugo", Fondo Estatal de inversión local (FEIL), "Fondo de inversión local para el empleo, Gobierno de España".

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Ese mismo día se presentó Pedro de Artiaga, vizcaíno, maestro de fuentes y cantería, y una vez que hubo visto las cédulas que se pusieron en la ciudad de Mondoñedo, donde residía, y los pregones que se dieron para quien quisiese tomar la obra de la fuente del Castiñeiro para traerla a esta ciudad y hacer las Casas de Consistorio y auditorio de alcaldes, puentes y empedrados. Y habiendo visto y nivelado la dicha fuente del Castiñeiro, y visto así mismo el sitio donde se ha de hacer las dichas Casas de Consistorio y auditorio de alcaldes, y el puente de la Chanca, y bien mirado y entendido, y trazado por él, puso las dichas obras para las hacer buenas y perfectas en el precio y cuantía contenidas en las posturas y relación de las dichas obras que están firmada del dicho Pedro de Artiaga, maestro, y quedaron en poder del escribano del Concejo[303].

Admitieron su postura, señalando los alcaldes y regidores el día de pascuilla que se dice de *cuasimodo* del año 1571, pero advertían que si les parecía podían hacerle el remate de todas las obras, dándole aviso. Posteriormente le adjudicaron las Casas Consistoriales en la cantidad de 1200 ducados, sin incluir materiales ni acarreos, quedando de cuenta del artesano Gonzalo Yanes, vecino de Lugo, la parte de carpintería.

El 16 de agosto de 1571 ven las trazas presentadas por el maestro. Es un edificio de dos cuerpos, bajo para tiendas, continuando la tradición de las Casas de Feria, asoportalado al frente, con siete arcos carpaneles apoyados en ocho pilares o columnas cilíndricas, y el alto destinado a dependencias.

La fachada principal de las Casas Consistoriales de Lugo se enmarca en la corriente manierista, una interpretación muy particular de las claves arquitectónicas clásicas, con adaptaciones locales, y, en este caso concreto, con evidentes influencias de la tipología del palacio urbano santiagués. Tal es el caso de la utilización del pórtico de arcos asentados en columnas.

Medía 14 brazas, unos 23 metros. El cuerpo superior tenía, según el plano, cinco vanos, siendo el central, y el más distante del lado 5, de puertaventana. Los otros tres

[303] Leg. 3, Actas capitulares de 1570, Consistorio 29-11, AHP de L.A. "Memoria de renovación de elementos de cubierta de la casa consistorial de Lugo". Fondo Estatal de inversión local (FEIL) "Fondo de inversión local para el empleo. Gobierno de España".

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

eran ventanas, todas de dintel recto. Sin embargo, hay un testimonio de 1656 en el que, para justificar la necesidad de un toldo en las Casas Consistoriales para protegerse del sol en los festejos públicos, se dice que las seis ventanas están sin toldo ni defensa alguna[304].

Por tanto, hay diferencia entre la traza original (cinco ventanas), el referido testimonio (seis ventanas) y la representación del plano, ya que en este último se dibujan diez arcos, y en el cuerpo alto siete vanos o ventanas adinteladas. Sobre el vano central y los dos inmediatos se reservan espacios para la colocación de tres piedras de armas.

Se hacía el remate con una cornisa moldurada de la que salían tres gárgolas, una en el centro y las otras dos en cada uno de los extremos. Sobre la cornisa, un pretil en el que descansaban ocho machones, que el autor en las trazas llama "candeleros", los cuales no fueron puestos, y se aprovecharon para el antiguo edificio de las Casas Consistoriales de Mondoñedo.

Los cuerpos inferior y superior se dividían o delimitaban por medio de una cornisa en cincha o entablamento. En el centro de la fachada interior del cuerpo asoportalado se abría la puerta principal, de arco carpanel, y a ambos lados, otras dos adinteladas más estrechas. El fondo del edificio era de unas 10 brazas, unos 16,5 metros. Como se puede ver, se trata de una planta rectangular con los lados mayores orientados en la dirección W-E y los menores en la N-S.

La organización y distribución general del edificio se hace teniendo como núcleo central un patio o claustro interior, de unos 9 metros cuadrados, al que daban otros edificios, algunos pertenecientes a particulares. Allí se encontraba la escalera de acceso al cuerpo alto, que desembocaba en una galería o corredor sostenido por ocho arcos,

[304] Leg. 17, Actas capitulares de 1656, Consistorio 11-08 AI-IIP de L.A.en . "Memoria de renovación de elementos de cubierta de la casa consistorial de Lugo". Fondo Estatal de inversión local. (FEIL) "Fondo de inversión local para el empleo. Gobierno de España".

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

desde donde se pasaba a las seis habitaciones o salas, siendo la principal de 40 pies de ancho por 20 de largo, en la que había una chimenea de granito muy bien labrada.

El edificio, aunque al parecer en su estructura estaba terminado en 1573 —si nos atenemos a las referencias aparecidas en el documento de foro de las Casas de la Feria que anteriormente comentamos—, se ordenó que se limpiara y se quitaran los escombros de las tiendas y la entrada en el mes de febrero de 1577[305].

25.1.2. La figura de Pedro de Artiaga

Es posible que este cantero, trabajando en Lugo para la Casa Consistorial, entrara en contacto con los eclesiásticos de la catedral de Lugo y con Santa María de Guimarey, de manera que llegara a conocer esta iglesia en un viaje de visita de un obispo. Y quizás pudo trabajar en ella haciendo la bóveda, desafortunadamente carecemos de datos y fuentes suficientes que nos permitan contrastar esta información. Pedro de Artiaga provenía de Vizcaya, cerca de la Merindad de Trasmiera. De allí era oriundo Rodrigo Gil de Hontañón. La cronología es de 1570, y en esa fecha el obispo era Fernando de Velosillo, que fue nombrado el 13 de enero de 1567 y que falleció en 1587, y por tanto fue coetáneo de Pedro de Artiaga.

25.2. Pazos. La casuistica en la ciudad de Lugo

25.2.1. El palacio de Miraflores o Casa de la Viña

Además del Palacio Episcopal inmediato a la catedral los obispos de Lugo dispusieron de otra residencia extramuros de la ciudad, tan inmediata a ésta que, en seguida, se integró en ella . En un foro de 1461, recogido en el Tumbo General, se hace una minuciosa demarcación de las heredades y casas de la "*güerta*" de la Viña. Solamente se habla de casas viejas o formales de casa.lo que lleva a pensar que tal palacio se construyó posteriormente, manteniéndose en pie parte de sus muros y dependencias

[305] Leg. 2, Actas capitulares de 1577. Consistorio 6-01.Fol. 11 AHP de L.A en "Memoria de renovación de elementos de cubierta de la casa consistorial de Lugo". Fondo Estatal de inversión local (FEIL) "Fondo de inversión local para el empleo. Gobierno de España".

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

hasta 1990, año en el que se derribó lo que quedaba en pie para levantar un bloque de viviendas.

Aunque la construcción del palacio no consta en la documentación manejada[306], en la relación de hacienda y derechos episcopales que forman parte del Tumbo E, redactado, al parecer, durante el episcopado de don Martín Tristán Calvete , esto es entre 1534 y 1539, se lee: "*Iten la costa del Baño, hasta el reguero adelante de la Fuente del Sartar, es del obispo, y está luego en ella el Palacio de Miraflores, que hizo el obispo don Pedro (de Ribera), y plantó la dicha cuesta de árboles y viñas y jardines*". Más adelante se afirma que don Pedro cambió una cortiña que poseía cerca del *regueiro* de Abuín por parte de otra que tenía Juan Ares en la cuesta del Baño, con el fin de hacer el camino de la parte alta de Casa de la Viña .

Don Pedro de Ribera sería, pues, el constructor del palacio, en un terreno a las afueras de Lugo, elevado sobre la orilla izquierda del río Miño, en los primeros años del siglo XVI y parece haber sentido por él una especial predilección. En él otorgó su testamento el dieciocho de agosto de 1530 ante el escribano y notario público Francisco de Ontiveros y en el falleció. Corrobora este gusto por el palacio de Miraflores que los árboles frutales que plantó en su huerta y jardines los mandó traer, según una tasación de daños realizada en enero de 1569, de Madrigal de las Altas Torres (Ávila), su ciudad natal. Sin embargo, sus sucesores debieron de preferir el habitual Palacio Episcopal y prestaron escasa atención al de Miraflores, por lo que en la citada valoración de 1569 se dice que la viña y arboleda se encontraban en tan lamentable estado de abandono que, para su acondicionamiento, serían necesarios sesenta ducados, con lo que la aderezarían como solía estar, "*aunque dizen que la fruta que agora en ella se pusiere, no será tan perfecta como solía ser la otra que tenya, porque la mejor de ella, oyeron dezir, binyera de Madrigal*"[307].

A pesar de tan insuficiente cuidado la Casa de La Viña ocupaba un lugar destacado entre las propiedades de la mitra lucense y sus daños son reiteradamente evaluados y

[306] María de las Nieves Peiró Granier, "El palacio de Miraflores o Casa de la Viña*". Revista Lucensia. Miscelánea de cultura e investigación*, nº19 (Vol. IX*),* (1999), 313.
[307] Peiró Granier, "El palacio de Miraflores…",315.

valorados en las sucesivas tasaciones efectuadas a partir de mediados del siglo XVI. La primera que se conoce data del veintitrés de noviembre de 1543, día en el que Juan Becerra y Juan López visitan "l*os palacios e casa de Miraflores, questán estramuros de la dicha çiudad de Lugo*".Sin hacer una pormenorizada relación de sus salas y dependencias mencionan, sin embargo, sus corredores, la planta baja, las ventanas así como unos pilares situados en los jardines. Por las cantidades en que valoran los daños parece que los deterioros todavía no eran demasiados ni excesivamente graves ya que, tampoco, había pasado mucho tiempo desde su construcción, de que lo habitara y cuidara el obispo Ribera.

El pleito incoado por el obispo don Fernando de Velosillo contra sus inmediatos predecesores en la sede de Lugo, don Francisco Delgado y don Juan Suárez de Carvajal, obligó a efectuar diversas tasaciones de los daños sufridos por la Casa de la Viña durante el episcopado de ambos prelados. La primera cuantificación de los desperfectos se llevó a cabo el catorce de abril de 1564 por parte de Juan Leal y Juan Fernández, canteros; y Gonzalo Yáñez y Francisco de Barcia, carpinteros. Para éstos tanto la puerta principal, como otras del interior, entre ellas algunas que daban al patio, había que hacerlas de nuevo; aunque algunas como, por ejemplo, la puerta de la sala del empedrado, estaban en buen estado. Era también necesario reparar diversas ventanas, el piso de ciertos corredores y los suelos de varias estancias, entre otros, "*el de la primera coçina, encima de la huerta de los conexos; y en la coçina allaron rompido en dos partes el çuelo; y en otras dos partes, en la despensa*." También era necesario arreglar el pavimento de la capilla, y la armadura de la torre del dicho palacio[308].

En lo referente a la cantería igualmente eran imprescindibles diferentes reparaciones y, aunque tanto la puerta principal como el patio no las necesitaban, ya no ocurría lo mismo con algunos pilares de la huerta: "*Item los dichos Fernán Leal e Juan Fernández, canteros, visto la obra de cantería y pedrería de la huerta, abaxo del hestanque, y los pilares de bajo, por donde solía yr la carra y parra de moscateles, y lo tasaron para se tornar a redeficar, lo tasaron en tres myll maravedis de toda costa e de manos"*. Por su

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[308] María de las Nieves Peiró Granier, "El palacio de Miraflores o Casa de la Viña*". Revista Lucensia. Miscelánea de cultura e investigación*, nº19 (Vol. IX*),* (1999), 317.

parte en los tejados de la torre había que reponer las losas de pizarra que le faltaban, al igual que en otras zonas próximas para "*guardar la agua que aze daño a un quarto questá a par della".* Necesitaban, también, ser arreglados varios corredores, entre ellos los que iban hacia el palomar. Igualmente dijeron que hallaron dos tullas deshechas y (que incluso) le llevaron las maderas de ellas[309]. El abandono en que había estado el palacio de Miraflores afectaba, por último, a otras vigas, suelos y puertas, de las que se habían arrancado cerraduras y cerrojos.

Esta ruina aquejaba también a los edificios complementarios, así que mientras después de visitar el palacio de Miraflores el veintitrés de noviembre de 1543 Juan Becerra y Juan López no se refieren ni a su bodega ni a su lagar, tras la inspección realizada el catorce de abril de 1564 los carpinteros y canteros dicen que la casa de éste se encuentra muy mal reparada de madera y losa y mal sollada, porque le quitaron las tablas que tenía, del mismo modo es necesario reponer una puerta en la esquina de la casa del lagar, y ocuparse de unas vigas que estaban en cabo de la puerta, encima de unos pilares, por encima de las bodegas, por lo que proceden a tasar todos estes daños.

Las complicaciones y dilaciones surgidas durante la interminable instrucción de estos pleitos, retrasan su resolución y obligan a efectuar nuevas y sucesivas tasaciones a petición de las partes implicadas. De este modo se vuelve a visitar la Casa de la Viña el siete de enero de 1569[310], actuaron como peritos los canteros Alonso de Barrio y Lope Alonso, quienes manifiestan que las partes de ladrillo eran, junto con las de la madera, las más afectadas. También mencionan tabiques que están a punto de caerse,o que se han caído ya. La torre, por su parte, continúa con el tejado destruído y las vigas rotas. Al mismo tiempo los corredores se encuentran en peor estado que el que presentaban en la anterior tasación. Finalmente, la chimenea de piedra, las escaleras, el horno, la bodega, el lagar, palomar, albariza, tapias…todo necesita ser reparado con urgencia. No se libraba de esta general ruina y abandono ni el estanque del jardín, ni las zonas próximas o

[309] Peiró Granier, *"*El palacio de Miraflores*... ",*317.
[310] María de las Nieves Peiró Granier, "El palacio de Miraflores o Casa de la Viña*". Revista Lucensia. Miscelánea de cultura e investigación*, nº19 (Vol. IX*),* (1999), 318.

aquellas que conducían hacia él, así como las viñas y árboles que, igualmente, demandaban una inmediata intervención.

Una selección de algunas frases del largo y prolijo informe no dejan lugar a dudas[311]: "*es menester sollarse y cubrirençima del horno e del palomar, que todo sigue uno tras de otro".* Al inspeccionar los daños de las tapias y cerca del palacio se alude a una albariza: alrededor *de la dicha viña se alló dos braças de pared derribadas*, en la pared que está en dicha viña se alló dos braças de pared derribadas, en la pared que está en el *cortineyro* de Lope de Riba, y dende allí "*se fueron a mirar de dentro todo alrededor del regueiro que biene de bajo fasta la albariça…miróse la postrera tapia de arriba e de la albariça".*

El veintiuno de enero de 1578 los tasadores se reafirman en la valoración efectuada unos años antes, considerando que, de los daños constados, dos tercios se habían producido durante el episcopado de don Juan Suárez de Carvajal[312]; y el tercio restante, en tiempos de don Francisco Delgado. Distribución importante porque quedará recogida en la sentencia definitiva, que se dió en Madrid en 1579. Por ella le correspondía pagar al obispo don Juan Suárez de Carbajal trescientos ochenta y cuatro mil maravedíes, mientras que su sucesor en la mitra, don Francisco Delgado, sólo habría de abonar ciento noventa y dos mil .

Don Lorenzo Asensio de Otaduy actualiza y continúa el pleito que su antecesor, don Juan Ruiz de Villarán, había iniciado contra su predecesor en la sede de Lugo, el obispo Velosillo. Reclamaba, una vez más, el pago de los desperfectos sufridos por los bienes de la mitra durante sus respectivos episcopados, lo que obligó a efectuar nuevas valoraciones de los daños. En efecto, el veintiuno de marzo de 1589 se mandan hacer las tasaciones a los canteros Hernán de la Portilla y Hernando de la Roza, y a los carpinteros Pedro de Zubieta y Pedro de Sigüeiro.

Por lo que respecta a la carpintería los comisionados dictaminan que la mayor parte falta o está inservible en todas las estancias tanto de la casa, como de sus dependencias

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

311 Peiró Granier, *"*El palacio de Miraflores*"*...,318.
312 Peiró Granier, "El palacio de Miraflores"...,318.

anejas. De éstas se dice, por ejemplo, que *"el quarto arrimado al de arriva dicho, que mira al cierzo, en que estava el lagar y bodegas y la casa del horno, con las otras dos piezas de servicio del horno,ventanas y puertas que faltan y tejado en la bodega y lagar, que está todo caído y el lagar de madera con el usillo que le falta*". Si el estado de las maderas era penoso, otro tanto ocurría con las paredes y muros, siendo necesario rehacer varios cientos de brazas de pared y "*socalçar todos los muros".* Se necesitaba, igualmente, acometer importantes obras en el jardín y huerta, no sólo en los muros, sino también en el estanque, fuentes, caños, pretiles. Además de los dos puertas del jardín y del palomar (había que reconstruir) siete brazas de pared y una puerta y enlucirle, en el quarto que ha derecho al palomar eran, también, precisas otras obras que elevaban su coste a varios cientos de reales.

Es precisamente ahora cuando al visitar el estanque del palacio y detallar las reparaciones que necesita se proporcionan los datos más concisos sobre él: "*yten, el estanque, enbetunarle y hazer un pretil alrededor, que tenia hecho y esta desbaratado, que tiene quarenta y dos brazas de zircunferencia, a toda costa, lo tasan en treçientos reales…Yten, la pared que cae del estanque, que es antepecho, contra la güerta y jardín, que tiene diez y seys brazas quadradas…lo tasan en çien reales".*

El lamentable estado en que se encontraba el palacio de Miraflores hace que, en 1592, el obispo Otaduy[313], interesado en levantar un Colegio Seminario, para pública utilidad y bien común de su obispado, piense en derribar el palacio con objeto de aprovechar sus materiales en la construcción del nuevo edificio, de este modo ahorraría el excesivo trabajo y elevado coste que supondría el traerlos de fuera. Lo justificaba diciendo "*que cerca de la ciudad hai una casa antigua, llamada de Miraflores, a do dizen la cuesta de la Viña, que hes de su dignidad, la qual no hes de probecho, y se va cayendo a pedazos, y está para caerse del todo".*

El obispo Otaduy esgrimía, también, algunos otros argumentos para conseguir sus deseos. Por ejemplo, estimaba que el emplazamiento del palacio, en las inmediaciones del río Miño, era excesivamente húmedo, desabrigado, muy apartado,y, en consecuencia,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE

[313] Peiró Granier, "El palacio de Miraflores… ",319.

muy pernicioso para la salud de quienes allí habitasen[314]," *ya que la casa era úmeda y enferma y, por esta razón, no la habían los obispos que le precedieron en la mitra desde don Juan Suárez de Carvajal"*. Añadía que "*ni an tratado de recogerse en ella para su regalo y recreación, sino que la habían aforado, junto con las heredades y propiedades que le eran anejas, por una renta de ocho reales; aumentada a doce por don Fernando de Velosillo y mantenida por don Juan Ruiz de Villarán cuando se la aforó a Pedro de Sanjurjo"*. Advierte, finalmente, que "*tampoco la habitaron nunca los foreros por las razones antes expuestas".*

A pesar de su interés en derribar la casa, antes de acometerlo, manda realizar un informe sobre su estado, así como una estimación de cuánto se necesitaría para reconstruirla estando tan maltrecha. Para ello solicita la intervención del merino y del juez, Miguel de Avendaño,quien, a causa de sus muchas ocupaciones, traspasa el encargo al escribano Pedro Rois el seis de mayo de 1592.Los testigos interrogados por éste dan, en todo, la razón al prelado y afirman que para reparar la casa de Miraflores se necesitarían, por lo menos, más de mil ducados, por lo que consideraban, sin duda alguna, que lo mejor era derribarla y aprovechar sus materiales en la que proyectaba fábrica del seminario.

El fiscal del obispo también pregunta a los testigos si es verdad, como le han dicho, "*que en aquella casa y en sus alrededores se cometen muchos insultos, se encubren muchas insolencias y pecados dignos de remedio, tocantes al servicio de Dios Nuestro Señor y al bien público de esta ciudad*".Los interrogados confirman tales noticias y añaden que, al estar la casa en un lugar tan apartado y solitario, *"en el camino que baja hacia el baño y el río, adonde van a lavar y hacer coladas y meriendas de lo que hurtan a sus amos y procuran dar a sus amigos y mancebas, con frecuencia, muchos moços y moças de serviçio, y otras personas de la ciudad y otros lugares vecinos, se recogen en la dicha casa, de día y de noche, haciendo en ella torpes i deshonestas conbersaçiones y pecados mortales, ansí de estupros, incestos y otros, como de embriaguez"*. Toda esta

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[314] Peiró Granier, "El palacio de Miraflores…", 320.

información recogida por el fiscal Alonso de Cañizares[315], clérigo, le fue presentada al merino mayor, quien, a su vez, la trasladó al escribano.

Se concluía, pues, que la Casa de la Viña no sólo no era de ninguna utilidad, sino que, incluso, resultaba perjudicial para el servicio de Dios y el bien común, por lo que su derribo sería totalmente beneficioso y mucho más si sus materiales, una vez acarreados intramuros de la ciudad, se aprovechaban en la construcción del seminario, obra de que Dios más se sirva y de que siga más provecho a esta República. Sin embargo, se recomienda al obispo que, a fin de que no se pueda atribuir ni imputar a mala parte, Vuestra Señoría lo consulte con el su colector de esta çiudad, por su Santidad, y su colector general, y con su capítulo, justiçia y ayuntamiento de esta çiudad, y mande que en ello den su pareçer. El diecinueve de junio de 1592, el deán y cabildo muestran su conformidad con el proyecto del prelado; al día siguiente, se llevó la propuesta a la justicia y regimiento de la ciudad, que también dieron su aprobación. En consecuencia, pues, el obispo Otaduy mandó derribar la casa, dejando en pie, solamente, lo necesario para que pudiera vivir un casero que cuidara de la huerta, heredades y demás propiedades anejas. Los materiales se reutilizarían en el Seminario que su Señoría comienza a hacer, y allí se aprovechen.

A pesar de tan meditada y firme resolución el Palacio de Miraflores parece que no se destruyó o, al menos, no del todo; pues mucho después, el tres de junio de 1758, el obispo don Francisco Izquierdo, al aforar unas propiedades de su dignidad, dice que le pertenece el lugar de la Viña, extramuros de Lugo, y los bienes que se encuentran alrededor de su palacio. Hace de todos estos bienes una pormenorizada relación y cita a Juan Fernández Cabarcos, que había sido vecino del lugar y casero del obispo, y a su viuda, Juana Rodríguez, quien, a la muerte de su marido, siguió ejerciendo las mismas funciones. Precisamente a ella el prelado le permite que, además de la casa que habita, pueda utilizar los cuartos bajos del palacio, mientras que el obispo no los necesite para su servicio, con la única excepción de uno de estos cuartos que estará, siempre, libre y a disposición del hortelano del prelado. En la relación de los bienes anejos al palacio

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[315] Peiró Granier, "El palacio de Miraflores... ",321.

todavía se mencionan los árboles frutales, el estanque y las fuentes que habia mandado plantar y hacer don Pedro de Ribera.

El palacio de Miraflores o de la Viña se levantaba, hasta 1990 como se ha dicho, en las afueras de la ciudad de Lugo, en la bajada hacia el puente viejo y los antiguos baños romanos, según decían los textos del siglo XVI. Gozaba de unas espléndidas perspectivas sobre el río Miño, y la visión que de la casa se tenía desde éste o desde la carretera nacional VI era de notable empaque. Sin embargo, su solar lo ocupa hoy una casa de pisos como tantas otras. El antiguo y maltrecho palacio, que había pasado a manos particulares hacía tiempo, cayó no para construir un seminario, como quería el obispo Otaduy a finales del siglo XVI, sino como víctima de su propia ruína y de la especulación.

Su planta tenía forma de letra L[316] de la que una parte corría paralela a la vieja carretera y algunas de sus dependencias quedaban por debajo de su capa de rodadura dado el desnivel natural del terreno. Cuando en septiembre de 1989 la autora del artículo visitó el arruinado palacio, precisamente en esta zona, todavía se mantenía en pie una amplia chimenea de granito, carente de motivos ornamentales, y que pudo servir como lareira. A estas dependencias de la parte baja se penetraba por una puerta, igualmente de granito, en cuyo dintel se había labrado un arco conopial, forma que repetían otros vanos del palacio. Dicha puerta se abría a un patio, el antiguo jardín, y en uno de sus extremos, tras las aludidas estancias, aún se conservaba el amplio estanque rectangular de ladrillo en el que vertía sus aguas una sencilla fuente que todavía manaba en sus inmediaciones. Eran, seguramente, el estanque y fuente que había mandado construir don Pedro de Ribera a comienzos del siglo XVI con las inevitables reformas y alteraciones causadas por el tiempo y el abandono.

La otra sala del edificio debió de albergar las principales dependencias del palacio. Su puerta, con arco de medio punto liso, sirvió como acceso principal hasta el final, y por ella se pasaba al jardín. Desde éste partía una amplia y noble escalera de granito, con pretiles también de piedra, por la que se ascendía a una solana desde la que se entraba a

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE

316 Peiró Granier, "El palacio de Miraflores... ",322.

las estancias del antiguo palacio, entonces ya totalmente transformadas y arruinadas. Al final de la escalera, sobre el pretil, se levantaba todavía una bella columna de fuste liso, algo más ancho en su base que en el remate, que estaba coronada por un capitel ochavado decorado con bolas (lámina.193). Su aspecto era similar a los que aún se ven en el palacio episcopal de Lugo, aunque más sencillo, y que a nuestro juicio guarda relación con la decoración similar que se encuentra en la puerta de acceso al salón de San Payo de Narla, ésta se sitúa en la parte alta de lo que debió ser una columna. Se ven las imágenes en las láminas (194 y 195).

Lám.193 Viña, Palacio de la. Detalle de basa de columna.Molduración de bolas.

Lám. 194 y 195 Narla, San Payo (Friol). Detalle de decoración de bolas. Ubicación: salón principal (marco de una puerta ¿posible jamba?)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

A la izquierda de la escalera del palacio de Miraflores, y desde un terreno más bajo, se levantaba una torre[317] que, en su parte superior, tenía una estrecha puerta cuyo dintel, una vez más, se había tallado con forma de arco conopial, perfil que se repetía en otra puerta abierta sobre la primera y convertida, luego, en ventana. Probablemente esos arcos conopiales sirvieron de modelo a los demás del palacio. Desde este torreón se dominaba la zona del puente viejo, de los antiguos baños y el propio río Miño.

La finca que rodeaba la casa descendía hacia la carretera nacional VI. En ella se alzaban varios muros que delimitaban parcelas a diversos niveles, originados por el declive natural del terreno. En alguno de tales muros todavía quedaban los poyos que mencionan ciertos escritos del siglo XVI relativos al palacio, sus jardines y huertas. Sin embargo, del palomar, lagar y caballerizas y casa del horno que citan los documentos antiguos, nada quedaba entonces. Únicamente podría haber formado parte del lagar un pesado bloque cilíndrico de granito colocado al pie de la escalera. En su solar inmediato al palacio quizá se alzó alguna de estas dependencias complementarias, o bien la vivienda del casero.

La utilización del antiguo palacio episcopal de Miraflores como maternidad y otros fines privados durante la primera mitad del siglo XX, posiblemente, contribuyeron a las pérdidas y alteraciones previas a su definitiva ruina y demolición.

25.2.2. Los obispos del Renacimiento.Biografía e identificación

En este capítulo, hacemos una enumeración (junto con unas pequeñas notas biográficas) de todos los obispos que, a lo largo del siglo XVI,dirigieron la diócesis de Lugo, tomando decisiones para su buen gobierno, gestión de sus recursos y bienes

[317] María de las Nieves Peiró Granier, *El palacio de Miraflores o Casa de la Viña.* Revista Lucensia. Miscelánea de cultura e investigación, nº19 (Vol. IX*),*Lugo: Biblioteca Seminario Diocesano, 1999.

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

patrimoniales.Para abordar este estudio, seguimos el trabajo de investigación y recopilación llevado a cabo por Amador López Valcárcel en su "Episcologio lucense".

RAMIREZ DE GUZMÁN, Diego Siendo Deán de Sevilla, fue nombrado Obispo de Lugo el 7 de febrero de 1500. Apenas debió tomar posesión y es promovido a Catania.

RIBERA (de) Pedro Sobrino de Alfonso de Madrigal "el Tostado", era Deán de Granada cuando en 26 de junio de 1500 lo nombraron para ocupar la sede luguesa. Aunque residió poco en Lugo supo defender los derechos de la mitra y fue un hombre muy serio. *Austerus et terribilis* le llama algún historiador. En su tiempo comenzó la fundación del convento franciscano de San Antonio de Monforte. Visitó toda la Diócesis que, prácticamente, debido a la falta de residencia o a enfermedad de los prelados, llevaba cerca de un siglo sin que en ella se practicase la Visita Pastoral. Falleció después en octubre de 1530 y está sepultado en la capilla que fundó en la parroquia de San Nicolás de Madrigal (Ávila) en donde había nacido en 1465.

TRISTÁN CALVETE, Martín Natural de Pastrana, se doctoró en el Colegio de Santa Cruz de Valladolid. En 1508 fue Vicario y Provisor de Cartagena, y en 1510 de Córdoba. Presidente del Tribunal de la Inquisición en Sicilia y posteriormente en Aragón. Nombrado Obispo de Lugo el 8 de junio de 1534. En 15 de agosto de 1539 tomó posesión de la sede ovetense. Debió de celebrar Sínodo en 1525 .

SUÁREZ DE CARVAJAL, Juan Nació en Talavera de la Reina. Viudo, y con hijos, de los que sólo uno sobrevivió, se ordenó sacerdote. Doctoral de Sigüenza, fue preconizado Obispo de Lugo el 9 de septiembre de 1539. Dispuso que en las parroquias donde hubiera al menos doce vecinos se custodiara reservado el Santísimo Sacramento y en 1543 mandó que los días de precepto, al ofertorio de la Misa, se instruyera al pueblo en la Doctrina Cristiana en forma dialogada. Asimismo dió reglas concretas sobre la vestimenta y costumbres de los eclesiásticos. Fue nombrado Presidente del Consejo de Cruzada poco antes del año 1547. En 1550 sufrió la amargura de ver violada la catedral por los alcaldes y justicias de la ciudad. Renunció a esta Sede en los primeros meses del año 1561 y falleció centenario. Fue sepultado en su Talavera natal.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

DELGADO, Francisco Nació en la villa de Pun, obispado de Calahorra hacia 1514. Fue colegial en Sigüenza, Salamanca y Magistral de Toledo en cuya catedral se consagró a 11 de febrero de 1562, pues había sido nombrado Obispo de Lugo el 13 de junio de 1561. Hombre sabio y virtuoso. Asistió al Concilio Tridentino y en 24 de junio de 1566 tomó posesión del obispado de Jaén. Había llegado a Lugo por primera vez el 15 de septiembre de 1564.

VELOSILLO, Fernando Nació hacia 1510 en Ayllón, obispado de Sigüenza, de cuya catedral fue Magistral y Catedrático de su Universidad. Doctor de reconocido mérito, fue enviado por Felipe II al Concilio de Trento y luego lo presentó para este Obispado de Lugo. Fue nombrado el 13 de enero de 1567[318]. Tuvo pleitos, como algunos de sus antecesores, con los monasterios de Samos y Monforte, por querer aplicar las disposiciones tridentinas en las parroquias que estaban sometidas a dichos cenobios. Dictó normas de buen gobierno e hizo diversas fundaciones encaminadas a favorecer a las clases humildes. Dio los primeros pasos en orden a la fundación del Seminario. Falleció en Lugo el 22 de febrero de 1587. Sus restos fueron trasladados en 1621 al convento de franciscanos de Ayllón.

RUIZ DE VILLARAN, Juan. También natural de la Diócesis de Sigüenza y presentado por el mismo Felipe II. Colegial y catedrático de la Universidad de Alcalá, fue nombrado Obispo de Lugo el 22 de junio de 1587. Asistía con mucha frecuencia a las sesiones del Cabildo. Falleció en Lugo el 18 de marzo de 1591.

ASENSIO DE OTADUY Y AVENDAÑO, Lorenzo Natural de Oñate[319]. Era magistral de Cuenca, cuando el 4 de noviembre de 1591 fue nombrado para esta Sede. Consagrado en Cuenca el 16 de febrero siguiente. Inauguró el seminario, que había construido, e hizo varias fundaciones piadosas en la Catedral. En 11 de junio de 1599 se despidió del Cabildo para marcharse a la Sede Abulense en donde falleció.

CASTRO (de) NERO, Pedro Era natural de Ampudia, 1541 estudió en Alcalá y Salamanca. Cura Párroco y Magistral de Ávila y canónigo de Toledo. Nombrado para

USC

[318] Amador López Valcárcel, *Episcopologio lucense.* Lugo:Fundación CaixaGalicia, 1991,357.
[319] Amador López Valcárcel, *Episcopologio lucense.*Lugo*:*Fundación CaixaGalicia, 1991, 366.

Lugo el 17 de febrero de 1599. Fue muy caritativo y limosnero. El 21 de abril de 1603 se despidió del cabildo para ir a posesionarse del Obispado de Segovia .

Es probable que alguno de estos obispos visitase la diócesis de Lugo en el siglo XVI, pudiendo acercarse hasta la iglesia de Santa María de Guimarey donde podría estar haciéndose o consolidándose su sistema de abovedamiento y su decoración de grutescos en el arco triunfal, antecediendo a la capilla mayor.

Hagamos un repaso de qué se estaba haciendo en el Renacimiento gallego cuando se erigió la bóveda de Guimarey, posiblemente en el año 1570. El punto de partida del Renacimiento gallego lo supone la fachada del Tesoro de la catedral de Santiago de Compostela, proyectado en 1540 por Rodrigo Gil de Hontañón.

Otras obras gallegas de esa época son (adjuntamos también un pequeño organigrama secuenciando las cronologías, lámina 196):

- Interior de la sacristía del monasterio de Santa María de Sobrado (ca. 1569-1572), atribuido a Juan de Herrera.
- Sillería de coro (catedral de Santiago, A Coruña). Madera de nogal, 1599-1606. Obra de Juan Dávila y Gregorio Español. Iglesia del monasterio de Santa María de Sobrado dos Monxes, A Coruña.
- Bóveda de Santa María de Mugarés (Toén, Ourense). Decoración pictórica de la bóveda de la capilla mayor (ca. 1570-1580). Obra del llamado "Pintor de Banga"[320].
- Púlpito (Catedral de Santiago de Compostela, A Coruña). Bronce, en parte sobredorado. Rematado en 1583. Obra de Juan Bautista Celma.
- Monasterio de San Estebo de Ribas de Sil (Nogueira de Ramuín, Ourense). Claustro pequeño. Finales del siglo XVI (posterior a 1595). Obra de Diego Isla.

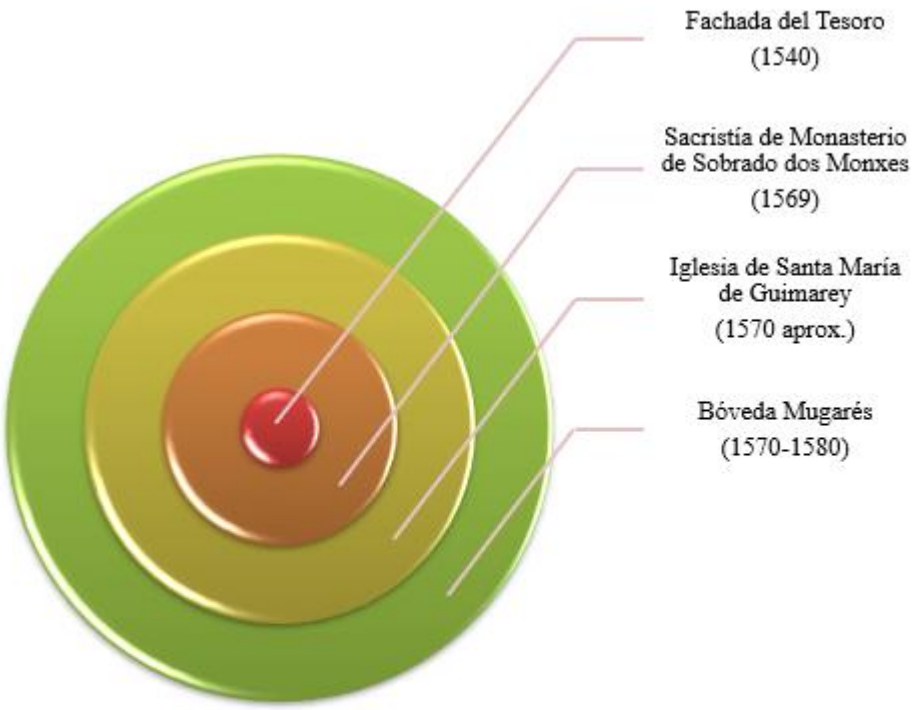
Es probable que alguno de estos obispos visitase la diócesis de Lugo en el siglo XVI, pudiendo acercarse hasta la iglesia de Santa María de Guimarey donde podría estar

USC

[320] Xosé Carlos Valle Pérez (coord.), *Imaxes de arte en Galicia. Catalogación arqueolóxica e artística de Galicia de Museo de Pontevedra,* A Coruña: Fundación Barrié de la Maza, 1991, 167 y ss.

haciéndose o consolidándose su sistema de abovedamiento y su decoración de grutescos en el arco triunfal, antecediendo a la capilla mayor.Hagamos un repaso de qué se estaba haciendo en el Renacimiento gallego cuando se erigió la bóveda de Guimarey, posiblemente en el año 1570.El punto de partida del Renacimiento gallego lo supone la fachada del Tesoro de la catedral de Santiago de Compostela, proyectado en 1540 por Rodrigo Gil de Hontañón.

Otras obras gallegas de esa época son (adjuntamos también un pequeño organigrama secuenciando las cronologías, lámina 196):



Lám. 196. Gráfico de orden cronológico

- Interior de la sacristía del monasterio de Santa María de Sobrado (ca. 1569-1572), atribuido a Juan de Herrera.
- Sillería de coro (catedral de Santiago, A Coruña). Madera de nogal, 1599-1606. Obra de Juan Dávila y Gregorio Español. Iglesia del monasterio de Santa María de Sobrado dos Monxes, A Coruña.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

- Bóveda de Santa María de Mugarés (Toén, Ourense). Decoración pictórica de la bóveda de la capilla mayor (ca. 1570-1580). Obra del llamado "Pintor de Banga"[321].
- Púlpito (Catedral de Santiago de Compostela, A Coruña). Bronce, en parte sobredorado. Rematado en 1583. Obra de Juan Bautista Celma.

- Monasterio de San Estebo de Ribas de Sil (Nogueira de Ramuín, Ourense). Claustro pequeño. Finales del siglo XVI (posterior a 1595). Obra de Diego Isla.

Otras obras:

- Colegio de Nuestra Señora de la Antigua (Monforte de Lemos, Lugo). Fachada principal. Comenzado en 1593 con trazas de Andrés Ruiz y de Vermondo y modificación de Juan de Tolosa.
- Monasterio de San Esteban de Ribas de Sil (Nogueira de Ramuín, Ourense). Claustro pequeño. Finales del siglo XVI (posterior a 1595). Obra de Diego Isla.

[321] Valle Pérez (coord.), *Imaxes de arte en Galicia…*,167 y ss.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

26. Patrimonio pacego renacentista en Lugo

El patrimonio *pacego* lucense es ingente. De ello da buena muestra la publicación de Antonio Benito Yebra de Aes *Pazos y señoríos de la provincia de Lugo*. No obstante, los vestigios arquitectónicos renacentistas en estas construcciones no son tan abundantes, porque el estilo imperante es el barroco, a excepción de pazos como el de Tor, que conservan una fachada con reminiscencias neoclásicas.

Sí son frecuentes los datos alusivos a linajes que arrancan del siglo XVI o tienen una especial trascendencia en ese siglo. Otros pazos, por su parte —como el de Amarante (Antas de Ulla) (lámina 197)—, han sido muy reformados en tiempos pasados y aún maltratados en los más próximos, y no es fácil comprender sus formas primitivas.

Lám. 197 Pazo de Amarante (Antas de Ulla)

Lám. 198. Pazo de Bóveda (Bóveda)

Otro caso significativo es el del Pazo de San Martín de Bóveda (lámina 198), levantado en el siglo XVI por don Arias López de Somoza y Goyanes, el propietario del solar original. Tenemos constancia de esta documentación en el

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

año 1572. El hecho de que su arquitecto fuese Domingo Lois de Monteagudo, quien había viajado a Italia, explica fuese construido siguiendo las líneas arquitectónicas de estilo italiano y saliéndose del clásico barroco que tanto se ponderaba en aquellos tiempos en los pazos gallegos[322].

Lám. 199 Palacio de las Cadenas, Úbeda.

Los óculos del palacio de las Cadenas (lámina 199 y 200) recuerdan al palacio de Bóveda en Lugo de fuerte influjo italianizante, o al óculo del pazo de Aranza, como motivos decorativos caprichosos.

[322] Antonio Yebra, *Pazos y señoríos de la provincia de Lugo*..Lugo: Diputación Provincial de Lugo. Servicio de publicaciones, 1997, tomo I,45.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

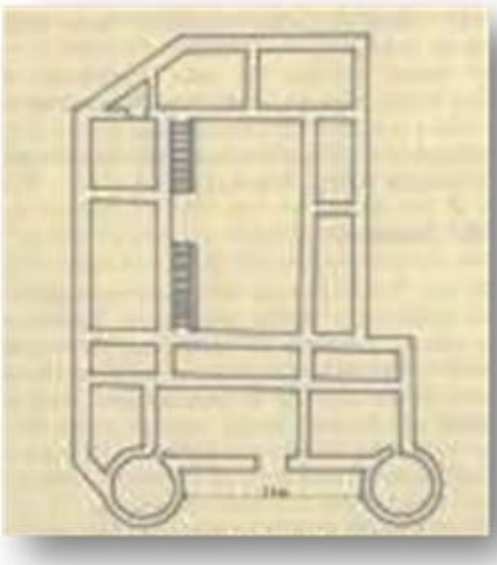
Lám. 200 Pazo de Bóveda (Lugo). Comparativa de galería de óculos con el palacio de las Cadenas (Úbeda)

En Samos conocemos la Casa Fuerte de Lusío (lámina 201), cuya inscripción dice así: *"*ESTA CADA FUNDO LO PE/ VÁZQUEZ DE/ BILAME X: ISUMW/ LIO NOR ALFONSO DE BALBOA, AÑOS 1551*"*, no obstante, su fisionomía ha sido muy manipulada en años posteriores, pero parece entreverse cierta disposición espacial renacentista.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám. 201 Casa fuerte de Lusío (Samos, Lugo)

En Cervantes contamos con la unión matrimonial de 1535 de unos habitantes que habrían morado en el Pazo de Quindous (lámina 202 y 203), de planta rectangular, con dos torreones cilíndricos que flaquean la fachada principal. Las cuatro caras del conjunto edificable forman un amplio patio interior de servicio. La cubierta es sólida, de pizarra gruesa, clásico en las construcciones de la montaña. La puerta principal, entre los dos cubos, es adintelada, y sobre ella está situado el escudo heráldico, flanqueado por dos ventanas cuadradas.



Lám.202. Pazo de Quindous (Cervantes). Planimetría.

Las otras caras hacen pequeñas ventanas y un buen número de troneras. En su interior, bastante espacioso, encontramos varios salones y alcobas cuyos ventanales dan al patio. En alguna de estas piezas aún se conservan pinturas

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

al fresco, en mal estado debido a la humedad. Todo el edificio está construido con pequeños bloques de pizarra.

Lám.203 Quindous (Cervantes, Lugo).
Pazo. Detalle torres cilíndricas.
Aspecto defensivo: torreones

Lám.204 Pazo de Samarugo (Vilalba, Lugo)

En Villalba (lámina 204) tenemos situada la fortaleza de Samarugo, cercana a la iglesia dedicada a Santiago Apóstol, fundada en el siglo XVI por los señores de Samarugo, de la que eran presenteros. Existen en esta capilla dos

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

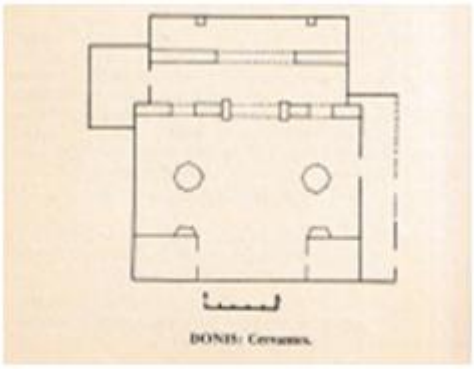
panteones con inscripción y dos escudos labrados con las armas de los Castro, Osorio, Ulloa y Aguiar[323].

Aparte de los pazos exteriormente tratados, quedan vestigios con restos o reminiscencias del siglo XVI. Algunas construcciones continúan presentando un marcado carácter defensivo, como la torre de Agrixoá (Carballedo). En zonas como Castro de Rey nos encontramos con la casa de Bazar o Azumara, u otras edificaciones, como la casa de Donís en Cervantes (lámina 205 y 206), que conserva un escudo protegido por una moldura geométrica renacentista, con un coronamiento de un escudo con busto de guerrero con yelmo cuartelado, 1º perro atado a un árbol, a su diestra un lucero, 2º 3 dardos, 3ª castillo de doble torre, 4º caldero colgado sobre llamas[324].

Lám.205 Pazo de Donís (Cervantes, Lugo)

[323] Yebra Ares, *Pazos y señoríos de la provincia de Lugo…,*161.
[324] Elías Valiña Sampedro, *Inventario artístico de Lugo y su provincia. Tomo VI Seoane-Zoo* .Ministerio de Educación y Ciencia.Dirección General del patrimonio artístico y cultural.Servicio Nacional de Información artística, arqueológica y etnológica, 1975, 304.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Lám.206 Donís, planimetría.

Chantada y Taboada son dos zonas de Lugo muy fecundas en cuanto a patrimonio civil renacentista, con múltiples ejemplos, como la casa de Lemos (Chantada) o, en Taboada, el pazo de Bembibre (lámina 207 y 208) y el de Torre de Moreda.

Lám. 207 y 208 Bembibre, pazo (Taboada, Lugo) Patio interno. Exteriores

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Estas son edificaciones que tienen un aire más doméstico, ya que, si las comparamos con la torre de los Vingolea y la torre de Taboi (Outeiro de Rei) (lámina 209), vemos que estas dos últimas son casas-torre o fortalezas de aspecto más rústico o primitivo. En Sobrada (Outeiro de Rei) encontramos otra muestra de arquitectura civil renacentista, una edificación en la que destacan dos escudos acuartelados bajo una estructura adintelada con frontón triangular[325].

Lám. 209. Torre de Taboi (Outeiro de Rei) Aspecto medievalizante: protección y defensa.

La zona de Guitiriz queda representada en el caso del pazo de Pígara y del Marqués de Carasa. Lo mismo sucede en Portomarín, donde destacan dos ejemplos también muy reseñables, como la Casa del Conde y el Palacio de Berbetouros (lámina 210). Por último, destacamos la Casa Grande de Sobrada en Outeiro de Rei, con dos escudos acuartelados bajo una estructura adintelada con frontón triangular.

[325] Valiña Sampedro, *Inventario artístico de Lugo…*,54.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám.210 Palacio de Berbetouros
(Portomarín, Lugo)

Por su parte, Friol también cuenta con un amplio elenco de muestras de pazos, en donde apreciamos las siguientes características:

- Arquitectura doméstica, por lo tanto, es una arquitectura sin turrificar y dulcificada para hacer la vida más cómoda y llevadera.
- Búsqueda de luminosidad y ventilación, por eso hay apertura de los vanos y se pierde el miedo a la insistente necesidad de protegerse, muy arraigado en la época medieval. De ahí la presencia de saeteras y troneras salpicadas por doquier, caprichosamente, por toda la construcción.
- Perfecta fábrica constructiva, sillares perfectamente escuadrados y labrados dando simetría.
- Estructura cuadrangular en bloque.
- Dimensión volumétrica nueva y muy definida.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

- Arco de medio punto sobre la puerta de acceso, constante muy repetida en todos los pazos de Friol.
- Nuevo tratamiento epidérmico, suavizado y tamizado, lejos de la rudeza de aparejos más militarizados a modo de fortalezas inexpugnables que cómodas viviendas civiles.
- Necesidad de alardear de nobleza, presencia de escudos nobiliarios en la fachada para testimoniar el poderío de la familia.
- Posibilidad de estructuras abalconadas sustentadas por potentes mensulones de gran rotundidad volumétrica (al estilo de la casa torre de Friol) (lámina 211).

Lám.211 Pazo-torre de Friol

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Otros vestigios de la nobleza de Friol se dan en ejemplos como estos, los pazos de Freixido (lámina 212), el de Santalla de Devesa (lámina 213) y el de Trasmonte (láminas 214,215,216 y 217) donde se aprecia la impronta renacentista:

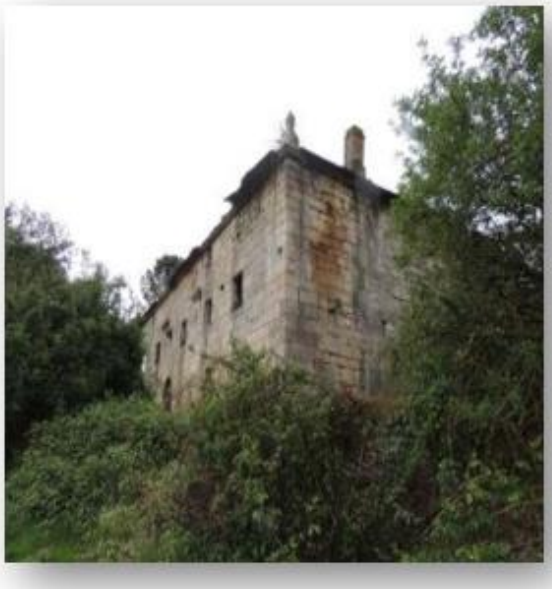
Lám. 212 Casa de Freixido (Friol)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám. 213 Casa de Santalla de Devesa (Friol)

Lám.214 Pazo de Trasmonte (Friol, Lugo). Escudo bajo cornisa salediza (detalle heráldico).

Lám. 215 Pazo de Trasmonte (Friol, Lugo)Detalle: arco medio punto. Portalón de entrada.



Lám.216 . Pazo de Trasmonte (Friol).Dos vistas distintas de su fachada

Lám. 217 Pazo de Trasmonte (Friol,Lugo). Detalles tejado: pináculo y chimenea

Hay excepciones de pazos que, pese a tener una fisionomía barroca en la actualidad (caso del pazo de Aranza, Baralla (lámina 218), guardan cierta pátina renacentista en sus muros, ya bien sea a través de elementos funcionales como las

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám. 218 Pazo de Aranza. Exterior. Portalón de entrada.

ventanas, o decorativos, como las molduraciones con decoración de tipo emblemático, iconográfico y nobiliario.Cerramos este apartado con el pazo de Aranza, de carácter eminentemente barroco. Tomamos como primera partida el testamento otorgado en el solar de Pacio, antigua fortaleza de Navia, y fechado en el año 1577, por cuyo documento se menciona como señora de esta casa a doña Sancha Pardo de Aguiar, por haber sido esposa de don Sancho de Rosón, señor que era de la fortaleza de Neira, Lamas, Mozaille y otros. De este matrimonio quedan varios hijos, siguiendo la línea el mayor, don Bernal Pardo de Aguiar y Neira, unido a doña María de Losada, para continuar la descendencia en don Pedro Pardo de Aguiar. Pasando este señor a ser el heredero según escritura de 21 de diciembre de 1596, y fechado en la fortaleza Pazo de Samarugo, en cuyo documento se da acuerdo a las capitulaciones, para que este don Pedro contrajese nupcias con doña Isabel de Castro, hija de Ares Pardo Osorio y doña Beatriz Taboada. La dote convenida pasó a ser de 700 ducados de oro. Era esta doña Isabel descendiente directa del Mariscal Pardo de Cela[326].

La heráldica (lámina 219 y 220) es muy del gusto de los pazos gallegos. Cerca de esta zona, en la montaña lucense, se encuentra el palacio de Quindós, fundado por don Payo Quindós en los albores del 1500. Aparece en ambos escudos de Quindós y de Aranza el linaje de los Neyra con su característico caldero de cruz latina surmontada (lámina 221). En este caso, es el escudo

[326]Antonio Yebra, *Pazos y señoríos de la provincia de Lugo.*Lugo: Diputación Provincial de Lugo. Servicio de publicaciones, 1997, tomo I, 32.

USC DE COMPOSTELA

neoclásico con influencias barrocas de la espadaña de entrada de Aranza, no el del interior, de creación renacentista.

Lám.219 y 220 Pazo de Aranza (Baralla).
Escudo de la entrada al pazo.

Lám.221 Pazo de Aranza (Baralla).
Detallismo: caldero surmontado

Aranza fue en el pasado, importante. Los protocolos notariales del Archivo Histórico Provincial (lámina 222) así lo atestiguan.

Sepan quantos esta carta de venta bieren como yo juº de darnica e ijo de [...] arnica de fundo nº que soy de la feligresia de santiago de aranza que es concejo de neyra nesto asinare otorgo nozes [...] e doy en benta y presento conforme terrenia desde agora para siempre e jamas por vra heredad a los señores franco saco de quiroga e vezino de la feligresia en la santa yglesia de lugo [...][327].

[327] Archivo Histórico Provincial de Lugo (AHPL) Protocolo notarial de Juan de Neira,, 1573, 00005-2,144.

Lám.222 Aranza. Protocolo notarial de Juan de Neira, Archivo Histórico Provincial de Lugo (AHPL), 1573, 00005-2, p. 144.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

27. Casas singulares

27.1. Purreira (Friol,Lugo)

Lám. 223 Casa de Silán (Muras). Visión de las diferentes partes integradoras de la fachada

Se trata de un ejemplar de arquitectura civil (lámina 223) bastante atípico, que ha llegado hasta nosotros quizás algo alterado por la inclusión de nuevos añadidos que desvirtúan la lograda proporción del bloque cuadrangular donde se sitúa todo el aparato decorativo, que, además, destaca por su perfecta simetría de aparejo escuadrado. Este sistema de articulación del paramento actuará como guía para ayudarnos a discernir la antigüedad de las partes integrantes del edificio. Hay una clara intención por efigiar al promotor y propietario de la construcción, que no es otro que el linaje de los Montenegro, cuyas señas identitarias figuran con una elegante letra "M" coronada, y que se sitúan en el centro, en posición privilegiada, rodeadas de un águila y otro medallón muy erosionado. El hecho de incluir clípeos o medallones, tan del gusto del Renacimiento, imprime movimiento a la fachada (lámina 223), pues introduce un juego de curvas y rectas, en constante y continuo movimiento, además presentan un doble listel que resalta su abultado y robusto perfil circundante.

El disponer los elementos decorativos en desnivel —en primer lugar, puerta de arco de medio punto; en segundo, arco conopial; y en tercero, puerta con dovelas y heráldica, ayuda a incentivar el juego visual de la lectura de la fachada, puesto que no presenta linealidad y sí un juego de mayor disposición rítmica, haciendo más interesante el análisis de esta torre de Silán.

A unos escasos kilómetros del núcleo urbano de Friol, se encuentra la localidad de Purreira, cercana a la parroquia de Narla. Es en esta ubicación donde nos encontramos esta rara e inusual exquisitez que sorprende por su carácter prácticamente excepcional. Destaca, sobremanera, sobre los otros pazos renacentistas friolenses —como Trasmonte, Freixido, Santalla de Devesa…— por su belleza escultórica incrustada en la arquitectura funcional de una vivienda doméstica, lo que nos permite hablar de arquitectura civil frente a la eclesiástica.

En primer lugar, llama la atención como elemento central el *putti* o angelote similar al de San Payo de Narla. Junto a ello, tenemos la decoración a base de bolitas, a modo de cornisa

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

como también encontramos en la iglesia de Banga, siendo una decoración similar a la del capitel de bolas, cuya presencia documentamos en el palacio de Miraflores[328].

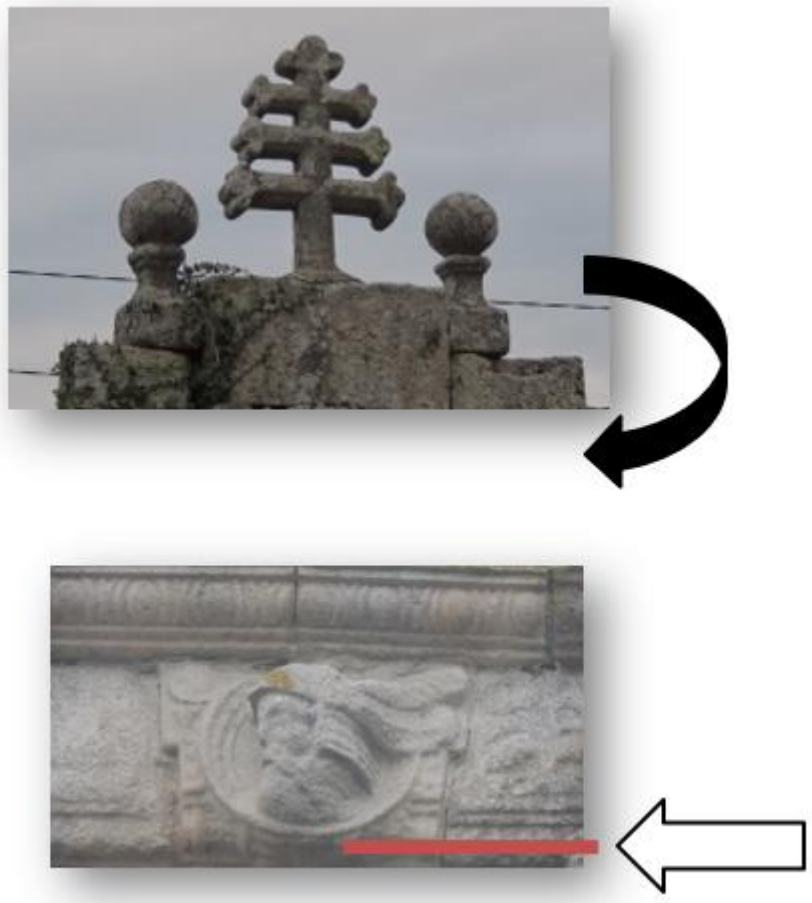
Conviene señalar la decoración antropomorfa emplazada a ambos lados de la cornisa del tejado con función apotropaica y defensiva contra el mal. De forma especialmente significativa, se observa la combinación de una decoración antropomorfa y otra fitomórfica en el marco del dovelaje de la puerta, a modo de ramas en expansión como prolongación, que reptan por la epidermis pétrea, intentando colonizar el espacio, muy en la línea de la puerta del gótico mariñano de Rianxo[329] (lámina 224). La molduración de bolitas da un marcado carácter de horizontalidad, en contraste con la verticalidad rompedora y contundente de la portada, dispuesta simétricamente en el eje vertrebador de la fachada.

Lám. 224 Santa María das Areas(Fisterra-A Coruña). Puerta lateral. Primer cuarto de siglo XVI.

[328] Yebra Ares, *Pazos y señoríos de la provincia de Lugo…,*168.
[329] Xosé Carlos Valle Pérez, *Do tardogótico ó manierismo. Galicia e Portugal,* A Coruña :Fundación Barrié la Maza, 1995, 5.

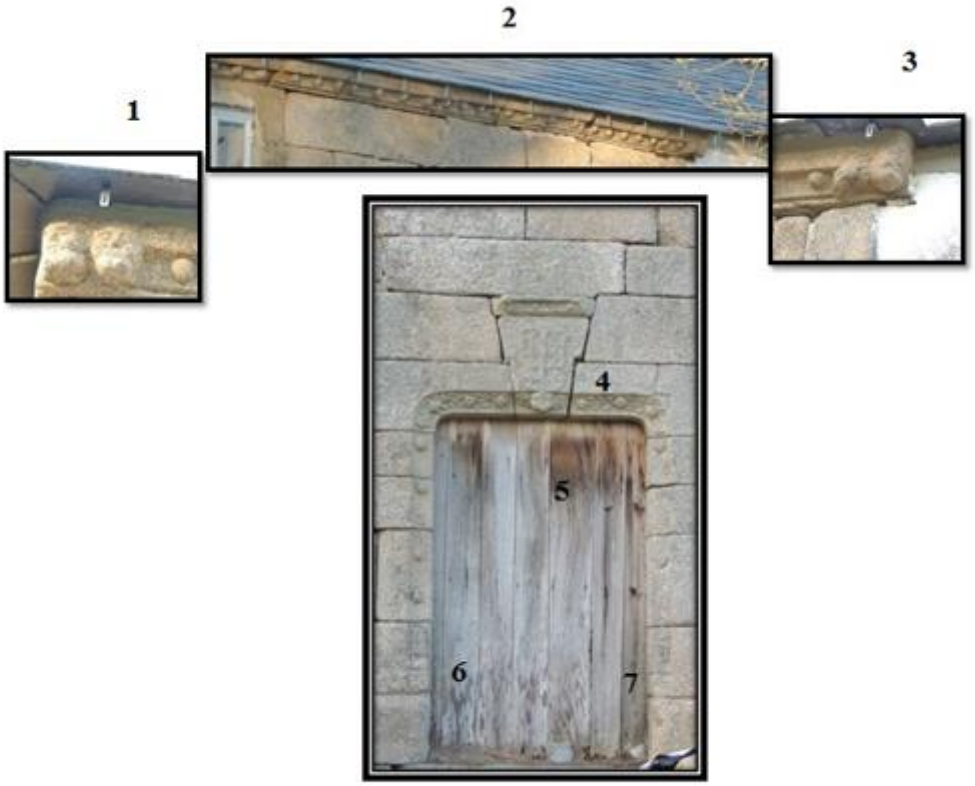
USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La molduración de bolitas da un marcado carácter de horizontalidad, en contraste con la verticalidad rompedora y contundente de la portada, dispuesta simétricamente en el eje vertebrador de la fachada. Sobre la cabeza del querubín, una figura simbólica desdibujada que, puede dar lugar a varias teorías que iremos desglosando más adelante.En todo caso, esa apetencia por lo vegetal,nos recuerda a formas arboladas que vemos en el coronamiento de la puerta de la iglesia de San Pedro de Narla y al motivo en piedra de formas ramificadas que vemos en la ventana de la torre de homenaje de San Payo de Narla (lámina 225). Conviene recordar que el territorio ocupado por esta fortaleza y la iglesia de San Pedro se engloban dentro del arciprestazgo de Narla.



Lám.225. Bloque comparativo de la filiación con el arciprestazgo de Narla

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Lám. 226 Análisis compositivo y estilístico de la puerta de Purreira

Los bustos en relieve enmarcados de laúreas son, sin duda, motivo ornamental habitual en el Renacimiento, pues se trata de imágenes apotropaicas (lámina 226 (1)[330], un elemento iconográfico tomado de Horapolo, cuya función simbólica es la defensa de la casa. La casa de Torres de Allo (lámina 227 y 228) también presenta una cabeza en su fachada, con disposición inclinada, bajo línea de imposta, y gárgolas figuradas (lámina 229).

- Línea de imposta con molduración a base de bolitas.
- Cara con mano figurada a modo de saledizo en la cornisa.
- Moldura con cruz de Narla, de tipo invertido.
- *Putti* o angelote de rostro redondeado e inflado.

[330] Arsenio Moreno, "El palacio ubetense del siglo XVI. Entre la tradición medieval y la renovación clasicista". *Espacio, tiempo y forma.* Serie VII.Historia del Arte , Madrid: UNED (2003), 33.

- Decoración fitomórfica a modo de ramajes simulando hiedra. Molduración de bolas, similar al del palacio de Miraflores (lámina 230 y 231).

Lám.227 Torres de Allo (Zas, A Coruña). Cara de la repisa.

Lám. 228 Torres de Allo (Zas, A Coruña). Cara de la repisa.Alfiz sur

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám. 229 Torres de Allo, Zas (A Coruña). Detalle: gárgola. Acornisamiento

Lám. 230 y 231. Molduración de San Payo de Narla y del palacio de Miraflores

En el patrimonio renacentista de Friol, encontramos heráldica muy diversa, no solo en cuanto a marco cronológico sino también en cuanto a estilo de labra y composición. La bóveda nervada de Guimarey presenta el célebre anagrama "IHS" que volvemos a ver repetido en la puerta de Purreira (retomamos aquí otra teoría), y es muy frecuente en diversas zonas, teniendo ejemplos en la villa de Viveiro (lámina 232), donde el susodicho anagrama se sustenta en el marco de molduración de una rica composición decorativa del siglo XVI emplazado sobre la puerta de una construcción más reciente, tal como se puede ver en la imagen bajos estas líneas.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám. 232 Anagrama IHS en la puerta de una vivienda de Viveiro

IHS es un monograma del nombre de Jesucristo, es decir, un cristograma. San Ignacio de Loyola (1491-1556) adoptó el monograma en su sello superior de la Compañía de Jesús (1541), y de esa manera se convirtió en el emblema de su instituto.En conclusión,la existencia de este anagrama indica la asimilación a Jesucristo y su presencia en el edificio en cuestión, quizás con afán de protección o de difusión de la doctrina del cristianismo, dando a entender que sus moradores son cristianos y abrazan esta religión monoteísta.

No obstante, hay otras interpretaciones teóricas al respecto de este curioso emblema heráldico, según Abel Expósito, estaríamos ante un casa de jurisdicción (lámina 233), tal como se muestra bajo estas líneas:

Lám. 233 Escudo de la Purreira (Casa de la Jurisdicción). Recurso en línea [19/12/2020] Abel Expósito

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En Purreira vemos una portada con hendiduras laterales, de tipo abocinado, con doble reborde, por donde discurre el botonado de la decoración a modo de botones protuberantes y abultados. Podríamos estar frente a influjos manuelinos a imagen y semejanza de las Torres de Allo.

Existen edificaciones que, pese a la distancia de su ubicación y a que no son del mismo momento —como es el caso de Silán (Muras) y Purreira (Friol)—, comparten un sorprendente lenguaje decorativo que nos lleva a hablar de la idoneidad reinante para propiciar el trasvase de canteros y plantillas (recetas decorativas) de una zona a otra. Por ello, nos encontramos en ambas construcciones de tipología civil la decoración de bolas jalonando el tejado —también visible en la iglesia de Banga (lámina 234), Ourense— que acentúa una marcada horizontalidad frente a la verticalidad. Con la salvedad de que en Silán (lámina 235) no hay molduraciones de carácter antropomorfo, como las de Purreira, donde hay dos cabezas acróteras con supuesta función apotropaica.

La presencia del arco conopial es casi una constante *sine qua non*. No hay construcción de finales del siglo XV y principios del siglo XVI que no lo presente (recientemente se ha hallado un ejemplar en la parroquia de Prado (Friol), ya sea enmarcando una puerta o una ventana, como el caso de Silán.

Lám.234 Iglesia de Banga (Ourense)
Molduraciones de tipo bola en cornisa.

Lám. 235 Silán (Muras).
Representación heráldica de la casa.

27.2. Silán (Muras, Lugo)

A diferencia de Silán, en la fachada de Purreira no hay ningún arco conopial. El único vano visible es de la puerta de entrada, que sí presenta molduraciones con hendiduras recorridas por bolas pétreas, que salpican intermitente su superficie muraria, dando incluso lugar a juegos de claroscuros con contrastes lumínicos.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En cuanto a la decoración de la puerta de Silán (lámina 235), hay tres esferas circulares con decoración heráldica y diferente simbolismo que contrasta con la sobriedad. En este sentido, en Purreira, solo se ve el *putti* o angelote acompañado del símbolo que identificamos con anterioridad, siguiendo las investigaciones de Abel Expósito o la línea del cristograma IHS. Silán carece de elementos zoomórficos o fitomórficos, tan presentes en la fachada de Purreira. Por el contrario, en el ámbito heráldico le gana con creces la partida, pues, aparte de los círculos en las dovelas de la puerta principal con subida de acceso de patín, constatamos la presencia de otro escudo blasonado (lámina 236), quizás, eso sí, de factura más tardía, ya a caballo del siglo XVI-XVII.

Lám. 236 Silán (Muras). Escudo blasonado y acuartelado (próximo a puerta de arco de medio punto).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

27.3. Otras casas de la hidalguia lucense en el siglo XVI

Junto con las casas de Silán (Muras) y A Purreira (Friol), propias de la arquitectura civil encuadradas en el siglo XVI en la provincia de Lugo, debemos situar esta otra situada en Quiroga.

Es la llamada casa torre del Hospital o de Tor (lámina 237) (no debemos confundirla con la casa de la Encomienda, ya del siglo XVIII) cuya fachada y tratamiento espacial ya nos habla de elementos organizadores propios del siglo XVI, dada su amplitud y la búsqueda de vanos para la entrada de luz y ventilación.Así como el gusto por la heráldica de incluír elementos blasonados en sus muros.Sobresale un arco de perfil lancetado,

Lám. 237 Casa del Hospital (Quiroga, Lugo). Dos diferentes perspectivas de la fachada principal

lamentablemente se encuentra en peor estado de conservación que la de Tor, ambas,según los genealogistas asentadas en el primitivo solar de los Losada[331].

[331] Valiña Sampedro, Elías, *Inventario artístico de Lugo y la provincia*, tomo III, Facha-Ludrio. Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, Servicio Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, Comisaría Nacional del Patrimonio Artístico, 292 y ss.

USC DE COMPOSTELA

Por su parte, la casa de la Encomienda (lámina 238,239 y 240) se le conoce también como casa de la Condesa y se halla al lado de la iglesia parroquial. Es un edificio amplio, pero ya muy transformado por reparaciones sucesivas, y cuenta con un buen ejemplo de blasón heráldico a base de una piedra de armas (0,65 x 0,42) cuartelada por un árbol y estacas, un lobo sobre ondas, un dado con un lis y una sirena y en último cuartel un castillo de tres homenajes.

Lám.238,239 y 240 Casa de la Encomienda. (Quiroga, Lugo). Fachada principal. Detalle: escudo heráldico.Roseta en el coronamiento

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám. 241 Panel de sinaléctica. Identificación del patrimonio conjunto histórico-artístico del Hospital

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

28. Fortalezas

28.1. San Miguel das Penas

Lleva este nombre de la parroquia en que se halla enclavada, que pertenece al municipio de Monterroso, feligresía de la diócesis de Lugo, en el margen izquierdo del río Labandelo, afluyente del Miño.

De las fortalezas medievales lucenses, una de las mejor conservadas es la torre de San Miguel. Se tiene como filial del castillo de Sirgal, demolido en el reinado de Carlos V. Pertenece actualmente a la casa marquesal de Camarasa.

Asegura el padre fray Felipe de la Gándara, en su obra *Armas y triunfos de Galicia*, que los señores de San Miguel das Penas son los descendientes directos de Arias Gonzalo, valiente caballero que fue ayo y consejero de la reina Doña Urraca, el cual se distinguió en el cerco de Zamora, en el año 1073, y que el señor que se conoce por primitivo y de mayor antigüedad de los Arias es Don Sancho Arias Conde y Ulloa.

Los documentos más remotos relativos a los Arias, que se conservan en el Archivo de Camarasa, son dos contratos de venta efectuada a favor de Suero Arias, señor de San Miguel, uno del año 1394 y otro de 1397. Suero Arias, fue padre de Ares Conde de Monterroso, señor de San Miguel das Penas, que otorgó testamento el año 1439. Estuvo casado con Emilia Núñez de Ulloa, y tuvieron por hija a Leonor López de Aguiar, que heredó la casa y se casó con su pariente Fernán Ares Noguerol, el año 1438, progenitor de los Gayoso de Ourense y de Ares Conde de Taboada, señor de San Miguel. Este y su mujer Beatriz Correa fundaron un vínculo a favor de su hijo mayor, Juan de Gayoso y Taboada, en virtud del Real Privilegio de Carlos V, que comprende la casa de San Miguel, con su jurisdicción y otros lugares y patronatos[332].

[332] Manuel Vázquez Seijas, *Fortalezas de Lugo y su provincia,.*Lugo: Junta del Museo Provincial de Lugo, 1955, tomo I, 133.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Tuvo por primera mujer (1559) a Inés Losada y Quiroga, y, como segunda, a Beatriz de Novoa. Del primer matrimonio fue hijo Ares Conde de Taboada y Quiroga, señor de San Miguel, que se casó en primeras nupcias con María Ulloa y Ribadeneira, hija única de Pedro Pardo Noguerol, regidor de la villa de Noya. Casó en segundas nupcias con Inés de Taboada. Hizo testamento el año 1620.

Sucedió en el señorío de la casa de San Miguel, el hijo mayor del primer matrimonio, Antonio Arias de Ulloa, caballero de Santiago, armero mayor de S.M. y Gobernador de Ocaña, casada con Inés de Somoza y Quiroga, azafata de la Reina. Aparece otorgando testamento en 1652 y, por haber muerto sin hijos, heredó la casa de su hermano, Pedro Arias Taboada y Ulloa, que casó con Elvira de Ulloa Ribadeneira y Taboada, hija única y heredera de Arias Conde de Monterroso, y señor de la Mota y dueño de la casa de Moreira. De este matrimonio nació el hijo mayor, Sancho Arias Conde de Taboada, señor de San Miguel das Penas, por su padre y la Mota, por su madre, caballero de la Orden de Santiago, capitán de Infantería y cabo de las compañías de tierra de Ulloa y sus contornos. Estuvo casado con Juana Ozores, hermana de Don García, cuarto conde de Amarante, a cuya muerte heredó su título y estados. Sucedió en el señorío de San Miguel, Pedro Arias Ozores, sexto conde de Amarante, mariscal de campo de los ejércitos de S.M., que murió sin sucesión, dejando como heredera a su hermana, Constanza Arias Ozores Lemos y Ulloa, nacida en Lugo en el año 1669, según así resulta del testamento otorgado en 1718. Esta señora fue dama de honor de la Reina y el Rey Don Felipe IV, le concedió el título de marqués de San Miguel das Penas y La Mota. Antes usó el título de vizcondesa de San Esteban de Oca.

Al hablar de Don Felipe de la Gándara, de Sancho Arias Conde y Ulloa, nos dice:

Era dueño de la jurisdicción y fortaleza de San Miguel das Penas, edificio de los de más importancia de aquella tierra, cuya piedra, para labrarle, es cierto se truxo de Sirgal, que es la casa y apellido de los Arias Conde, está a dos tiros de mosquete de la dicha fortaleza y jurisdicción de San Miguel das Penas, que como señores que eran sus antecesores de la dicha casa y solar de Sirgal, pareciéndoles era mejor sitio el de San Miguel y por el inconveniente que tenían de estar, el dicho sitio de Sirgal, en jurisdicción de Monterroso, que es del Sr. Conde de Monterrey, la edificaron y hoy se intitulan los

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

señores de San Miguel, dueños de la casa y solar de los Arias Conde: tiene tres mil ducados de renta, diez presentaciones de beneficios in solidum, muchas capillas y entierros con autoridad, y es también señor de la fortaleza de La Mota, en tierra de Pallares, que en una y en otras tendrá trescientos vasallos en el obispado de Lugo, y hoy está sirviendo Don Sancho, como caballero particular a su costa, con criados y caballos suyos, como lo hicieron los señores sus antecesores, y en particular Don Antonio Arias de Ulloa, caballero de la misma Orden, que fue Armero mayor de su Magestad y Gobernador de Ocaña y murió en servicio de su Magestad [333].

De lo que fue fortaleza de San Miguel das Penas, que en 1603 perteneció a Ares Conde de Taboada y en 1674 a Sancho Arias de Taboada, queda en pie la torre de homenaje construida toda de sillares graníticos, en hiladas bastante uniformes. Restos de los muros de otras dependencias han sido aprovechados en el pazo o casa fuerte, que posteriormente se edificó unida a la torre y que actualmente se dedica a casa rectoral de la parroquia. Parte de este pazo (casa-palacio) sufrió una reforma en el siglo XIX. Uno de sus salones comunica por el norte con la iglesia, mediante un pequeño pasillo que sirve de acceso a una tribuna para servicio de la familia.

De la iglesia primitiva que el *coelicolae* de Alfonso III, fechado en 897, incluye entre las que aquel monarca donó a Santa María de Lugo, no se descubre nada en la actual, que se corresponde con la época románica. El curato sigue siendo de presentación del marqués de Camarasa, alternativa con la casa de Lemos. La torre es de planta rectangular, de 10,60 metros de largo por 8,30 de ancho, y sus muros tienen un espesor medio de 1,60. Consta de tres plantas y la del sótano, y en la actualidad remata sin almenas, con cornisa de sección ligeramente moldurada, cubierta con teja acanalada a cuatro aguas.

La puerta de entrada, que se abre en la primera planta, orientada al norte, es de dintel sobre ménsulas y de arco interior semicircular. La fachada este, presenta a la altura de su primera planta, una letrina sustentada sobre dos ménsulas, una ventana en la parte más elevada y tres saeteras. Al sureste, existen dos ventanas ajimezadas de arcos trebolados

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

[333] Vázquez Seijas, *Fortalezas de Lugo y su provincia…,* 135.

ojivales, una en el muro del sur y otra al poniente, con arcos rebajados en su interior. En la planta segunda, hay al este, una saetera y otra al sur, además de una ventana pequeña de arco apuntado, muy parecida a otra que tiene el muro oeste. La tercera planta tiene sus cuatro fachadas ventanas rectangulares de dintel y repisa lisas.

Las aspilleras se abren en forma de ranura alargada entre los sillares, alcanzando el alto de dos de estos las de las plantas altas, y tres, la colocada en la planta baja, que al interior se descarga con arco semicircular y con derrame suficiente para dar cobijo a una persona de pie. Se conserva una chimenea de granito liso emplazada en el ángulo sureste del cuerpo, bajo la torre, y fragmentos de los enlucidos que recubrían los paramentos interiores que contienen los restos de pinturas, con escenas de caza que los decoraban.

Por su disposición y amplitud, y a pesar de las deformaciones que han sufrido, las dependencias del pazo acusan la importancia de esta casa señorial, blasonada con los escudos de los Noguerol y de los Ulloa.

Torreón y pazo se recogen en un amplio patio con muro de cierre y sencilla portalada que, a su lado derecho, ostenta un escudo con las barras de los Taboada y, a la izquierda, otro con la cruz de los Ribadeneira.

Es creencia popular que el emplazamiento de la torre se ha hecho en el lugar en que se halla, para que pudiese comunicarse, por medio de señales, con la de Amarante, situada en términos del municipio limítrofe de Antas de Ulla, solar de los Noguerol[334]. Se trata de un conjunto arquitectónico muy completo, compuesto por una torre, el pazo adosado y una iglesia (lámina 242). Forman estas tres piezas un conjunto de gran vistosidad y recuerdo de una familia de gran solera y de las más antiguas en la Galicia feudal. La iglesia (lámina 242) es una construcción de estilo románico de finales del siglo XII. Fue sustituida por otra, según Vázquez Seijas, que procedía del año 897, donada a la Mitra lucense por el Rey Alfonso III. Este oratorio fue, en tiempos, propiedad de los

[334] Antonio Yebra Ares, *Pazos y señoríos de la provincia de Lugo,* tomo I.Lugo: Diputación Provincial de Lugo. Servicio de publicaciones, 1997, tomo I, 137.

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

señores de la casa, hoy es una iglesia parroquial en la que se venera a San Miguel Arcángel[335].

Lám. 242 San Miguel das Penas (Monterroso, Lugo). Iglesia

Sobre su puerta de entrada se asentó durante largo tiempo una talla en piedra del Arcángel, que ya no existe por haber sido robada. En el interior de esta iglesia se sepultaron los primeros señores. Existe un sarcófago con el siguiente epitafio: "AQUÍ JAZ LEONOR LOPE DE AGUIAR MULLER DE FERNANDO ARIAS NOGUEROL. ANO 1513".

Por lo que respecta al pazo, se levanta sobre planta rectangular con un saliente como unión de la torre. Es de un solo andar, al que se llega por mediación de una amplia escalinata de piedra. Los bajos son de servicio casero, con entrada bajo una puerta dovelada en arco de medio punto. En el piso se encuentra una amplia cocina, antes de *lareira* y varios salones amplios y sin amueblar. De una de estas piezas sale un pasadizo (lámina 243) que comunica con el coro de la iglesia; era el servicio de los señores

[335] Antonio Yebra Ares , *Pazos y señoríos de la provincia de Lugo*,…165.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

palaciegos. Posee pocas ventanas, una en cada cara.

Lám.243 San Miguel das Penas (Monterroso, Lugo). Pasadizo de conexión: estancias palaciegas e iglesia

La cubierta es de cuatro aguas con teja árabe. En la actualidad este pazo no tiene uso alguno debido a su deterioro. Fue aposento, hasta el fallecimiento de su sacerdote parroquial, don Teolindo Cortiñas. En lo que fue el salón principal encontramos restos de una decoración de escenas varias, pintadas al fresco, que anteriormente habían sido tapadas con cal[336].

La torre del homenaje (lámina 244), según opinión generalizada, es parte de lo que queda de una antigua fortaleza medieval. Se levanta sobre planta rectangular con una base de 10,6 x 8,3 metros. Su cuerpo se divide en tres plantas. En la primera encontramos la puerta adintelada que nos da entrada. La cara que asoma al sureste contiene dos ventanas ajimezadas en arcos trebolados ojivales. En la segunda planta dos saeteras y, en el tercero, al centro, una cuadrada ventana con repisa. Se repite esta luz en las otras tres caras. La fachada al este, y a la altura de la primera planta, sobresale una letrina apoyada sobre dos ménsulas. En todas sus caras aparecen varias troneras, muy presentes en estos

[336] Véase lámina 42.

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

edificios. Suponemos que esta torre estuvo coronada por las clásicas almenas. Hoy su remate es una suave cornisa y su cubierta, a cuatro aguas, es de teja rubia árabe. De la última ventana de la cara principal sale un largo mástil sostenedor de una bandera que se cuelga los días de fiesta; es una costumbre muy antigua. Según un documento fiel, nos dice: "ESTA PIEDRA PARA LABRARLE E CIERTO SE TRUXO DEL LUGAR DE SIRGAL[337].

Lám. 244 San Miguel das Penas (Monterroso). Torre de homenaje principal.

La construcción de los tres cuerpos es muy sólida y vistosa. Toda su fábrica está compuesta con sillares de granito. Su conservación, menos el pazo, está en buen estado. Se encuentra todo el conjunto cerrado por un alto muro que se abre en una amplia portada, con su tornalluvias, y a sus márgenes dos escudos labrados e incrustados en el cierre, que cantan los símbolos de la casa. A la derecha, las barras y calderos de los Taboada; a la izquierda, una cruz floreteada de los Ribadeneira[338].

Como apunte histórico interesante, conviene resaltar que en el año 1509 contraen matrimonio don Juan Ares Noguerol y doña Isabel González de Taboada, y es cuando se

[337] Manuel Vázquez Seijas, *Fortalezas de Lugo y su provincia*.Lugo: Junta del Museo Provincial de Lugo, 1955,tomo I, 167.
[338] Vázquez Seijas, *Fortalezas de Lugo y su provincia*…, 168.

realizan partijas en la Casa de Taboada, de lo cual ella sale bien parada y se incrementa el patrimonio de San Miguel das Penas al unirse con la Casa de los Taboada. Quedan varios hijos y todo son heredades, puesto que aún no se había formalizado el mayorazgo. El mejorado sería don Ares Conde de Taboada, que matrimonió con doña Beatriz Correa, llegada esta señora de la casa de Goyán (Tuy), hija de los señores marqueses de Mos, con grandeza de España. Con esta unión se engrandece la Casa de San Miguel. Muchos familiares han contribuido a ello con cesiones de su dote que favorecieron la economía con miras a un sólido patrimonio y fundar el mayorazgo.

Por otra parte[339], tanto la señora como el heredero realizaron compras de tierras y cotos en sus cercanías a la mitra lucense. Se funde el vínculo con el beneplácito real, a favor de su hijo mayor, con fecha 6 de agosto de 1553, ante el escribano don Sebastián López. No dejan de citar en el documento de fundación a todos los hijos, que fueron ocho, y todos favorecidos con herencias, incluidos los que profesaron órdenes religiosas.

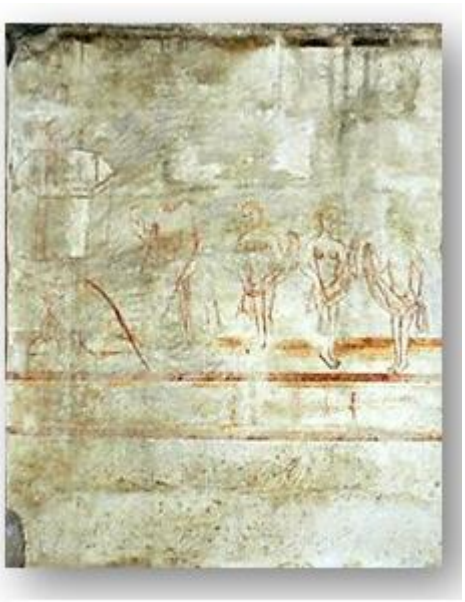
El heredero del mayorazgo pasa a ser don Juan García Taboada, titulado señor de su Casa de San Miguel, con jurisdicción civil y criminal. Tomó por esposa, en 1559, a doña Inés Losada y Quiroga, nieta de don García Rodríguez de Quiroga, Adelantado Mayor de Galicia. Queda viudo el señor, y en segundas nupcias se une doña Beatriz de Noboa, la madre de esta señora y su tío canónigo, don Fernando Arias, la dotan para su boda, con el coto de Ansar y San Cristóbal de Viloide. El hijo mayor y heredero es don Ares-Conde Taboada y Ulloa, venido del primer enlace. Contrajo en primeras nupcias matrimonio con doña María de Ulloa y Ribadeneira, con descendencia, y en segundas con doña Iseo de Taboada, que era hija de don Ares-Conde Monterroso, señor de la Mota y de la Moreira, posesiones que con este enlace pasan al patrimonio de San Miguel das Penas[340].

USC DE SANTIAGO

[339] Vázquez Seijas, *Fortalezas de Lugo y su provincia*…, 168.
[340] Yebra Antonio Ares, *Pazos y señoríos…,*169.

Son pinturas de carácter mitológico (lámina 245) que conllevan un mensaje humanista y de raíz pagana y que se aplican, en el interior de este pazo monterrosino, a modo de ornato. Su complejidad temática lleva a imaginar la existencia de personalidades bien cultas en la Galicia de la segunda mitad del siglo XVI.

En pintura, perviven las fórmulas góticas de raíz flamenca, ya presentes en la última década del siglo XV, tendencia a perdurar en los primeros decenios del siglo XVI. Hasta casi los años centrales de este siglo se mantendrán, casi generalizadamente, los criterios góticos hispano flamencos[341].



Lám.245. San Miguel das Penas (Monterroso). Pinturas murales del Juicio de Paris.

La época del estilo propiamente renacentista se superpone en algunas décadas a los tiempos en que tuvo vigencia el gótico hispano flamenco. Ha de valorarse, en principio, como una forma de entender el arte que pretende diferenciarse, con arreglo a criterios italianizantes, renacentistas, de una generalidad que practica —con un sentido de la reiteración y de la inercia acusados— un arte basado en una tradición bien asentada. El Renacimiento supondrá como estilo, pues, una posición significadora de una alternativa plástica, con una indudable aportación creativa y renovadora que, a la larga, conlleva una necesaria situación de tránsito que modificará la dirección de la pintura de Galicia en el siglo XVI. La obra más sintomática al respecto se desarrolla en el segundo tercio de esta centuria[342].

Existen pocas veces en que el trabajo de pintura aplicado sobre tabla no se contextualiza en un retablo. Puede, así, tener carácter autónomo, como obra aislada, o bien integrarse en un determinado encuadre arquitectónico, por ejemplo, en un intercolumnio, en la decoración de una determinada girola; en ese caso, su carácter tiene

[341] José Manuel García Iglesias (coord.), *Galicia arte. La época del Renacimiento. La pintura del siglo XVI,* A Coruña: Hércules de Ediciones, 1993, 471.
[342] García Iglesias, *Galicia arte. La época del Renacimiento…,*407.

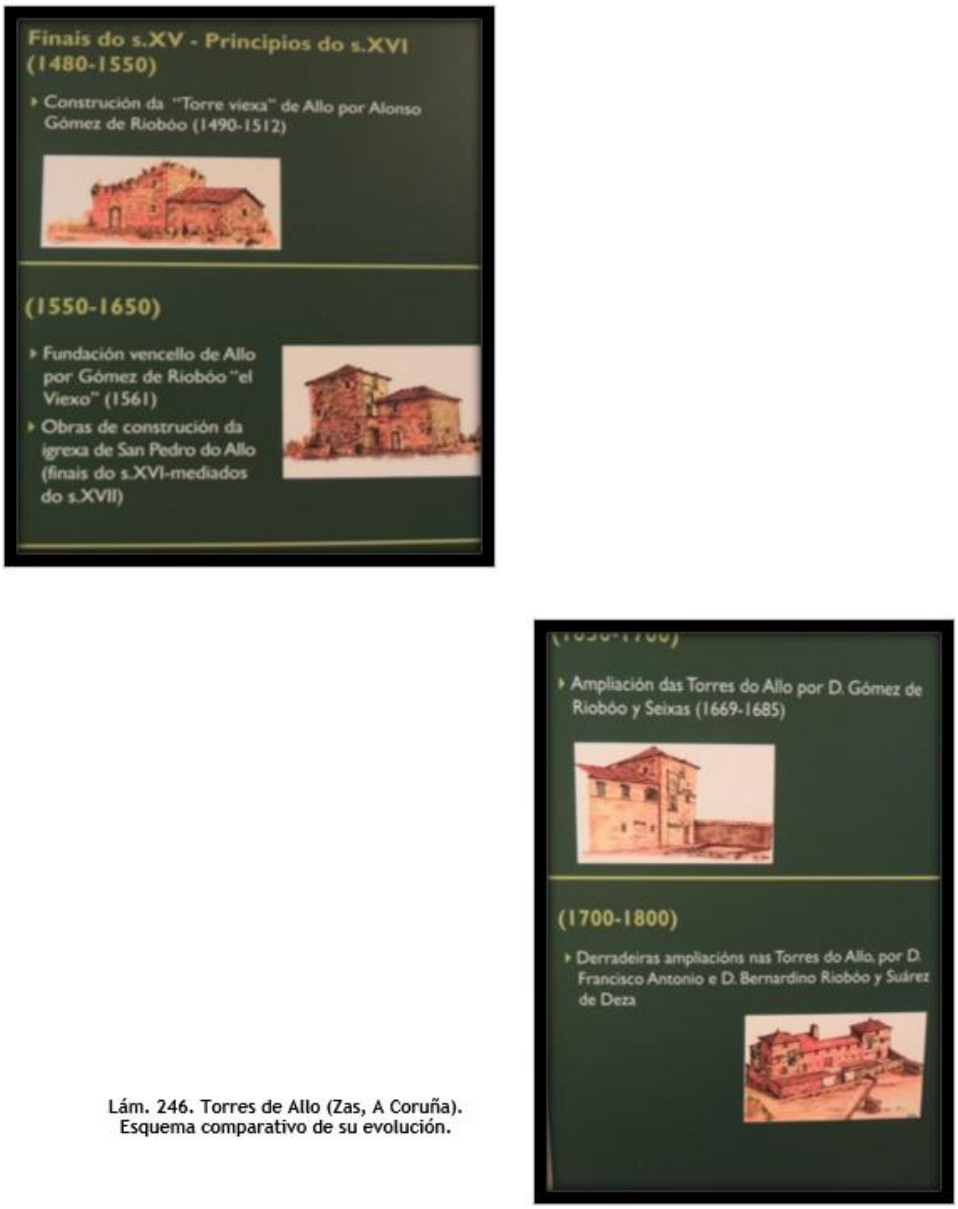
una indudable proximidad al que puede reconocerse en la obra pictórica aplicada a un retablo[343].En esta línea, conviene recordar el sentido que tiene la pintura en lo que se refiere a la renovación física de la imagen arquitectónica.El estudio de la actividad pictórica en Galicia en los tiempos del Renacimiento lleva a constatar un lógico paralelismo con lo que acaece en otros ámbitos del arte: la presencia de bastantes autores foráneos. Es esta una cuestión generalizada en el siglo XVI hispano. Bastantes artistas aparecen trabajando en diferentes partes de la Península, y alguno de ellos —lo cual es bien significativo, por cierto— provienen de otras partes de Europa; toda esta dinámica contribuye a innovar en profundidad el arte de las diferentes partes de la península. Así pues, entre los autores que destacan en el ámbito de la pintura gallega, algunos son extranjeros, y bastante de ellos, portugueses.

Llama la atención, por otra parte, la movilidad que manifiestan los artistas dentro de Galicia. Existe algún ejemplo documental que recoge la existencia de contratos de compañías, con las particularidades, en el orden del reparto del trabajo entre distintos artistas, que ello conlleva[344].Por lo que se refiere a la temática de carácter profano, debe entenderse, fundamentalmente, en relación con las ideas de carácter religioso que, desde tal prisma narrativo, pretenden ponerse de relieve[345]. En tal sentido han de valorarse diferentes asuntos que puedan responder a relatos de carácter mitológico, emblemático o, simplemente, alegórico; su lugar de ubicación tanto puede encontrarse en edificios de carácter civil como religioso.

28.2. El patrimonio renacentista de las Torres de Allo

A finales del siglo XVII (1669), don Gómez de Rioboó y Seixas (a lo largo de este capítulo iremos viendo la vinculación con el linaje de los Seixas) mandó levantar la *torre*

[343] García Iglesias, *Galicia arte. La época del Renacimiento…*,408.
[344]García Iglesias, *Galicia arte. La época del Renacimiento…,*409.
[345] José Manuel García Iglesias, *Galicia arte. La época del Renacimiento. La pintura del siglo XVI,*A Coruña: Hércules de Ediciones,409.



Lám. 246. Torres de Allo (Zas, A Coruña). Esquema comparativo de su evolución.

nueba y el cuerpo de unión intermedio. La nueva obra coincidió con el matrimonio de D. Gómez con Dª Jacinta de Luces, decidiendo el matrimonio ampliar *a vella torre de Allo* de acuerdo con las nuevas exigencias de confort y representación del Barroco, cuando la nobleza de los pazos se encontraba en la cumbre de su poder. Debido a su cronología a caballo entre la Edad Media y el siglo XVI, la *torre viexa* aún conserva rasgos defensivos medievales como la portada con saeteras, incluso cuando ya se camina hacia la modernidad, potenciando los amplios ventanales y otros elementos decorativos y representativos.

Alonso Gómez de Riobóo edificó en el llano, junto a la casa de Allo, ya existente, la primera torre o *torre viexa* de Allo. Fue el típico proceso de *bajada al suelo* de los descendientes de los antiguos señores feudales que abandonaron las fortalezas de sus

antepasados para construir viviendas más cómodas (en principio denominadas *casas fortes,* no pazos). En todo caso, la *torre viexa* ya estaba concluida antes de 1512.

Las torres de Allo (lámina 246) fueron levantadas y habitadas por la familia de los Gómez de Riobóo, originarios de la vecina torre de Penela (Silvarredonda, Cabana de Bergantiños) y vasallos de los condes de Altamira. El origen de las posesiones del Allo está en la herencia de Berenguela Sánchez de Moscoso, una mujer perteneciente a la casa de Altamira, que se casa con un hidalgo llamado Gómez de Riobóo Vilardefrancos. Este hombre podía ser entonces el merino de un castillo o torre que se supone había en las tierras del Allo y su boda se puede entender como un reconocimiento por sus servicios a su señor. Este matrimonio vivió en la segunda mitad del siglo XV y sería su hijo más joven, Alonso Gómez de Ribóo Vilardefrancos, nacido hacia el año 1460, el primer señor del Allo, entendido este como territorio ya diferenciado e iniciador de las actuales torres.

Las torres de Allo (lámina 246) se levantan en el medio de unas tierras que en el reinado de Felipe V serán reconocidas como coto y jurisdicción, es decir, una forma de administración de personalidad jurídica y donde los señores, para poder administrar justicia, tenían la potestad de disponer de prisión y ajusticiar a los condenados.

Las torres funcionan como centro simbólico de un dominio, como símbolo de un poder señorial que se extiende por todo el territorio en el que son visibles. Su imagen habla del poder, pero también de la antigüedad del linaje de quien las habita. Las torres sustituyeron a un viejo castillo. Este probablemente fuese asaltado por los Irmandiños en 1467 y pudo ser derrumbado, definitivamente, a raíz de la política seguida desde 1480 por los Reyes Católicos, que ejercieron el control y sometimiento de la nobleza gallega, y que se acentúa con la visita a Galicia en 1486.

Por esto podemos imaginar que Alonso Gómez de Riobóo Vilardefrancos tuvo que dejar su castillo y pasa a vivir en una casa situada en el medio de las senaras, donde ya habría algún tipo de morada en la que habrían vivido algunos antepasados suyos, pero que entonces se convertirá en el solar de un nuevo pazo. Allo sería así una nueva forma de entender la arquitectura del poder de la nobleza, donde las formas de raíz militar, que hablan de un origen vinculado a las armas, dan paso a otras formas más decorativas que ya se utilizan como nueva manera de ostentación y que están vinculadas a un modo de

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

vida más ligado a las formas civiles de existencia. Y aunque no es el primer pazo gallego, sí es el primero en dejar atrás la imagen de residencia defensiva. El topónimo de *Allo* puede proceder de la condición de *ayo* del señor de Altamira de Gómez de Riobóo Vilardefrancos, por lo que las Torres de Allo serían las *torres del ayo*. Otro posible origen estaría en el *angulus* latino, relacionado con la curva o meandro que por aquí formaría el río Grande, que delimita parte de estas tierras.

28.2.1. La evolución arquitectónica de las Torres de Allo

1

2

3

Lám.247 Torres de Allo (Zas, A Coruña).Evolución arquitectónica.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La imagen actual de las Torres de Allo está configurada por dos torres unidas entre sí por un cuerpo intermedio más bajo (lámina 247). Pero en su origen primero se levantó la torre situada al lado norte (a nuestra derecha, mirando hacia la fachada) y, más tarde, la torre sur y el cuerpo intermedio. Esta primera torre se levantaría al lado de una construcción ya existente, una posible casa fuerte (lámina 248). Ambas construcciones convivirían durante un cierto tiempo y la casa vieja sería entonces una construcción anexa a la nueva, como posible dependencia para los criados. Parece que estaba previsto continuar las obras de la nueva torre hacia el lado sur, pero por algún motivo quedaron interrumpidas y no se continuaron hasta unos doscientos años después.

Lám. 248 Torres de Allo (Zas, A Coruña).Interiores de las dependencias.

Lám. 249 Torres de Allo (Zas, A Coruña). Detalles constructivos.

Esta torre todavía tiene en la planta baja cierto aspecto defensivo (lámina 249). Aquí hay una única puerta que termina en un arco de medio punto formado por dovelas de grosores intercalados y una pieza invertida que forma la clave del arco. Todo esto lo convierten en una interesante muestra de cantería. Posteriormente, a este arco hubo que añadirle un dintel para reforzarlo. A cada lado de la puerta hay unas ventanas saeteras para la defensa desde dentro. En el interior hay unos agujeros abiertos en los salientes de unas piezas que servían para atrancar y reforzar la puerta en caso de ataque, que seguramente los hubo. Pasado el tiempo, y en lo que era la entrada principal del pazo, estarían los establos del ganado.

A la altura de la primera planta empiezan ya los motivos ornamentales de la fachada. Destacan las dos ventanas abiertas a distinta altura y de distinto tamaño. La de la derecha

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tiene un doble arco ojival y el marco labrado con motivos vegetales, sobre una saetera en forma de cruz. La de la izquierda, a un nivel más bajo y de mayor tamaño, termina en un arco conopial y, sobre ella, hay un escudo con dos curvas cóncavas sobre los cuarteles superiores, algo propio de los Reyes Católicos, escudo con las armas de los Figueroa, Vilardefrancos, Riobóo y Moscoso, linajes en los orígenes de la familia propietaria. Todo el hueco en el que se inscribe la ventana y el escudo está enmarcado en un arco excavado en el propio muro por medio de dos finas molduras. Envolviendo ambas ventanas, hay una moldura adornada con motivos vegetales. Más arriba, otra ventana con dos figuras en el dintel que parece que sostienen un escudo. Acaba la torre una cornisa con adornos y tres gárgolas, elementos de una arquitectura urbana que aquí ennoblecen el edificio y dejan patente una preocupación por cierto refinamiento.

Siempre se quiso vincular esta obra con la del Hospital Real (actual Hostal de los Reyes Católicos) de Santiago de Compostela, y también se suponía que Enrique Egas pudo haber realizado el diseño de Allo. Como mucho, se puede decir que algunos canteros que llegaron a Santiago para empezar las obras del hospital pudieron trabajar en Allo, pero hay que recordar que la construcción del hospital empezó en 1501[346].

La torre norte, conocida también como *torre viexa*, debió empezar a construirse en los últimos años del siglo XV y primeros de los siglos XVI, y probablemente pudo finalizarse a principios de la segunda década de 1510. Por lo tanto, es una obra de inicios del siglo XVI. Es este un edificio hecho desde una óptica estética del gótico final, realizada por canteros formados en este estilo, pero realizada en fechas tardías, con una preocupación todavía defensiva, y en la que introducen elementos decorativos procedentes de la arquitectura civil, al igual que ocurre en San Payo de Narla. Incluso se ha relacionado con el estilo manuelino portugués, pero sin gran fundamento, lo que no quiere decir que no trabajasen aquí canteros del país vecino.

[346] Excma. Deputación de A Coruña. Servicio de Difusión e Información Turística. Folleto informativo de Torres de Allo (Zas, A Coruña).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

.

Allo sería como un ensayo o modelo para lo que tenían que ser las nuevas moradas de la nobleza y que culminarían en los pazos barrocos. Un modelo hecho en un tiempo, entre los siglos XV y XVI, en el que se impone el poder real con sus medios coercitivos, como la Real Audiencia, sobre los enfrentamientos entre nobles, y en el que estos tienen que abandonar sus fortalezas para vivir en los pazos, pero este paso no se da de manera lineal, sino que es un proceso con diferentes ritmos. Pero Allo es un modelo en el que no se olvida todavía del todo un poder que tiene sus orígenes en una actividad guerrera o militar.

A lo largo de los siglos XVI y XVII la familia Gómes Riobóo fue aumentando sus propiedades por medio de compras, tanto de nuevas tierras como de parientes a los que les correspondía llevar herencia de Allo. Esta situación supuso un aumento de los bienes patrimoniales y de la riqueza de este pazo. También se mejoró por el matrimonio de Antonio de Riobóo con María das Seixas, en 1644, heredera del Pazo de Cabanas, en las orillas del Eume, miembro de una familia señorial y propietaria de amplias tierras, por lo que el heredero de Allo mejoró tanto económicamente como en posición social. Antonio de Riobóo fue quien tuvo que reparar la torre vieja poco después de su boda, ya que entonces parecía que no estaba en muy buenas condiciones. Con este matrimonio empezó también la etapa en la que dejó de vivir permanentemente en Allo, pues alternaba esta residencia con largas estancias en el Pazo de Cabanas.

Fue el hijo de éstos, Gómez de Riobóo Seixas de Vilardefrancos, el que le dió el impulso definitivo a las Torres de Allo entre 1669 y 1689, construyendo la torre del lado sur y el cuerpo intermedio entre las dos. El esquema estilístico de la torre vieja quiso trasplantarse a la torre nueva en un estilo mimético. De este modo, se intentaba asegurar una unidad de conjunto, pero con casi doscientos años de diferencia. Esta es una ampliación constructiva hecha porque el espacio de la anterior vivienda no era suficiente para la comodidad de la vida de sus dueños.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

28.2.2. Comparativa entre San Miguel das Penas y Torres de Allo

El avance del tiempo no sólo influye cronológicamente, sino también estilísticamente. Un nuevo tiempo trae aparejado consigo un nuevo estilo que resulta palpable en las principales manifestaciones artísticas, centradas en la arquitectura, la escultura y la pintura.

Nuevos parámetros estilísticos hacen que la escultura goce de mayor autonomía e independencia respecto a su soporte, así como la pintura se inunda de mayores concesiones a lo profano de la mano del neoplatonismo y de lo mitológico y, por su parte, la arquitectura huye de ecos medievalizantes para encauzarse hacia un nuevo estilo constructivo, que despoja sus construcciones del fiero aspecto defensivo y lo transforma en viviendas destinadas al bienestar personal.

Si bien estas incursiones suelen ser tímidas en ciertas áreas geográficas de Galicia, como es el caso de San Miguel das Penas, que no logra desligarse de su concepto de casa torre, dan, por el contrario, un paso más firme en zonas como Zas, con las Torres de Allo (A Coruña). Como podemos ver en los anteriores gráficos, aquí sí que se aprecia la transición de lo primitivo a lo lujoso con toda clase de detalles, que han acabado convirtiendo algo defensivo en una vivienda cómoda, con concesión al ornato en sus fachadas exteriores, y con un aspecto más civil que militar, en un alarde introductorio de nuevas influencias e influjos. Conviene recordar la proximidad de Santiago de Compostela, por aquel entonces un hervidero de artistas foráneos, auténticos vehículos de entrada de nuevas técnicas cuyo saber innovador queda patente en detalles como la ventana de Torres de Allo, con una licencia decorativa de inversión del orden que también vemos en San Payo de Narla.

Tanto en una ventana como en otra (pese a tratarse de diferentes edificaciones ubicadas en distintas zonas geográficas), se observa en Allo una clave de arco y un rombo invertido en San Payo de Narla. Se percibe en ambos casos una tendencia hacia la ornamentación y decoración fastuosas. En el caso de Allo, la inversión de la clave del arco se conoce por *tour de force* y supone un auténtico alarde técnico desarrollado solo

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

para mostrar la pericia de los canteros, los cuales también trabajaron en el Hospital Real de Santiago, ya que emplearon los mismos arcos mixtilíneos.

Retomando la comparativa en San Miguel das Penas, aún se perciben resabios medievales, pues todavía continúan vigentes las ventanas bíforas con ajimez y la tronera al exterior, en la línea de la fortaleza de Pambre, Castroverde o Tovar (lámina 250) Además, no se ha conseguido desnivelar la torre, cuya verticalidad prepondera sobre la aledaña construcción de vivienda, haciendo así que el aspecto de casa-torre continúe siendo muy evidente.

Lám. 250 Tovar,fortaleza (Vilanova de Lourenzá). Detalle ventanas en torre de homenaje. Alfiz: aspecto medievalizante

San Miguel das Penas no tiene mucha concesión al ornato, a diferencia de Torres de Allo, cuyas dos torres, la nueva y la vieja, se contaminan de un alegre lenguaje decorativo a base de gárgolas con curiosa disposición, arcos conopiales a modo de remate, alfiz a modo de enmarque arquitectónico, escudo nobiliario con compartimentación de varios cuarteles. Todo un despliegue de ornamentación que contrasta, enormemente, con la frialdad de la piedra desnuda de San Miguel das Penas. Vemos ahora un desglose enumerado de los elementos compositivos (lámina 251) de la torre nueva de Allo:

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

1. Gárgola
2. Escudo con las armas de los Seixas, Losada, la vieira y la estrella hacen mención a un ilustre miembro eclesiástico de los Seixas con la intención de dignificar el linaje, etc.
3. Alfiz
4. Ménsulas o mensulones con decoración zoomorfa.
5. Saetera lateral de carácter defensivo.
6. Puerta de arco de medio punto.
7. Balconada
8. Traceria calada
9. Linea de imposta (horizontalidad vs. verticalidad)
10. Decoración fitomorfa a base de rosetas.

Lám.251 Torres de Allo (Zas, A Coruña). Detalle de la nueva torre arquitectónica.

En la obra de Jesús Ángel Sánchez García, monográfica sobre Torres de Allo, concretamente en su página 95, encontramos la siguiente información, de gran ayuda para el desarrollo de la línea de investigación de nuestra tesis, en palabras textuales del autor:

"*al dilatarse los trabajos de reconstrucción de alguna de estas fortalezas hasta 15 ó 20 años, la presencia de los maestros no se limitó a las postrimerías del siglo XV sino que en algún caso debieron continuar en nuestra tierra hasta comienzos del siglo XVI. En la nueva centuria su actividad sirvió incluso para introducir los más modernos motivos del léxico ornamental renacentista, como ocurrió con la citada torre de San Payo de Narla: reconstruida en torno a 1510 y en la que la recia arquitectura defensiva se combina con medallones con figuras en sus ventanas. De hecho era práctica habitual que los maestros de estas cuadrillas itinerantes reservaran para sus oficiales la labra de aquellas partes de mayor empeño de la construcción, dejando el resto para la mano de obra autóctona, generalmente de menor nivel de especialización…[…]En los primeros*

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

años del siglo XVI el trasiego de maestros y canteros llegados de Cantabria y el País Vasco resultó así decisivo para la concreción y primeras manifestaciones del Renacimiento en Galicia[347]*".* Esta pista no es de gran ayuda al darnos una referencia cronológica, el año 1510, que nos permite ponernos tras la pista de Fernán das Seixas (lámina 252) como artífice y promotor del nuevo revestimiento renacentista de la epidermis pétrea de San Payo de Narla, quedando una línea cronológica en su construcción cuya intuición posible plasmamos en esta flecha o diagrama de flujo que mostrarmos a continuación, bajo estas líneas (lámina 253).

Lám. 252. Gráfico explicativo de la vinculación de los Seixas de Zas (Allo, A Coruña) con los de Narla (Friol,Lugo)

[347] Tomado de Rodríguez González, A.(1984), 133.

La reconstrucción de San Payo de Narla. Torre de homenaje

Lám. 253 Organigrama de flecha. La reconstrucción de San Payo de Narla. Torre de homenaje.

1
Torre derribada por las tropas de la Hermandad (siglo XIV-XV)

2
Vasco das Seixas reclama a canteros vizcaínos para su reconstrucción

3
Reconstrucción de la torre de homenaje

4
Pudo haber reconstruido la torre Vasco das Seixas.

5
En el siglo XVI sería propietario Fernán Díaz das Seixas, época en la que serían erigidas las ventanas de estilo ya renacentista, lo que explicaría la ventana lateralizada al dejar de ser San Payo, fortaleza defensiva y pasar a ser residencia tipo pacega, de ahí el confort interior con chimeneas del siglo XVI.

Torres de Allo cuenta, por otra parte, con una iglesia, la de San Pedro (lámina 254, 255 y 256), donde se enterraron sus miembros, sin embargo, separó el poder religioso del civil. A diferencia de San Miguel das Penas que, mediante un corredor, continúa estrechamente ligado a su iglesia, a la que se accede a través de una pasarela. Las torres de Allo consiguen independencia arquitectónica, lo que hace que destacen en unicidad,

Lám. 254 San Pedro de Allo (Zas, A Coruña). Iglesia. Exteriores

y no en duplicidad. Un edificio exento siempre gana en presencia escenográfica, ya que su puesta en escena no se ve enturbiada por construcciones aledañas y típicos añadidos que no siempre gozan de la estética acertada acorde con la edificación principal.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám. 255 y 256 San Pedro de Allo (Zas, A Coruña). Portada. Comparativa arco de Castel Vecchio en Verona SS.Serlio

28.2.3. Las diferencias entre Zas (Torres de Allo, A Coruña) y San Miguel das Penas (Monterroso, Lugo)

Aunque poseemos muy pocos datos sobre la historia de este monumento, del análisis de sus elementos arquitectónicos se deduce que tiene la pecularidad de ser el resultado de un proceso constructivo inverso al habitual en los pazos gallegos. Si la pauta normal es la construcción de una torre de defensa a la que posteriormente se le agregan otras construcciones, en este caso, la construcción primitiva es una nave central a la que después se adosarán, primero una Iglesia y, posterior y sucesivamente, la torre y dos naves laterales.

La más antigua es la actual nave central, que podríamos datar entre los siglos VII y IX,construida con sillarejos y ripios sellados con una basta argamasa de barro sobre la que se descubrieron unos dibujos incisos (esgrafiados) cuyas representaciones esquemáticas de danzarinas, guerreros y cazadores han sorprendido a cuantos especialistas las han analizado, por no guardar analogía alguna con lo que hasta hoy se conoce de la cultura gallega.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Entre los siglos VIII-IX se construye la Iglesia que, aunque ha sufrido modificaciones barrocas en su cabecera, conserva la nave central primigenia. Posteriormente, hacia el siglo XIV, se agrega la Torre, con sótano y tres plantas, de sillería, en la que destacan, en su exterior, dos ventanas ajemizadas de arcos trebolados ojivales y, en su interior, las pinturas murales de la primera y segunda planta con motivos decorativos diversos que van desde decoraciones geométricas, hasta decoraciones figurativas que representan motivos vegetales, escenas de caza o mitológicas, como el Juicio de Paris[348].

La nave lateral, posiblemente del siglo XVI, con sótano y primera planta, de piedra de sillería, está también profusamente decorada con pinturas murales de carácter figurativo de motivos heráldicos y mitológico-religiosos.

La Torre del Homenaje consta de tres plantas, en la primera y en la segunda se encuentran los restos de las pinturas murales de motivos heterogéneos en los que se ha intervenido.

En Allo, se percibe el otro paradigma, es decir, tomando como embrión un baluarte o torre defensiva, se desarrolla en planta y alzado una arquitectura de tipo más palaciego, destinada a vivienda y no pensada como bastión de defensa. Además, las torres de Zas son muy importantes en el estudio de la arquitectura renacentista ya que nos da el nombre de un maestro de obra importante, llamado Guillém de Colas, de filiación portugesa y cuya presencia se atestigüa, también, en el Hostal de los Reyes Católicos (Santiago de Compostela, Plaza del Obradoiro).

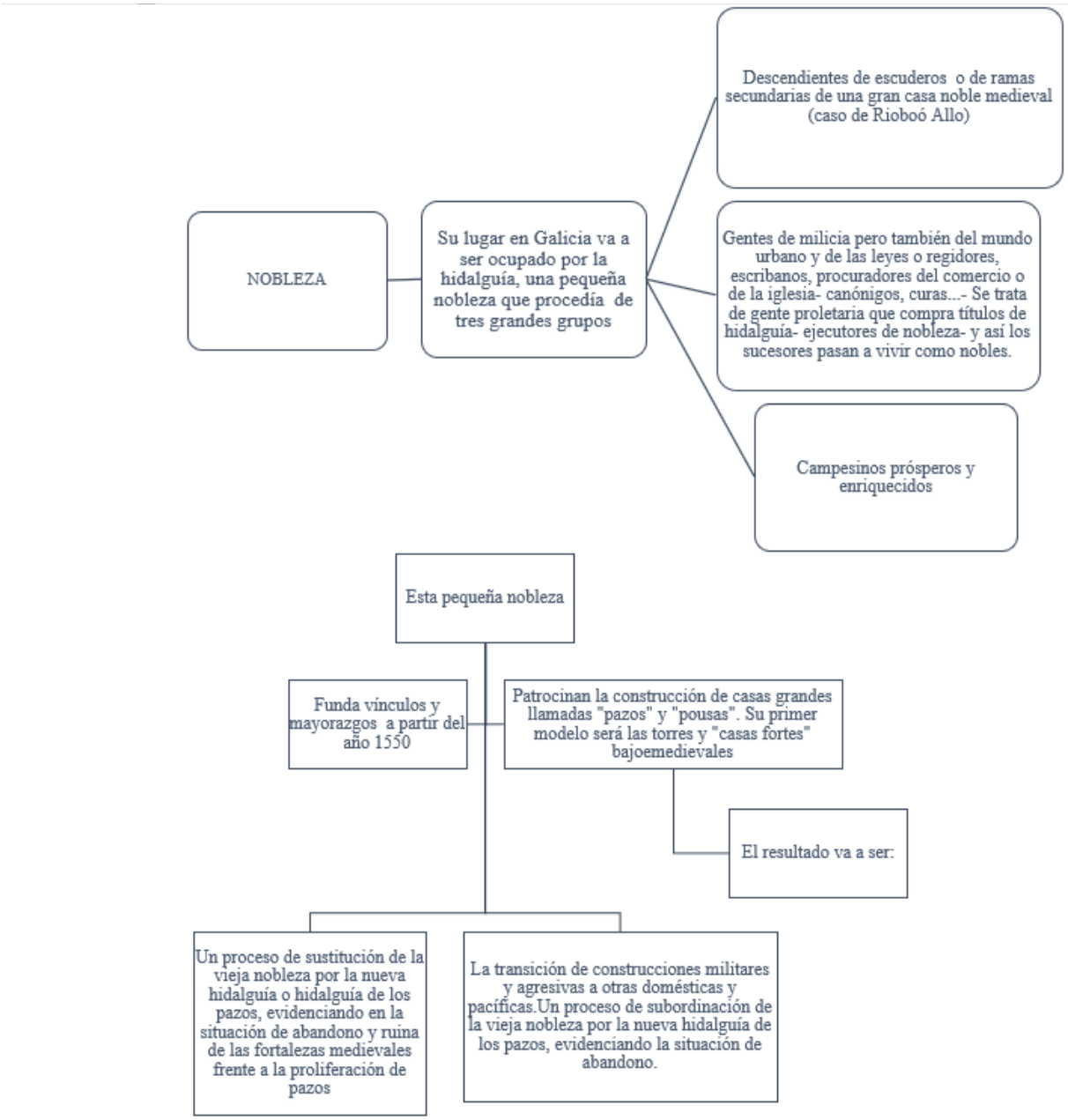
En Allo, se ve cómo las torres caminan hacia la modernidad, potenciando los amplios ventanales y otros elementos decorativos y representativos, en búsqueda clara del confort en una nobleza en su punto álgido de poder y protagonismo. Al mismo tiempo, con este formato de pazo con dos torres se conseguía un signo icónico alusivo a la nobleza y poder de los señores, reminiscencia de la estampa de los castillos. Esta es la

[348] San Miguel das Penas. Patrimonio Inmobiliario. Fundación Casa Medinaceli, 40. Recurso electrónico. Disponible en: http://www.fundacionmedinaceli.org/casaducal/fichacasa.aspx?id=69. (2/11/2023)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

imagen que aún perdura de Torres de Allo[349].

En el siguiente organigrama (lámina 257), vemos cómo era la estructuración de los diferentes sustratos o capas de la nobleza:



Lám. 257 Organigrama explicativo. Nobleza e hidalguía.

[349] Información extraída del montaje museológico y museográfico de las Torres de Allo, en Zas (A Coruña).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

28.3. Fortaleza de San Payo de Narla (Friol)

28.3.1. Contexto y ubicación

En un macizo rochoso del lugar de A Castronela (jurisdicción de San Payo), del término municipal de Friol, coronando un cerro que circunda casi por completo el río Narla, se levanta esta fortaleza también conocida por torre de Xiá, por hallarse enclavada en la parroquia de este nombre.Un tanto confusas se deslizan las noticias que se refieren a la época de su construcción y aún a las de su fundador o primitivo dueño.

Al hacer Villa Amil y Castro la descripción del Castillo de la Rocha Blanca de Padrón, dice, que el nombre de Rocha ya se debe en tiempos anteriores a algunas fortalezas, como la de Narla, pues en 1350 y "*no campo de rochela da narrela, Fernán Gómez das Seixas fiço pregunta a Gonzalo Sorrdo se se pararan o sesto do couto de Gial*" que éste había vendido ante Notario y siendo testigos los "*comenderos da comenda da rrocha de narrela polo mestre da orde de Santiago*[350]".

Según Vasco de Aponte, en las revueltas del siglo XV entre los nobles gallegos, ganó a Narla el Sr. Gonzalo Ozores de Ulloa, de la casa de Monterrey, que la cedió al Obispo de Lugo con los cotos de San Martín de los Condes y Ferreira de Negral, cesión confirmada después por D. Sancho de Ulloa, hijo de D.Lope.

28.3.1.1. El linaje de los Seixas

El linaje de los Seixas procede del lugar homónimo en la parroquia de Merlán, ayuntamiento de Palas de Rey, en lo alto del Corno do Boi, colindante con las tierras de Friol y Toques.Allí existió la fortaleza del Castro das Seixas (lámina 258), topónimo que aún subsiste, así como el cercano Hospital das Seixas, que daba cobijo a los peregrinos que se dirigían a Santiago por el camino Real de Oviedo.También subsiste en la actualidad

Lám.258 Seixas, Hospital de, Ubicación

[350] Manuel Vázquez Seijas, *Fortalezas de San Payo de Narla.* Separata de "Fortalezas de Lugo y su provincia*",* tomo I, Lugo: Junta del Museo Provincial de Lugo, 107.

USC DE COMPOSTELA

el Pazo do Monte, antiguo *palatium* de los caballeros de este linaje.

La referencia bibliográfica al antiguo castillo nos la proporciona Antonio López Ferreiro, en su novela *"El Castillo de Pambre",* como de planta cuadrada, con torreones también cuadrados en sus vértices, siendo el situado al sudeste, en el que se hallaba la puerta principal.

De este hecho proviene el antiguo escudo de los Seixas- cuya raíz etimológica procede de "seixo", nombre dado al cuarzo, y como tal se representó en las armas primitivas: una peña de punta, de su color-, sobre el cual se dispone un azor de su color, con un cascabel en el pecho, y todo en campo de gules.Tiempo después se cambió este escudo por un número de palomas que iba desde las dos, tres, cuatro, cinco a las seis con disposición en palo, faja o sotuer.En la actualidad, campea un escudo en la fachada (lámina 259) con las armas de los Andrade (castillos, de San Tirso de Abres), de los Seixas (palomas), de los Sarmiento (racimo) y roeles (Ordoñez)[351].

Lám.259 San Payo, escudo. Fachada.Portada principal.

Esta familia tiene su casa principal en el castillo-fortaleza de San Payo de Narla (Friol).Otro solar de este apellido es el Pazo de Brates en Arzúa (La Coruña) y el Pazo do Monte (Friol), antiguo asentamiento de los caballeros de este linaje.Una parte de la familia pasó a Portugal, Castilla y Andalucía, donde castellanizó su grafía de forma diversa[352].

[351] Federico Morán, *San Paio de Narla. Un exemplo de señorío Guía de profesores,*Lugo. Servicio de publicaciones de Diputación Provincial, 1994, 26.
[352] Recurso en línea: https://es.wikipedia.org/wiki/V%C3%/Alzquez_de_Seixas_ (consulta 10/04/2020).

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Cuando las luchas entre Don Pedro I y su hermano, el conde de Trastámara. Don Fernando de Castro "toda la lealtad de España", pugnó mucho por aquellas tierras de Narla y la Ulloa y parece ser que el joven señor de Ulloa, Gonzalo Ozores, fundador del castillo de Pambre y abuelo de Don Sancho Sánchez, primer conde de Monterrey, cayó prisionero de Beltrán Duglescín, que lo confinó en la Rochela. En su ausencia, su pariente Vasco Gómez das Seixas, señor de la fortaleza de San Payo de Narla, bajó a la Ulloa y se le apoderó de sus estados, bien por iniciativa propia o con donación de ellos por parte del de Trástamara, y a Enrique II, cuyo partidario era seguramente el usurpador.Pero,Gonzalo Ozores, pudo evadirse de la Rochela, estuvo oculto entre los frailes de Sobrado de los Monjes (donde creemos fue enterrado) y allí preparó la reconquista de sus tierras, que llevó a cabo después de haber derrotado a Vasco Gómez das Seixas, junto al castro de Ambreixo, actual parroquia de Cuíña, en el margen derecho del río Pambre[353].

Las Seixas u Hospital das Seixas es el nombre de una parroquia de Merlán (Palas de Rey) casi en la cumbre del Corno do Boi, lindando con las tierras de Toques y Friol. Vasco Gómez había construido allí otra fortaleza, en privilegiada posición estratégica, y hasta ella llegó Gonzalo Ozores, la asaltó y la demolió, y, continuando, parece que llegó a sitiar la misma fortaleza de San Payo, sin que pasase más delante en su empresa, porque Vasco Gómez se avino a la devolución solemne de las tierras de la Ulloa a su legítimo dueño.

En el archivo del Instituto Padre Sarmiento de Estudios Gallegos, existe un documento del siglo XIV[354] que comprende la carta otorgada el 22 de julio de 1385, por Nuño Pérez do Campo da Batandeira, y de todos los bienes que la Orden de Alcántara tenía en el Reino de Galicia, por la que se afora a Vasco Gómez das Seixas y a su mujer Elvira Álvarez-Osorio[355].

[353] Vázquez Seijas, *Fortalezas de Lugo y su provincia…*108.
[354] Eduardo Pardo Guevara y Valdés, *Linaje,parentela y poder: la pirámide nobiliaria gallega (siglos XIII al XV)* (II).Santiago de Compostela: Instituo Padre Sarmiento, 2017.
[355] Vázquez Seijas, *Fortalezas de Lugo y su provincia…,*109.

En el opúsculo *La guerra hermandina*[356] afirma en vista de datos contenidos en las actuaciones de un pleito promovido por el arzobispo don Juan contra el arzobispo don Alonso de Fonseca (lámina 260), se cita entre las fortalezas derrocadas la de "San Payo de Vasco das Seixas" y, al tratar acerca de la reconstrucción de la destruídas, se afirma que Vasco das Seixas usó procedimientos parecidos para levantar tanto la de San Payo como las demás, y que empleó como oficiales a trabajadores vizcaínos, aspecto corriente en Galicia por entonces por erigir este tipo de construcciones[357].

Lám.260 Mapa de las fortalezas de Galicia.Pleito Tavera-Fonseca

En 1525 se inicia un pleito con el entonces arzobispo de Santiago, don Juan Tavera, y su antecesor en la sede don Alonso de Fonseca, en aquel momento arzobispo de Toledo.El primero reclamaba al segundo los desperfectos que fueron causados en tiempos de Don Alonso de Fonseca, padre de don Alonso y predecesor de él en la Mitra, de quien era testamentario su hijo.Estos datos fueron causados durante la segunda Guerra Hermandina (1467-1469), uno de las más importantes revueltas antifeudales de la corona de Castilla en la Baja Edad Media. Esta revuelta pudo causar la demolición de al menos ciento treinta fortalezas, pertenecientes a los señores feudales.De ellas, 17 pertenecen a la mitra de Santiago[358].

Si la intención de Tavera es descargar la responsabilidad de los reparos de Fonseca, por parte de éste se pretendía demostrar algo muy razonable: reparar las fortalezas supondría un costo importante y, por entonces, ya eran inútiles para el arzobispado.Para evitar pleitos, ambos arzobispos llegaron a un compromiso entre el notario de Toledo y

[356] Couselo José, *La guerra hermandina.*Siglo XV.El Eco Franciscano (Santiago de Compostela).
[357] Vázquez Seijas, *Fortalezas de Lugo y su provincia…,*111.
[358] Ana Castro Santamaría, *Juan de Álava. Arquitecto del Renacimiento.*Salamanca: Editorial Caja Duero, 2002, 521.

Álvaro Pérez de Luaces, decidiendo nombrar árbritos, a quienes otorgaron poder el 26 de diciembre de 1525, el arzobispo de Toledo, el licenciado Simón Rodríguez; por la parte técnica a Juan de Álava y al canónigo Joaquín de Auñón; el arzobispo de Santiago el doctor Juan Bernal, y a Juan Gil y el bachiller Pedro de Muros para la parte técnica.

Esta tasación se llevó a cabo entre los días 5 de septiembre y 7 de octubre de 1526, y se presentó en Salamanca el 11 de octubre del mismo año ante los notarios de Salamanca Hernando de Briviesca, nombrado por parte de Tavera, y Pedro González, nombrado por Fonseca.Las fortalezas cuyos daños tasaron el castillo de Montenegro o Pico Sagro, la fortaleza de Barrera, el castillo de Castro Monte, la fortaleza de Rodero, la casa de Grovas, la fortaleza de Mixía o Mesía, la casa arzobispal de Santiago, la fortaleza de Padrón, la torre y fortalezas de Caldas de Reis, la fortaleza de Lobera, la fortaleza de Pontevedra y la fortaleza de Vilvestre[359].

Álava y Gil no manifiestan discrepancias respecto a la valoración de los daños: la tasación total asciende a 274.301,5 maravedíes, de ellos, 171.332,5 le correspondían al Patriarca (el 63%), 89.869 a su hijo, el arzobispo de Toledo (33%) y sólo 10.000 a Tavera, arzobispo de Santiago (4%)[360].

En el cuadro de la lámina (lámina 261), tomado del libro de *Arquitectura señorial en el norte de España*, de la Universidad de Oviedo se puede ver mencionado San Payo, fortaleza de los Seixas, entre las fortalezas de Galicia,lo que prueba su importancia y el prestigio de este linaje en aquella época.

USC

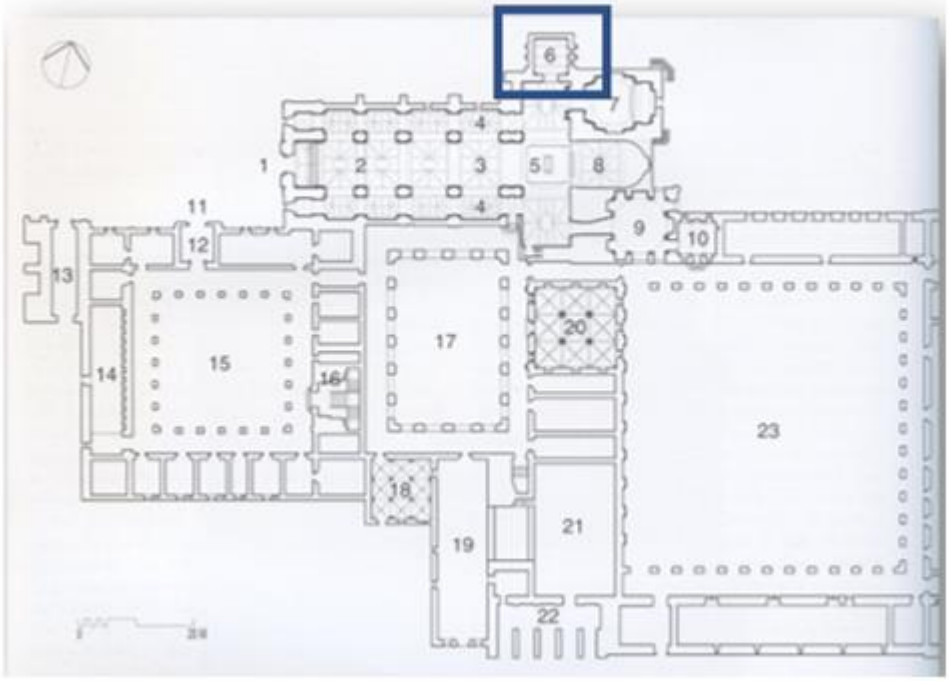
[359] Castro Santamaría, *Juan de Álava…,* 522.
[360] Castro Santamaría, *Juan de Álava…,* 522.

Lám.261 Tavera y Fonseca, pleito. Mención geográfica de San Payo (señalado en verde)

El linaje de los Seixas decide enterrarse en la capilla de la Antigua Magdalena ubicada en el Monasteiro de Sobrado de los Monjes (lámina 262 , recuadro azul). Esta edificación presenta una planta de cruz latina,iglesia amplia de tres naves en el eje central y una transversal en el crucero, al que se abren la capilla central de la cabecera con amplio presbiterio, y las dos capillas laterales, a la derecha la del Rosario y a la izquierda la de la Sacristía. El templo se cree obra de Pedro Monteagudo, que dio por terminada la fachada en 1676[361].

[361] Ana Castro Santamaría, *Juan de Álava. Arquitecto del Renacimiento,*Salamanca: Editorial Caja Duero, 2002, 522.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



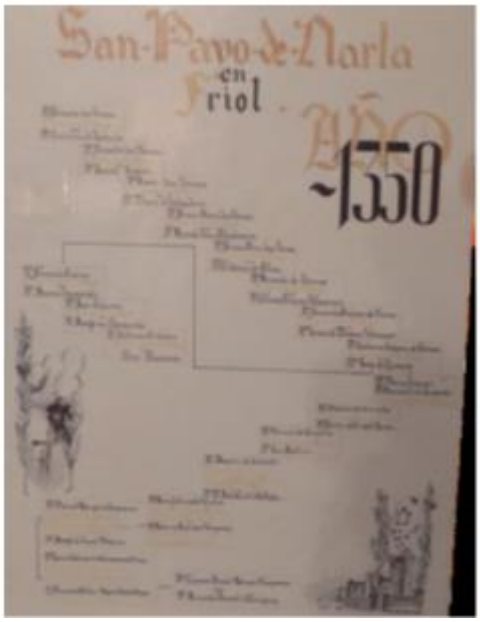
Lám. 262 Monjes, Sobrado de los.Planimetría.

Orden numérico planimetría:
1. Fachada barroca (1676)
2. Coro alto
3. Nave central
4. Naves laterales
5. Crucero con cúpula
6. Capilla medieval de San Juan (o también llamada de la Magdalena)
7. Capilla del Rosario, siglo XVII.
8. Capilla mayor con sillería renacentista del siglo XVI.
9. Sacristía renacentista, siglo XVI.
10. Capilla de las reliquias, siglo XVII.
11. Portada neoclásica del monasterio (siglo XIX)
12. Portería
13. Solana de la hospedería
14. Caballerizas, siglo XVII.
15. Claustro de la Hospedería.
16. Escalera principal, siglo XVII.
17. Claustro reglar o de los Medallones, siglo XVII.
18. Cocina medieval, siglo XIII.
19. Antiguo refectorio.
20. Sala Capitular, século XIII.
21. Comedor de la Hospedería.
22. Comedor de la comunidad.
23.Claustro grande

La capilla a la que antes aludíamos, hoy en día recibe la advocación de San Juan, pero antiguamente fue la de la Magdalena.En tres líneas, sobre su entrada, se halla esta inscripción: “ESTA CAPILLA, DE SUS ANTEPASADOS, RESTAURO DON

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ALONSO ORDOÑEZ DAS SEIXAS Y TOBAR, SEÑOR DE LA FORTALEZA DE SAN PAYO Y SUS TIERRAS, PARA SI Y SUS SUCESORES, AÑO DE 1613".Esta capilla pertenecía a la construcción anterior de estilo ojival.



Lám.263 Narla, San Payo. Árbol genealógico

No debemos olvidar tampoco la copia del manuscrito, cuyo original posee Doña Virtudes Martínez, viuda de Rodríguez, vecina de Sobrado, y del cual existe también copia reciente en la biblioteca de la Universidad de Santiago, y de la colaboración de Don Antonio Taboada Roca, quien ha facilitado interesantes datos genealógicos (lámina 263) de los señores de San Payo de Narla.Algunos datos del linaje sobre Vasco das Seixas, casado con Doña María Álvarez de Sotomayor. De dicho matrimonio nació Vasco das Seixas Ulloa, que se casó con Doña Teresa Rivadeneira, sucediéndole en el señorío su hijo Vasco das Seixas de Sotomayor. Este contrajo primeras nupcias con Doña María de Andrade, hija del conde Don Fernando de Andrade y de Mayor de Ulloa y en segundas, con Doña Teresa González de Rivadeneira, hermana de Don Pedro Miranda Rivadeneira, señor de las casas y solar de Guitiriz, Saavedra y Parga. Fue hijo primogénito del primer matrimonio y como tal sucesor en la casa-solar de San Payo, otra Vasco das Seixas que nació en el año 1520 y casó con Doña Catalina de San Tirso, muerta alevosamente por su marido el primero de noviembre del año 1543, acto criminoso que

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

éste pagó con su vida un mes después[362].

En los fondos documentales del Archivo Histórico Provincial de Lugo (AHPL) encontramos referencias a la fortaleza de San Payo de Narla y sus arrendatarios, así como la mención a una mujer, Leonor Ordóñez y de Tovar, cuyo nombre deja ver filiaciones entre los linajes de los Seixas y los de Tovar, de Vilanova de Lourenzá.Bajo estas líneas podemos leer la correspondiente documentación del protocolo notarial (*Ver anexos I para más datos).

Dentro de la fortaleza de San Payo de Narla […] la feligresía de Santa María de Xiá a cinco días del mes de julio de mil seiscientos y diez días por ante mi escribano y testigos hizo presente doña Leonor Órdoñez […] y Tobar de la dicha fortaleza e dixo que arrendaba e daba en arrendamiento por dos años corridos de día de San Julián a día de San Julián a Fran^co^ Lopez derrabade Vz de la fortaleza de Santiago de Meda que presente estaba asaver que ansi learrendaba y daba en este arriendo por los dichos dos años todas lasrentas […] del cotodecirio o cinco [?] y lo del anexo y por tiene veynte años y de qualquiera calidad y condición que sean y huella sean mitad en el dicho coto de año y sus partidas y sean en manoxo todo lo que le arrendaba y daba en arriendo según por el se cobraba por el qual le dixo Fran^co^ Lopez derrabade ha de dar y pagar en cada un año el dicho doña Leonor ciento y corenta ducados, ciento y bente ducados luego y sesenta para la navidad que biene este presente año que hesta paga del primero año y los otros cientos y hoy presente ducados de la paga del segundo año todo lo llevo al numero que biene doscientos y doce puestos y pagos su poder y hago del ayo su dona L^o^ […] y este arriendo para San Ju^o^ de junio biene del año de seiscientos y doce y años Fran^co^ Lopez derrabade perracon […] de lo uso y pago al dicho don L^o^ licenciado [?] la primera […] los dichos ciento y beynte ducados de […] // Al asedio por pago y entrega […] lo demas dixo Fran^co^ Lopez derrabade con su persona y bienes muebles […] a ver dudar y pagar que dho L^o^ lo demas que ha declarado a los placeres […] con las costas y que Perracon la deja de se casaren durante este arriendo e dixo y se obligo de hacer cierto sano y seguro les bienes de ste arriendo y ambas partes y cada una lo que le toca

[362] Vázquez Seijas, *Fortalezas de Lugo y su provincia…*, 123.

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

se obliga segundo dixo es lo cumplir dieron poder en sus personas y a las justicias seglares de su fuero […] y las mas que de susodicho puedan y deben conocer para que ansi se lo hagan cumplir y pagar como si todo fuese llevado por sentencia legítima [?] de juez competente pasada y juzgada y cada uno de ellos daba yuno apela y pasada en cassa juzgada cerca de lo qual anunciaron todas leyes de su fabor y la ley general que dize que general renunciación de leyes fecha no daba en […] derecho qual otorgaron della escritura de arriendo ante mi el presente escribano y testigos con poder al dicho Franco Lopez derrabade para que pueda aber y cobrar de todo lo susodicho de los dichos fueros durante el tiempo dixo que tan ansi las partes le otorgaron y firmaron de sus nombres estando por testigos el abad […] López Martínez clerigo y Fernando de Polano po de curas de la dicha feligresía y escribano cuando fe connosco los otorgantes y testigos entiéndose que en este arrendamiento para entrar la sinacura de San Bartolomé de Lea que trae Adan Diaz Ferro de su parte [?][363].

28.3.1.2. Descripción arquitectónica

La fortaleza de San Payo de Narla ocupa una extensión de 36,5 metros cuadrados.Está compuesta actualmente de tres cuerpos y la capilla. El central es el que sirve de nexo entre la torre de homenaje, el torreón y la capilla. La parte más antigua de la construcción se corresponde con las torres que serían de época medieval, anteriores a la revuelta irmandiña y el resto se iría reconstruyendo a partir del siglo XVI.

Entre la torre del homenaje de 9x11 metros y un torreón de 6x7 metros, que es el único que se conserva de los que originariamente hubo, y que aparecen representados en el dibujo de 1510 que se conserva en el Archivo de la Real Chancillería de Valladolid.

Al exterior, por tratarse de una construcción defensiva presenta un marcado carácter cerrado, con muros lisos y anchos que refuerzan el carácter hermético de la arquitectura por eso sólo cuenta con una puerta de acceso y las ventanas se disponen en la parte alta y de difícil acceso desde el exterior.

[363] Archivo Histórico Provincial de Lugo. (AHPL).Protocolo notarial de Sanjurjo,1561-1566, 00007, 350-360.

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Al interior el núcleo central se organiza en torno a un patio central cuadrado, alrededor del cual se distribuyen el resto de las dependencias.Dicho patio se articula en tres de sus lados mediante una arquería compuesta por dos arcos de medio punto y ventanas rectangulares en la planta superior.En él se conserva la escalera de sillería de granito de muy buena factura que presenta una interesante balaustrada.

Lám. 264 Narla, San Payo. Escalera de ascenso a 1º piso.

Esta escalera (lámina 264) acusa el desnivel del ascenso y finaliza su trazado en un pilar robusto coronado con una bola a modo de pináculo.Esta inclusión de molduras decorativas rompe la monotonía de la funcionalidad que se le supone a una escalera. Sus 14 escalones están hechos de piezas monolíticas y conducen a la planta noble de la fortaleza, destinada a las dependencias palaciegas.

No obstante, este no es el único ascenso a la planta superior, ya que también cuenta con una escalera menos señorial destinada a los siervos y cuyo recorrido desemboca en la cocina tradicional.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Otra de las crujías (de las 3 existentes) hace forma de –T, destinándose parte a zaguán y a caballerizas. En la actualidad, esta zona se dedica a mostrar un montaje expositivo que recrea los aperos de labranza usados en la agricultura gallega.La sala agrícola es presidida por un carro, medio de transporte gallego por tradición.

La torre del homenaje ocupa una superficie de 99 m^2 y es una construcción prismática de una magnífica sillería de granito que se asienta directamente sobre una formación granítica. Se estructura en cuatro plantas con una única estancia en cada nivel y conserva el carácter defensivo que presentaba este tipo de fortalezas.

El piso inferior carece de comunicación con el exterior y sus paredes son ciegas, por eso el interior carece de luz.Se cree que era utilizada como mazmorra y cuenta con un único acceso a través de una trampilla existente en el piso superior.

En la segunda planta se localiza una estancia rectangular que en su origen debió de ser una cámara importante dentro del conjunto arquitectónico porque aunque presenta en tres de sus lados muros ciegos, conserva en el lado este una ventana adintelada con ornamentación el alféizar consistente en unos poyos de piedra (lámina 265).

Lám.265 Narla, San Payo. Ventana torre de homenaje.

Al exterior se mantiene ese interés decorativo singularizándose el vano mediante una decoración de gusto renaciente que se basa en la utilización de un alféizar moldurado y una cornisa rematada por pendolones que enmarcan un medallón efigiado con la cabeza

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

de un caballero,que preside el dintel[364], flanqueada por los escudos de los Seixas y los Ulloa.Las jambas son de ornamentación geométrica y la repisa actúa como imposta, marcando la horizontalidad frente a la verticalidad del resto de la composición.

Esta ventana de la torre del homenaje va a ser objeto de muchos de nuestros análisis de la tesis, debido al interés y misterio que suscita, dándonos pie a la formulación de hipótesis varias.La decoración de este busto masculino, enfocándolo al máximo, nos permite ver una singular cobertura sobe la cabeza.No parece ser un casco propio del armamento de la época, de hecho hace una doblez partiéndose en dos, generando como unos flecos que parecen aletear al viento. Creyendo que este pueder ser un clípeo alegórico, no podemos más que cuestionarnos sí esta representación no lleva sobre su cabeza una "*leonté"*, atributo de Hércules (lámina 266). Como prueba de esta teoría, adjuntamos,bajo estas líneas , una foto alusiva.

Lám.266 Hércules con leonté (¿?)

28.3.2. Vestigios del Renacimiento.Las ventanas

28.3.2.1. Descripción del concepto

La ventana, desde el punto de vista arquitectónico, se considera como una unidad estructural, que en condiciones malas de uso está sometida a los esfuerzos dinámicos del

[364] Manuel Vázquez Seijas, *Fortaleza de San Payo de Narla.* Separata de "Fortalezas de Lugo y su provincia*"*.Lugo: Publicaciones del Museo Provincial, Tomo I, 22.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

viento y a su acción combinada con otros agentes atmosféricos[365]. El comportamiento de las ventanas a estas acciones externas queda determinado a través del estudio de los siguientes parámetros:

- Permeabilidad al aire
- Estanqueidad al agua
- Resistencia al viento

Su principal finalidad es proporcionar luz y ventilación. De ahí viene su nombre, del latín *ventus*, en referencia a la capacidad de ventilación que proporciona. Antiguamente la ventana también se denominaba *fenestra* o *finistra*, de forma idéntica a su denominación en latín y en griego. Este sería el modo directo de derivación etimológica.

Está presente en casi todas las fachadas de edificios, constituyendo uno de los elementos primordiales de su composición estética. Aún tratándose de simples huecos rectangulares provistos de cualquier aditamento ornamental, su repetición armoniosa y rítmica, en unos casos, o, por el contrario, su aleatoria disposición de apariencia desordenada, en otros, suele producir un efecto de apreciable valor artístico. Este mismo resultado se intenta conseguir en ocasiones, dotando a la propia ventana de formas llamativas, incluso de un cierto barroquismo exento de cualquier funcionalidad que no sea la decorativa. A este respecto, hay una extensa variedad: románicas, ventanas ajimezadas, las góticas caladas de primorosa tracería, las conopiales isabelinas, las efectistas ventanas angulares, las barrocas, las modernistas, etcétera.

Se trata de un elemento arquitectónico con doble personalidad, ya que aúna la utilidad con lo estético, y puede ser receptora de escultura e iconografía. Una ventana puede aliviar la robustez de un muro y permitir la visión y, como elemento presente en la arquitectura, ha ido evolucionando a lo largo de la historia, mostrándose permeable a

[365] Jaime Ortiz, *Optimización del diseño de ventanas como unidad constructiva,* Asociación de Investigación de las Industrias de la madera (AITIM).Madrid, 1984, 1.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

modas e innovaciones, influjos e influencias, cambios y alteraciones.

Todo el territorio hispano es fecundo en la proliferación de hermosas ventanas que jalonan y embellecen sólidos paramentos murales, normalmente más profusas en decoración en la arquitectura civil (sobre todo, en casas de la burguesía o pequeña nobleza) que en la eclesiástica, un poco más comedida y contenida.

Hay áreas españolas con gran belleza plasmada en sus vanos. En la zona de Cataluña, por ejemplo, tenemos la muestra en La Almoina, en donde figuran unos discretos y bien cortados vanos cuadrados de la planta baja resueltos en el interior con el llamado "capialzado de San Antonio", una de las muchas formulaciones que a partir del siglo XV constituyen el extenso y novedoso catálogo de soluciones de cortes de piedra. Las ventanas de la planta noble, con rebajadísimo arco conopial, baquetones cruzados, afiligranadas tracerías y alfiz, acentúan poderosamente la imagen gótica de la fachada y, como veremos, tuvieron sus réplicas en otras cercanas[366]. No es de extrañar que la mirada se fijara en la decoración de los vanos, pues las nuevas formas renacientes se dejan ver de manera exclusiva en ellos. Sorprendentemente la puerta de entrada se mantuvo ajena a los cambios, persistiendo el tradicional arco de medio punto con largas dovelas, cuando en el área castellana la portada supuso, por su carácter decorativo y escultórico, un ámbito privilegiado en la inicial adopción de formas italianas. Las estructuras arquitectónicas, módulos compositivos y disposición espacial de las casas permanecieron invariables a lo largo del período contemplado[367].

Son múltiples las variantes de ventana, pudiendo ser de ascendencia oriental, románica, gótico-bizantinas, arábigo-bizantinas o las llamadas ventanas ajimezadas. En cuanto a las formas, pueden ser ventanas de medio punto y con pocas dovelas, o bien ventanas apuntadas, lanceoladas o conopiales. Por su compartimentación, es decir, por las columnas que las dividen, pueden ser bíforas (de una o dos columnas) o tríforas. A partir de la segunda mitad del siglo XV, la tipología de ventanas tuvo que convivir con otras modalidades de indudable matriz gótica, incorporando arco conopial rebajado,

[366] María Isabel Álvaro, *La arquitectura en la corona de Aragón entre el gótico y el Renacimiento,* Zaragoza: Fundación Tarazona Monumental, 2009,208.
[367] Álvaro, *La arquitectura en la corona de Aragón…,*220.

tracerías y baquetones, junto con ligeras variantes como el alfiz rectangular. Destacan las tracerías caladas de diseño tardogótico que remontan los arcos, así como el resto de su profusa ornamentación arquitectónica, zoomórfica y vegetal[368], que puede combinar con motivos emblemáticos. Tal como la define Garrigou, la ventana es "*le signe de reconnaissance le plus inmédiat et le plus parlant de la façade"*[369], pues en ella confluyen funciones prácticas, proyecciones sociales e intenciones estéticas. No debe sorprender que pueda convertirse en escaparate idóneo para las novedades *all´antica*. Así, en algunas fachadas de tradición gótica, se han conservado testimonios interesantes de este afán por demostrar que *s'estava al día,* a la moda[370].

En cuanto a la decoración, podía ser más refinada, la llamada *a candelieri*, o a base de roleos, mascarones, aves estilizadas e incorporando pilastras con pedestales. Algunas ventanas pueden tener entablamento rematado por blasones y flanqueado por grutescos, y pueden ser renovadas, prescindiendo de la unidad estilística del conjunto del edificio. Es posible, también, encontrar pilastras con pedestales en los que se tallan bustos de perfil y guirnaldas.

La tipología es muy rica y variada, y así nos encontramos con la ventana cruzada, que es un alarde de variedad y heterogeneidad en su decoración. Inútil resulta el intento de ver en ellas cierta noción de orden; de hecho, con la posibilidad de asimetrías, más bien se impone el desorden.

Vamos a analizar las piezas renacentistas de San Payo, que encierran un gran interés en el campo de la iconografía y que pueden vincularse con otras muestras de similares características.

[368] Álvaro, *La arquitectura en la corona de Aragón…,*222.
[369] Pierre Garrigou, Demeures…,66 en María Isabel, Álvaro *La arquitectura en la corona de Aragón entre el gótico y el Renacimiento,*Zaragoza: Fundación Tarazona Monumental, 2009, 223.
[370] Álvaro, *La arquitectura en la corona de Aragón…,*223.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

28.3.2.2. La ubicación.La torre del homenaje

Lám. 267 San Payo, fortaleza.
Ventana. Torre de homenaje.

Comenzamos por la ventana renacentista de la torre de homenaje (lámina 267). Estamos ante un vano de no muy grandes dimensiones, que despliega todo su esplendor en una magnífica ornamentación que lo rodea en todo su perímetro. Se dispone bajo una cornisa moldurada con ovas, que muy posiblemente tenga relación con una pieza que hay en el interior del claustro del museo. En nuestra opinión, la pieza que se conserva en el claustro presenta una labra muy similar a la de este vano, con lo cual lanzamos la hipótesis de que puede ser un resto de fábrica (más adelante dedicaremos un apartado más ampio a este tema), aún sin desbastar y sin extraer completamente de la piedra, tal y como se puede ver en la foto (lámina 268).

Lám.268 San Payo, fortaleza. Pieza del
claustro sin debastar.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La cornisa moldurada se ensancha hacia las esquinas, presentando un saliente cuadrangular abultado que reposa en unas pequeñas columnitas que son de una gran técnica. El motivo de esta afirmación radica en que, pese a su diminuto carácter y personalidad, presentan una riqueza decorativa enorme

Para empezar, en su parte inferior y superior (en el otro apartado invertiremos su colocación, ya que el nuevo punto de vista nos dará otras perspectivas, muy interesantes de cara al estudio) son distintas. El remate superior es cuadrangular y macizo, muy robusto. A partir de aquí la columna se estrecha, pero a su lado se acompaña de un sogueado muy bien labrado y delimitado, con las incisiones dispuestas muy bien marcadas. En cuanto a la parte inferior, remata en un perfil circular muy redondeado, como si se tratase de un doble anillo, que presenta en su base un saliente moldurado, pero un poco erosionado por el paso del tiempo

Además, en el programa iconográfico de esta ventana, contemplamos un elemento horizontal, con dos escudos cuya labra es apenas perceptible por la erosión y el desgaste, pero que pueden pertenecer a uno de los linajes propietarios de la fortaleza (Seixas, Ordoñez…). Sin embargo, lo que más destaca es un medallón circular (semejante a los antiguos clípeos grecorromanos y renacentistas) con un busto de guerrero armado con casco. Se trata de una figura que analizaremos más adelante (previamente hablamos de la posible identificación de una *"leonté*"), porque queremos establecer un análisis comparativo para mostrar similitudes, ya que existen paralelismos razonables con el pazo de Aranza (Baralla, Lugo).

Hablamos, pues, de un elemento horizontal que descansa sobre dos verticales, a modo de jambas ricamente molduradas. Estas jambas están compartimentadas en tres frisos. Cada friso encierra en su interior un rombo con una roseta llenando su espacio interno. Se disponen tanto en el margen derecho como en el izquierdo. Van acompañadas por un listel horadado con múltiples y pequeños círculos a modo de botones muy gruesos, con poca separación entre sí. La disposición lineal de estos elementos contribuye a que la visión del conjunto iconográfico se haga de forma que la vista ascienda, y da como resultado una lectura mucho más dinámica que enfatiza el centro de la composición: el clípeo o medallón con ese busto de factura renacentista.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

28.3.2.3. La fachada lateral

Lám.269 San Payo, fortaleza.Ventana fachada lateral.

Supone otra representación escultórica e iconográfica de factura renacentista (lámina 269), que dificulta aún más el grado de comprensión debido a la multitud de personajes que la integran. Comenzando por un análisis estilístico, aquí también nos encontramos con un cimacio o cornisa moldurada a base de decoración con dentellones y ovas, cuyos extremos se ensanchan dando como resultado una forma muy abultada que reposa en cada columna. Estas columnitas se encuentran compartimentadas en su interior y atravesadas por una línea sinuosa y en *zigzag* que se acompaña por unos motivos circulares con botón interno que pueden simular flores (dedicaremos un pequeño apartado monográfico enfocado al análisis de esta rica ornamentación).

Estos esbeltos soportes columnarios descansan sobre cabezas antropomorfas con todos los rasgos faciales delimitados y perfectamente definidos, que emergen de unas manchas abullonadas, como nebulosas curvilíneas con incisiones en el cierre a modo de serpenteantes estrías. Se puede barajar la hipótesis y posibilidad de que son ángeles, criaturas celestiales y protectoras. De ahí esas formas hinchadas o infladas y que hacen sobresalir la cabeza antropomorfa del paramento mural.

La complicación reside en tres bustos situados en sendos clípeos, uno central y dos laterales, disponiéndose de manera simétrica, a derecha e izquierda del eje central, de tal manera que haya un equilibrio. El busto lateral parece el de un hombre de perfil (no quiere decir que el autor no domine la técnica de bulto redondo, que plasma en las cabezas antropomorfas, sino que se trata de una característica representativa del Renacimiento). En el centro volvemos a encontrar un guerrero armado y barbado (pero su traza y disposición es diferente a la de la otra ventana). Por último, en el otro clípeo aparece enmarcado otro busto que revela un aire quizás femenino.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Si buscásemos una interpretación más alegórica y poética, podríamos decir que representan a Vasco das Seixas y a Catalina de Andrade,o quizás, por mayor aproximación cronológica,a Fernán Pérez das Seixas y su consorte doña Brianda de Tovar, siguiendo la estela de otras muestras renacentistas de matrimonios pudientes como el de Federico Montefieltro y Batista Sforza, o, sin ir más lejos, a los Reyes Católicos, que aparecen en la fachada del Colegio Fonseca en Santiago de Compostela. Estas imágenes a modo de retrato ejercen una gran fascinación porque desconocemos la identidad de las personas a las que representan. Y es que el retrato trasciende la apariencia física, nos revela la esencia íntima de las personas y suscita la reacción del espectador. Son retratos que se hacen por múltiples razones, quizás aquí se pretenda reafirmar un estatus social, proclamar determinadas inquietudes intelectuales o la manifestación del poder y la magnificencia[371]. El Renacimiento hizo del individuo el centro del universo, y el retrato se puede considerar el género artístico por excelencia de este período, pues ningún otro permite adentrarse mejor en la naturaleza humana[372].Obviamente, no se trata de retrato pictórico, sino escultórico, y representa a dos personas cuya identidad e importancia es nuestro cometido tratar de esclarecer.

En el centro se dispone la figura de una alegoría de la fortaleza bendiciendo el matrimonio que fusiona el linaje de los Seijas y de los Andrade. Debajo de estos clípeos hay dos círculos con flores de nueve pétalos y botón interno, que en el caso de Catalina de Andrade podría significar la pureza de la unión o la recreación de la primavera, una estación apreciada por su carácter benefactor y alegre. Esta es quizás una interpretación con encanto, pero lo más probable es que su verdadero significado radique en que los medallones laterales representan a súbditos, y el central representa a Vasco das Seixas o Fernán Pérez das Seixas. Estarían rindiendo tributo y pleitesía con la intención de transmitir al resto de los señores medievales de la zona (como Gonzalo Ozores, señor de la Ulloa) que Vasco das Seixas es un hombre de guerra que goza del respeto de sus huestes, dotado de un carácter luchador y ambicioso que ha de ser temido por todos. Las flores serían representaciones aleatorias y complementarias que engalanan el resto de la composición.

[371] Miguel Falomir, *El retrato del Renacimiento,* Madrid: Museo Nacional del Prado,Ediciones El Viso, 2009, prólogo.
[372] Falomir, *El retrato del Renacimiento…,*prólogo.

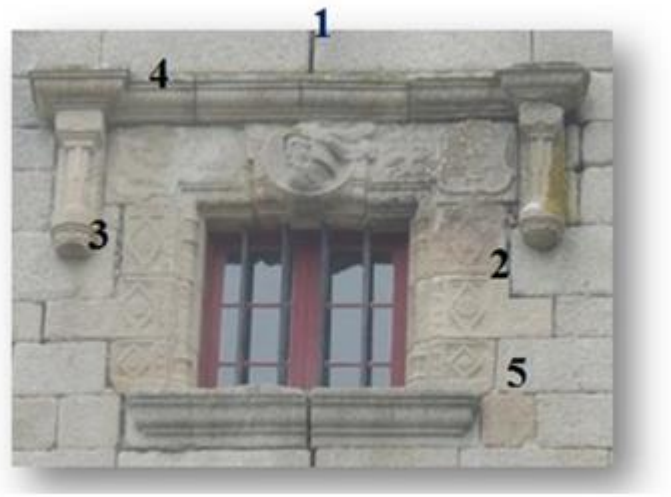
28.3.2.4. El clipeo

Lám. 270 Publicación de Neira de Jusá.Grabado de Don Manuel Vázquez Seijas.

El tema del clípeo también se puede observar (tal y como asevera Manuel Vázquez Seijas en sus trabajos) (lámina 270) en el Pazo de Aranza en Baralla, donde no se dudó en emplear esta forma para hacer recaer la atención sobre una ventana que presenta una idéntica disposición a la ventana de San Payo.

Se decora con dos guerreros barbados con muchas similitudes a los de San Payo, como se observa en la foto con la que se acompaña este párrafo. San Payo de Narla se empapa de un nuevo léxico de ornamentación que hace de elementos subsidiarios, como ventanas o chimeneas, auténticas obras de arte destacables por su singularidad. A continuación, analizamos, pieza a pieza, lo más relevante de estas obras a la par que sus aspectos más funcionales y decorativos.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Lám. 271 San Payo, fortaleza.Detalles ventana de la torre de homenaje.

Descripción (lám.271):

1. Clípeo enmarcando la imagen de un guerrero barbado.
2. Escudos nobiliarios: plasmación de la heráldica.
3. Columnilla rematada con moldura circular abultada con decoración detallada.
4. Detalle de la cornisa con molduración de ovas.
5. Rombo invertido. Recuerda a las torres de Allo donde también se recurre a la inversión como motivo ornamental.

Lám. 272 Puerta de Carlos V (Viveiro). Guerrero

El busto es bastante enigmático porque no hay mucha documentación al respecto entre los fondos bibliográficos con los que cuenta la fortaleza de San Payo de Narla. Su presencia de guerrero armado puede llevar a identificarlo como un soldado de época o como una alegoría defensiva que habla de la fortaleza y dureza de la edificación de San Payo de Narla (vemos similitudes en Aranza y en la puerta de Carlos V de Viveiro) (lámina 272). El tema de la fortaleza es, además, muy del gusto del Renacimiento. Sin ir más lejos, destaca la figura en la tumba de Francisco II, que se

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

encuentra en la catedral de Nantes, realizada entre 1502-1507. En ella se ve a un dragón asomando entre las hendiduras de una torre que sostiene la mujer con la mano izquierda (foto que mostraremos más adelante), mientras que, con la derecha, estrangula a la bestia y trata de arrancarla de su guarida[373].

Lám. 273 San Payo, fortaleza. Molduras a base del motivo decorativo de las ovas.

Lám. 274 San Payo, fortaleza. Pieza del claustro sin debastar. Se aprecian incisiones que recuerdan a una molduración a base de ovas.

Antes de dar paso al análisis iconográfico del clipeo, detengámonos en el detalle del motivo de las ovas presente en las molduraciones de San Payo de Narla (lámina 273 y 274).

[373] Antonio Aguayo, *Simbolismo en las fachadas renacentistas compostelanas*..A Coruña: Edicións do Castro, 1983, 28.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám. 275 San Payo, fortaleza. Ventana fachada lateral

Descripción: (lámina 275)

1. *Puttis* o angelotes envueltos en mullida moldura para simbolizar, muy probablemente, alas.
2. Motivos florales a base de rosetas de varios pétalos y botón interno.
3. Clípeo con guerrero armado.
4. Clípeos con figuras humanas insertadas.

28.3.2.5. La iconografía.La interpretación de su contenido

La presencia de la iconografía en San Payo se encuentra plasmada en las ventanas exteriores y en las chimeneas de las estancias. Las ventanas se ubican, respectivamente, en la torre de homenaje de la fortaleza y, la segunda, en el lateral que discurre pegado a la rampa de acceso.Precisamente, en la ventana de la torre almenada, se ve un clipeo rodeado de una decoración típica del Renacimiento.Es cuestión de deducir qué representa el busto que se encierra dentro de este clípeo.

Sospechamos que la ubicación actual de las ventanas, puede no ser la original. Es un rasgo muy característico de la arquitectura renacentista (que, en parte, bebe de las fuentes de la arquitectura hispano-flamenca), el tema de los elementos decorativos de ciertos espacios marginales (arquivoltas de vanos- puertas y ventanas-, enjutas, impostas

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

y cresterías) que se adornan con una profusa vegetación en la que pululan animales reales y fantásticos o seres humanos diversos, lo que da lugar a motivos con una interesante iconografía de carácter profano. Durante la segunda mitad del siglo XV, se trata de un fenómeno extensible a otras manifestaciones artísticas ejecutadas en el ámbito de la Corona de Castilla[374].

En la Real Chancillería de Valladolid se conservan grabados de la fortaleza de San Payo de Narla tras el asalto y destrucción cometida por los irmandiños en el siglo XV. Fechados en el siglo XVI,concretamente en el año 1510, se aprecia claramente cómo la torre de homenaje estaba derruída siendo en el siglo XVI cuando se vuelve a reconstruir, momento en el cual se encuadraría la construcción de la primera ventana que se ve cuando se acomete el ascenso hasta la entrada de la fortaleza. Sería en esta época cuando los canteros vizcaínos harían su aparición y comenzarían la labor constructiva, de la cual quedó muy buen testimonio en la cantidad de signos lapidarios (lámina 276) diseminados por todos los muros de la fortaleza.

Lám. 276 Narla, San Payo. Signos lapidarios en sillares.

No tenemos tan clara la ubicación de la segunda ventana, porque en un grabado se ve que en esa zona, la fortaleza presentaba una disposición muy diferente a la que hoy en día muestra, con lo cual hay cabida a la posibilidad de una reutilización de elementos removidos de otra parte de la fábrica.En ambos casos, las ventanas presentan clípeos dispuestos en perfil que podemos asimilar con las medallas renacentistas de Cosme de Médicis o con el anverso y reverso de monedas renacentistas; pudiendo servirnos de

[374] Fernando Villaseñor, *La arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América. La decoración marginal de la arquitectura tardogótica castellana y sus otros correlatos artísticos*.Madrid: Editorial Cedro, 2011, 366.

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

ayuda para arrojar luz sobre el significado de estos medallones dispuestos en sendas ventanas.

Lám. 277 Narla, San Payo. Clipeo de ventana torre de homenaje.

No sorprende que las ventanas de San Payo de Narla recurran a la forma del clípeo, teniendo en cuenta que en el momento de su creación estamos en el siglo XVI. Por tanto, estamos en Pleno y Alto Renacemiento que tanto vuelve la vista hacia atrás, al mundo grecolatino. Su presencia en estas ventanas implica que se busca esta forma para atribuírle a la representación un halo de solemnidad.

El clípeo de las ventanas renacentistas de San Payo (lámina 277) contribuye a enmarcar un rostro emergente del marco y enfatiza más su expresión al acortar su fisionomía corporal permitiendo ver sólo la facial. Esto se ve claramente ya que es una hipótesis que está respaldada por la historia del arte. Sin embargo, resulta más difícil asegurar que este busto sea una personificación, o quizás más bien alegoría, de Hércules.

Como hemos dicho, podería ser atribuíble a Hércules en un intento de equipararse Vasco das Seixas (o Fernán)a él, tal y como hizo Carlos V en monumentos como la puerta de Viveiro (lámina 278) que lleva su nombre o bien, como ya hemos visto, en la fachada de la Universidad de Salamanca (1529-1533) que es asimilado a Hércules y su mujer asimilada a Hebe[375].

[375] Observatorio de la fachada de la Universidad de Salamanca.Artehistoria. Arte español. Ficha de la Universidad de Salamanca.

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

Lám. 278 Carlos V, puerta de. Viveiro

En el caso de Vasco das Seixas sería una forma de mostrar su poderío militar mediante la robustez de su fortaleza (en concreto de la torre del homenaje donde se dispone la ventana más el clipeo) y así atemorizar a otros señores de la guerra como Gonzalo Ozores, señor enemigo del castillo de Pambre. Parece una explicación convincente, pero pronto se ve empañada por el rigor de la historia y de la iconografía, al carecer el arte español de estudios iconológicos suficientes[376]. Es desconcertante ver como este busto lleva la cabeza tapada con un yelmo, ya que en Hércules lo habitual es que se cubra su cabeza con la piel del león de Nemea, tal y como se ve en un medallón de la fachada del renacentista hospital de San Marcos(León) (lámina 279). No obstante, se puede seguir pensando que es un Hércules aunque es más obvio y aceptable que sea una representación de Vasco das Seixas como señor de la guerra.

[376] Rosa López Torrijos, "Representaciones de Hércules en obras religiosas del siglo XVI*".Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*,BSAA. Tomo 46, (1980) 293.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám.279 Marcos San, hospital de
(León). Clipeo con Hércules.

Seguiendo esta teoría, pasamos a centrarnos en la segunda ventana. Aquí el programa iconográfico presente muestra el mismo busto, quizás ahora más tosco y mucho menos elaborado, flanqueado por dos bustos de perfil, es decir, ya no están en bulto redondo. La presencia de dos cabezas de ángeles como remates y punto de apoyo de los balaustres, hacen pensar en una especie de apoteosis en la que Vasco das Seixas es ensalzado como un *"uomini ou exemplum virtutis" y* es admirado por sus súbditos (los bustos de perfil) que le rinden pleitesía y lealtad.

Resulta más difícil de explicar la existencia de dos discos en el interior de los cuales va una flor con pétalos muy gruesos. Esto admite elucubraciones, puede ser una ofrenda floral o simplemente un mero aderezo decorativo donde plasmar una técnica preciosista. Sin embargo, no gozamos de los suficientes datos para atrevernos a decantarnos por una u otra opción.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En el caso de Galicia, encontramos clipeos de época renacentista y más tardía, en el Pazo de Fonseca (lámina 280) (hoy sede de la Biblioteca Xeral) tanto en su fachada externa como en el patio o claustro interior. También son de una hermosa estética y exquisita labra los clipeos que aún perviven do lo que en su día había sido un opulento pazo sito en la Rúa de Tras Salomé en Santiago de Compostela. Recrean una figura de la mitología marina grecorromana que es identificable con un tritón.También encontramos ejemplos de clipeos en el la fachada del Tesoro de la catedral de Santiago de Compostela (lámina 281).

Lám. 280 Fonseca, palacio de. Santiago de Compostela

Lám. 281. Fachada del tesoro. Catedral de Santiago de Compostela. Detalle clipeo.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Otras veces Neptuno (lámina 282) se asoció con personajes y alegorías del repertorio heroico habitual en el Renacimiento, pero también con la historia sagrada, y, así, en uno de los arcos triunfales levantados en 1548 para Felipe II de Tournai, la Fortuna, Neptuno, nereidas y tritones (como el tritón enmarcado en ese clipeo ya mencionado de la calle Tras Salomé de Santiago de Compostela) se unían a la representación de la historia de Jonás, enviado de Dios a Nínive, de la misma manera que Carlos V lo fue a Túnez. Aunque la ilusión más directa al dios de las aguas en el entorno del emperador Carlos V se encuentra ciertamente en los relieves de los pedestales de la ventana situada encima de la portada de la fachada sur, la del cuarto de la emperatriz, del palacio de Granada[377]

Lám. 282 Neptuno y Anfítrite, relieves. Palacio Carlos V (Granada)

.

El término del clipeo también se puede obsevar (tal y como afirma Manuel Vázquez (lámina 283) Seijas en sus trabajos)[378] en el Pazo de Aranza en Baralla[379], donde no se dudó en emplear esta forma para hacer recaer la atención sobre una ventana que presenta una idéntica disposición a la ventana de San Payo. Se decora con dos guerreros barbados con muchas similitudes a los de San Payo.

[377] Fernando Checa, *Carlos V. La imagen del poder en el Renacimiento*.Madrid: Ediciones El Viso, 1999, 239.
[378] Manuel Vázquez, *Fortalezas de San Payo de Narla.* Separata de "Fortalezas de Lugo y su provincia*"*.Lugo: Junta del Museo Provincial de Lugo.Impreso en la Voz de la Verdad, tomo I,1971,107.
[379] Xulio Pardo, *Historia do Concello de Baralla. Pazos e fortalezas de Neira de Xusá* .Lugo: El Progreso Artes Gráficas S.L. 1998.

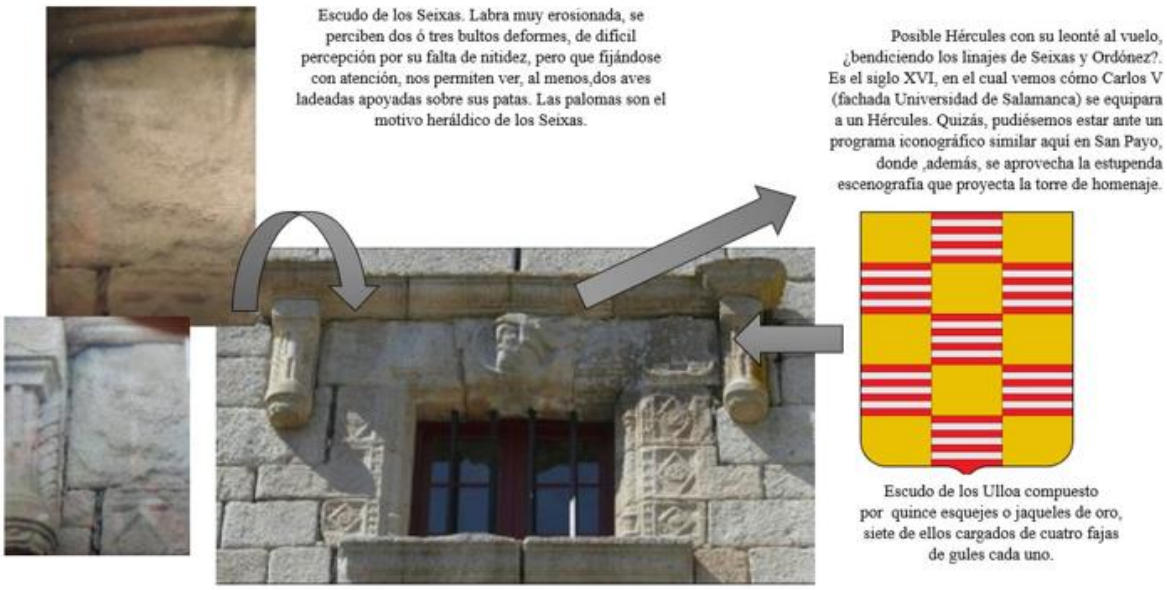
USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám. 283 Grabado Pazo de Aranza
(Baralla)

Esto viene siendo una muestra de cómo los valores de la Antigüedad se perpetúan y el clipeo es una forma decorativa afianzada e instaurada por su propio peso

28.3.2.6. La heráldica y genealogía. Apoyo de ciencias auxiliares

En ocasiones, las consideradas como ciencias auxiliares (de menor rango) pueden arrojar datos muy concluyentes en una investigación, siendo, en ocasiones la clave de apertura a la resolución de una hipótesis. En nuestra tesis, lo vemos claramente en la bóveda de Santa María de Guimarey que nos permite discernir que tipo de linaje se encuentra ahí enterrado y vinculado férreamente a la construcción religiosa. También vemos, de nuevo, la heráldica (lámina 284) claramente resolutiva, en la torre de homenaje de San Payo de Narla, tal y como explicamos en este croquis:



Lám. 284 Linaje de los Seixas y de los Ulloa. Esquema explicativo. Segmentación por partes.

Una fortaleza implica el reconocimiento más visible del poder señorial y de su linaje[380], es por ello que el linaje de los Seixas deciden colocar sus blasones en la ventana que se encuentra en la torre de homenaje de San Payo de Narla para reafirmarse en su poder y dejar constancia ante sus enemigos como Gonzalo Ozores de Ulloa, quien conocedor del código del noble, reconoce en la imagen de la casa fortificada del señor, su autoridad. Si la construcción de una fortaleza implica la autoridad palpable del noble, no es menos cierto que el perderla cuestiona el dominio sobre el territorio. La pérdida del señorío significa cuestionar su poder, pero también una deshonra para el linaje, ya que lo realmente importante es acrecentar el patrimonio o al menos mantenerlo.

Los emblemas heráldicos aparecieron[381] en todo el occidente europeo en las décadas centrales del siglo XII, sin que puedan apuntarse significativas diferencias cronológicas, salvo que las que pudieron derivarse de las diferentes circunstancias sociales y culturales que condicionaron su aceptación y posterior desarrollo que, en el caso de Galicia, influyó la tardía cristalización social de los linajes.

La memoria genealógica puede ser una instrumentalización de orgullo para la perpetuidad de un linaje e, incluso, un testimonio heráldico de una pretensión genealógica, dado que los linajes de extracción burguesa, sintiéndose cautivados[382] por un modelo de vida noble y caballeresco buscaban consolidarse un lugar en la cúspide de las sociedades urbanas al finalizar la Edad Media.

Por tanto, la materia genealógica irá perfilándose lentamente como género histórico propio, ofreciendo nuevos y cada vez más exactos testimonios (el objetivo es no perder la memoria de lo antiguo y glorificarlo). En el siglo XVI hay un interés por la genealogía y se produce un florecimiento y gusto por todo lo nobiliario, dando testimonios

[380] María de la Paz Varela Campos, *La imagen del noble en el arte a través del ejemplo de los Andrade (ss.XIV, XV, XVI)* Santiago de Compostela: Facultad de Geografía e Historia. Departamento de Historia del Arte, 1989, 41.
[381] Eduardo Pardo Guevara y Valdés, *Linaje, parentela y poder. La pirámide nobiliaria gallega (siglos XIII al XV). Aportaciones a la historia social de la nobleza bajomedieval gallega.* Santiago de Compostela: Instituto Padre Juan Sarmiento, 95.
[382] Pardo Guevara y Valdés, Eduardo *Linaje, parentela y poder…,* 204.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

abundantes. En el caso de Galicia,tenemos la obra de Vasco de Aponte *"Recolección de casa y linajes del Reino de Galicia".* El genealogista por su parte tendrá que buscar también la manera de leer el suyo en profundidad e intentar estructurarlo, analizarlo, compararlo y situarlo, por fin, en su propio contexto histórico. La reconstucción genealógica nos da ricas y variadas posibilidades de análisis y reflexión, así como de orientaciones historiográficas. La genealogía se centra en 3 ámbitos diferentes:

1. La estructura interna de los grupos familiares en primer término,
2. su proyección o afirmación en el marco social después,
3. vigencia e influjo del universo ideológico y cultural que se asocia a su reproducción y trayectoria.

Estas tasas (lámina 285) permiten reflexionar sobre la vitalidad de los grupos familiares, apuntando al propio tiempo. Las claves explicativas de su expansión y su consiguiente atomización en ramas o líneas menores, así como los de su decadencia y posible extinción biológica.

TASAS DE	**-ESTERILIDAD**
	- NATALIDAD
	- NUPCIALIDAD
	- CELIBATO
	- MORTALIDAD

Lám. 285 Tabla de datos. Explicación de tipos de tasas

Aparte, debemos mencionar diferentes mecanismos o estrategias que tienen directa relación con la movilidad social, tales como las alianzas matrimoniales, la inclusión en bandos políticos o sociales o la adscripción a poderes más fuertes o mejor situados. Los elementos ideológicos y/o culturales refuerzan la cohesión interna del grupo, al tiempo que vertebra su identidad y su propia afirmación social[383].

[383] Un referente fundamental sobre muchos de estos aspectos en Isabel Beceiro Pita y Ricardo Córdoba de la Llave, Parentesco, poder y mentalidad. La nobleza castellana, siglos XII-XV,Madrid: 1990.

Fue vital el triunfo y consolidación del sistema de parentescos agnaticio o vertical, contrapuesto al cognaticio u horizontal, que sobre la sola base de la filiación y el matrimonio había reglado hasta entonces la conformación de grupo familiar[384]. La sustitución de este viejo sistema de parentesco bilineal por aquel otro, de carácter puramente troncal, fue resultado de un largo y complejo proceso que presenta cronologías muy diferentes. Las causas de este desfase acostumbran a concretarse en la falta de un concepto claro de nobleza, derivado de la invasión y reconquista musulmana, que dió paso a la descomposición de la aristocracia visigoda y a la fijación de unas estructuras sociales nuevas y poco rígidas.Poco a poco[385], comienzan a advertirse manifestaciones aisladas de conciencia de grupo y solidariedad familiar, unas veces son sólo simples expresiones relacionadas con los vínculos de carácter horizontal: *casata, gentes, parentes, propinqui, propinquos…*, otros, por el contrario, son sólo simples o incipientes manifestaciones de una conciencia de la ascendencia, como la extensión del patronímico, todavía sin *cognomen* o renombre fijo, o la existencia de varios antropónimos de uso frecuente, casi regular[386].

Aunque el avance[387] del sistema de parentesco troncal o agnaticio se percibe con claridad, como se ha señalado, a lo largo de la segunda mitad del siglo XIII, la cristalización social del linaje no se advierte en todos sus rasgos y detalles hasta algún tiempo después.Así ocurre, cuánto menos, en Galicia, donde el nuevo panorama no puede dibujarse con suficiente nitidez hasta ya bien entrada la centuria siguiente, en coincidencia casi con los profundos cambios que se derivan de la entronización de la corona de Castilla de la nueva dinastía Trástamara. Entre estos cambios, interesa destacar aquí el notable fortalecimiento de las posiciones de la alta nobleza, que en breve tiempo se convertiría en árbitro de la situación política. A partir de todos estos cambios se fue conformando el selecto grupo social que ejercía un rango preeminente durante el reinado

[384] Un panorama interesante respecto a los rasgos definitorios de este sistema de parentescos bilineal y horizontal, ilustrado desde la perspectiva del caso gallego, en Ermelindo Portela y María Carmen. Pallares "Elementos para el análisis de la aristocracia altomedieval. Parentesco y patrimonio", *Studia historica:* Historia medieval IV, (1987) 17-32.
[385] Eduardo Pardo Guevara y Valdés, *Linaje, parentela y poder. La pirámide nobiliaria gallega (siglos XIII al XV). Aportaciones a la historia social de la nobleza bajomedieval gallega)*, Santiago de Compostela: Instituto Padre Juan Sarmiento, 48.
[386] Pardo de Guevara y Valdés, *Linaje, parentela y poder…,*48.
[387] Pardo de Guevara y Valdés, *Linaje, parentela y poder…,*55-56.

de los Reyes Católicos, interviniendo profundamente en los destinos españoles hasta bien entrado en siglo XVIII.

En relación con Galicia es que, junto a la desaparición y anulación de un pequeño número de linajes, todo de indudable resonancia hasta aquellos momentos, se produjo también la aparición y ascenso de otros más nuevos, o hasta entonces menos afortunados.

En el recuento de las Casas Antiguas del Reino de Galicia[388], en las décadas centrales del siglo XIII se reconoce el primer personaje de la estirpe, Lope Rodríguez de Ulloa, casado con doña Teresa Fernández (de Traba), y ya en la segunda mitad de la centuria a la generación de sus hijos, Vasco López, Fernán López, doña Mayor López y Sancho López, en cuya descendencia se puede seguir la línea principal.Entre sus hijos, cuanto menos, figura un personaje de singular relieve, don Sancho Sánchez de Ulloa, señora de Ulloa y Monterroso, así como guarda mayor y repostero mayor de Sancho IV[389].

A los Ulloa les fueron confiscados sus patrimonios, si bien el conde Don Pedro, que se había hecho con ellos, los retornaría después – fue por el año 1393- a quien era su merino mayor, Gonzalo Ozores de Ulloa, cuyos inmediatos sucesores conformarían con rapidez una de las nuevas y más importantes casas señoriales de Galicia[390].Este personaje era hijo de Vasco López de Ulloa y nieto de Lope Sánchez de Ulloa[391], y de su mujer, doña María de Ozores de Orcellón[392].

Vasco Das Seixas, por lo que parece este personaje fue uno de los que se benefició con la confiscación[393] de bienes ejecutada sobre los Ulloa. Se le documenta en 1377 como merino mayor de Galicia y hombre de confianza de Pedro Ruíz Sarmiento,

[388] Pardo Guevara y Valdés, *Linaje, parentela y poder…,*162.
[389] Véase Conde de Barcelos, *Libro de linhagens,* vol.I,153 y M.Gaibrois de Ballesteros, *Historia del reinado de Sancho IV,* vol. III p. CCLIX.El testamento del último en AHN, Clero, Carp. 546, núm.5.
[390] Eduardo Pardo Guevara y Valdés, *Linaje, parentela y poder. La pirámide nobiliaria gallega (siglos XIII al XV). Aportaciones a la historia social de la nobleza bajomedieval gallega)*,Santiago de Compostela: Instituto Padre Juan Sarmiento, 61.
[391] Sancho Sánchez de Ulloa: 1º conde de Monterrey, otorgado el 24 de abril de 1480. Véase Brag. Colección de documentos históricos I (1915, doc. 108,.307-316).

[393] Véase, además, Antonio López Ferreiro, Historia de la iglesia de Santiago, vol.II, pp. 209 y 230, y Eduardo. Pardo de Guevara y Valdés, *Los señores de Galicia*, vol. I,.71.

constando además que ejercía como comendero de varios monasterios gallegos, entre ellos los de Chouzán, Oseira, Chantada, Ferreira, Samos o Sobrado, y asimismo que en los comienzos de 1385, durante la guerra con Portugal asumía – junto con Martín González de Ataide- la defensa de la villa portuguesa de Chaves,la cual todavía reconocía por rey a Juan I de Castilla[394].

El estudio de los sistemas de identificación, las formas de nombrarse o distinguirse unos de otros, y su natural evolución, son instrumentos valiosos para el historiador, particularmente cuando se desea estudiar los grupos sociales y las estructuras familiares[395].Lope, por ejemplo, es un antropónimo (definición terminológica) 159 veces se cita el antropónimo de Vasco (de ellos sólo una remite a la forma "Velasco")[396] y 130 "Gómez" (de ellos sólo 2 remiten a la forma Gomecius)[397].

La presencia de la mujer en la documentación – con independencia de su situación parental como esposa, hermana, madre e hija es algo menor, en razón naturalmente del papel que en la sociedad medieval en general les correspondía.De ahí, por consiguiente, que el número absoluto de las entradas registradas sea ahora más reducido[398].El antropónimo "Catalina" figura 20 veces en la época medieval[399].

El antropónimo adquirió rápidamente significaciones nuevas, valores añadidos, al ser utilizado para perpetuar el recuerdo de un titular anterior.Esto dio paso muy pronto al uso regular de uno o varios antropónimos dentro de cada estirpe y, al cabo, la confirmación de pequeños repertorios familiares perfectamente estructurados. La evocación de algunos casos resulta muy expresiva del hecho: el de Payo entre los Mariño y el de Ruy entre los Soga, el Vasco y el Gonzalo entre las dos ramas diferenciadas de los Ozores,- los de Teanes y los de Orcellón, integrados después en los Ulloa- el Martín

394 ACL,Colección Piñeiro, vol.III, fol. 296.
395 ACL,Colección Piñeiro, vol.III, fol. 296. .
396 Véase, además, Antonio López Ferreiro, *Historia de la iglesia de Santiago*, vol.II, 209 y 230, y Eduardo Pardo de Guevara y Valdés, *Los señores de Galicia*, vol. I, p.73.
397 López, *Historia de la iglesia de….,* 73.
398 Una aproximación al tema en Carmen Pallares Méndez "Las mujeres en la sociedad gallega bajomedieval"en *Relaciones de poder, de producción y parentesco en la Edad Media y Moderna,* R. Poster (comp.), Madrid, 1990,351-373.
399 Pallares Méndez, *Las mujeres en la sociedad…,*75.

o el Esteban entre los Xunqueiras, el García, el Diego y el Pedro entre los Sarmiento, el Alonso y el García entre los Lanzós, el Vasco y el Ares entre los Parga.

La transmisión de los antropónimos asociados a los patronímicos, en razón de su uso por un antecesor de mayor o menor relieve social- por su sola importancia en la historia familiar- se convirtió en un rasgo propio, singular entre los linajes nobles, del último período del medievo[400].La generalización de este misma costumbre se aprecia incluso una vez agotada la línea de varón, al sobrevivir a través de la línea femenina por la que se transmiten los patrimonios.

Así pues, mediante la transmisión de "*alcumes*" se afirma el linaje, en el largo proceso de cristalización de estabilidad de linajes, se afianza el uso del renombre de los miembros de distintas ramas derivadas de un antepasado común tomaron conciencia plena de pertenecer a un mismo linaje. En la confirmación de los renombres fue mayoritario el protagonismo de los topónimos, que acostumbraron a aludir al solar o señorío de origen, cuando no a una función o privilegio determinado.

En Lugo, en primer término,tenemos los Alfeirón, los Cervo, los Galo, los Vizoso o los Pedrosa, que dominarían el área de Viveiro, los Luaces, los Basanta, los Miranda, los Ron, los Cabarcos o los Teixiro, que lo harán en tierras de Mondoñedo, los Gaibor, los Picado, los Prado, los Gayoso y los Lugo, los Páramo, los Neira o los Cedrón que se asomarían al ámbito urbano de Lugo y, por último, los Gundín, los Moure, los Saco, los Quiroga, los Varela, los Garza o los Goyanes, que ocuparían posiciones sólidas en las tierras del sur de la provincia[401].Así como, los Rioobó, en tierras de Bergantiños, las torres de Allo.En Ourense, también encontramos a los Gayoso, los Seixas y los Noguerol, los tres venidos de tierras lucenses, y también los Mosquera, que representarían los intereses de los titulares de casa de Lemos[402].

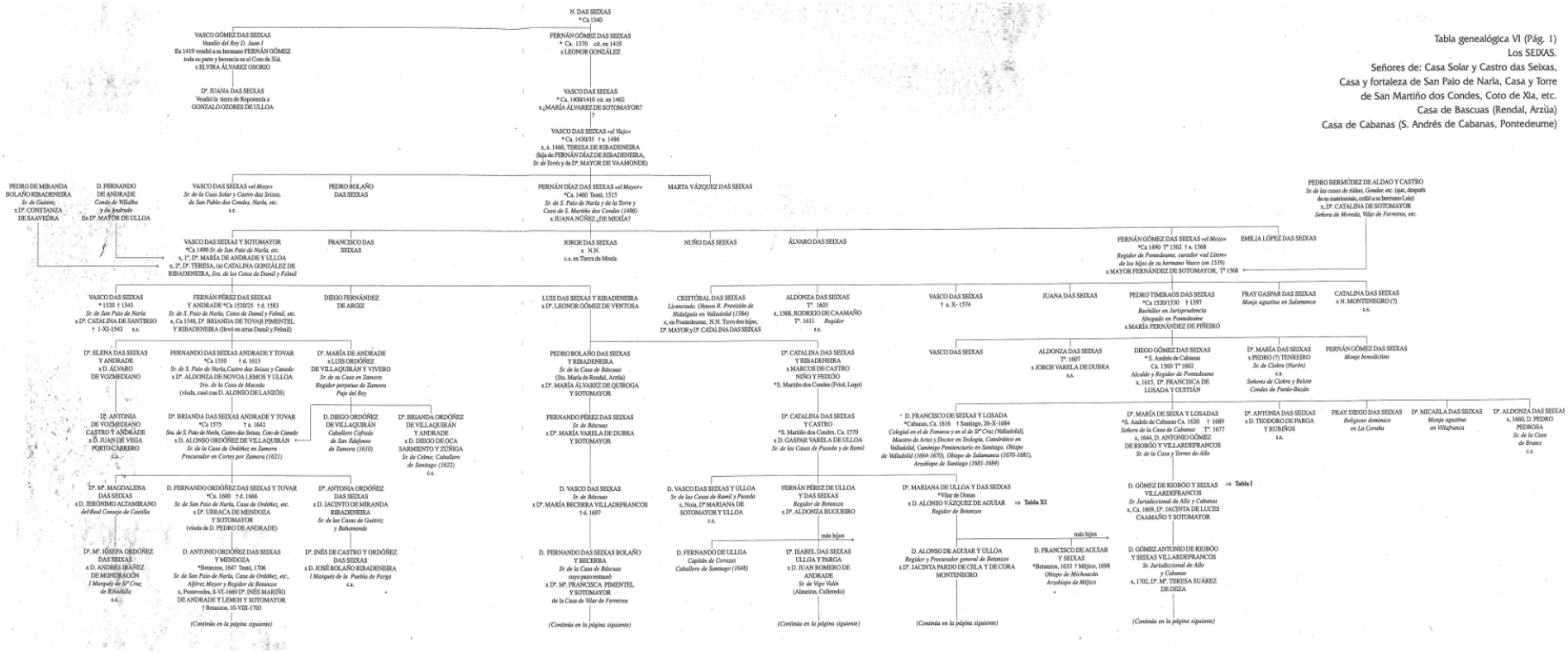
[400] Pallares Méndez, *Las mujeres en la sociedad…,*76.
[401] Eduardo Pardo Guevara y Valdés, *Linaje, parentela y poder. La pirámide nobiliaria gallega (siglos XIII al XV). Aportaciones a la historia social de la nobleza bajomedieval gallega)*.Santiago de Compostela: Instituto Padre Juan Sarmiento, 82.
[402] Pallares Méndez, *Las mujeres en la sociedad…,*.93.

A continuación, vamos a mostrar algunos de los árboles genealógicos de las principales familias de linajes (lámina 286,287 y 288) con las que hemos trabajados en el desarrollo de nuestra tesis:

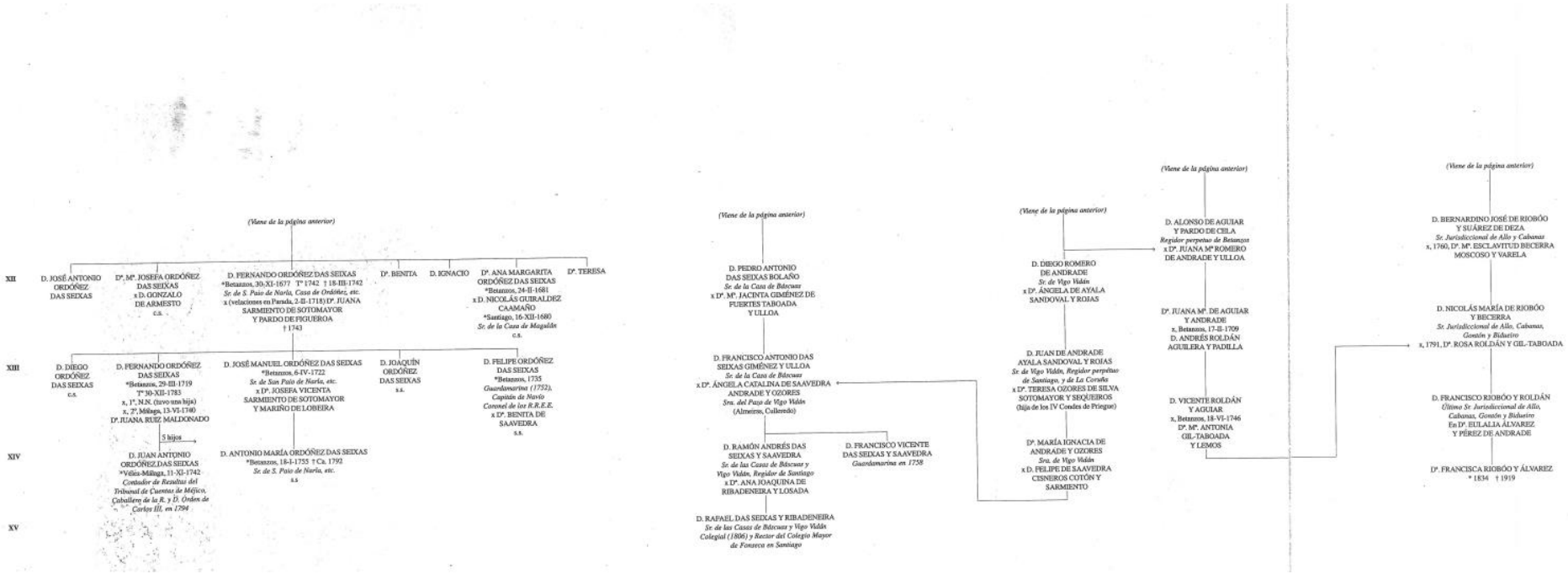
LINAJE DE LOS SEIXAS	**VINCULACIÓN/ CASA NOBILIARIA**	SAN PAYO DE NARLA (FRIOL,LUGO)
LINAJE DE LOS BERBETOUROS		SANTA MARÍA DE GUIMAREY (FRIOL,LUGO)
LINAJE DE LOS MONTERREY		Casa de presentación en Santa María de Guimarey (patronatos de Garrote Martín)
LINAJE DE LOS RIOBÓO		TORRES DE ALLO (ZAS, A CORUÑA)

Lám. 286 Tabla de datos. Mención diversos linajes nobiliarios

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Lám. 287 y 288 Linaje de los Seixas.
Línea evolutiva de matrimonios,
alianzas, etc.



Lám. 287 y 288 Linaje de los Seixas. Línea evolutiva de matrimonios, alianzas, etc.

Tabla genealógica VI (Pág. 2)
Los SEIXAS.
Señores de: Casa Solar y Castro das Seixas,
Casa y fortaleza de San Paio de Narla, Casa y Torre
de San Martiño dos Condes, Coto de Xia, etc.
Casa de Bascuas (Rendal, Arzúa)
Casa de Cabanas (S. Andrés de Cabanas, Pontedeume)

28.3.3.Interior renacentista: las chimeneas.

28.3.3.1. La chimenea del piso superior

Lám. 289 Fortaleza de San Payo. Chimenea del salón último piso de la torre.

La chimenea más señorial (lámina 289) y de corte más ceremonioso (medidas: alto 1,56 x largo 3,40 cm x 42 cm) se encuentra en el último piso de la torre de homenaje, y presenta un elaborado programa iconográfico, de gran sutileza. Sí bien esta es una chimenea mucho más pequeña y baja que la del salón, le gana ampliamente en presencia escenográfica y en detallismo. La parte más visible y vistosa se encuentra en su *frontis*, donde aparece una flor de lis flanqueada por dos leones rampantes, que se encaran con otros dos dragones que emergen por los laterales de la pieza en sí. Esta disposición responde a un programa iconográfico de la lucha del bien contra el mal. De hecho, esta idea se intensifica con los dragones que atacan la flor de lis que representa a la realeza y que es defendida por los leones dispuestos a cada lado, que, a su vez, simbolizan la fortaleza y la nobleza. En la lucha contra el mal se recurre a elementos profilácticos, como una higa, que actúa como elemento protector contra las desgracias y el mal de ojo. El *frontis* de esta chimenea tiene disposición trapezoidal, que se va estrechando a medida que se va bajando. En un primer plano se disponen los elementos zoomorfos y fitomorfos, que reposan sobre una cadeneta de motivos circulares que se cortan al llegar

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

a la altura de los leones. A partir de aquí se dispone otra moldura más ancha en bocel, que se origina desde un lateral, pues sale de la boca de un dragón, lo que supone una licencia decorativa que se permitió el escultor en concreto.

Los elementos horizontales descansan sobre unos verticales muy decorados, cuyo encabezamiento está engrosado por una serie de columnitas que aparecen de forma sinuosa, lo cual genera movimiento y dinamismo (lámina 290). La parte alta presenta una cadeneta con círculos. A continuación, llevan un listel grueso y debajo discurre un friso con motivos en espiral, interrumpidos por dos formas figurativas en sogueado, en disposición claramente descendiente y que son cortados, en su extensión, por unas molduras de triple anillo. Desde aquí discurren los fustes monolíticos de las columnas que acaban en unas basas denticuladas, delimitadas por molduras de doble anillo que dan paso a unos filamentos pequeños de tamaño rectangular que obligan a hacer una lectura lineal del conjunto.

El lado izquierdo varía la decoración, pues presenta una moldura ladeada en espiral que sirve de cierre y un friso que discurre paralelamente y está compartimentado. Cada compartimento presenta una decoración diferente: sogueado o rombos invertidos con motivos florales que recuerdan a los cuadrifolios del Renacimiento veneciano, presentes en palacios como el Ca d´Oro y el palacio del Dux en la Piazza de San Marcos, en Venecia.

Los cuadrifolios del Renacimiento veneciano de los palacios anteriormente mencionados sí son aplicables a la chimenea renacentista de San Payo de Narla. La única diferencia que existe es que los cuadrifolios venecianos son de mayor tamaño (de considerables dimensiones), de perspectiva exterior y que tienen la forma de cuatro pétalos o hojas (de ahí cuadrifolios), pero no cuentan con un botón interno que anexione los pétalos.Es una teoría que viene confirmando el gusto por la tracería y los motivos florales. El Ca d´Oro tiene un singular friso de vanos cuadrilobulados en eje con la

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

cuadrífora inferior[403]. También se ve en el Palacio del Dux, cuyo diseño se copió y varió en numerosas residencias de la ciudad hasta la segunda mitad del Quattrocento. Es una concepción del arte muy florida y primaveral.

La presencia de elementos quiméricos en el Renacimiento es un hecho innegable; su expansión, casi invasión en fachadas de edificios de diversa índole tanto civil como eclesiástica, es evidente. Se convierte esta ornamentación en la excusa perfecta para engalanar y embellecer elementos subsidiarios e incluso mobiliario como chimeneas, de lo cual tenemos una buena representación en San Payo de Narla, que nos muestra dos espléndidos ejemplos, muy interesantes de someter a un minucioso análisis.

28.3.3.2. El programa iconográfico de la chimenea. La protección.

Lám. 290 Fortaleza de San Payo de Narla. El cuadrifolio.Detalles fustes y basas.

En lo que se refiere a la chimenea del último piso, pierde en tamaño y en presencia escenográfica por ser más pequeña y no presentar rotundidad de formas ni alarde de potencial macizo, pero no desmerece ni tiene nada que envidiar a la otra chimenea (lámina 290), ya que presenta un nexo discursivo centrado en un brillante programa iconográfico, sencillo —que no simple— y fácil de describir, asimilar y entender.En su

[403] Carmen Barragán (coord.), *Venecia y el Véneto. Guías visuales* (Madrid: Editorial País Aguilar (1º ed.) 1996, (2ª ed.) 2008, 22.

USC CENTRO DE COMPOSTELA

frontis, presenta una flor de lis protegida por dos leones rampantes en actitud de defensa y protección leal a la nobleza (encarnada en la flor de lis), que se ve asediada por criaturas maléficas simbolizadas en dragones de aspecto amenazante. Si observamos a los leones, podemos darnos cuenta de que sus patas delanteras y traseras presentan unas garras un tanto peculiares junto con el aspecto de remate final de su cola. ¿Puede tratarse de una creación de un león, un tanto tamizada por las influencias de códices y bestiarios retomados en época renacentista? Es, cuando menos, una curiosa composición y, a la par, identificación de dos leones, dispuestos a derecha e izquierda, con una afilada lengua en la que se ve marcada un pliegue (lámina 291) que la subdivide en dos partes. Además, al llegar a los pies del león, la sucesión de una moldura en cadeneta con diminutas bolitas se interrumpe para dar paso y protagonismo central a la escena principal: dos leones con la flor de lis en medio, como elemento vertebrador y definidor de la composición.

Lám. 291 Fortaleza de San Payo de Narla. Dragón desdoblándose por la cornisa de la chimenea.

En esta composición, los dragones se atreven a salir más allá del marco y podemos observar el largo cuello de uno de ellos trabajado con abundantes escamas, que contribuyen a crear juegos lumínicos a base de contrastes de luces y sombras. Es una concatenación de dos dragones, saliendo uno despedido de la boca del otro, como si fuese expulsado de sus entrañas con violencia. Es una prolongación, o quizás, un acusado desdoblamiento que imprime mayor dinamismo a la composición, restándole estatismo y rompiendo la inercia a lo pasivo, al tiempo que da más empuje al desplegar una curva que se quiebra a la altura de la unión de una cara lateral con el frontis de la chimenea, superficie destinada a la parte más emblemática del programa iconográfico, es decir, el protagonista de la célebre pieza funcional (es una chimenea para dar calor) y decorativa que es esta chimenea. Como ya hemos demostrado en documentos anteriores, presencia recurrente en cada edificación turrificada (pues es el medio para dar calor a las viviendas y salas), como es el caso de la chimenea del palacio de los Monterrey (lámina 292).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Hablando de los fustes, aquí son más pequeños y se acorta su esbeltez al menguar su verticalidad, no siendo por ello óbice para desplegar una gran riqueza decorativa. En este despliegue escultórico, se perciben basas con franjas decorativas, entre las que se ven dentellones, sogueados entrecortados por franjas longitudinales con disposición horizontal contrapuestas a la vertical, cadenetas, espirales ladeadas que se encadenan dando lugar a un movimiento sinuoso, cuadrifolios enmarcados en superficies romboidales que rompen la simetría al disponer tres o cuatro pétalos indistintamente, y que no guardan equidad entre sí. Esto se observa en la cara interna de la chimenea: a un lado, un cuadrifolio de tres pétalos deformes donde no se distingue el botón central, y otra, un cuadrifolio (lámina 293) con los pétalos perfectamente definidos y un botón central a modo de unión. Puede ser fruto de la ineficiencia de un cantero poco hábil o quizás una licencia decorativa, plasmada a gusto y capricho del artífice o encomendada por deseo de un comitente.

Lám. 292 Fortaleza de Monterrey (Ourense). Chimenea de las estancias.

Lám. 293 San Payo, fortaleza. Detalle de un cuadrifolio en fuste.

Lám. 294 Fortaleza de San Payo de Narla.Detalle de la figa en la chimenea lateral.

Para completar lo que es un programa escultórico de incuestionable calidad, destacamos la presencia de sendas figas a modo de amuleto profiláctico para prevenir la interferencia y acción de las fuerzas malignas. Se trata de una mano voluminosa que hace el característico gesto de la figa. Lleva un puño de una prenda de vestir decorado con lo que se supone un encaje y una pulserita de bolas o perlas, que podría interpretarse como

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

atribuíble a una mano femenina, de la cual brota una roseta muy similar a la que hay en la chimenea del salón. La figa (lámina 294) se dispone sobre un dragón más reducido que los otros y con menos profusión de escamas, del que sí se ven una hilera de cuadriculados dientes entre los que brota una lengua que se pierde y confunde con un listel del entablamento de la chimenea, dando así lugar a una fusión de lo escultórico con lo tectónico.

Aprovechamos esta mención a la figa de San Payo de Narla para hablar un poco de los amuletos profilácticos en el siglo XVI y las creencias que giraban en torno a ellos. Lejos de mitigarse su uso tras la Edad Media, su influencia se perpetúa hasta el Renacimiento, volviéndose más sofisticados y presentando desbastados menos toscos y más elaborados. Es decir, se nota una elaboración más detallada en el trabajo del azabache, piedra fósil y *alma mater* del taller de los azabacheros de Santiago de Compostela, que dio a luz maravillosas e ingeniosas creaciones de arte que pasaron a engrosar una riquísima colección de orfebrería gallega.

28.3.3.2. El programa iconográfico de la chimenea. La protección

Lám.295 Figa de la chimenea de San Payo de Narla

La presencia de esta figa (lámina 295), en la chimenea del último piso de la torre de homenaje de la fortaleza de San Payo de Narla, da para hablar largo y tendido. Con su aparición se abre la veda de la tradición de la azabachería y del carácter profiláctico de los amuletos. Centrándose primero sobre la relevancia del azabache, queremos hablar un poco de su importancia y de su incursión en el panorama histórico-artístico.

Comenzamos diciendo que el azabache es la sustancia fósil, de variedad dura y muy compacta del lignito. Su procedencia orgánica es análoga a la de carbón de piedra,

si bien se corresponde a la distinta época paleontológica. Es la materia designada por Plinio[404] con el nombre de l*apis gagates*[405] que proviene del nombre Gagas de un pueblo de Licia, en Asia Menor, y del río del mismo nombre en cuya desembocadura se encuentra dicha piedra. El nombre de *gagates* es de forma griega, como tomado de la región donde el griego era hablado. El nombre *az-azbach*[406], tuvo acaso raíz en vocablo persa.

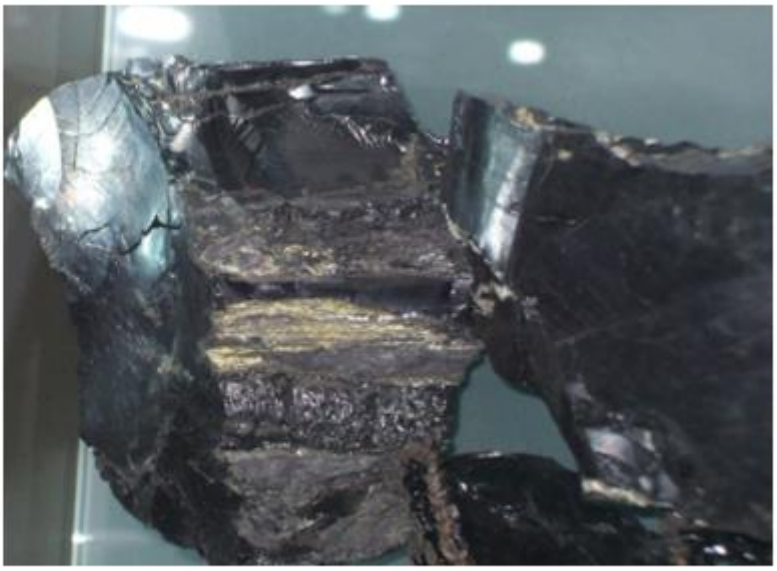
Sabemos muy poco del origen y de la génesis del azabache (lámina 296 y 297) pero ¿cuáles fueron las circunstancias influyentes que determinaron la aparición de las figas?. El punto de inflexión lo encontramos ya desde mucho atrás, pero el siglo XVI contribuyó enormemente a su expansión. Se dieron la mano en unos mismos azabaches a la antiquísima superstición pagana y el culto del Santo Apóstol cuya imagen solía rematar en figa que librase del mal de ojo. Pero, no obstante, la creencia en las virtudes mágicas del azabache se remonta, al parecer, hasta tiempos prehistóricos tal y como asevera Plinio. En ese período se creía que el azabache tenía la virtud de ahuyentar a las serpientes y, tal creencia, bastaría, sin duda, para que alguna vez fuese llevado como amuleto. En Inglaterra se encontraron en enterramientos anteriores a la invasión romana: torques, brazaletes, cuentas y dijes de azabache.

404 "C.Plini: Naturalis Historia, lib. XXXVI,C.XXXV" en Guillermo J. de Osma, *Catálogo de azabaches compostelanos.*Santiago de Compostela: Ara Solis. Consorcio de Santiago, 1999,1.

405" De donde deriva la antigua voz francesa "jayet", que más adelante se escribió "jais". En inglés es "jet" en Guillermo J. de Osma, *Catálogo de azabaches compostelanos.*Santiago de Compostela: Ara Solis. Consorcio de Santiago, 1999,1.

406 En los códices copiados en la Edad Media, más aún sí cabe cuando se trata del nombre propio árabe que se transcribe en el códice latino, son frecuentes las equivocaciones por confundir a los copistas al interpretar mal la colocación de puntos diacríticos en el original. Así advierte el sr. Asim de cuatro textos que se conservan de una misma obra, solo en uno se transcribe correctamente el nombre árabe "*az-zabach,* en Guillermo J. de Osma, Catálogo de azabache….,1.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Lám.296 Piedra fósil del azabache sin devastar

Lám. 297 Diferentes muestras de higas o figas en azabache

Al azabache se le reconocía, en el primer siglo de nuestra era cristiana, virtudes, a la vez supersticiosas y medicinales: que en la Edad Media caminaban casi que del brazo. Hay textos que así lo reconocían y transmitían, como el escrito por el médico y naturalista Bendudaris, que vivió en la corte de Ahmed Almastaín, en Zaragoza, entre los años 1085 y 1109, escribe que "*en España el pueblo dice az-zabach con z (en vez de con s), y agrega*

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

que en España se ponen los azabaches al cuello de los niños por librarles del mal de ojo[407]*"*

La superstición de figa contra el mal de ojo, que desde el siglo XI se nos ha dado a conocer en el Mostainí, lo confirma en el siglo XIV otro escritor español, el malagueño Benalbeitar. Antes del año 1248, consigna en su "Tratado de los Simples" que "*el que viste un aljerce de esta materia ó se pone al dedo un anillo de esta materia, aparta de sí el mal de ojo".*

Con anterioridad, eran denominados "*dijes*", eran una mano pequeñísima y toscamente labrada, en la postura tan conocida de puño cerrado y asomando el dedo pulgar por entre el índice y el de en medio, que más tarde- en España no antes del siglo XVI- se llamó figa[408].

En el museo Ashmolean, de Oxford, se conserva un amuleto egipcio, de loza o pasta cerámica azul, con taladro para llevarlo colgado, y tosco, es que más evidente que representa una higa. En el mismo museo hay otro amuleto análogo, hallado en Umrit, y que se considera fenicio[409]. Entre los objetos encontrados en las cuevas de la necrópolis cartaginesa aparecieron amuletos en forma de mano que pueden ser hasta de los siglos X al V antes de Jesucristo; y en el museo de Bolonia se guarda uno que es una figa, de hechura que recuerda mucho a las cartaginesas de Ibiza, como que pueden ser ejemplares casi contemporáneos.

Pero de vuelta al Renacimiento, período artístico en el que se inscribe la realización de esta chimenea, campo escultórico de la figa, objeto de nuestro estudio y análisis, contextualizamos que, cuando a comienzos del siglo XVI el gusto del Renacimiento clásico transcendió en la corte de Carlos V, y aún más en la de Felipe II, la moda de los amuletos de ámbar, coral, cristal, marfil o azabache. Ya que persistía la creencia del mal de ojo, que venía respaldada por importantes teólogos cristianos como Tomás de

[407] "Texto del Mostainí, apud Dazy e Engelmann: *Glossaire des mots espagnols derivés de l'arabe*.2ª edición; Layde: 1889, 221"en Guillermo J. de Osma, *Catálogo de azabaches compostelanos.*Santiago de Compostela: Ara Solis. Consorcio de Santiago, 1999,4.

[408] Fue tradición importada del nombre francés e italiano, *"figue", "fica"*. La imagen del nombre en aquellos países dejó de ser objeto de conjeturas fantásticas en Guillermo J. de Osma, Catálogo de azabaches*...,*7.

[409] Elwerthy: *The Evil Eye*.Londres: 1895,.255 en Guillermo J. de Osma, Catálogo de azabaches*....,*8.

Aquino[410] explicaba que la magia psíquica de algunas personas pueda ejercer su efecto malévolo mediante los espíritus vitales del cuerpo del fascinador acumulados en sus ojos, y transmitiendo dicho efecto maléfico a través del aire al cual infecta; así, se deduce que la mirada es dañina y venenosa.

La mano como símbolo de la higa es un gesto que traspasa fronteras y culturas, ya que también es asimilable al Islam. En la civilización islámica nos encontramos con *jamsa,* la mano abierta, a la que los europeos llaman la mano de Fátima, que se acompañan de una pequeña imprecación proferida en voz alta : "*jamsa fi aynac"* es decir*: "(Estos) cinco (dedos) en tu ojo"* que se acompaña del gesto.

28.3.3.3. La chimenea del salón principal

Lám. 298 San Payo, fortaleza. Detalle entablamento de chimenea salón.

Se trata de una pieza de gran envergadura (lámina 298) y de considerable anchura (alto 2,17 x largo 1,30 x 3,50 cm) que presenta en su frontis un busto alado que se corresponde e identifica con un ángel (lámina 299). Su semblante destaca sobre unos

[410] "Fue tradición importada del nombre francés e italiano, "*figue" "fica"*.La imagen del nombre en aquellos países dejó de ser objeto de conjeturas fantásticas en Guillermo J. de Osma, *Catálogo de azabaches compostelanos.*Santiago de Compostela: Ara Solis. Consorcio de Santiago, 1999,7.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

hombros muy grandes y anchos en proporción con el resto del cuerpo. En cuanto a sus alas, son de gran tamaño y abultadas porque se recurre a pequeñas redondeces en la piedra que se aglutinan para formar y engrosar la fisionomía de un ala, que se ve etérea y casi como hecha de almidón. En el pecho del ángel se ven unas letras en las que parece que se puede leer "MARÍA", quizás en alusión a la Virgen María. Este ángel (lámina 299) se ve asediado por dos dragones que se esconden en los laterales, agazapados y esperando el momento oportuno para abalanzarse sobre el incauto y desprevenido ángel. Son dragones de fauces muy prominentes y destacadas, que abren la boca en actitud amenazadora, como si avisaran que son capaces de cualquier tipo de maldad, pero uno de ellos suaviza su diabólica expresión porque de su boca sale una flor. Es un programa iconográfico que se puede interpretar como el asedio de las fuerzas malignas (de ahí los dragones) sobre la religión cristiana, que aparece representada por el ángel en el centro, que es un intercesor de la Virgen María en la tierra.

Lám.299 San Payo, fortaleza. Ángel del frontis de la chimenea.

La chimenea del salón se cree que está en su posición primigenia, si bien presenta una labra muy erosionada que se percibe en los dragones que emergen de los laterales (lámina 300), uno de ellos apenas perceptible por sobresalir muy poco de la superficie muraria. Sorprende su lengua larga y afilada, que despliega en un alarde de intimidación para dejar manifiesta su presencia amenazadora e inquietante. Es una advertencia de que lo maligno acecha y en cualquier momento se abalanza sobre aquel que está desprevenido y confía en la tranquilidad de la vida, que no siempre ha de ser perpetua ni perdurable.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám. 300 Dragones enfrentados en el entablamento

Tan solo emerge la cabeza del dragón y se deja a la imaginación cómo sería el resto del cuerpo. Es muy probable que se trate de un ser híbrido, es decir, de una combinación de dos cuerpos quiméricos. Su fluir es muy lineal, pues se encuentra insertado entre dos franjas del entablamento adintelado con cornisa en creciente disminución, de perfil aristado y sección abultada (lámina 300). No presenta un movimiento ondulante como se ve en los dragones que conforman el programa iconográfico de la iglesia de Guimarey.

Cercano a sus fauces abiertas de apariencia demoníaca se encuentra una roseta de doble botón y hendiduras pétreas a modo de pétalos con mucho realce. Conviene fijarse en el programa escultórico de Puy (Francia), donde los dragones vomitan flores, quizás en un intento de dulcificar la imagen aterradora que proyectan, o bien de un intento de frenar las fuerzas del mal con la interposición de flores, ligadas al cristianismo y que encarnaban a su Virgen María. Ello explicaría la presencia de un ángel de carnosas alas situado en la parte central de la chimenea y que parece llevar labradas las letras "MARÍA" en su pecho. Desprevenido, ignora el avance sigiloso pero certero de sendos dragones, que lo flanquean por la derecha y por la izquierda. El ángel presenta rasgos faciales fácilmente identificables con los de un ser humano. No es un ser asexuado, pues presenta rasgos masculinizantes que lo identifican con un varón, quizás un tanto afeminado por su cara y cabello con bucles. Además, se le representa de medio busto, pero no se le ven las manos u otras extremidades, siendo, por tanto, una representación tendente a rozar el esquematismo.

El entablamento, dispuesto a modo de friso corrido, descarga su peso sobre unos pilares a modo de baquetones esquinados que presentan una inclinación hasta que quedan totalmente embebidos en el muro. Son fustes que no se decoran en su totalidad, sino

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

parcialmente, esto es, en sus basas o remate inferior, y en su parte superior, donde se ubicaría el capitel. Son elementos sustentantes que, a su vez, se convierten en superficies muy recomendables y susceptibles de recibir decoración, y, además, una decoración de profunda raigambre renacentista que gusta y se reproduce hasta la saciedad en la chimenea superior. Es esto último el siguiente objeto de nuestro estudio, por presentar una serie de particularidades muy interesantes de estudiar.

28.3.4. Los iconogramas: dragón y león

Lám.301 Cripta del Pórtico de la Gloria.
Lám. 302 y 303 Claves del sol y la luna. Decoración escultórica e iconográfica de la Cripta.

Santa María de Guimarey es un auténtico vergel iconográficamente hablando, donde la proliferación de simbolismos que alberga su arco triunfal, superficie dónde se

desarrolla un interesante programa de grutescos, lo hace especialmente intereasante de cara al estudio.No es casualidad la presencia de símbolos como el sol, la luna y el dragón, de fuerte arraigo en toda la tradición icónica cristiana. Sin ir más lejos, en la catedral de Santiago, en su cripta (lámina 301) ya vemos la presencia iconográfica del sol (lámina 302) y la luna (lámina 303), de hecho aparecerán ángeles tenantes portando sendas claves con el símbolo del sol y de la luna, respectivamente (lámina 302 y 303).

Lám. 304 Bande.Detalle de pinturas murales: sol y luna.
Lám. 305 Ventosa.A Golada (Pontevedra). Representación iconográfica del sol y la luna. Mausoleo de Lope Ventosa.
Lám.306 y 307 Meira, iglesia conventual. Bóveda casetonada con represenación de sol y luna.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Serán estos dos símbolos muy del gusto de artistas para plasmar en pinturas murales como las presentes en Santa María de Bande (Ourense) (lámina 304), Santa María de Ventosa (A Golada, Pontevedra) (lámina 305) e, incluso, llegarán hasta el 1650 (siglo XVII) como se ve en las pinturas de la iglesia conventual de Meira (láminas 306 y 307).

Por su parte, el tema del dragón es muy antiguo, las culturas primigenias de Mesopotamia, por ejemplo, con su arte sumerio ya representaban figuras quiméricas y monstruosas identificables con un león.Debemos recordar que en época medieval, dado el desconocimiento, el león era representado como un ser fantasioso dotado de dos alas, aspecto que podemos comprobar en el Pórtico de la Gloria en el atributo del evangelista San Marcos (lámina 308).

Lám. 308 Tetramorfos. Pórtico de la Gloria. San Marcos y el león

El grupo de Beleforonte matando a la Quimera será "cristianizado" encarnándolo en San Miguel y el dragón, como podemos ver representado en Sepúlveda. (lámina 309) El dragón no será imagen acompañante en exclusiva de una figura masculina, también se le verá representado como compañero de una mujer. No sólo como ser maléfico

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

amenazante de engullirse a una princesa (tal y como se ve en el cuadro de Paolo Ucello), sino también como instrumento de martirio de Santa Margarita de Antioquía (lámina 310) que, devorada por un ser de estas características, huyó de sus entrañas, rasgando su vientre con un crucifijo en una clara alusión a la ayuda de la providencia divina.

Lám. 309 Sepúlveda. Representación románica de un dragón

Lám.310 Santa Margarita de Antioquía. Martirio del dragón

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

28.3.5. Los dragones: tema iconográfico recurrente

No solamente tenemos dragones en las chimeneas de San Payo de Narla. También los podemos observar en Santa María de Guimarey (lámina 311), desplegados a lo largo de la línea de imposta, con colas en constante ebullición, como si de una vorágine se tratase, y en actitud acechante sobre un desprevenido mascarón que, creemos, simboliza lo humano frente a lo quimérico de las fuerzas del mal. También tenemos constancia de ellos (como ya hemos dicho unas líneas más arriba) en la catedral francesa de Puy, muy interesante por estar enclavada en la rutina de peregrinación hacia Santiago de Compostela, con lo cual los influjos y la vía de introducción de la información iconográfica está justificada.

Lám.311 Santa María de Guimarey, dragones.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

También se representan los dragones como estatuas formando parte de cortejos fúnebres en sepulcros de nobles notables e importantes personalidades como este de Nantes. En concreto se trata de la tumba de Francisco II en la catedral de Nantes[411] (lámina 312), ejecutada a principios del siglo XVI por Michel Colombe y Jean Perréal. Considerada como una obra maestra de la escultura francesa, establece un nexo entre épocas (de la Edad Media hacia el Renacimiento) y entre regiones (el estilo italiano coexiste y se une armoniosamente al estilo francés).

Lám.312·Tumba·de·Nantes.· Detalle·de·la·alegoría· "Fortaleza"·en·escultura.

Los griegos denominaban *drakon* al dragón y los latinos *draco* a toda serpiente de gran tamaño, reservando el término *ophis* para los réptiles ordinarios. *Drakon*, por su parte, procede de *dérkomai,* que significa *"mantener fija la mirada, observar"*. Por su parte, *ophis* deriva de *ophtalmos,* que designa al ojo. Por lo tanto, los dos vocablos hacen referencia al ojo sin párpado y de mirada hipnótica de las serpientes. De ahí que en muchos mitos y cuentos de la Antigüedad clásica actúe fundamentalmente como animal vigilante, para guardar el vellocino de oro, las manzanas de las Hespérides y otros tesoros[412].

En el Apocalipsis el dragón adquiere una gran relevancia. El capítulo doce habla de la visión del dragón y la mujer, que representa la iglesia y también posiblemente la Virgen. El dragón tiene siete cabezas con sus correspondientes diademas y diez cuernos, que simbolizan su poder. A continuación, narra la lucha entre San Miguel y el dragón, identificando con la serpiente antigua, con Satanás[413]. San Isidoro, que incluye el dragón en el capítulo de las serpientes, además de recoger algunas características ya señaladas

[411] Recurso en línea: https://es.m.wikipedia.org/wiki/Tumba_de_Francisco_II_de_Breta%C3%B1a (consulta: 18/01/2019).
[412] Xosé Ramón Mariño, "O conto dos dous xemelgos: análise simbólica", en Ballesteros Arias, Paula (coord.), *Encontros coa Etnografía,* Editorial Toxosoutos, Noia, 2005, 329.
[413] Mariño, O conto dos dous xemelgos: análise…., 329.

por los clásicos y otras de procedencia bíblica, como la fuerza de la cola, introduce elementos nuevos, como el detalle de la boca pequeña y los conductos respiratorios. Además, asegura que al volar produce ciclones y que provoca incendios, con lo que parece aludir a uno de los trazos más representativos del dragón medieval, como es del de expulsar fuego[414].

En el comentario del Apocalipsis el Beato de Liébana, siguiendo a San Juan, identifica al dragón con el demonio. El *Beowulf*, poema anglosajón que se conserva en un manuscrito del año 1000, aunque quizás fue redactado en la segunda mitad del siglo VIII, relata minuciosamente la lucha del héroe contra un dragón nocturno, volador e ignífero que guarda un tesoro en una cueva. Beowulf llega a ser rey de los gautas y, después de llevar cincuenta años en el trono, debe enfrentarse al dragón, que empieza a amenazar su reino.

El *Liber Sancti Iacobi, Codex Calixtinus*[415], ejecutado en el *Scriptorum* de Compostela hacia el año 1160, relata la leyenda del dragón del monte Ilicino, leyenda interesantísima en la que el triunfo de la fe cristiana sobre el paganismo y del bien sobre el mal, está representado por el triunfo del apóstol sobre el dragón. Es muy significativo que, en esta leyenda, como en otras similares, el dragón viva en un monte, lugar que la tradición europea considera maléfico, y que, al morir el monstruo, ese monte, llamado Ilicino, pase a llamarse Pico Sacro.

En las cantigas de Santa María, el dragón multiplica su presencia, siempre representando al demonio y los poderes maléficos.

La leyenda dorada de Santiago de la Vorágine, escrita en latín en 1264, fortalece diferentes aspectos del dragón, algunos de los cuales enlazan con la tradición oral y escrita. Entre los santos que luchan con dragones sobresale San Jorge, modelo del caballero cristiano, y como tal patrono de Inglaterra, de Portugal, de Cataluña, de Génova, de la caballería en general y de los armeros. Aunque inmediatamente después

[414] Mariño, O conto dos dous xemelgos: análise...., 329-330.
[415] Xosé Ramón Mariño," O conto dos dous xemelgos: análise simbólica", en Ballesteros Arias, Paula (coord.), *Encontros coa Etnografía,* Editorial Toxosoutos, Noia, 2005*,* 330.

de su martirio —a comienzos del siglo IV— recibió culto multitudinario, hasta el siglo XII ningún documento menciona la lucha con el dragón. El hecho de que en las leyendas de esta época San Jorge libere a una doncella es necesario ponerlo en relación con la nueva consideración de la mujer, que se refleja en la idea del amor cortés y en la poesía trovadoresca.

Han existido múltiples descripciones acerca de la fisionomía de un dragón, en concreto Cirlot dice que "*los dragones tienen el busto y las patas de águila, el cuerpo de enorme serpiente y las alas de murciélago*"[416]. Beigbeder da esta descripción de un típico dragón románico: "toda la parte anterior es la de un cocodrilo, con la boca enormemente abierta, las patas palmeadas y gruesas y con la piel cubierta de escamas. Tiene además cuernos, que recuerdan a textos apocalípticos. Así pues, el dragón se ajusta al esquema de monstruo elaborado por el sabio Borges: "*Un monstruo no es otra cosa que una combinación de elementos de seres reales*". En este caso conforman el dragón animales aéreos, como el águila o el murciélago Por ello, el dragón viene a ser un animal artificialmente aéreo, acuático y terrestre en el que se concentran las armas naturales más mortíferas. Es, podríamos decirlo, el epítome del animal maléfico[417].

Las cabezas múltiples intensifican la impresión de vitalidad y fuerza, como sucede en la simbología oriental. En la tradición cristiana, desde el Apocalipsis hasta los cuentos populares contemporáneos, suelen ser siete.

En suma, en el dragón se reúnen las maldades de la naturaleza en su conjunto. El monstruo alado, acuático, terrestre e ignífero es, sencillamente, la faceta maléfica de la naturaleza. Un monstruo tal pasó a simbolizar realidades siempre terribles, de lo cual era consciente el entallador de las chimeneas de San Payo de Narla, ya que vencer al dragón equivale a superar el mal.

[416] Mariño, *O conto dos dous xemelgos: análise….,*331.
[417] Xosé Ramón Mariño,"O conto dos dous xemelgos: análise simbólica*"* en Ballesteros Arias, Paula (coord.) *Encontros coa etnografía.*(Noia: Editorial Toxosoutos, 2003,311.

28.3.6. Croquis de partes integrantes

Lám. 313 Chimenea salón. Segmentación de partes

Descripción (lámina 313):

1. Detalle de roseta con doble disposición superpuesta y con botón interior.
2. Ángel con rasgos humanizados con amplias alas abiertas de par en par.
3. Dragones quiméricos flanqueando, dispuestos en los laterales de la chimenea.
4. Molduras muy sobresalientes a modo de doble cornisa (modelo reproducido arriba y abajo, indistintamente).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám. 314 Chimenea piso superior.Segmentación de partes

5.

Descripción (lámina 314):

1. Detalle iconográfico de leones rampantes protegiendo la flor de lis.
2. y 3. Dragones quiméricos de amplias fauces emergiendo de los laterales sinuosamente.
3. El cuadrifolio: motivo floral plenamente renacentista, iniciado en el Quattrocento.

28.3.7. Otros paralelismos en chimeneas del siglo XVI

Elemento arquitectónico de singular belleza, la chimenea constituye uno de los atractivos histórico-artísticos más relevantes; quizás menos conocidos de la historia de la arquitectura civil y residencial española, ya popular, ya culta o hedonista. Sea por su apariencia grácil y ascendente, por su aspecto masculino que recuerda en la distancia a una freudiana escultura del dios Príapo, sea por su capacidad para destacarse en el

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

entorno urbano en que se halle, lo cierto es que desde los valles de Aveilar y Güvercinlik en Capadocia hasta los palacios de Gaudí, sin olvidar las ciudades idealizadas en xilografías y buriles por Sebastiano Serlio o Cesáreo Caesarino en sus respectivos tratados de arquitectura, o los contemporáneos caños fabriles recogidos por De Chirico, se ha erigido en seña de identidad[418].

Uno de los períodos históricos en que estas estructuras se monumentalizan y convierten en auténticas referencias visuales de la ciudad y entornos suburbanos será el Renacimiento. Espacios capitales de este tiempo —como Venecia, Vicenza o Padua, en el Véneto, Yprés, Brujas y Gante en los actuales Países Bajos, Londres o el norte de Francia— se poblarán de nuevas arquitecturas de humo, de las que dejarán constancia en sus prontuarios contrastados arquitectos como Philibert L'Orme o reconocidos humanistas como C. Caesarino y D. Barbaro. S. Serlio propone ideas acerca de la construcción de chimeneas en uno de sus tratados[419].

Acaso por su carácter funcional, qué duda cabe, pueda parecer una obviedad recordar que esta arquitectura civil de los grandes palacios del momento había de contar con un amplio grupo de chimeneas con que hacer más llevadero y confortable los extremos del clima, más si cabe atendiendo al tamaño desproporcionado de estos edificios, que llegaron incluso a formar parte principal del programa iconográfico-arquitectónico, de las trazas o del diseño de la ortografía misma de la arquitectura del edificio.

De este modo, lo que antaño habría tenido una utilidad meramente práctica, hogaño era llamado a convertirse también en un módulo ornamental, decorativo y escenográfico de la nueva arquitectura *al romano*.

A partir de ahora importa lo que se ve y cómo se ve, la relación simbólico-parlante del edificio con los restantes elementos urbano-arquitectónicos de su entorno. Y es en este nuevo juego de matices hedonistas tan propio de la vivienda de origen romano que

[418] Francisco Fernández, "Esculturas de humo, chineneas y caños de Alto Renacimiento en la Alta Extremadura". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, nº22.Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2010, 58.
[419] Fernández, *Esculturas de humo…*,58-61.

ahora se busca imitar —y al que V. Scamozzi se refiere en el índice a los siete libros de arquitectura de S. Serlio "*chimeneas no documentadas por Serlio como usadas por los antiguos*"— donde podemos hallar las razones de esta monumentalización de las estructuras de coronación de palacios renacentistas[420].

Como sucedió entonces en tantos otros aspectos de la vida artística peninsular, este influjo noreuropeo e italiano fue revestido de una tradición propia, de una experiencia conocida, dando lugar a un conjunto de arquitecturas de apariencia flamenca e italiana y acabado hispánico. Solo así puede entenderse que las técnicas de esgrafiado a varios tendidos de origen hispanomusulmán o el empeto del ladrillo como material estructural se sumen a un repertorio de ornamentos italianos como ménsulas avolutadas, hojas de "lis" y elementos ordenados *a candelieri*, gotizantes, como arcos conopiales y en mitra; y germanos, como chapiteles bulbosos[421].

Es interesante señalar la variedad de formas y apariencias con que fueron diseñados estos remates aéreos para el humo. No es de extrañar que destacados miembros de la alta nobleza castellana buscasen después imitar aquello que habían visto en Flandes o en Italia.

De modo que en un primer momento será habitual encontrar elementos gotizantes y germanos como fustes entorchados, modillones y arcaturas conopiales, para más tarde hallar caños de chimenea sobre plintos renacentistas o ménsulas avolutadas.

Se advierte la influencia de los citados modelos romanos, por entonces en forma de estructuras de planta centralizada circular o poligonal y crecimiento escalonado, ya con apariencia de torres rectangulares. De modo que la citada evolución se constata tan sólo a través de pequeños detalles ornamentales y constructivos, constituyendo en su totalidad esculturas sincréticas en las que puede leerse con claridad la diversidad de formas que configuraron la arquitectura peninsular en lo que hemos dado en llamar focos de "segundo orden". Pero esto no es sino fruto de las particularidades antedichas del

USC

[420] Fernández, *Esculturas de humo…*,62.
[421] Fernández, *Esculturas de humo…*,61

Renacimiento español y quizás también fruto de un segundo influjo, no menos relevante y ya señalado: el flamenco[422].

Mencionamos las chimeneas exteriores, importantes y relevantes, si bien nosotros, en San Payo de Narla, nos hemos decantado por poner el foco en las chimeneas interiores, auspiciados y motivados por presentar sendos programas iconográficos, dotados de cierta complejidad.

Tras leer diversa bibliografía, nos hemos topado con el libro de antropología de Xaquín Lorenzo, y hemos comprobado cómo al hablar de las casas de los siglos XVI, XVII y XVIII es corriente encontrar *lumieiras* (dinteles, en castellano) con inscripciones, bien referentes a la fecha de construcción, bien conteniendo algún saludo —AVE MARÍA— o alguna fórmula religiosa —IHS VIVA MARÍA[423]—. Se encuentran también las iniciales del dueño, o alguna alusión al oficio que en la casa se desempeña, cruces y símbolos profilácticos.

En la chimenea del salón principal de San Payo (lámina 315), sobre la cornisa, se aprecia un esgrafiado que a, nuestro juicio, se corresponde con las siglas de MARIA, y que se enfatiza aún más por el hecho de que se acompañan de un ángel que denota mayor sentido de religiosidad.

[422] Fernández, *Esculturas de humo…*,61
[423] Xaquín Fernández, *A casa.*Vigo: Editorial Galaxia. Biblioteca Básica de Cultura Galega, 1982, 18.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám.315 Fortaleza de San Payo. Ángel de la chimenea del salón principal que presenta unos surcos en los que se cree posible la lectura de "[...] María".

Lám.316 Castillo de Pambre. Línea negra indicativa "Ave María".

A este respecto, hay que fijarse en lo que viene a continuación:

El que figure en una ventana en Pambre (lámina 316) podría estar vinculado con la luz, es decir, la Virgen María redentora que trae un nuevo día para vivir. Según el libro de Vázquez Seijas, tomo V, son símbolos de los Andrade, linaje presente en San Payo, los dragantes linguados y la inscripción Ave María que vemos en esta chimenea.

El curioso grabado de Pambre (lámina 316) se encuentra situado en la fachada del Mediodía, que une los torreones suroeste y sureste, conserva el almenado voladizo, sostenido por ménsulas triangulares lobuladas (dicen que guardan relación con la arquitectura de los alarifes árabes), que es idéntica al coronamiento de todo el segundo recinto de la fortaleza, en este punto donde se aposta la ventana que mostramos con anterioridad en imagen, de 80 x 70 aproximadamente.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En cuanto a las chimeneas, sabemos que AVE es la salutación de la Bienaventurada, MARÍA (lámina 315) significa Estrella y Señora del Mar, como es bien conocido y como refiere Salaçar de Mendoza en sus *Dignidades y Etimologías*, y que se deduce de M ARÍA que es dicción latina, significa de los M ARES, y que el nombre de Miro Aria, o ARIA MIRO, rey suevo, se denomina expreso de la misma, como también de M ARIA o M ARES, tan unido al de SA AVE DRA[424].

La presencia de animales quiméricos o dragones (triunfos de la reina celestial sobre el mal, aquí en San Payo actuaría dominando los dragones apostados en los laterales) en las chimeneas es un tema recurrente y relativamente muy frecuente, pues también lo vemos el castillo de Ferreira de Pantón, también llamado de Maside (lámina 317).

Es una constante también en la arquitectura salmantina, en concreto en el Palacio de Monterrey (lámina 318), en Salamanca, se percibe la presencia de sendas chimeneas, destinadas al confort de la vivienda.

Lám. 317 Castillo de Maside (Ferreira de Pantón).Chimenea de estancias.

[424] Vázquez Seijas, *Fortalezas de Lugo*…, 65.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám. 318 Monterrey, palacio. Chimenea. Estancia de estar.

El tema de los clípeos es también muy del gusto del Renacimiento. Continuamos encontrando ejemplos que así nos lo confirman y justifican, como, por ejemplo, el palacio de Grallal (lámina 319), donde en un busto se ve la figura de Juan Duttón (lámina 320) fundador del pazo, y así identificado por Manuel Vázquez Seijas[425].

[425] Vázquez Seijas, *Fortalezas de Lugo*…, 108.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

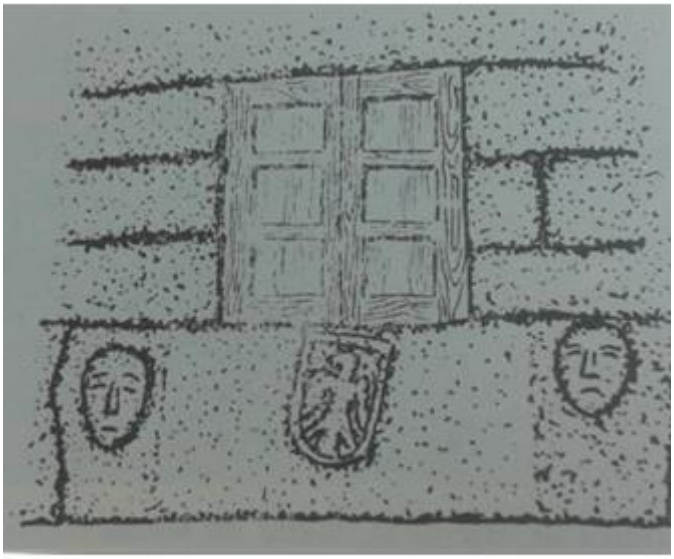
Lám. 319 Pazo de Grallal (Viveiro). Restos de arquitectura del siglo XVI. Actualidad.

Lám.320 Palacio de Grallal (Viveiro). Medallón de Juan Duttón.

Por otra parte, en una curiosa ventana de la fortaleza de la Pena de Merla (lámina 321) hay un relieve en que se apoya la siguiente figuración: un escudo ligeramente inclinado con el águila explayada, blasón

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

de los Pardo[426] y, a los extremos de esta, las caras de un hombre y de una mujer, que bien pudieran ser los rostros de los fundadores de la casa (lámina 321).



Lám. 321 Fortaleza de Pena de Merla (Palas de Rey) Ventana. Esquema similar reproducido en San Payo de Narla.

Otro ejemplo lo constituye el escudo de la Casa de Terrofeita de Trabada, cuyo remate cuenta con el anagrama de MARIA entre las letras B.V. (Beata María Virgen), anagrama y letras que figuran en otra piedra colocada como dintel de las ventanas de esta casa de La Retorta. Este escudo presenta una torre de dos cuerpos que remata con un busto de guerrero sosteniendo una alabarda en la mano derecha[427].

Por tanto, podemos hablar de cierto carácter profiláctico del bien encarnado en el ángel como intercesor de la Virgen María en la tierra, que, a su vez, es protegido de las fuerzas demoníacas representadas en maléficos dragones de pavorosas fauces que, avanzan sigilosamente, por los laterales de la chimenea para abalanzarse sobre el incauto ángel, haciendo ver que el mal triunfa sobre el bien.

USC

[426] Julio Ramil, *Palas de Rei. Regio Palacio,* León:Editorial Everest, 1991, 63.
[427] Vázquez Seijas, Manuel, *Fortalezas de Lugo…*, 111.

El concepto de "chimenea" en Galicia llevaba ímplicito el de pertenencer a casa lujosa[428], la llamada "casa grande" o "pazo", siendo infrecuente en pequeñas y humildes viviendas campesinas; por el contrario, en las ciudades eran más usuales y frecuentes.

La chimenea consta de tres partes: la campana, la chimenea[429] —o *cheminée* propiamente dicha— y la capa que no todas llevan. La campana tiene forma de tronco de pirámide y queda en su totalidad por debajo del tejado. La casa campesina suele ser de pajabarro[430] o de barrotes y cal, quedando ligada por dos lados a la pared y sostenida a otra esquina por la inclinación que forma la arista, que cuelga de la armadura del tejado. El borde inferior lleva una tabla que sirve de estante para posar en él candelabros, botellas, vajilla, etc.

Aún quedan casas de labradores donde se encuentran chimeneas de cierta magnitud, hechas en piedra, descansando sobre una regia columna también de piedra. Este mismo tipo, de mayores dimensiones, es el que se encuentra en las casas grandes y en los pazos, alcanzando en algunos casos verdadera monumentalidad, especialmente en la parte exterior, que en este género de vivienda es también de piedra. Las casas restantes suelen hacer la parte exterior de la chimenea de pajabarro y, con los tiempos de hoy, también de ladrillo que luego se cubre de cal, aparte del revestimiento de tejas.

Generalmente, la chimenea es prismática de planta rectangular y de poca elevación. Casi siempre se cubren con cal, que el tiempo se ocupa después en oscurecer, mas no faltan algunas que lleven pintadas franjas de colores, casos por lo demás raros, ya que nuestros campesinos eran poco proclives a que hubiera policromía en sus obras.

No todas las chimeneas, como ya hemos dicho, tienen capa, pieza que sirve para evitar que entre la lluvia sin impedir el paso del fuego. Por lo general, solían utilizarse para colocar en ellos algún motivo decorativo.

Avanza el tiempo y las fortalezas adquieren un mayor aspecto de pazo, de residencia palaciega, con un origen jurisdiccional, que arranca de los viejos señoríos, castillos,

[428] Xaquín Fernández, *A casa.*Vigo: Editorial Galaxia. Biblioteca Básica de Cultura Galega, 1982, 47.
[429] Fernández, *A casa…,*47.
[430] Fernández, *A casa…,*49-50.

encomiendas, etc., si bien falta en él el aspecto económico que presenta la casa grande, por lo menos como factor fundamental. Por otra parte, el pazo es producto culto, aunque se aprovechen los elementos populares, indispensables, dado el terreno en que se produce. Es una vivienda en la que el elemento suntuario predomina, sobreponiéndose al utilitario, cayendo, por tanto, en el campo de la arqueología más que en el de la etnografía[431]. El pazo es, en resumen, la casa grande traducida por un maestro de obras culto, hablando formalmente, ya que su origen y desarrollo corresponden a las actividades de la historia.

Las chimeneas alcanzan en el Renacimiento gran apogeo y expansión[432], llegando a hacerse creaciones muy vistosas y de gran belleza, por ejemplo, el caso de la chimenea del Palacio del Dux (lámina 322), del Quattrocento tardío, en la que se distingue el escudo del Dux Francesco Erizzo (1631-1646), cuyo monumento funerario se encuentra en la iglesia de San Martino, en las cercanías del Arsenal.

[431] Fernández, *A casa*…, 113.
[432] Antonio Manno, *Guías de Arte y viajes. Los tesoros de Venecia.*Madrid: Editorial Libsa, 2006, 111.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám. 322 Palacio del Dux (Venecia).Chimenea con estancia con artesonado.

Lám. 323 y 324 Modelos de chimeneas de Serlio nº1 y n.º2

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Precisamente de esta época, del Renacimiento, es la tratadística de Serlio (láminas 323 y 324), que muestra una recopilación de posibles modelos para llevar a cabo la elaboración de diferentes chimeneas.

Dentro de la tipología de este mobiliario, eminentemente práctico y funcional, pues su utilidad es única y exclusivamente la de dar fuego, se aprovecha para crear un verdadero marco escultórico que embellece el espacio y lo intensifica en su plenitud.

Lo cierto es que la chimenea es un elemento arquitectónico importante y de especial significación, habida cuenta de que ocupaba privilegiadas posiciones en señoriales salones, con una situación muy destacada, era objeto de todas las miradas, de ahí la intención de hacerlas atractivas visualmente. Tenemos la chimenea de Peñaranda en Burgos (lámina 325), que está dotada de cierta estética con gran presencia escenográfica.

Lám. 325 Peñaranda (Burgos). Chimenea.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám. 326 Chimenea de Francisco I

Lám. 327 y 328 Chimenea de Hans Holbein el viejo (boceto) y chimenea de Leeds en Inglaterra.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La diversidad tipológica de las chimeneas es de una riqueza enorme (lámina 327 y 328). Hay chimeneas de *lareira* más rudimentarias y pobres en cuanto a la profusión de decoración, relegadas a un segundo plano, esto es, a la cocina, como vemos en la fotografía de las torres de Allo (lámina 329).

Lám. 329 Torres de Allo. Chimenea con cambota.

Fieles a su función de dar calor, las chimeneas solían ponerse en torres defensivas, como las de San Sadurniño en Cambados (lámina 330), para aliviar el frío en las largas noches de vigía desde lo alto de la torre, cuando los hombres se apostaban en la estrechez de una ventana, esperando atentos el más mínimo atisbo de movimiento.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám. 330 Cambados, San Sadurniño.
Chimenea de torre defensiva.

Lám. 331 Tovar, fortaleza.
Chimenea primer piso

Lám. 332 Tovar, pazo de. Chimenea de
segundo piso. Corte señorial

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

O también para dar calor en estancias de pazos,como es el caso del pazo de Tovar en Vilanova de Lourenzá (lámina 331, 332 y 333), cuyo ejemplo mostramos bajo estas líneas, enfatizando que, al igual que San Payo de Narla, contaba con dos chimeneas en sus inmediaciones: En el caso de las chimeneas de San Payo de Narla, la decoración escultórica es de un gusto muy refinado y de una factura exquisita, sus flores dispuestas en estructuras romboidales nos recuerdan a los cuadrifolios renacentistas (láminas 334 y 335), lo que también encontraremos en Monforte de Lemos (lámina 336), tal que así:

Lám. 333 Tovar, pazo de. Chimenea de segundo piso. Corte señorial

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám.334 Cuadrifolios del palacio del Dux de Venecia

Lám. 335 Silueteado de perfil de los cuadrifolios

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám.336 Colegio del Cardenal Rodrigo de Castro (Monforte de Lemos). Cuadrifolios.

28.3.8. Improntas de un posible taller local: San Payo (Friol) y Aranza (Baralla)

Las corrientes estilísticas de todos los períodos artísticos se han ido caracterizando a lo largo de toda la historia por una serie de características diferenciadoras, lo que nos hace hablar de un tipo de arte u otro, creando unas constantes decorativas que se difunden, aún en la lejanía de un punto geográfico a otro, a través de las plantillas y/ o recetas.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En ocasiones, las similitudes entre una arquitectura y otra son tan evidentes, que parecen copias o influjos de otras construcciones cuya apariencia más que similar nos permite establecer comparativas análogas. Esto sucede en la decoración de las ventanas de San Payo de Narla (Friol) y el pazo de Aranza (Baralla) alejados geográficamente, pero afines en cuestiones ornamentales.En ambas, se observa el gusto por la decoración belicista a base de guerreros armados, *puttis* o angelotes, columnillas… Un gusto muy del siglo XVI que veremos en otros lugares de la provincia de Lugo, como Mondoñedo con el escudo de los angelotes de los Luaces (lámina 337 y 338) o la fortaleza de Tovar (Vilanova de Lourenzá).

Lám. 337 y 338 Mondoñedo, escudo de los Luaces

Fue un linaje importante con casa muy importante en Mondoñedo, donde campean muy repetidos los emblemas heráldicos de esta familia señorial gallega, particularmente de D. Luis de Luaces, de 1554. Otras casas célebres de los Luaces son la de la ciudad de Santiago, hoy de la propiedad del Marqués de Aranda y Señor de Rubianes, de principios de XV, situada en la calle de Casa Reales, frente a la capilla de las Ánimas, cerca del palacio de los Condes de Amarante, edificado en la rúa de la Algalia de Abajo, en

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

terrenos que pertenecieron a los Luaces santiagueses; la casa de Carraño, de los Rois, estuvo por algún tiempo en el dominio de los Luaces[433].

Otras casas fueron las del pazo de Lestrove, la Casa Grande de la villa de Muros, etc. Hemos visto su escudo también en el pazo de Cotón, de la villa de Negreira; en Vivero; en el pazo de Bergondo (Noya) (lámina 339); en la capilla de la iglesia parroquial de Xinzo de Limia (Orense); en una antesala de la sala capitular de al catedral de Palencia (la de los tapices regalados por Fonseca) de un Luaces, obispo de Palencia, etc…El Catálogo de Basanta nos ofrece luchando por el reconocimiento de su hidalguía en la Real Ch.ªValladolid. .

Lám. 339 Pazo de Bergondo (Noia, A Coruña)

[433] Recurso electrónico. Consulta en línea: 8/01/2005. Disponible en: https://xenealoxia.org/linaxes/lugo/977-luaces-de-mondonedo. José Santiago Crespo, *Blasones y linajes de Galicia.* Tomo III. Luaces (Loaces) (A Coruña: Ediciones Boreal, 1997) 135-142

.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám.340 Tovar, fortaleza (Vilanova de Lourenzá).Decoración bélica: guerreros con yelmo.

El Escudo de los Luaces muestra el motivo recurrente del angelote o *putti*, por su parte, para aludir a la decoración de guerreros, tenemos un ejemplo en un dintel de una de las puertas de acceso de la fortaleza de Tovar (lámina 340).

Toca ahora mostrar los vestigios renacentistas de San Payo y de Aranza (lámina 341,342, 343 y 344). Mostraremos el patrimonio de cada uno de estos edificios individualizado para, posteriormente, hacer una puesta en común que nos permita comparar similitudes y establecer diferencias.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Ventanas de Aranza (Baralla)

Lám. 341, 342, 343 y 344 Aranza, pazo de. Ventanas. Relación de detalles

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Ventanas de San Payo de Narla (Friol):

Lám. 345 Narla, San Payo. Ventana torre de homenaje

Lám. 346 Narla, San Payo. Ventana torre rampa de acceso.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Columnilla lateral izquierdo	
Ubicación: Ventana del siglo XVI.Torre de homenaje de la fortaleza de San Payo de Narla (Friol)	
Análisis descriptivo: En su extremo inferior, roseta de amplios pétalos que se radían desde botón interno con bastante sentido de la simetría.Motivo decorativo labrado de una sola intervención, como un bloque monóxilo, y sobre ella va un doble anillo con un rehundido y recorrido por una cenefa ondulante de botones. Sobre ella, arranca una columnilla con entrantes y salientes de rehundidos, con un sogueado o motivos "de escamas" ligeramente ladeados y convergentes	

Lám. 347 San Payo de Narla. Columnillas ventana. Descripción y análisis.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Columnilla lateral derecho	
Ubicación: Ventana del siglo XVI.Torre de homenaje de la fortaleza de San Payo de Narla (Friol)	
Análisis descriptivo: aquí la roseta es más similar, casi análoga al a que se ve en las jambas de las ventanas enmarcadas en rombos. Se percibe el mismo esquema que en su compañera aledaña, pero con menor robustez y calidad en los acabados. Menor anchura, presenta como un capitel (también se ve en la izquierda) de una moldura avolutada abierta en triángulo y enrollados sus extremos tipo roleos.	

Lám. 348 San Payo de Narla. Columnillas ventana. Descripción y análisis.

Tras mostrar ambos ejemplos conjunta e individualizamente, podemos comenzar a hacer un análisis. En primer lugar, tras acceder al interior del pazo de Aranza, en Baralla, nos encontramos con sendas ventanas cuyo programa iconográfico es muy similar al de San Payo de Narla, si bien es por *istmos*, es decir, por partes aisladas. Encontramos piezas que se repiten, como si de plantillas decorativas renacentistas al uso se tratasen, en San Payo y Aranza.

Las ventanas de Aranza son de gran belleza e importancia artística. No pasaron desapercibidas a ojos de Don Manuel Vázquez Seijas, que realizó el grabado que mostramos a continuación, pieza clave en nuestra investigación para dar con el

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

hallazgo. Vemos un guerrero (lámina 349) muy similar a este otro de San Payo de Narla (lámina 350). Y nos maravillamos con lo que vemos en Aranza (lámina 351).

Lám.349 Pazo de Aranza (Baralla). Guerrero en una ventana.

Lám. 350 Fortaleza de San Payo de Narla. Clípeo barbado.

Lám.351 Pazo de Aranza (Baralla).Molduraciones de las ventanas.

Lám. 352 Grabado. Manuel Vázquez Seijas. Réplica dibujada del relieve original labrado en piedra.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Es cierto que el rostro de San Payo parece sobresalir con más rotundidad del marco que lo envuelve, pero este es uno solo de los tres guerreros de Aranza de perfil más aplanado y poca plasticidad a pesar de su detallado virtuosismo. Se notan todos los detalles de un logrado yelmo con escotilla incorporada, poblada barba con rizados bucles y pervivencias goticistas, palpables en la forma almendrada de los ojos y en la nariz ligeramente inclinada. Se adapta al marco sin atreverse a salir de sus delimitaciones, es un relieve constreñido al espacio. Sin embargo, nos encontramos con lo siguiente:

Unos guerreros barbados más protuberantes y macizos (lámina 351 y 352), insertos en unos clípeos más abultados y con mayor resalte. Se trata de una forma circular que contrasta con las columnillas estriadas que delimitan la composición. Por tanto, estamos ante forma dinámica (el círculo denota movimiento) versus forma vertical, más estática pero que acentúa la lectura visual con creces. El movimiento se acentúa todavía más, si cabe, con la disposición ondulante del friso o dintel que, a mitad de su desarrollo, se ve truncado y se desdobla en dos ribetes de considerable grosor y tamaño. Esto en cuanto a la composición, pero seguidamente hay que preguntarse por la simbología. ¿Cuál es el significado de esta iconografía? Hasta el momento nada o poco se ha dicho en torno a este programa iconográfico.

Lám. 353 Pazo de Aranza (Baralla). Ventana de impronta renacentista.

Por lo que a nosotros respecta, creemos que en el centro se representa una alegoría de la realeza y la nobleza protegidas por sus súbditos para ennoblecer y engrandecer el linaje de los Neyra, efigiado mediante un caldero surmontado con una cruz latina (lámina 353). La composición se engalana con rosetas, también presentes en San Payo, donde su ventana de la rampa de acceso "copia" y fusiona elementos de las dos ventanas de Aranza (láminas 353,354 y 355) que reproducimos a continuación para dar paso al análisis comparativo entre ambos elementos (lámina 355 y 356).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám.354 Pazo de Aranza (Baralla). Escudo. Ventana con friso moldurado horizontal.

Lám.355. Pazo de Aranza (Baralla). Ventana con friso moldurado horizontal.

Lám. 356 Fortaleza de San Payo de Narla. Ventana de la rampa de acceso.

Similitudes

- Ambas utilizan una cornisa con decoración a base de ovas.
- Presencia de angelotes.
- Apetencia por la temática floral con la proliferación de rosetas.
- Mismo remate de columnillas en la ventana del escudo de Aranza y la de la torre de homenaje de San Payo de Narla.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

- Representación antromoporfa, se desconoce la identidad y si es hombre o mujer[434].
- Presencia de heráldica. En la ventana de Aranza la heráldica representa las armas de Vaamonde (en escudito de ajedrezado rodeado de dos serpientes con las colas unidas y las cabezas entre una pequeña moldura trapezoidal), Cela (representado por un cuartel que contiene otro escudo con siete piezas estriadas), Andrade (dos cabezas de dragón con una barra engolada) y Pardo (un águila coronada). En San Payo de Narla, en su ventana de la torre de homenaje, campan las armas de Ordoñez y Seixas.

Lám. 357 Pazo de Aranza (Baralla). Mismo modelo de columnilla.

Fig.358 Narla, San Payo de Narla. Columna de la chimenea.
Fig.359 Aranza, pazo (Baralla). Columnilla de una ventana

Columnilla (lámina 357) rodeada a ambos lados, derecho e izquierdo, de un sogueado con capitel cuadrangular que sirve de elemento sustentante al voladizo de

[434] Julio Ramil, *Palas de Rei. Regio Palacio.*León:Editorial Everest, 1991, 63.

la cornisa, y con una basa redondeada con su saliente con forma redonda muy abultado, que presenta una abundante molduración de refinada factura, si bien es cierto que las de San Payo son semicolumnillas, mientras que en Aranza (lámina 357) son más largas. Se hace evidente la presencia de ovas como motivo decorativo, el angelote y un tipo de columnilla con un aparatoso capitel con doble anillo cilíndrico, que en su parte alta encierra, entre dos anillos, una serie de bolitas dispuestas espaciadamente. Es una réplica en miniatura de la columna que hay en el interior de la fortaleza y que sostiene la cambota de la chimenea (lámina 358 y 359).

Los temas o prototipos (lámina 360 y 361) que se repiten en sendos programas iconográficos de San Payo de Narla son los que se reproducen en este organigrama:

Lám. 360 Organigrama de prototipos

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám.361 Gusto por representar rostros humanos sin identidad

A modo de conclusión, tras observar todas las similtudes que plausiblemente se ven, podemos hablar de un mismo taller o influencia de un manual de recetas decorativas (al estilo del de Vilard de Honnecurt) que servirían de modelo para la decoración renacentista de San Payo de Narla y Aranza, demostrando así la itinerancia de maestros canteros y escultores.

Esto nos da pie a uno de los capítulos de nuestra tesis, la de un foco de un taller local, en este caso ya no sólo escultórico, sino arquitectónico-estructural, cuyo embrión podemos establecer en la catedral de Lugo (a su vez embriagada del influjo compostelano) y que pudo ser decisiva en la erección de un sistema de abovedamiento del siglo XVI en Guimarey (Friol, Lugo).

Lám. 362 Aranza, interior.Patio

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En Aranza, el pazo presenta ya, poca estructura espacial del siglo XVI, dado que su concepción especial es puramente barroca.

Grabados o fotografías como ésta de Elías Valiña, nos permite instántaneas más antiguas del interior del pazo (lámina 362).

Lám. 363 Aranza, grabado. Autor:
Manuel Vázquez Seijas

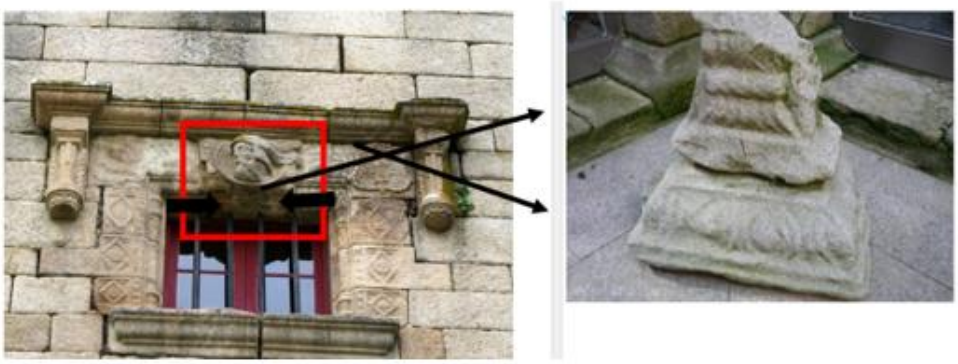
Otras representaciones como el grabado de Vázquez Seijas (anteriormente mostrado) (lámina 363), nos pemiten profundizar más en la importancia de Aranza, y reflexionar así como a nosotros la imagen adjunta bajo estas líneas nos ha puesto tras la pista de estas ventanas, quizás en el siglo XVI, grabados similares fuesen del gusto de la nobleza moradora de estos pazos o casas grandes, que encargasen este tipo de ornamentos para la dignificación de su linaje, suponiendo la posible instauración de una moda *a la maniera* del siglo XVI.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

28.3.9. Los restos de fábrica de San Payo. Identificación y análisis.

En este apartado, vamos a proceder a comentar las piezas que suponemos pertenecieron a restos de la fábrica de San Payo de Narla (concretamente a sus ventanas). En la primera foto (lámina 364, 365 y 366), suponemos que estamos ante el clipeo de la torre de homenaje que se trabajó en un bloque monóxilo de piedra, de ahí que pudiesen existir intentos previos y, por el camino, ensayos, pruebas y posibles rupturas que fragmentaron la pieza haciéndola inservible.

Lám. 364, 365 y 366 San Payo, restos de fábrica.Pieza nº1 ventana torre del homenaje.



Vemos los restos de un posible cimacio con ovas, percibiendo el posible labrado de unas pequeñas incisiones a modo de paréntesis que parecen cobijar algo en su interior, quizás un pequeño óvalo apuntado.Nos parece que pudo ser un resto de la cornisa salediza que se dispone sobre la representación decorativa en la ventana de la torre de homenaje de San Payo.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Sobre este bloque, vemos otra pieza superpuesta que se equipara con unas molduraciones en relieve tipo ondulante, de curvilíneo trazo que dan movimiento sinuoso a la pieza. Creemos que es la parte baja donde se asienta el clipeo del guerrero barbado.

Lám.367 San Payo, restos de fábrica.
Pieza nº2 composición del clipeo ¿?

En una segunda pieza (lámina 367), hablamos del guerrero barbado anteriormente, traemos una pieza a colación, que suponemos pertenece al borde de la zona circular del resalte del clipeo (*Ver anexos II medidas piezas claustro).Sí observamos con detenimiento este clipeo, vemos cómo la pieza parece "incrustada" en el resto de la composición, incluso se la ve como algo saliente.

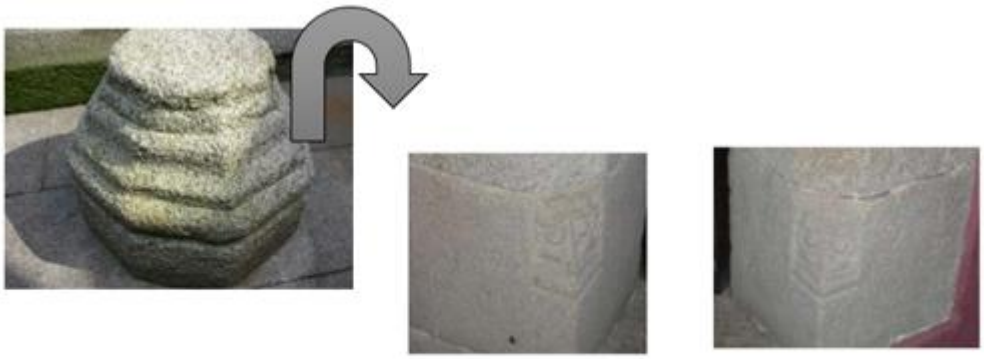
Por lo tanto, vemos un vano cuadrangular cuyo lado de cierre superior se perfora a la mitad para insertar la moldura que lleva la imagen del clipeo. Esta moldura se ve como es algo trabajado de forma exenta, que creemos que se ha labrado aparte y situado entre los sillares de la ventana dado su carácter más curvilíneo con entrantes y salientes, que se salen de la superficie rectilínea de los otros sillares.Por ello, dada su singularidad, esta pieza tuvo que ser labrada aparte y, a continuación, embebida en el muro.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Nos encontramos, también, con posibles restos de la columna (lámina 368) de sustento a la cambota de la chimenea, pudiendo vislumbrar posibles basamentos de las columnas que, sirven de apoyo y contrarresto, a la estructura acampanada de la chimenea.

Lám. 368 San Payo, restos de fábrica. Pieza nº3 Restos del basamento de posible columna.Chimenea (lareira)

Otra basa de columna parece presentar unas rugosidades en la piedra, con molduras abultadas en cuña que convergen en un pico, y que parecen intentos de crear las pequeñas decoraciones en los pilares de las puertas de acceso al salón principal (lámina 369,370 y 371). Hay otras piezas de difícil identificación que, por desconocimiento, no nos atrevemos a descifrar su significado y utilidad (lámina 372) (*Ver Anexos II para medida de cada pieza)



Lám.369,370y 371 San Payo, restos de fábrica. Pieza nº4 Posibles ensayos para decoraciones esquinadas en puertas.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám. 372 San Payo, restos de fábrica. Pieza nº5 Pieza de dudosa interpretación.

28.3.10. La reconstrucción: planos de la Chancillería de Valladolid

En la Real Chancillería de Valladolid se conservan grabados de la fortaleza de San Payo de Narla tras el asalto y la desolación cometida por los irmandiños en el siglo XV. Fechados en el siglo XVI, concretamente en el año 1510, hipotéticamente cuando creemos que se vuelve a reconstruir, momento en el cual se encuadraría la construcción de la primera ventana que se ve cuando se acomete el ascenso hasta la entrada de la fortaleza. Sería en esta época cuando los canteros vizcaínos harían su aparición y comenzarían la labor constructiva, de la cual quedó muy buen testimonio en la cantidad de signos lapidarios diseminados por todos los muros de la fortaleza.

No tenemos tan clara la ubicación de la segunda ventana, porque en un grabado se ve que en esa zona la fortaleza presentaba una disposición muy diferente a la que presenta hoy en día, con lo cual cabría la posibilidad de una reutilización de elementos removidos de otra parte de la fábrica. En ambos casos, las ventanas presentan clípeos dispuestos en perfil que podemos asimilar con las medallas renacentistas y que pueden servirnos de ayuda para arrojar luz sobre el significado de estos medallones dispuestos en sendas ventanas.

En el plano n.º 57 veremos cómo la torre de San Payo de Narla tendría modillones de rollos como sistema de almenado, al igual que la fortaleza de Pambre, con lo cual en el 1510 perviven resabios goticistas o medievalistas y no estarían instauradas plenamente las formas renacentistas. De hecho, se ven dos ventanas bíforas con sermicircunferencia

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

en los vanos, por tanto, un sistema de iluminación muy primitivo y arcaico, particularmente si lo comparamos con el esplendor de las actuales y resplandecientes ventanas renacentistas de la fachada de la torre del homenaje. También hay un foso circundando toda la fortaleza alrededor y la superficie de asentamiento es un cuerpo prismático con una disposición esquinada de varias vertientes. Introducimos aquí Pambre, con una intención dual, por un lado mostrar una comparativa de planos, y por otro, la evolución del concepto de vano, comparando Pambre con San Payo de Narla (lámina 373 grupo de imágenes en croquis):

En Pambre predominan los vanos muy estrechos, angostos, con poca entrada de luz y decoración muy limitada, sin concesión al decorativismo ni a la ornamentación, tan sólo hay presencia de unas molduras a modo de cornisa y alféizar con mucho resalte y saledizo.

Lám.373 Comparativa de ventanas. Casuística local: San Payo de Narla (Friol) y Pambre (Palas de Rey).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Evolución estilística, compositiva y arquitectónica (lámina 374):

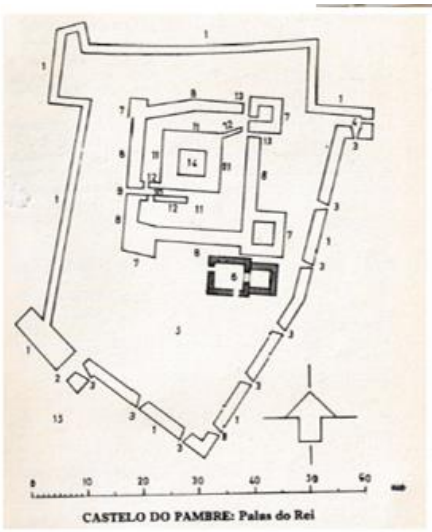
Lám.374 Representación de la evolución del vano: del Medievo al Renacimiento.Pambre frente a San Payo de Narla.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Se aprecia un gusto renaciente por la decoración y el preciosismo escultórico en arquitecturas que, antes, sólo tenían funciones secundarias como la de iluminación y ventilación. Ahora, con la irrupción del Renacimiento, los vanos simbolizan una arquitectura parlante que invita a la contemplación por sus grandes dosis de belleza y atractivo.

Lám.375 Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Dibujo de la torre de San Payo de Narla en Giá (Lugo). Planos y dibujos, desglosados, n.º 57, fecha de creación, 1510 (siglo XVI). Portal digital PARES.

Lám. 376 Pambre, modillón de rollos



1. Muralla
2. Puerta de la muralla
3. Aspilleras
4. Poterna
5. Plaza de armas
6. Iglesia
7. Cubos angulares
8. Cortinas intermedias
9. Puerta del segundo recinto
10. Escalera
11. Crujías al descubierto en torno a la torre
12. Tabiques
13. Posternas
14. Torre del homenaje
15. Foso

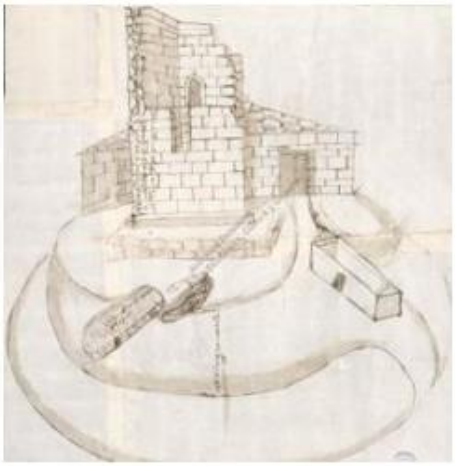
M.G. Blanco

Lám. 377 Pambre, castillo (Palas de Rey). Planimetría. Enumeración de cada parte de la explicación.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Se ve el mismo gusto por el sistema de modillones de rollos, tanto en el plano de la Chancillería de Valladolid nº57 (lámina 375), como en la fortaleza de Pambre (lámina 376), cuya planimetría también mostramos (lámina 377).

Lám. 378 Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Dibujo de la torre de San Payo de Narla en Giá (Lugo). Planos y dibujos, desglosados, nº58, fecha de creación, 1510 (siglo XVI). Portal Digital PARES.



Lám. 379 Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Dibujo de la torre de San Payo de Narla en Giá (Lugo). Planos y dibujos, desglosados, n.º 59, fecha de creación, 1510 (siglo XVI). Portal digital PARES.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En el plano n.º 58 (lámina 378) se ve la torre de homenaje derruida en el siglo XV con la Revuelta Irmandiña. Se aprecia totalmente su declive. Está totalmente hundida en sus paramentos laterales y carece de sistema de almenado. Hay un vano a modo de puerta de acceso que, a nuestro juicio, se corresponde con la actual puerta de acceso que, creemos, comunicaba la zona palaciega con la torre de homenaje. En un lateral se ve un profundo resquebrajamiento del muro, así como una hendidura rectangular muy profunda que, posiblemente, pudo albergar un vano. En esta zona, actualmente, hay una ventana con sistema triangular de adintelamiento, descarga de empujes y presiones. Uno de los muros se ve ciego, sin rastro de la saetera que presenta en la actualidad.

Este dibujo atestigua que la torre fue muy remodelada y que se le añadieron cuerpos que antiguamente no existían, como la entrada con escaleras, inexistente en este dibujo que corta el cuerpo de la fortaleza en el acceso de las rampas y presenta un cuerpo cuadrangular con tejado a dos aguas, con perfecta sillería y amplio portalón de entrada, a la manera de las casonas gallegas antiguas.

Se ven distintas superficies de terraplenes donde se disponen diferentes casas que evocan las pallozas con antigua techumbre de paja[435], así como otro cuerpo volumétrico de disposición rectangular que alude a otro tipo de construcción totalmente desconocida. Quizás se tratara de una casa de arrendatarios.

En el plano n.º 59 (lámina 379) se muestra claramente cómo San Payo de Narla tenía dos torres, de las que se conserva solo una en la actualidad, que se corresponde con la torre de homenaje donde actualmente está la ventana renacentista del clípeo de la hipotética figura de un guerrero armado o una alegoría. Por la parte trasera se ve un amplio y robusto machón a modo de contrafuerte externo que actuaría de contrarrestro de presiones y empujes.

En esta ilustración se aprecia una clara diferenciación entre la zona de vivienda y la zona defensiva. En una de las torres parece haber una oquedad que se podría

USC DE SANTIAGO

[435] Portal Digital PARES.Archivo de la Real Chancillería de Valladolid.Dibujo de la torre de San Payo de Narla en Giá (Lugo). Planos y dibujos, desglosados, nº57 a nº60, fecha de creación, 1510 (siglo XVI).

corresponder con la saetera que, hoy en día, se conserva en la sala de armas de San Payo de Narla[436].

Del mismo modo, también se aprecia el arranque de un paseo de ronda con apertura de vanos para vigilancia externa de los centinelas y se ve el atisbo de una ventana semicircular, abocinada, con moldura de bocel robusta y abultada; frente a una perfecta y escuadrada sillería, una mampostería descompuesta y desorganizada a base de guijarros y cantos rodados sin pulir ni desbastar, contraste entre la perfecta simetría y escuadrada distribución de los sillares con el desorden y desconcierto de la mampostería más rudimentaria y caótica. Asimismo, se ve un saliente que podríamos identificar con una gárgola o modillón de rollos.

Lám. 380 Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Dibujo de la torre de San Payo de Narla en Giá (Lugo). Planos y dibujos, desglosados, n.° 60, fecha de creación, 1510 (siglo XVI). Portal digital PARES.

[436] Portal Digital PARES.Archivo de la Real Chancillería de Valladolid.Dibujo de la torre de San Payo de Narla en Giá (Lugo). Planos y dibujos, desglosados, nº59, fecha de creación, 1510 (siglo XVI).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En el plano n.º 60 (lámina 380) vemos cómo esta fortaleza comienza a ser más palaciega que defensiva desde el punto de vista medieval, y hay un matacán, que es una ladronera pero sin decoración. También se ve la construcción de las casas en un terraplén o foso. Conviene recordar que la fortaleza de San Payo de Narla está en una pendiente, lo cual condiciona y repercute en su edificación. En cuanto a la decoración escultórica de las ventanas, creemos que, en un medallón, hay una figura con rasgos más masculinos y severos que en el otro medallón, que presenta, a nuestro juicio, unos rasgos más femeninos. La presencia de flores es muy frecuente en la medallística, donde aparecen con relativa frecuencia, y siendo hexápetala (de seis pétalos o más).

Muy probablemente, la ventana de la rampa de acceso haya sido removida y recolocada. Parece apreciarse una variedad de huecos y rehundidos, sobre todo palpables en el medallón central que efigia a un guerrero con yelmo y barbado, que tiene una réplica casi idéntica dentro del Pazo de Aranza, y que se recopila en un libro sobre los pazos de Aranza[437].

Los clípeos de San Payo ubicados en las ventanas renacentistas pueden ser,también, representaciones alegóricas de la virtud y de la *fortitudo* (fortaleza), puede haber inspiraciones en la iconología de Ripa y la emblemática de Alciato. No sorprende la recurrencia de esta forma como predilecta, teniendo en cuenta que en el momento de su creación estamos en el siglo XVI. Por tanto, estamos en Pleno y Alto Renacimiento, que tanto vuelve la vista atrás al mundo grecolatino. Su presencia en estas ventanas implica que se busca esta forma (paso de lo militar a lo palaciego) para conferirle a la representación un halo de solemnidad, de reverencia a un áureo pasado. Este clípeo sería una alegoría de un guerrero medieval simbolizando la fortaleza. En el caso de Vasco das Seixas sería un forma de mostrar su poderío militar mediante la robustez de su fortaleza (en concreto de la torre de homenaje donde se dispone la ventana más el clipeo) y así atemorizar a otros señores

[437] Xulio Pardo Neira, *Historia do Concello de Baralla. Pazos e fortalezas de Neira de Jusá*, Lugo: EL Progreso Artes Gráficas, 1998.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

de la guerra.Ésta viene siendo una muestra de cómo los valores de la Antigüedad están en alza y el clípeo es una forma decorativa afianzada e instaurada por su propio peso.

El hecho de conocer otros ejemplos de fortificaciones, como es el caso de Rocha Forte (lámina 381), puede ser esclarecedor. Se trata de un castillo roquedo, edificado sobre una formación rocosa, y San Payo, del mismo modo, está sobre un castro, de manera que se produce una suerte de aprovechamiento orográfico. De ahí que, en documentación de 1350, San Payo de Narla sea conocido como Rocha da Narrela.

Viendo la estructura de Rocha Forte, puede ser que la fortaleza de San Payo fuese en un primer momento una torre exenta y que pudiera convertirse en residencia permanente tras la demolición de la fortaleza de Hospital das Seixas. Puede incluso que tuviese otra disposición de su perímetro porque, si miramos hacia Pambre, con una estructura bastante similar a lo que pudo ser Rocha Forte, y teniendo en cuenta la opinión de teóricos y estudiosos, el castillo de Pambre es el mejor ejemplo de fortificación medieval gallega que ha sobrevivido a lo largo del tiempo, ya que pasó indemne por el período de las revueltas irmandiñas, movimiento que apenas hizo mella en sus estructuras, por lo que ha llegado prácticamente inalterable a nuestro tiempo.

Lám. 381 Rochaforte, Santiago. Restos del castillo roquedo.Aspecto en la actualidad.

Rocha Forte fue una fortaleza y residencia arzobispal situada en la entrada de la ciudad de Santiago de Compostela. La primera mención a ella data del siglo XIII, momento en que contaba con un séquito eclesiástico, y sería residencia arzobispal durante la ejecución de las obras del Palacio de Xelmírez. En las últimas décadas, el

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

castillo fue fruto de diversas intervenciones arqueológicas y de investigaciones históricas y documentales que permitieron comprender su evolución en el tiempo y los procesos siguientes a su abandono, y más recientemente, de una importante intervención de puesta en valor[438].

Analizando, de nuevo, la estructura edificatoria de San Payo de Narla, se distinguen claramente dos zonas, delimitadas por líneas de colores, así:

Zona roja→ torre de homenaje

Zona amarilla→ dependencias del área palaciega (zona residencial) (lámina 382)

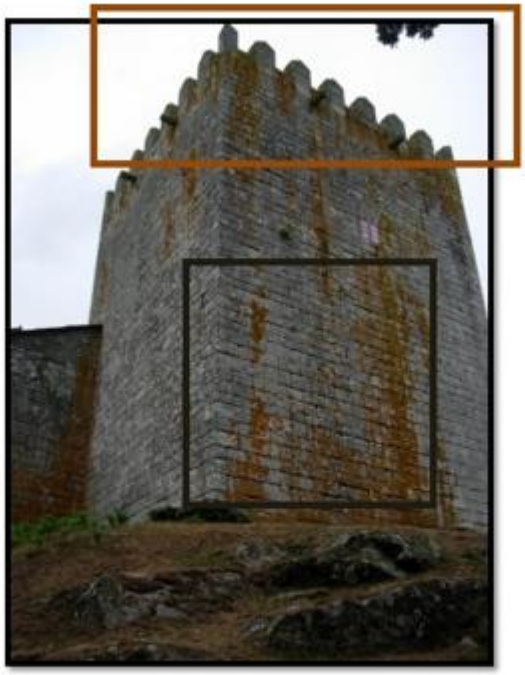
Lám. 382 Fortaleza de San Payo de Narla.
Croquis de los cuerpos arquitectónicos.

Zona naranja→ falso-histórico o pastiche, mala interpretación del almenado anacrónico a la época de erección. Fruto de restauraciones historicistas en época contemporánea.

[438] Conferencia "Entre o presente e o futuro dun xacemento arqueolóxico".*Encontros monográficos co patrimonio cultural*, 12. O Castelo de Rocha Forte. Santiago de Compostela: Consello Galego da Cultura. Xoves, (27 de abril e sábado 29 de abril, 2017).

USC DE COMPOSTELA

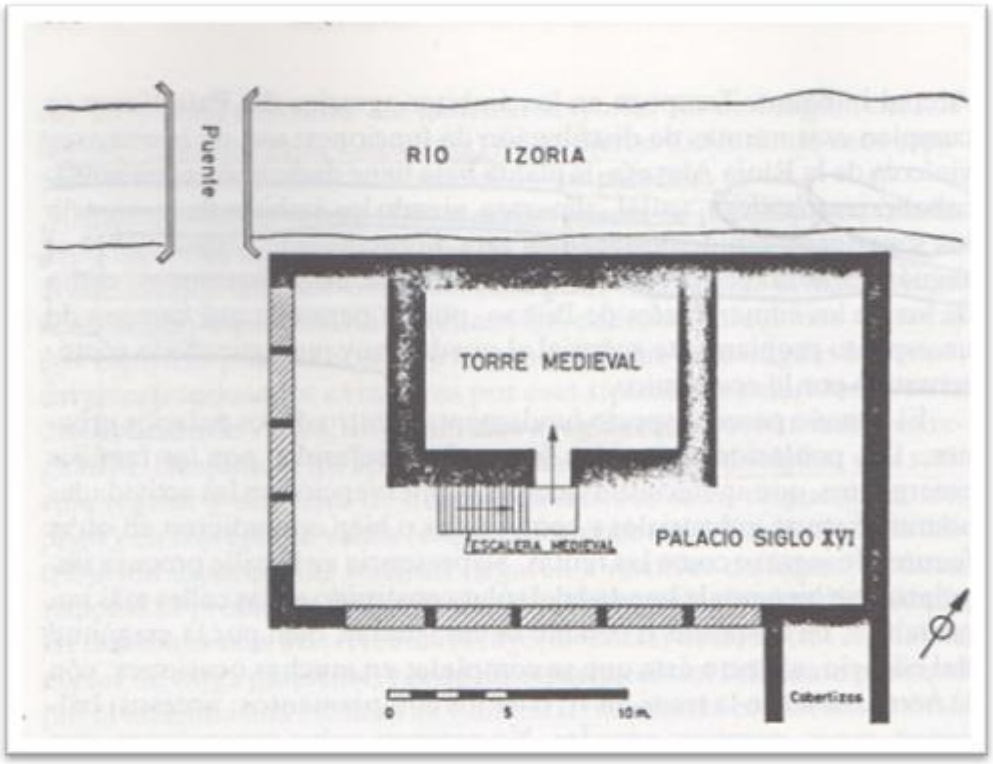
Zona verde→ perfectos sillares escuadrados con mampostería, no hay presencia de cantería ni de guijarros (lámina 383).



Lám. 383 Fortaleza de San Payo. Segmentación de la torre de homenaje.

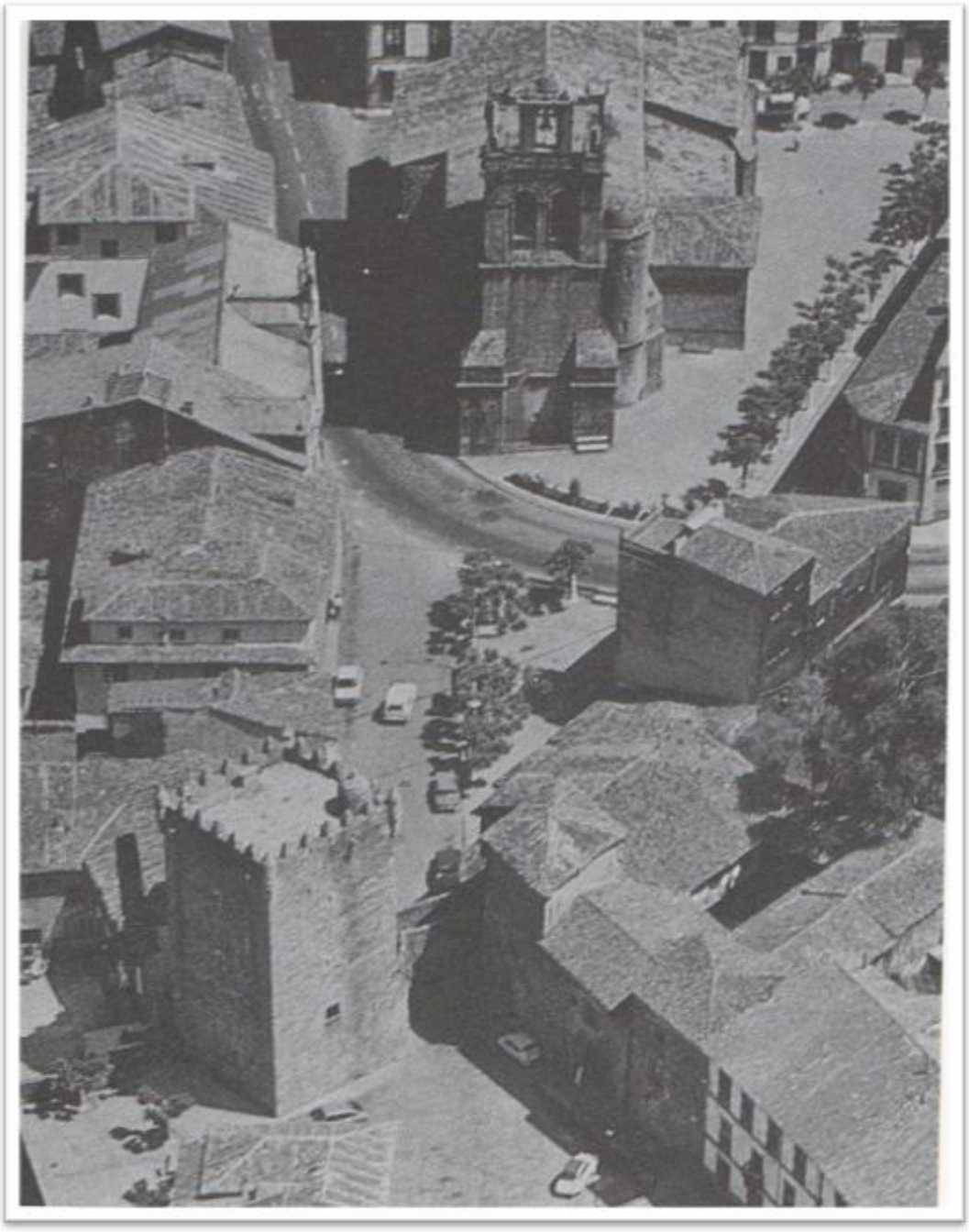
Todo este proceso es fruto de una tarea para dignificar y ennoblecer una fachada como la de San Payo de Narla, en cuya construcción o edificación bien pudo convivir el siguiente modelo, esto es, un primitivo embrión medieval turrificado que se ve recubierto, rodeado o forrado de una nueva mentalidad palaciega acorde con el siglo XVI (vemos un esquema similar en la lámina 384). Una nueva época de refinamiento estético y mayor riqueza decorativa, fruto de una sofisticación que convierte a esta arquitectura defensiva en casi una arquitectura civil doméstica (en la línea de la lámina 385).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Lám. 384. Posible esquema aplicable a San Payo de Narla. Torre fuerte de Murga rodeada ed un patio (M.PORTILLA, Torres...p.177)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Lám. 385 Conjunto de Valdés (Salas). Ejemplo de torre medieval unida a cuerpo palaciego posterior mediante pasadizo.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Quizás en San Payo de Narla la formación rocosa de granito pudiese haber servido para definir de forma natural espacios, habitaciones y estancias del castillo, así como para servir de pilares, siendo un modelo de castillo señorial laico con una disposición especial para jugar un papel geoestratégico, con lo cual hoy en día aún nos resulta más difícil reconstruir la fisonomía original de esta edificación.

San Payo fue en su origen una arquitectura defensiva pero que, paulatinamente, se fue viendo colonizada por elementos civiles como una torre de homenaje dotada de *lareiras* y cocinas, salones palaciegos, servicios higiénicos, detalles ornamentales como matacanes, almenado con merlones, columnas…, ofreciendo una nueva configuración.Aspecto que, por su parte, la fábrica del castillo de Pambre no contempló, continuó su historia sin despojarse de su aspecto defensivo (lámina 386).

Lám. 386 Castillo de Pambre. Esquema constructivo con centralización turrificada (perspectiva aérea).

Actualmente la torre de homenaje conserva su forma cuadrangular. Constituía su núcleo y pieza clave, tanto funcional como simbólico. Muy posiblemente esta torre estuviese circundada y protegida por otras edificaciones (quizás torreones circulares, como en Rocha Forte), tendría saeteras en las paredes y merlones en el remate superior, y por ella discurriría un paseo de ronda.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

También era frecuente que en las edificaciones turrificadas se dispusiesen capillas. Conviene recordar a este respecto el oratorio de la fortaleza de Tovar (lámina 387), que se encuentra incrustado en un paramento mural.

Lám.387 Fortaleza de Tovar (Vilanova de Lourenzá). Oratorio.

No obstante, en San Payo, la torre de homenaje no presenta concavidades como ésta. Por lo tanto, desconocemos la existencia y posible localización de oratorios, al igual que tampoco tenemos muchos datos sobre su aljibe y sistema de alimentación hidráulica. En Rocha Forte sabemos que está situado contra la muralla en el ángulo suroeste, con una compleja y cuidada arquitectura, acorde a su importancia.

Sí conservamos restos de molduraciones, vanos y chimeneas en San Payo que nos hablan de una gran inversión para ennoblecer los aposentos de esta residencia de alto *standing* para la época, lo que nos da noción de la conciencia de ideas como la intimidad, la privacidad o el uso diferenciado de las habitaciones. Conviene recordar siempre que, en las fortificaciones, el espacio exterior es el más público y el interior, el más privado, pero aun así los castillos nunca fueron lugares cómodos para morar. Solo se intentó paliar esta incomodidad en las fortalezas-pazo de finales de la Edad Media, que marcan la desaparición de los castillos y su sustitución por los conocidos pazos gallegos. Lo que nos hace entender que el pazo pasará a ser formar parte de la nueva entidad definidora

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

que sería el alcázar, en el que convivían espacios religiosos y civiles (nueva tipología arquitectónica). Las funciones de San Payo —residencial, militar y económica— marcan su identidad, son expresiones de peso decisivo en la forma y vida del castillo.

28.3.11. La cronología y promotor de la creación del legado renacentista de San Payo

La atribución de la cronología a una obra es siempre una tarea controvertida, pero todavía lo es más descubrir la autoría cuando la escasez de datos y pruebas concluyentes es una evidencia. A este respecto, ayuda la información bibliográfica y paleográfica que podemos encontrar en la consulta de determinadas fuentes.Gracias al completo estudio de Jesús Ángel García (*Torres de Allo, arquitectura e historia del primer pazo gallego, con capítulo de estudio genealógico y tablas de Jaime Bugallal y Vale)* sabemos que en 1510[439] la torre de homenaje se erige de nuevo tras la demolición y destrozos varios debidos a la revuelta irmandiña. Documentalmente, sabemos que la reconstrucción se enmarca en el período de existencia y mandato de Vasco das Seixas (quien matrimonió con Catalina de San Tirso, no de Andrade, para Vázquez Seijas), no estando tan clara la época de creación de las ventanas, que sí no dudamos corresponden a la conversión de la fortaleza de San Payo en residencia palaciega dejando atrás todo aspecto defensivo medieval.

Centramos más hacia 1540, aproximadamente, la realización de estas ventanas que ya nos hablan de una gran riqueza decorativa e iconográfica, momento en el que estaría en la fortaleza Fernando Pérez das Seixas, quien actuaría como posible promotor de esta obra. Hablamos de esta fecha ya que sabemos que en 1548 (gracias a los estudio de Elías Valiña) Doña Brianda, hija de Don Antonio de Tovar y doña Blanca de Rivadeneira y Pimentel, recibe como arras de su matrimonio con Fernán

[439] Jesús Ángel Sánchez García, *Torres de Allo, arquitectura e historia del primer pazo gallego con capítulo de estudio genealógico y tablas por Jaime Bugallal y Vale)*, A Coruña, Deputación Provincial de A Coruña 2011, 95.

USC DE COMPOSTELA

Pérez das Seixas, los cotos de Feimil y Damil[440], lo cual nos sirve de ubicación cronológica posible.

Al igual que otras fortalezas como la de Burón, de la que se elucubra que hubiese tenido 4 torres en origen; San Payo de Narla pudo, en su génesis, tener más de una torre. En el caso de Burón, en el libro de Elías Valiña nos habla de la existencia de estas cuatro torres allá por el año 1490, fecha en la que se tiene constancia que se obligaba a todos los vecinos del término de Burón a ir cada año a las serventías de las torres y fortaleza de Burón. Por lo que respecta a San Payo, las fuentes de apoyo documental y paleográfico nos hablan, al menos, de dos torres (*Ver anexos fondo documental I).

La paleografía nos aporta datos cronológicos e históricos, mientras que la iconografía nos da referentes de imágenes para establecer la comparativa de analogías con Aranza (Baralla,Lugo) y ligarlas, por otra parte, al pasado grecorromano con la presencia del clipeo enmarcando a un posible Hércules con su *leonté* o, simplemente, una alegoría guerrera.

Pudiendo quizás hablar de un taller local con recetas decorativas similares de canteros itinerantes de origen mayoritariamente transmerano y vizcaíno. Algo que también pudo darse en la ciudad de Lugo con la presencia de una amplia nómina de maestros de cantería, como Pedro y Francisco de Artiaga (o Arteaga), Gonzalo de la Bárcena, Gaspar de Arce, Villoldo, Fernando Yanes, etc. ya que la ciudad necesitaba de dotación de infraestructuras, por ejemplo una red de abastecimiento de aguas; por ello se establece un concurso para buscar posibles maestros de obras lo cual atrajo a Gonzalo de la Bárcena, que elaboraría una serie de fuentes, mientras Pedro de Artiaga hará la casa consistorial, carnicería y alhóndiga, y Gaspar de Arce se encargaría de la torre de la campanas,anexa al pórtico norte de la catedral lucense.

[440] Elías Valiña Sampedro, *Inventario histórico de Lugo y su provincia. Tomo III Facha- Ludrio.*Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, Servicio Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, Comisaría Nacional del Patrimonio Artístico, 1980, 24.

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

No sólo Julio Sánchez García ha estudiado la genealogía de San Payo de Narla, en su momento Vázquez Seijas hizo lo propio en su libro de las fortalezas de Lugo y su provincia (tomo I), analizando el árbol genealógico de los propietarios que habitaron el edificio.No obstante, hemos preferido decantarnos por los estudios genealógicos de Julio Sánchez en vez de Vázquez Seijas, ya que los consideramos más actualizados y, además, nos aportan fechas cronológicas exactas, algo que valoramos mucho ya que nos permite acotar franjas en el tiempo y datar elementos de la fábrica con mayor certeza, como es el caso de las ventanas de San Payo.

En las publicaciones de Manuel Vázquez nos apoyamos para reiterar de nuevo la vinculación del linaje de los Seixas en la fortaleza de Tovar (Vilanova de Lourenzá, Lugo) y en Torres de Allo (Zas, A Coruña). Si bien, este autor nos sitúa a Vasco das Seixas en el año 1520, casado con Catalina de San Tirso (no de Andrade) a quien dio muerte en 1543, acto criminal que pagó con su vida.Por su parte, a Fernando Pérez das Seixas y Andrade[441] lo cita como hermano de Vasco das Seixas, y marido de Brianda Tovar y Pimentel, hija de Antonio Tovar y de Blanca Pimentel, dueños de la fortaleza y coto de Canedo en Santo Tomé de Lorenzana, los cuales hereda Fernán Pérez das Seixas y Tovar, señor de las fortalezas de Castro das Seixas, San Payo de Narla[442] y Canedo. En este apartado, donde nos detenemos con mayor atención, ya que probablemente la fortaleza de San Payo de Narla (Friol, Lugo) y la de Tovar (Vilanova de Lourenzá, Lugo) entran al unísono y a la par en el siglo XVI, constructiva y decorativamente hablando, de ahí que ambas se embriaguen de un lenguaje ornamental renaciente, que se plasma en sus ventanales (ambos con gusto por los emblemas heráldicos) y en su apetencia por la decoración bélica (bustos de guerreros con yelmo en su portada de acceso, en Tovar, y en San Payo, en su ventana de la torre de la homenaje).

No obstante, las ventanas de San Payo suponen un mayor avance estilístico puesto que se ven despojadas de ese estilo gótico-isabelino con tanta impronta en Tovar, pero ambas caminan en una línea más alejada del ámbito medieval. Además,

[441] Manuel Vázquez Seijas *Fortalezas de Lugo y su provincia, (notas arqueológicas, históricas y genealógicas)* Lugo:Junta del Museo Provincial de Lugo, Lugo Imprenta de la Diputación Provincial, tomo I, 1955 123.
[442] Vázquez Seijas *Fortalezas de Lugo* ...,123.

en el interior, Tovar también se asemeja más a una residencia de corte palaciego y residencial más que defensivo, presentando espacios recogidos, intimistas y que invitan a la tranquilidad, pues encontramos vestigios de chimeneas interiores, en la línea de San Payo de Narla, una de las cuales ya menciona Vázquez Seijas (y fotografía, pudiendo observar cierto despiece en el entablamento debido a un posible desplazamiento de lugar, anexos II).

28.3.12 Pleito Tavera-Fonseca

En 1480 llega a Galicia, mandado por los Reyes Católicos, Fernando de Acuña y, entre otras cosas, obliga a la nobleza a entregarle las nuevas fortalezas, incluida la del Arzobispo de Compostela.Cooper recoge datos sobre el fenómeno del proceso de centralización para restar poder a la nobleza y el consecuente control sobre las construcciones fortificadas.Según sus datos, entre 1474 y 1504, fueron construidas en el Reino de Castilla, 90 fortificaciones, de ellas sólo 3 estaban permitidas por la Corona y las 87 restantes fueron demolidas por orden de la misma.

Llegamos a un momento en que la situación en Galicia se aplaca y los miembros más influyentes de su nobleza comenzarían un proceso de expansión participando en las empresas europeas y oceánicas de la monarquía.Esto suponía un intento de neutralizar el poder de la nobleza gallega por parte de los monarcas.

Couselo Bouzas[443] destaca que la mayor parte de las noticias de los testigos del pleito Tavera- Fonseca se concentran en la fiebre restauradora del conde de Lemos.Lo que se sabe es, en síntesis, que esto último, aseguró a sus vasallos contra cualquier represalia, iniciando a continuación, la cuidadosa reconstrucción de sus fortalezas, labor que pudo prolongarse durante los 15 ó 20 años siguientes[444].

Recuerda también Couselo que el de Lemos obligó a sus vasallos a la prestación personal, durante 2 ó 3 días por semana, para lo cual debían llevar carro y bueyes y satisfacer dos reales para pagar a los oficiales, pertigueros o executores, encargados de

[443] José Couselo, *La guerra hermandina. Siglo XV*.Santiago de Compostela. Estudos Galegos.Tip. de El Eco Franciscano, 1926, 458.
[444] Couselo, *La guerra hermandina…,*56-58.

la dirección de las obras[445].Recuerda, asimismo, que les impuso -esto al menos a lo que se refiere a la reedificación de la fortaleza de Sarria-la pena de 600 maravedíes para aquellos que se presentaban. Considera, no obstante, que la actitud del conde de Lemos fue la usual en aquellos tiempos. En medio de los relatos de los testigos del pleito Tavera- Fonseca surgen dos anécdotas que se han hecho famosas, el ya mariscal Pardo de Cela le sugerió a su suegro, el conde de Lemos[446], que "ynchiese" l*os caballos de los vasallos*, a lo cual se negó este último porque *no se abia de mantener de los caballos que si ellos hizieron el mal que lo pagarían"*[447]. Más creíble o menos adornado que lo anterior, es la que se sitúa en las obras de la reparación de Ponferrada, cuando un vasallo fue a quejarse al conde de la muerte de un buey en estas operaciones, pidiendo al mismo tiempo que le facilitara otro; el Conde de Lemos contestó: "(…) *villanos qué os hacían las mis fortalezas que estaban hechas, a si vos e los otros mis vasallos no me las derrocásedes non os las mandara hacer".* Pero de inmediato, mandó que trajeran otro buey y que se lo diesen...*"y si era pobre, ahora si era rico que el vasallo lo comprase…"*

De esta forma concluyó la sublevación irmandiña. Con ella, casi al mismo tiempo, quedó también borrado del mapa, el movimiento general del que se derivó y que había nacido en Segovia, como un verdadero cuerpo policial, sobre la base de la Hermandad vieja de colmeneros y ballesteros de Toledo, Talavera y Ciudad Real. Pese a que en breve, la situación general retornó a su estado anterior, aquel ensayo no fue en vano, sino que en breves años fructificó en la nueva institución que lograría, de la mano, de los Reyes Católicos, la restauración definitiva del orden público y el sometimiento de todos a la justicia y autoridad real.

---

[445] Véanse noticias y extractos sacados del pleito Tavera-Fonseca, en J.García Oro, *La nobleza gallega en la Baja Edad Media,* 414-415.Por lo que se parece,el conde de Lemos vigiló personalmente algunas de las obras. Lope Alonso, testigo del pleito Tavera- Fonseca declararía que el de Lemos: "*yba en una mula con una bara en la mano dándoles en la cabeça deziéndoles: carretad, villanos, que bien recios andábades en derribar mis casas…*Ángel Rodríguez González, *Las fortalezas de la mitra compostelana*, vol. I,138.

[446] José Couselo, *La guerra hermandina. Siglo XV.*Santiago de Compostela. Estudos Galegos.Tip. de El Eco Franciscano, 1926, 460.

[447] Hay constancia de algunos duros castigos de prisión y dinero. Así, por ejemplo, al impuesto a un Álvaro de Rudal, a quien el "*dicho conde le tuviera preso en Caldelas e le hiziera pagar quarenta e çinco mil maravedíes por aber sido alcalde o cadrillero de la dicha Hermandad e questo dicho testigo aquí ya no ay por mi bien dicha Hermandad e questo dicho testigo aquí ya no ay por mi bien ni ninguna cosa, que todo me lo lleva el conde de Lemos…*A.Rodríguez González, Las fortalezas de la mitra compostelana, vol. I. p. 162.

Un testigo del Pleito Tavera-Fonseca[448], el escudero Ares Díaz de Páramo, le recuerda con cierta precisión al declarar que Fernando Acuña Gobernador primero que "*de este reino fue, tomó todas las fortalezas o las más bellas de este reino por el Rey e los tuvo en su poder poniendo en ellos alcaides e que no hizo derribar ninguna de las fortalezas antiguas salbo los castillos roquedos y torres y fortalezas que abían sido echas nuevamente e sin licencia del rey de que se hacían robos e fuerças…"* Más adelante, este mismo testigo recuerda que los derrocados lo fueron porque "*no mostravan liçencia que tobiesen del Rey para los tener e azer,ni mostraban antigüedad dellos como heran antiguos e quales fortalezas que mostravan liçencia real o probaban antigüedad no los derribaban"* [449].

En el libro de Rodríguez González, *Las fortalezas de la mitra compostelana y los "irmandiños"* (colección "Galicia Histórica"), encontramos valiosa información documental que nos permite ver la importancia que Vasco das Seixas (propietario de San Payo de Narla) tenía en la época medieval y, posteriormente, en la etapa moderna donde sus sucesores continuaron su legado. Se sabe que tuvo contactos con Portugal (aspecto que ya hemos mencionado con anterioridad) dado a los servicios que prestó a García Sarmiento, de éste último tenemos mención:

"que los que save hesque oio dezir al dicho señor Patriarca e Alvar Gonzalez de Ribadeneira y a Parragues y a otros muchos caballeros y escuderos que no se acuerda, que alli se allaron en aquella sazon que Peralvarez de Sotomayor, conde que se dezia de Camiña, tomara la boz del rey Don Alonso (folio 1070) de Portugal y de la Beltraneja en aquella sazon y con mano armada él y otros muchos caballeros de Portugal y de Galizia entraran en el dicho reino de Galizia e Arçobispado de Santiago e tomaran a Tuy e Vaiona e a Vigo e a Redondela y la villa de Pontevedra y Padron y con otras muchas gentes de Portogal asi como Çapico y el alcalde de Castromao y el prior

[448] La guerra hermandina, 56-58 en José Couselo: *La guerra hermandina.Siglo XV*,Santiago de Compostela: Estudos Gallegos. Tip. de El Eco Franciscano, 1926, 458.
[449] José Couselo, *La guerra hermandina. Siglo XV.*Santiago de Compostela. Estudos Galegos.Tip. de El Eco Franciscano, 1926, 496.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Valençuela y don Alonso de Portogal, que fue obispo de Ebora, çercara la fortaleza de Sobroso y estaba dentro della Garçía Sarmiento y el dicho señor Arçobispo y Patriarca, con toda la gente que pudo aber ansi de caballeros de su casa como de los otros caballeros de Galizia que con él se juntaron en serbiçio del Rey y Reina saliera desta çiudad con hasta quatroçientas lanças y tres mill peones, de los quales quedaran de su arçobispado poco mas o menos y fue a Sobroso y alli estobiera (folio 1070 vº) hasta que se peleara con los portogueses y los desbarato y echo del Reino y que le tenian tomados y todo esto a su costa e mision que nunca el Rey ni la Reina le dieran cosa ninguna ni otra ninguna persona sino a sus costas y misiones y de los sobredichos e que en lo que en ello gastaria o no, quel testigo no lo save pero que se gastaria mucho segun hera mucha la gente…e que como dicho tiene no save lo que gastaria con la dicha gente porque tubiera segun oyo dezir en lo sobredicho tienpo y espaçio de quarenta o çinquoentea años"[450].

En este libro se recoge como los diferentes testigos, bien a favor de Tavera o de Fonseca, van declarando en este proceso judicial. En este caso, en el testimonio de Ruy Fernandez el Viejo (platero, vecino de Santiago), encontramos información sobre Vasco das Seixas y San Payo de Narla,

"que puede aber sesenta años poco mas o menos tiempo queste testigo que declara se acuerda que vido que en este Reino de Galizia, hespeçialmente en esta ciudad de Santiago e su tierra e comarca e villa de Pontevedra e ría de Arosa e çiudad de Cruña e Betanços e Lugo e Bibero e las tierras e comarcas dellas se llebantaron los pueblos y gente comun del con boz e apelido de Sancta hermandad contra los caballeros y perlados del y contra los malfechores del dicho Reino, deziendo que estonçes la dicha gente comun resçibia grandes daños de los dichos caballeros y fidalgos e de sus fortalezas, porque los robaban dellas y les tomaban bacas y bois y diz que les forçaban sus mugeres e que al dicho tiempo que ansi

[450] Ángel Rodríguez,. *Las fortalezas de la mitra compostelana y los"irmandiño"s.Pleito Tavera- Fonseca.* Colección Galicia Histórica. La Coruña: Fundación Barrié la Maza, 1984, 291.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

llebantaban azian sus cuadrilleros y alcaldes de Hermandad e diputados por las colaçiones y tierras (folio 1115) y partidos del dicho Reino, los quales dichos alcaldes tenian e traian barras de justiçia e azian repartimientos e tenian arca de comun para los gastos de la dicha hermandad e azian muchos capitulos y leis para la gobernaçion del Reino e de las tierras del,los quales dichos capitulos que ansi se fizieron, este dicho testigo tubo en su poder y los leio muchas vezes y despues los perdio e estonçes que ansi andaba la dicha Hermandad fue publico e notorio que ella y la gente que en ella andaba derrocaran todas las fortalezas y casas fuertes del reino de Galizia que no dexaran sino la fortaleza de Panbre y otros del quel testigo no hes acordado como quiera quel testigo no las vio derrocar, pero bido despues derrocadas algunas fortalezas del dicho Reino de Galizia hespeçialmente la fortaleza de Porras y la Rocha de Narla y la fortaleza de San Payo que era de Vaasco das (folio 1115 vº) Seixaas e la fortaleza de Lugo e la fortaleza de Sancta Ougia que hera de Peralvan de Portomarin e tambien vido la Rochafuerte derrocada e la de Altamira e que no hes acordado de otras fortalezas quel testigo bio derrocadas que dezian que la dicha hermandad e ayuntamiento de gente comun abia derrocado mas de quantas dicho tiente fue publico e notorio que la dicha hermanad e ayuntamiento de gente comun abia derrocado mas de quantas dicho tiene fue publico e notorio que la dicha hermandad la habia toda derrocado ansi les pertenesçian a caballeros como perlados e hidalgos del dicho Reino de Galizia (...).

Sin embargo, la parte que es más sustanciosa para nuestra tesis, la encontramos[451] en el testimonio de Juan de Mellid, vecino de la Mellid, escudero y presentado por testigo de Fonseca, que dice:

"*Basco das Seixas llebantara a la fortaleza de San Paio que le abia sido derrocada e bio quel dicho Basco das Seixas traia ofiçiales en ella, que heran vizcainos a los quales dichos ofiçiales el dicho Basco das Seixas fiziese ningun repartimiento ni oixo quexar a ninguno de ellos e que si los pago de su bolsa o no quel testigo no lo save mas de lo que dicho tiene e dize este testigo que despues de pasada la dicha hermandad fiziesen ni*

[451] Rodríguez ,*Las fortalezas de la mitra compostelana*…., 480.

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

llebantasen a sus costas ninguna dellas, salbo si le ayudaban con sus carretos e serbentia e que si lo ubieran fecho en la tierra de Melide e de su comarca donde heste testigo hes vezino e a abitado lo mas del tiempo, cree que lo obiera visto o oido aunque el testigo mucho tiempo residio en la corte con el dicho conde don Rodrigo" . En la página 493, se constata la presencia de canteros vizcaínos en la fábrica de la fortaleza de Sarria "*que vido quel dicho merino hazia derribar de las paredes que estavan biejas en la dicha fortaleza e fazer otras nuebas e que al dicho tienpo que la dicha fortaleza se labraba dize este dicho testigo que vido que el dicho conde don Pedro tenia por su moordomo de las rentas de la villa e tierra de Sarrea e Ares de Pallares e jues del a Gonçalo Perez de Sarrea e que oio dezir quel dicho conde mandaba pagar a los vizcaínos e ofiçiales que en ella labraban e que los pagara de su bolsa segun lo oia dezir e este dicho testigo dize que no los pagaban de su bolsa segun lo oia dezir e este dicho testigo dize que no los pagaban los basallos de la dicha tierra a lo menos quel testigo supiese (...)*

En el folio 1450 vº, este testigo dice que pasada la hermandad "*que derroco las dichas fortalezas en el dicho Reino de Galicia,este testigo bio benir por gobernador al dicho reino de Galicia a don Fernando de Acuña e al licençiado Chinchilla e que ansi benido el testigo oio dezir que derrocaran algunas fortalezas en el dicho Reino no save el testigo quales ni porque las derrocaban e dize este testigo que vido quel dicho don Fernando de Acuña demandara al dicho conde don Sancho la fortaleza de Panbre (lámina 388) e quel dicho conde ge le entregara e quel dicho don Fernando ge la demandara para se aseñorear en el Reino y por estar en ella"* .

Lám. 388 Pambre, fortaleza de (Palas de Rey)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Curiosamente, Pambre, (lámina 388) Castroverde (lámina 389) y Vila Joan no fueron derribadas "*e que oido dezir que derrocaran porque no se allo presente al derrocamiento della e que oio dezir que derrocaran a Monforte de Lemos e a Sarrea que heran del conde de Lemos e este dicho testigo despues las bio estar derrocadas e que ansimismo oio dezir que derrocaran otras muchas fortalezas de señores, caballeros y perlados del dicho Reino de Galicia que no quedara ninguna salbo Castroverde (lámina 389) e Vila Joan e Panbre e que las otras fortalezas del reino todas oio dezir que las derrocaran, como dicho tiene, e dize este dicho testigo que al dicho tiempo que ansí la dicha hermandad se llebantara contra los dichos caballeros para las derrocar sus fortalezas dize este testigo que (folio 1453) fuera porque ellos desían que de las dichas fortalezas se fazian muchos males e robos e prisiones e rescates de personas a las gentes que abia en el dicho Reino (...)"*

Otros testigos como Ares de Rigueira, vecino de la ciudad de Lugo, presentado por Fonseca como testigo que dice haber oído que "*oi dia esta derrocada e a San Paio que hera de Basco das Seixas que aora torno a reparar e rehedificar Basco das Seixas...*[452]*"*.

Con el panorama desolador de múltiples fortalezas derrocadas, tocará hablar de su reconstrucción; para ellos se reúne una comisión de expertos, entre los cuales figura Juan de Álava, para dirimir entre don Juan Tavera, arzobispo de Santiago y don Alonso de Fonseca, arzobispo de Toledo, tal como se recoge en estas líneas: " *en la noble çibdad de Salamanca a honze dias del mes de otubre, año del Nasçimiento de Nuestro Salvador Ihesu Cristo de mill e quinientos e veinte e seys años, en presençia de mi Fernando de Briviesca escrivano tomado e nombrado por parte del Rvmo. Señor don Juan Tavera, arçobispo de Santiago e Pedro Gonçalez, escrivano tomado e nonbrado por parte del Rvmo. Señor don Alonso de Fonseca, arçobispo de Toledo, paresçieron presentes Juan de Álava, maestro de cantería, vezino de la dicha çibdad, juez tomado e nonbrado por parte del dicho Rvmo. Señor arçobispo de Toledo e Juan Gil,maestro de cantería, vecino*

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[452] Rodríguez ,*Las fortalezas de la mitra compostelana…*,490.

Lám. 389 Castroverde, torre. Restos de torre de homenaje

de la dicha çibdad, juez tomado e nonbrado por parte del dicho Rvmo., señor arçobispo de Santiago para ver e tasar los reparos de las fortalezas e casas que estan en pie, del arçobispado de Santiago, los quales dixeron que avian visto por vista de ojos e tasados todos los reparos dellas e los declararon en la forma e manera siguiente: el castillo de Monte Sagro[453], la fortaleza de Barrera, el castillo de Castro Monte, la fortaleza de Rodero, la casa de Grovas, la fortaleza de Mixia, casa arçobispal de Santiago, fortaleza del coto de Jallas, fortaleza de Otes, el tapal de Noya, la casa del Vergel e corredores que están en él, la torre de Muros, la fortaleza de Padrón, la torre e fortaleza de Caldas, la fortaleza de Lovera, la fortaleza de Pontevedra y la fortaleza de Vilvestre.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

[453] Rodríguez ,*Las fortalezas de la mitra compostelana*,…,575.

Couselo Bouzas[454] destaca que la mayor parte de las noticias de los testigos del pleito Tavera- Fonseca se concentran en la fiebre restauradora del conde de Lemos.Lo que se sabe es, en síntesis que esto último, aseguró a sus vasallos contra cualquier represalia, iniciando a continuación, la cuidadosa reconstrucción de sus fortalezas, labor que pudo prolongarse durante los 15 ó 20 años siguientes. Recuerda también Couselo que el de Lemos obligó a sus vasallos a la prestación personal, durante 2 ó 3 días por semana, para lo cual debían llevar carro y bueyes y satisfacer dos reales para pagar a los oficiales, pertigueros o executores, encargados de la dirección de las obras[455].

Recuerda, asimismo, que les impuso -esto al menos a lo que se refiere a la reedificación de la fortaleza de Sarria-la pena de 600 maravedíes para aquellos que se presentaban. Considera, no obstante, que la actitud del conde de Lemos fue la usual en aquellos tiempos. En medio de los relatos de los testigos del pleito Tavera- Fonseca surgen dos anécdotas que se han hecho famosas, el ya mariscal Pardo de Cela le sugerió a su suegro[456], el conde de Lemos, que "ynchiese" l*os caballos de los vasallos*, a lo cual se negó este último porque *no se abia de mantener de los caballos que si ellos hizieron el mal que lo pagarían"*[457]. Más creíble o menos adornado que lo anterior, es la que se sitúa en las obras de la reparación de Ponferrada, cuando un vasallo fue a quejarse al conde de la muerte de un buey en estas operaciones, pidiendo al mismo tiempo que le facilitara otro; el Conde de Lemos contestó: "(…) *villanos qué os hacían las mis fortalezas que estaban hechas, a si vos e los otros mis vasallos no me las derrocásedes*

[454] La guerra hermandina,56-58 en Couselo Bouzas, José: *La guerra hermandina.* Siglo XV. Estudos Gallegos, Santiago. Tip. De El Eco Franciscano, 1926,458.

[455] Véanse noticias y extractos sociales del pleito Tavera- Fonseca, en José García Oro, La nobleza gallega en la Baja Edad Media, 414-415. Por lo que se parece, el conde de Lemos vigiló personalmente algunas de las obras. Lope Afonso, testigo del pleito Tavera- Fonseca declararía que el de Lemos ""*yba en una mula con una bara en la mano dándoles en la cabeça deziéndoles: carretad, villanos, que bien recios andábades en derribar mis casas…*Ángel Rodríguez González, Las fortalezas de la mitra compostelana, vol. I, 138.

[456] José Couselo, *La guerra hermandina. Siglo XV.*Santiago de Compostela. Estudos Galegos.Tip. de El Eco Franciscano, 1926, 460.

[457] Hay constancia de algunos duros castigos de prisión y dinero. Así, por ejemplo, el impuesto a quien el "*dicho conde le tuviera preso en Caldelas e le hiziera pagar quarenta e çinco mil maravedíes por aber sido alcalde o cadrillero de la dicha Hermandad e questo dicho testigo aquí ya no ay por mi bien dicha Hermandad e questo dicho testigo aquí ya no ay por mi bien ni ninguna cosa, que todo me lo lleva el conde de Lemos…*A.Rodríguez González, Las fortalezas de la mitra compostelana y los "irmandiños".Colección: "Galicia Histórica" La Coruña, 1984, vol. I., 148 en Jose Couselo *La guerra hermandina. Siglo XV.* Santiago de Compostela. Estudos Galegos.Tip. de El Eco Franciscano, 1926, 162.

non os las mandara hacer". Pero de inmediato, mandó que trajeran otro buey y que se lo diesen...*"y si era pobre, ahora si era rico que el vasallo lo comprase…"*

De esta forma concluyó la sublevación irmandiña. Con ella, casi al mismo tiempo, quedó también borrado del mapa, el movimiento general del que se derivó y que había nacido en Segovia, como un verdadero cuerpo policial, sobre la base de la Hermandad vieja de colmeneros y ballesteros de Toledo, Talavera y Ciudad Real. Pese a que en breve, la situación general retornó a su estado anterior, aquel ensayo no fue en vano, sino que en breves años fructificó en la nueva institución que lograría, de la mano, de los Reyes Católicos, la restauración definitva del orden público y el sometimiento de todos a la justicia y autoridad real.

Un testigo del Pleito Tavera-Fonseca[458], el escudero Ares Díaz de Páramo, le recuerda con cierta precisión al declarar que Fernando Acuña Gobernador primero que "*de este reino fue, tomó todas las fortalezas o las más bellas de este reino por el Rey e los tuvo en su poder poniendo en ellos alcaides e que no hizo derribar ninguna de las fortalezas antiguas salbo los castillos roquedos y torres y fortalezas que abían sido echas nuevamente e sin licencia del rey de que se hacían robos e fuerças…".* Más adelante, este mismo testigo recuerda que los derrocados lo fueron porque "*no mostravan liçencia que tobiesen del Rey para los tener e azer,ni mostraban antigüedad dellos como heran antiguos e quales fortalezas que mostravan liçencia real o probaban antigüedad no los derribaban".*

[458] Véase, Ángel Rodríguez González, "Las fortalezas de la mitra compostelana y los "irmandiños*".* Colección "Galicia Histórica"La Coruña, 1984, vol.I p.148 en Couselo Bouzas, José: *La guerra hermandina.* Siglo XV. Estudos Gallegos, Santiago. Tip. De El Eco Franciscano, 1926,.496.

Lám. 390 Saviñao, O. Torre de A Candaira.

Lám. 391 Pantón, Ferreira. Castillo de Maside.

Son ejemplos reseñables los que aluden a fortificaciones como la torre de Saviñao (lámina 390), considerada como una de las fortalezales má antiguas de la provincia que

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

a principios del siglo XVI era señor de ella Don Diego Sarmiento de Sotomayor[459] la torre de Codesido en Villalba o el castillo de Ferreira de Pantón (lámina 391), hoy propiedad del marqués de Casa Pardiñas, que lo restauró en época reciente. En su origen perteneció a los condes de Lemos, cuyos blasones se hallan esculpidos sobre la puerta principal. Es un magnífico ejemplo de arquitectura defensiva de la Edad Media, reconstruido en el siglo XVI con aditamentos y obras de época muy posterior. El palacio adosado a la fortaleza muestra una hermosísima ventana de estilo renacentista (lámina 392) con columnas exentas sobre machones que arrancan de repisas y un friso que se corona con grácil venera.

Lám. 392 Pantón, Ferreira. Castillo de Maside. Detalle ventana renacentista.

Por su parte, la torre de Codesido (Villalba) es de planta cuadrangular y de origen medieval que formaba parte de un conjunto con un palacio y una capilla derribados a mediados del siglo XX.Actualmente, se conserva el arranque de la torre insertado en la estructura de un pazo de factura posterior. Hay también un vano con arco de medio punto y varios escudos de armas. Esta construcción es de titularidad privada[460].

Una torre es una estructura de gran alzada en relación con su base. Ya en la Antigüedad empezaron a asociarse a murallas y puertas como elemento defensivo. En Occidente se utilizaron en las construcciones religiosas, al lado de la iglesia, pero en el

[459] Elías Valiña Sampedro, *Inventario artístico de Lugo y su provincia. Tomo V. Pacio-Senande*.Servicio Nacional de Educación y Ciencia. Dirección General del Patrimonio artístico y cultural. Comisaría Nacional del patrimonio artístico, 1980, 285.
[460] Recurso en línea.Consultado en: (10/02/2021):Disponible en: https://inventrip.com/deputacionlugo/trip/2853?recurso=23243&nod=1239241&name=%C2%BFQu%C3%A9%Lover

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Este se incorporaron a ella, dando lugar a una gran variedad de soluciones arquitectónicas. En la época carolingia las iglesias occidentales también empezaron a incorporarlas a su estructura. A principios del siglo IX se dio ya la fachada con dos torres, como en la iglesia alemana de San Miguel de Hildesheim (1000-1073), modelo que se fue extendiendo por toda Europa hasta hacerse obligatorio en las catedrales góticas. Posteriormente se prescindió de una de ellas y se dio más importancia a la otra. En la arquitectura civil de la Edad Media tuvo gran importancia en los castillos, cuyo núcleo principal era la torre de homenaje. Durante el Renacimiento y el Barroco cayó en desuso. Durante el siglo XIX se acabaron algunas empezadas en la Edad Media. Las del siglo XX son en verdad los mástiles de comunicaciones y los rascacielos. Las culturas orientales e islámica también han utilizado torres en sus construcciones[461].

La torre de homenaje es la parte principal de un castillo que contenía los acondicionamientos necesarios para servir de vivienda permanente o de refugio en tiempo de guerra. Recibe este nombre porque en ella se desarrollaba la ceremonia del homenaje que vinculaba al señor y al caballero. Otras torres son torres símbolo, como las paleocristianas, que carecen de utilidad y funcionalidad. Tan solo figuran para resaltar una efeméride o una ubicación que ha pasado a significarse por un ritual o suceso peculiar y especial.

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[461] Llorenç Martí, *Biblioteca Larousse. Diccionario de arte,* tomo II.Barcelona: Editorial RBA, 2002, 275.

Las torres de homenaje[462] (tal y como es el caso de San Payo de Narla) suelen tener un carácter propagandístico muy marcado, utilizando su presencia escénica de robustez como medio de enfatizar el poderío del linaje que habita esa fortaleza. También responde a un planteamiento de jerarquización visual porque actúa como hito indicador de un señorío, del carácter de rudeza y poderío de la edificación.

Es indudable que la torre queda vinculada con un tiempo pretérito de enfrentamientos partidarios, de luchas entre bandos enfrentados, característicos de una Baja Edad Media tan turbulenta como presente en la mentalidad de los nobiliarios linajes, que con un ideal cortesano de corte renacentista.La torre continuaba siendo para un patriciado urbano de origen militar un claro emblema de poder, un símbolo de prestigio nobiliario, y tal vez nunca dejó de estar presente en la constitución de nuestra arquitectura civil[463].

Vicente Lámperez se refería a la existencia de torres en la arquitectura palatina española como "un rasgo" nacional que, en realidad, no desaparecería hasta el siglo XVIII, y en su análisis histórico de la arquitectura civil española, considera estos elementos integrales como un importante medio defensivo, a la par que un modo de exteriorización de nobleza. Este autor llega a establecer un catálogo de tipologías, a tenor de la colocación de la misma en la fábrica palaciana, que va desde la torre única, enhiesta, dominando el palacio, hasta la torre ampliamente abierta y profusamente ornamentada, pasando por la torre ubicada en el ángulo del edificio, o en dos o más, si el palacio estaba descubierto por todos sus lados. Aquí, nos encontramos en San Payo con una torre única, enhiesta, máclica y dominante. Lleva el protagonismo, por ello creemos se instala el vano renaciente y el clipeo como punto articulador.

Por otra parte, en el caso de San Payo de Narla, la forma de ensalzar el linaje de los Seixas se hace todavia con mayor empuje al disponer sendos escudos nobiliarios en el

[462] Llorenç Martí, *Biblioteca Larousse. Diccionario de arte…,*275.
[463] Arsenio Moreno, "El palacio ubetense del siglo XVI. Entre la tradición medieval y la renovación clasicista*."* UNED.*Espacio, tiempo y forma*.Serie VII, Hª del arte, (2003) 32.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

marco superior de una ventana ya imbuída en el lenguaje renacentista, algo que también vemos en la Torre de A Candaira de O Saviñao (Sober) bajo estas líneas (lámina 393):

Lám. 393 Saviñao (Sober) Torre de A Candaira. Detalle de ventana con escudo heráldico.

Este hecho demuestra como esta torre de homenaje se desprende de resabios más medievalizantes como se puede ver en la fortaleza de Moeche (lámina 394) (próxima a la de Narahío), que dispone sus elementos propagandísticos bajo una ventana muy estrecha y poco ornamentada, siendo motivos heráldicos donde se pueden apreciar figuraciones atribuídas a un animal.

Lám. 394 Moeche, castillo. Detalle ventana con escudo heráldico (simbolismo)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Más próxima al lenguaje renaciente en la arquitectura, parece estar la edificación gótico-isabelina situada en Tovar (Vilanova de Lourenzá,Lugo), que ya muestra una estructura turrificada menos defensiva, ya que le concede protagonismo al ornato. Aquí también tenemos una ventana más elaborada (lámina 395) que la anterior de Moeche.Tenemos, también, referencias heráldicas al linaje morador y que tuvo relación con el linaje de San Payo, a través de la vinculación con Brianda Tovar das Seixas. Asimismo, en los muros de esta fortaleza, se percibe el gusto decorativo por motivos bélicos, sendas efigies de guerreros (lámina 396 a) y b)) se ubican en el dintel de una puerta, a derecha e izquierda, en la línea de lo que hemos visto en Narla (A Castronela, Friol) y en Aranza (Baralla).

Lám. 395 Tovar (Vilanova de Lourenzá). Ventana en torre de homenaje.

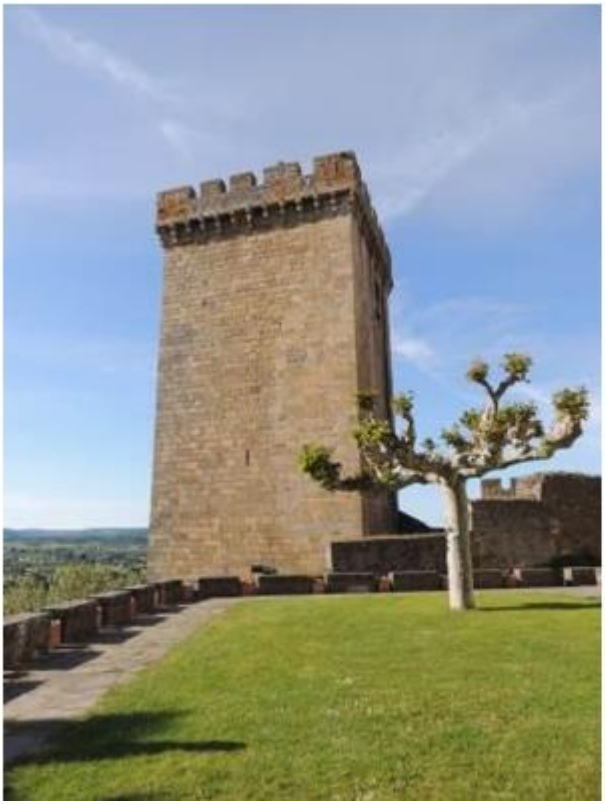
USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám. 396 Tovar (Vilanova de Lourenzá). Torre de homenaje.

Lám. 397 a) y b) Tovar (Vilanova de Lourenzá). Detalle de escudo y guerreros.

Otro ejemplo de torre significativo lo tenemos en Monforte de Lemos (lámina 398), situada en un enclave privilegiado que potencia todavía más su volumen, al situarse sobre un promontorio muy elevado. Figuran también referencias heráldicas al linaje morador, con la presencia de atributos zoomorfos representativos de esa familia moradora de la edificación. Esto nos da pie a hablar de elementos simbólicos en la heráldica.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Lám. 398 Monforte de Lemos. Vista de torre de homenaje.

En nuestro trabajo, ya hablamos de la importancia del dragón y de la figa como símbolos representativos.Es el momento ahora de mencionar el león (lámina 399), muy presente en la heráldica de muchos torreones y que en San Payo de Narla encontramos en una de sus chimeneas interiores.

La introducción del león (lámina 399) como símbolo heráldico la realizó Alfonso VII de Castilla, quien tras considerar sus reinos exentos del poder jurisdiccional del Imperio Germánico y proclamarse Emperador, en el año 1135 hizo grabar en sus monedas un léon.Costumbre que sería seguida por sus sucesores y junto con el castillo se convertiría en las armas parlantes de los reinos de Castilla y León.Así mismo, efectuaría también su introducción en la heráldica aragonesa, cuando el fallecimiento de Alfonso I de Aragón en el año 1133 pretendió apoderarse de sus reinos, imponiendo el león como armas de pretensión de la ciudad de Zaragoza[464].

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

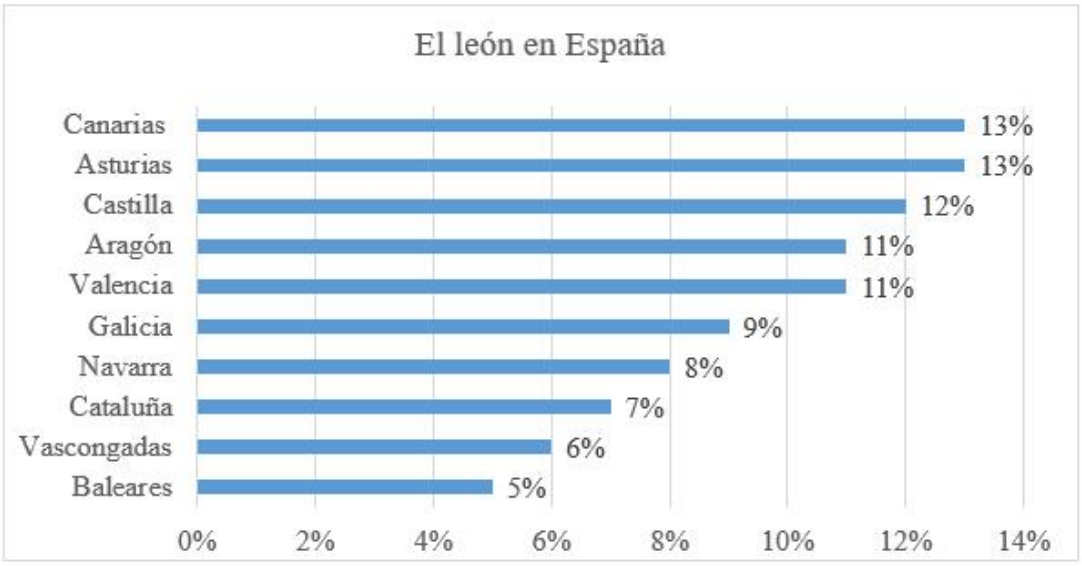
[464] Luis Valero de Bernabé, *Heráldica de Galicia. Características*, Madrid: Academia Edu, 161.

El dibujo heráldico del león (lámina 399) responde a unas estrictas reglas de diseño que apenas coinciden con el dibujo de un león al natural; no olvidemos que el león no es un animal propio de la fauna europea, por lo que la mayor parte de los heraldistas que lo dibujaban jamás lo habian visto en su vida, de modo que hubieran de inspirarse en las descripciones apartadas por viajeros que llegaban de Oriente, en donde era figura habitual en los emblemas persas y sasánidas.Es por ello que sus diseños se ajustan a una figura estereotipada que pone de relieve los atributos característicos de este animal: cabeza, cola y garras. Generalmente se le presenta rampante, en posición erecta, alzado, descansando sobre la pata posterior derecha y con la otra alzada, así como con las dos garras delanteras alzadas en posición amenazante, la derecha más alta que la izquierda. Su cabeza, de perfil, boca abierta, cola desarrollada en posición alzada, terminada en una borla de pelos.Esta es la posición natural del león heráldico, muy diferente a la que pueda adoptar un león natural y que recuerda más bien a un hombre aprestándose para defenderse[465].

En la fortaleza de San Payo de Narla, los leones están en posición pasante, cuando se le dibuja de perfil pero en actitud de caminar, con la parte delantera levantada y los otras tres posadas en la tierra. El león también puede ser retratado corriendo, parado, sedente, acostado, arrestado, difamado (cuando tiene el rabo), naciente, saliente, contorneado, monstruoso, dragonado, alado,capiroteado, coronado, etéctera.También como tenante, es decir, sujetando un escudo, tal y como se ve en la Puerta de los leones de Viveiro (lámina 400).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

[465] Valero de Bernabé, *Heráldica de Galicia…*161.



Lám. 399 Gráfico Representación heráldica del León en España

Lám.400 Puerta de los Leones, Viveiro.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

29.1. La torre de homenaje en la arquitectura defensiva

Un ejemplo paradigmático lo encontramos en el castillo de Belalcázar (Córdoba) (lámina 401) cuya torre de homenaje fue levantada por Francisco de Sotomayor en 1470, destacando los garitones del cuerpo alto y las armas del conde. Su transformación en un edificio residencial se culminó con una importante reforma renacentista, que lo dotó de nuevas estancias palatinas. Ciertamente, la misma intervención y remodelación pudo ser llevada a cabo en la fortaleza de San Payo de Narla, objeto de nuestro estudio.

Lám. 401 Belalcázar, castillo (Córdoba). Prominente torre abalaustrada.

Como ya hemos dicho con anterioridad, la torre de homenaje es la más destacada y la parte fuerte y defendible de una fortaleza, concebida como su último reducto de resistencia y que, por tanto, debe poder aislarse del resto de las fortificaciones de la plaza y ofrecer un cierto grado de autonomía funcional.

Los orígenes de la torre de homenaje o *magna turris* del medievo occidental en precedentes helenísticos o bizantinos como el de Filón de Bizancio o el Procopio, aunque sin llegar al acuerdo unánime de aceptar su condición de torre principal y autosuficiente, queriéndose ver en ocasiones la descripción de una gran bestorre.

Todo parece indicar que los grandes homenajes construidos por los francos de Ultramar en el siglo XII, como los de Saone (Sahyoun, Siria, c.1190), fueron la plasmación de conceptos traídos con ellos desde los reinos de influencia capeta y no préstamos conceptuales bizantinos, aculturación de la tierra conquistada. Para entonces los condes de Blois y Anjou hacía varias generaciones que habían construido en piedra,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

sus grandes *donjons* de Doué-la- Fontaine (Maine-et-Loire, c.950), Langeis (Indre-et-Loire, 994) o Montzabon (Indre-et-Loire, c.998), familiarizando a los futuros cruzados con las ventajas de estas estructuras, que constiturían una de las señas de identidad de Europa durante más de medio milenio.

Existen, no obstante, matices formales y funcionales que permiten distinguir diferencias entre el *donjón* francés (lámina 402), el *keep* británico, el *bergfriend* germánico, el *mastio* italiano o la torre de homenaje castellana, e incluso en cada uno de ellos se producen épocas, zonas o titularidades, e incluso, epifenómenos directa o indirectamente dinamados de la *gran torre*, como el *pele* irlandés, escocés o de los condados septentrionales ingleses, la *torrona* de la mitad norte española, las *tour-beffrois* alsacianas, el *cloictech* del monasticismo irlandés o, al fin, las *Martello-towers* de las costas opuestas a la eclosión napeoleónica.En definitiva, la gran torre ejerce de pieza clave en el principo de compartimentación de la defensa, llave en el dispositivo general y último reducto con cierta autonomía logística y táctica[466].

Lám. 402 Houdan,Donjon. Ejemplo de tipología de torre de homenaje

La valoración de la torre de homenaje experimenta cambios significativos según regiones y épocas.Una particulariedad británica es la variedad y número, inexistentes en el resto de Europa, de una curiosa polivalencia poliorcética, la combinación de torre de

[466] Luis (de) Mora-Figueroa, *Glosario de arquitectura defensiva medieval*.Madrid: Ministerio de Defensa. Secretaría General Técnica, 2006, 209.

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

homenaje y torre-puerta, que se ha querido relacionar con un intento de extremar el control de acceso por parte del propio titular[467].

En tierras francesas, donde todo indica que naciera la *tour maîtresse,* quizás en parte como derivación del *aula maior* de tradición carolingia, recrecida y fortificada tal como vemos en Doué-la- Fontaine (Maine-et-Loire c.900-950), se generaliza a lo largo del siglo XI una gran torre en piedra, cuadrangular y flanqueada de pequeños e inoperantes contrafuertes. Este donjón, cuya propia raíz en el *dominum latino* apunta al carácter dominical de su construcción, adquiere desde el principio una preeminencia táctica y simbólica clara, al tiempo que aúna las funciones defensivas y residenciales, con evidente supremacía de la primera sobre la segunda, aunque sin constreñir en exceso su habitabilidad con la *tour maîtresse.* En general, la torre de homenaje de los Reinos peninsulares, no siempre carece de chimeneas, letrinas, tacas, aguamaniles, hornos y demás elementos estructurales de índole doméstica que demuestren su condición de vivienda estable, permanente, para los dueños titulares de un patrimonio tan costoso y significativo como una fortaleza. A pesar de algunos detalles, tardíos por demás, como poyos de fábrica en los tabucos ventaneros (el *festejador de la finiestra catalano-aragonés),*(lámina 403) parece evidente que las torres del homenaje resultan en su planteamiento interior un incómodo amparo. Así mientras, la *gran torre anglo-francesa* se concibe desde un principio como "*residencia intensamente fortificada"*, la hispánica surge, tardía, como una fortificación "*levemente habitable"*.

[467] Mora-Figueroa, *Glosario de arquitectura defensiva medieval…,*211.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám.403 Tipología de ventana gótica.
Masía catalana. Posible festejador.

Pueden ser dos los motivos que explican el carácter no residencial de la torre de homenaje en los Reinos peninsulares, en primer lugar, la nobleza con nivel e intereses económicos para construir o adquirir una fortaleza era preferentemente urbana, más que rural, en sus predilecciones residenciales; y aunque su patrimonio estuviera en el terrazgo, su casa se labraba a intramuros de un núcleo urbano, ciudad o aldea, que es donde aún se conservan los pocos y modestos vestigios al respecto. Este absentismo de la tierra nutricia, puede ser más intenso en el sur que en otras zonas, pero es general en casi toda la Península, y constituye un matiz definitorio, con mayor trascendencia psicológica y sociológica de lo que pudiera pensarse, que separa el estamento de sus homólogos europeos y se refleja en la concepción arquitectónica nobiliaria durante siglos.

En segundo lugar, los pocos castillos con signos de haber tenido esporádica vida señorial, sólo suelen conservarse las estructuras más recias, torres y murallas exteriores habiendo decaído la trama interna, normalmente en torno a un patio porticado, y con ella

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

lo poco que de palaciego pudo haber habido, siendo duda lo que en patios y crujías podría haber sucedido en la cotidaneidad de los días[468].

En caso de que las murallas que la rodeaban no fuesen suficientes para detener el enemigo, la torre del homenaje, por definición, la más fuerte del castillo, a la vez que vivienda del señor o *alcaide* de la fortaleza, era el último reducto defensivo.Su estructura obedece a toda una estudiada compartimentación, el último nivel se cubre con una bóveda apuntada que descarga las posibles presiones ejercidas por la terraza almenada en los muros norte y sur, descarga facilitada también por la alternancia de colocación de las vigas, que varía en cada nivel.Dicha variación está presente en la mayor parte de las torres para evitar cargar el peso solamente en dos lienzos; valga como ejemplo la ourensana torre de Sandías (lámina 404), cuyo esqueleto permite observar el hecho. Se cubre el conjunto con una terraza almenada en cuyos ángulos se abren troneras escasamente abocinadas, para mejorar la defensa del edificio.

Lám. 404 Sandiás, torre de homenaje (Ourense)

Hablando de nuestra causística local, esto es, centrándonos en la fortaleza de San Payo de Narla, una residencia palaciega que nace inserta en una fortaleza de reminiscencias de época medieval, tomando motivos inspirados en la tratadística de

[468] Mora-Figueroa, *Glosario de arquitectura defensiva…*,.211.

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Sebastiano Serlio[469], queremos enfatizar cómo San Payo reviste su epidermis arquitectónica de una cuidada ornamentación renacentista, analizando su programa escultórico caemos en una discriminación estética, ya que ensalzamos el estilo renacentista en detrimento del estilo medieval, al que vemos como arcaico y rígido. Se introducen tímidamente elementos renacentistas como escudos nobiliarios, rosetas, bustos insertos en clipeos, angelotes o *puttis*, ovas…Nuevos componentes escultóricos integradores de un lenguaje artístico nuevo y genuinamente auténtico por su exclusividad y originalidad[470]. La acumulación de elementos estéticos o pintorescos son lugares propicios para la evocación histórica.

Su torre de homenaje responde a un planteamiento de jerarquización visual porque actúa como hito indicador de un señorío y del carácter de rudeza y poderío de la edificación, con un tratamiento de tintes renacentistas de carácter autónomo y experimentalista, subsidiario de los nuevos lenguajes italianos, pero que gusta de conservar sus propios códigos emanados de una tradición constructiva propia y secular.

Con un claro gusto hacia los clipeos, que quizás podrían hacer referencia a una clásica galería de "*uomini famosi"*, un magnífico repertorio " *de claris mulieribus*" y de "*viris ilustribus*" donde quizás se pudiese estar ensalzando al linaje de los Seixas, en una arquitectura residencial fortificada por torreón de reminiscencias medievales. El sustrato medieval está muy latente, tan sólo se atreve a introducir breves y tenues pinceladas renacentistas en elementos subsidiarios externos como las ventanas e internos como las puertas y chimeneas.

La torre, por su parte, continuaba siendo para un patriciado urbano de origen militar, un claro emblema de poder, un símbolo de prestigio nobiliario, y tal vez nunca dejó de estar presente en la constitución de nuestra arquitectura civil[471].Don Vicente

[469] Mª Dolores Antigüedad, "Úbeda, la consolidación de la imagen renacentista," ,Madrid: UNED: Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Hª del arte, (2003) 20.
[470] Antigüedad, *Úbeda, La consolidación de la imagen renacentista…,*44.
[471] Arsenio Moreno, "El palacio ubetense del siglo XVI. Entre la tradición medieval y la renovación clasicista". Madrid: UNED.*Espacio, tiempo y forma*.Serie VII, Hª del arte,t.17, (2004) 20.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lámperez se refería a la existencia de torres en la arquitectura palatina española como "*un rasgo*" nacional que, en realidad, no desaparecería hasta el siglo XVIII, y en su análisis histórico de la arquitectura civil española, considera estos elementos integrales como un importante medio defensivo, a la par que un modo de exteriorización de nobleza y poderío. Este autor llega a establecer un catálogo de tipologías, a tenor de la colocación de la misma fábrica palaciana, que va desde la torre única, enhiesta, dominando el palacio,hasta la torre ampliamente abierta y profusamente ornamentada, pasando por la torre ubicada en el ángulo del edificio o en dos o más, si el palacio estaba descubierto por todos sus lados. En el caso de San Payo, es una torre única, enhiesta, máclica y dominante con un halo de desafío, aunque por planos de la Chancillería de Valladolid se sabe que tuvo, en origen, dos torres. Marca un eje de axialidad, es autosuficiente y ordenada de un modo racional en virtud de un solemne patio central. Evoca lo medieval y hace medievalizante la estructura turrificada que, en cuanto a concepto, difunde fortaleza y dureza; tipológicamente actúa como un elemento embellecedor de una fortaleza renaciente que muestra su pasado glorioso como bastión defensivo, con presencia en el pasado de baluarte de protección.

Se puede, por tanto, evidenciar que una arquitectura de recio sabor medieval puede llevar implícita un rico repertorio de morfemas renacentistas, en muchos casos de un contenido semiótico plenamente humanista, sin que, por ello, naturalice orgánicamente su concepción.Por su parte, la fortaleza de San Payo de Narla, es exenta e independiente, proclamando la singularidad y autosufiencia de la edificación, con un módulo residencial apartado del defensivo y nuevo espacio emblemático de la construcción.La torre tiene doble función: mirador y baluarte.

Esta torre de San Payo es un signo evidente de empoderamiento y distintivo de poder, ligado al feudalismo y al esplendor de una época favorable al linaje de los Seixas, de hecho se ramificó hasta las torres de Allo en Zas (A Coruña). Lleva el protagonismo, por ello se instala el vano y en el clipeo como punto articulador y vertebrador de toda la composición escultórica, que además es un prototipo tipológico, pues se repite en otras construcciones como el pazo de Aranza en Baralla. No obstante, sorprende el uso de este elemento en fortalezas arcaizantes y de pervivencia medieval irremplazable como San

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Payo de Narla. Su existencia se debe a la explicación de la demanda de una nueva y refinada clase noble.

Pero, estas semejanzas formales, entre las fachadas de edificios no son gratuitas, reproduciéndose en este caso un fenómeno frecuente en la arquitectura local de este siglo, cual es la repetición mimética de modelos arquitectónicos bien identificados por expresa voluntad del comitente[472].Los esquemas compositivos van a seguir siendo reutilizados de un modo reiterativo por los maestros canteros instalados,coetáneos en zona y cronología. Mismas tendencias se ven en San Payo de Narla y en el pazo de Aranza en Baralla, pudiendo hablar nuevamente de un trasunto literal del modelo, con la diferencia de que el apartado decorativo en San Payo está centrado esencialmente en su torre que, metonímicamente, da nombre y define a la fortaleza.

Lám.405 Narla, San Payo (Friol, Lugo). Vista aérea global del conjunto. Detalle: delimitación del castro.

El emplazamiento de los castillos y torres no es, por supuesto, arbitrario.Una serie de factores, entre los que se encuentran los de tipo militar, es decir, los estratégicos, condicionan tal emplazamiento en virtud del papel que vaya a desempeñar la construcción. En siglos anteriores, las fortalezas destacaban ante todo por una función estratégico-defensiva, sitúandose en líneas fronterizas,costas o tierras recién

[472] Moreno, "El palacio ubetense del siglo XVI"..., 47.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

conquistadas.De ahí, que San Payo de Narla se asiente sobre un promontorio anterior (lámina 405), tipo asentamiento castreño. En relación con el dominio señorial, el castillo genera, además, una función social al concentrar en torno a sí mismo a los servidores del señor.

En la construcción de un castillo, todo responde a unas necesidades concretas, así las partes más vulnerables se construyen con menos vanos, predominando el muro de mayor grosor, y con saeteras que hacen de puntos de defensa. Las torres del homenaje son los últimos reductos y por ello no sólo tienen los muros más gruesos, y presentan mayor cantidad de saeteras, sino que caracterizan su modo de construir por la complejidad de muchos de sus elementos[473].

Lám.406 Torre de homenaje.
Arquitectura inglesa. Fortificación

La torre del homenaje, según Cooper deriva del "*keep*" inglés (lámina 406), una unidad que concentraba toda la defensa del castillo, lo cual, lejos de ser beneficioso, perjudicaba puesto que facilita la invasión, y el castillo quedaba defendido únicamente por la torre. La solución era el abandono de la "keep" y distribuir los elementos defensivos en las murallas del recinto. En Castilla no se abandonó la torre, y, a pesar de no ser el único punto estratégico del conjunto, era la parte más protegida al disponer de

[473] María de la Paz Varela Campos, *La imagen del noble en el arte a través del ejemplo de los Andrade (ss.XVI, XV,XVI),* Santiago de Compostela: Facultad de Geografía e Historia. Departamento de Historia del Arte, 1989, 53.

USC DE COMPOSTELA

muros más gruesos, accesos complicados, disposición de saeteras en los muros; la torre era, en definitiva, el recinto señorial por excelencia. Recordemos también que la torre de homenaje presenta la entrada en un piso elevado y nunca alineada con la correspondiente del castillo.Es más, en algún caso, el acceso a la habitación del señor sólo es posible a través del paseo de ronda, por ejemplo, está el caso de la fortaleza de Moeche[474].

En el caso de Lugo, encontramos la torre de Castroverde, donde posiblemente vemos la puerta de acceso que comunicaba la zona palaciega y residencial con la torre de homenaje, pero también creemos que en San Payo de Narla es perceptible su localización. Curiosamente, en Castroverde se dispone sobre la puerta un curioso dintel con una enigmática figura que algunos identifican con un gaitero o un guerrero, en todo caso el tema del belicismo gusta, no se relega a espacios arquitectónicos marginales, sino que se hace visible en los principales elementos arquitectónicos de la fábrica constructiva. Esquema que se repite en las fortalezas de Tovar, San Payo de Narla, etc….

Debemos hacer un análisis descriptivo de las dependencias del castillo, ya que es evidente que la diferenciación social también se refleja en el interior de la casa señorial al crear estancias propias de la nobleza (lámina 407) y estancias de la servidumbre, siendo las primeras, las zonas más embellecidas.

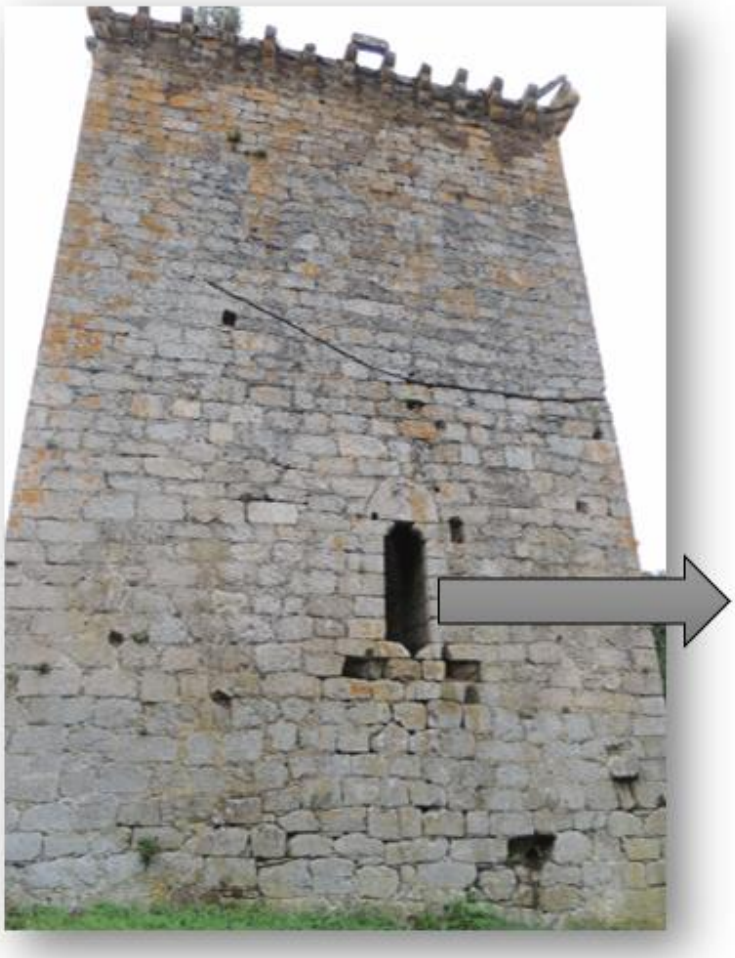
La torre de homenaje se somete a un refinamiento estilístico, preocupan los códigos para convertirse en un grupo selecto y distinguido dentro de la sociedad. En la arquitectura exterior tarda en verse, en el interior destacan los "paños de pared" o tapices. Desde finales del siglo XVI, conforme la mayoría de las grandes fortalezas y castillos "roquedos" permanecían en el abandono y en el desamparo, o eran sólo parcialmente utilizados para cárceles concejalíes, tullas y viviendas de los jueces ordinarios, en todas las comarcas iban apareciendo "pousas" y pazos, en tanto las antiguas "torres " también

[474] Varela Campos, *La imagen del noble en el arte a través del ejemplo de los Andrade…,*70.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

se renovaban, señal de que un nuevo grupo de gusto más refinado y de hábitos más reposados que los de los viejos señores feudales que antaño habían gobernado en Galicia.

Sin embargo, la preocupación por el embellecimiento exterior de las casas nobles comenzaría a tomar importancia para los nobles únicamente a partir de los últimos años del siglo XIV. Este fenómeno hay que relacionarlo con el establecimiento de las familias nobles en el mundo urbano, que tiene su auge en esta época, aunque ya se venía desarollando desde siglos anteriores. Por otro lado, se provoca una competitividad entre los nobles y los comerciantes que ya en el siglo XV han tomado un protagonismo social y económico[475].



Esta puerta, comunicaría la torre de homenaje con la zona de la residencia palaciega, diferenciándose así dos espacios: el defensivo y el doméstico. Este modelo es extensible a más fortalezas, ya que se reproduce exactamente en la fortaleza de San Payo de Narla.

Lám. 407. Castroverde, fortaleza.
Detalle acces puerta de homenaje.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

475 Varela Campos, *La imagen del noble en el arte a través del ejemplo de los Andrade…*,88.

En conclusión, el momento de cambio ante el que nos encontramos se define por el paso de una arquitectura eminentemente militar a una arquitectura primordialmente señorial en la que existe una mayor dedicacion al "*confort*" a medida que los hábitos y maneras del mundo urbano se van imponiendo.

Poseer una opulenta fortificación como la torre de San Payo de Narla era todo un orgullo, una plasmación simbólica del prestigio social a través de una construcción que no se reviste de complicaciones excesivas a nivel artístico. Un símbolo de poderío social frente a la comunidad, a la que recuerda el pago de rentas.

La nobleza ha jugado un papel muy importante como promotora de construcciones, no sólo religiosas sino también auxiliares, entendiendo por auxiliares aquellas que han de desempeñar una función práctica para todo el pueblo, sea esta función de asistencia o beneficiencia (hospitales) o bien sea de comunicación (puentes).Evidentemente, estas construcciones tendrían, además de una finalidad práctica, una intención que no ha de desvincularse del prestigio del señorío y, por tanto, de la gloria y la fama del propio señor. Así, una especie de competitividad entre los miembros de la nobleza se convierte en el elemento impulsor de nuevas construcciones que enriquezcan el señorío, y, por tanto, contribuyan a garantizar el prestigio de sus promotores, los nobles[476], mediante el orgullo de la estirpe y la exaltación heráldica.

Una torre es una estructura de gran alzada en relación a su base. Ya en la antigüedad empezaron a asociarse a murallas y puertas como elemento defensivo. En Occidente se utilizaron en las construcciones religiosas, al lado de la iglesia, pero en el Este se incorporaron a ella, dando lugar a una gran variedad de solucines arquitectónicas. En la época carolingia las iglesias occidentales también empezaron a incorporarlas a su estructura. A principios del siglo IX se dio ya la fachada con dos torres, como en la iglesia alemana de San Miguel de Hildesheim (1000-1073) (lámina 408), modelo que se fue extendiendo por toda Europa hasta hacerse obligatorio en las catedrales góticas. Posteriormente se prescindió de una de ellas y se dio más importancia a la otra. En la arquitectura civil de la Edad Media tuvo gran importancia en los castillos, cuyo núcleo

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

476 Varela Campos, *La imagen del noble en el arte a través del ejemplo de los Andrade…,*99.

principal era la torre de homenaje. Durante el Renacimiento y el barroco cayó en desuso. Durante el siglo XIX se acabaron algunas empezadas en la Edad Media. Las del siglo XX son en verdad los mástiles de comunicaciones y los rascacielos. Las culturas orientales e islámica también han utilizado torres en sus construcciones[477].

Lám. 408 Hildesheim, San Miguel.
Construcción religiosa turrificada.

La torre de homenaje es la parte principal de un castillo que contenía los acondicionamientos necesarios para servir de vivienda permanente o de refugio en tiempo de guerra. Recibe este nombre porque en ella se desarrollaba la ceremonia del homenaje que vinculaba al señor y al caballero.Otras torres son torres símbolo como las paleocristianas, que carecen de utilidad y funcionalidad, tan sólo figuran para resaltar una efeméride o una ubicación que ha pasado a significarse por un ritual o suceso peculiar y especial.

La torre (lámina 409) se remata con volados matacanes y almenas, y en otra de sus verticales paredes, la simbología heráldica de su Señor. Conserva una letrina (lámina

[477] Llorenç Martí, *Biblioteca Larousse. Diccionario de arte,* tomo II,Barcelona: Editorial RBA, 2002, 275.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

410) con resalte en la pared lateral de la fachada, y se ve la puerta que probablemente uniese el cuerpo palaciego con la torre del homenaje.

Posiblemente esta fuese la puerta de acceso que comunicaba la zona palaciega y residencial con la torre de homenaje, en este caso en la fortaleza de Castroverde, pero creemos que en San Payo de Narla también es perceptible su localización. Curiosamente, en Castroverde se dispone sobre la puerta un curioso dintel con una enigmática figura que algunos identifican con un gaitero o un guerrero, en todo caso el tema del belicismo gusta, no se relega a espacios arquitectónicos marginales, sino que se hace visible en los principales elementos arquitectónicos de la fábrica constructiva.

Lám. 409 Castroverde, torre. Detalle decoración moldurada ¿posible gaitero?. Capitel de gaitero.Fondos Museo de Pontevedra.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Detalles de la fábrica constructiva de Castroverde (lámina 410):

Lám. 410 Castroverde, torre.
Detalle de una letrina. Exterior

Huelga decir que la provincia de Lugo está poblada de numerosas fortificaciones como la de Sarria, la de Caldaloba, la de Villalba, la de Miraz en Friol, la de Tovar en Vilanova de Lourenzá… Precisamente ésta última ha sido junto con la de San Payo, la que más ha partido ha sacado a su torre de homenaje, ambas edificaciones pasan a utilizar sus torres como lugares propogandísticos de su linaje y con alegorías alusivas a su realeza y fortaleza. La torre de homenaje (lámina 411) por su verticalidad, visibilidad y privilegiada ocupación espacial, es ahora un hito indicador del nuevo lenguaje decorativo renacentista y un lugar para vanagloriarse y jactarse de la importancia del mayorazgo y señorío de su nobleza.

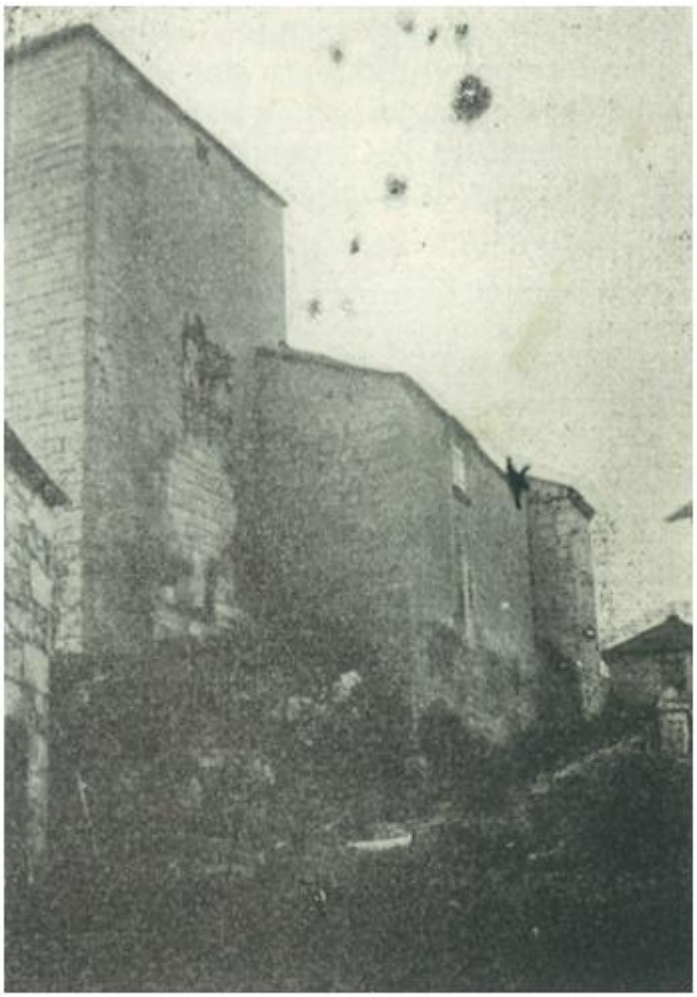
USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám.411 San Payo de Narla (Friol, Lugo). Torre del homenaje. Visión casi exenta

Lám. 412 Signos lapidarios. Incisiones en la piedra.Acceso a la salida de la torre del homenaje.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

San Payo, por su parte, contribuye con una espléndida torre de homenaje fruto de la reconstrucción por parte de canteros vizcaínos (de hecho, la fortaleza está diseminada de signos lapidarios de cantería) (lámina 412) tras la demolición por parte de los irmandiños en su famosa revolución. De buena labra y disposición de sillares, con pastiche en el almenado (por fotos sabemos que las almenas son un añadido contemporáneo) (lámina 413 y 414) y suavizando su aspecto defensivo al hacer de ella una especie de mirador, insertando a la mitad de su cuerpo prismático, una bella ventana con molduración, heráldica e iconográfica.



Lám.413 Separata Manuel Vázquez Seijas. Torre de homenaje sin almenado posterior (pastiche)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám. 414 San Payo, Narla de (Friol)
Detalle del almenado, percibiendo la diferencia de piedra en la horizontalidad de las hiladas.

29.2. Las torres de la montaña lucense: Torés (Becerreá, Lugo) y Doncos (As Nogais, Lugo)

La fortaleza de Torés (lámina 415) se encuentra ubicada en el término municipal de As Nogais; su feligresía la forman las aldeas de Casares, Estacas, Fillobal, Riomao, Rodis y Torés.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

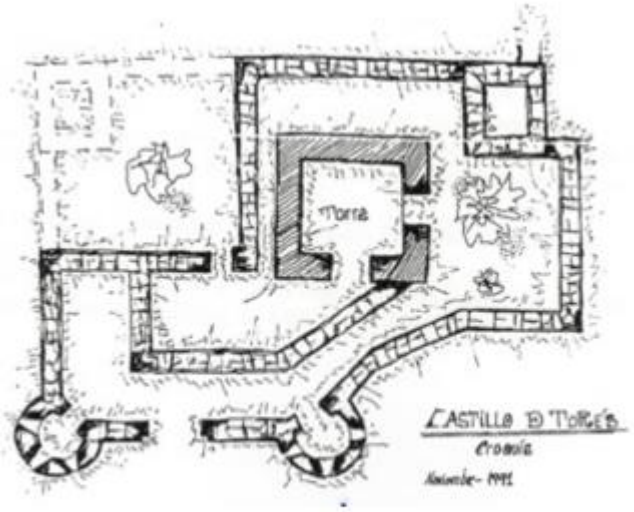
Lám. 415 Torés, fortaleza. Visión de los restos. Torre de homenaje

Los señores de la fortaleza de Torés tenían bajo su jurisdicción un amplio territorio que comprendía 11 feligresías actualmente pertenecientes a los municipios de As Nogais, Piedrafita do Cebreiro, Triacastela y Becerreá, en las mismas cobraban las rentas jurisdiccionales, gozaban del derecho de presentación de curatos y designaban escribano. Supusieron una de las familias de mayor linaje de la montaña lucense que posteriormente fueron marqueses de Parga y señores de otras jurisdicciones.

El étimo "Torés" parece ser una derivación procedente del latín "*turre",* "torre, fortaleza" o quizás alguna mansión de origen romano, acerca de ello, Manuel Vázquez Seijas hace una amplia referencia. En la primitiva ubicación de esta fortaleza, cabe la

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

posibilidad de que existiese alguna "*castella*" o torre defensiva muy anterior, o por lo menos de la Alta Edad Media, pero de ello no tenemos fuentes documentales ilustrativas.



Lám. 416 Torés, castillo. Planta según José Manuel Abel

De esta zona, nos interesa su castillo, del que queda en pie la torre del homenaje, muy arruinada en parte de un lienzo caído y una cubierta almenada, de planta cuadrada (10,20 x 10,20 m.) y muros de 1,50 m. de espesor, una altura que ronda los 20 m.(lámina 416), realizada toda ella con piedra de la zona y argamasa, acceso con puerta en el lateral sur con arco carpentiano, de la que fueron sutraídas las mochetas y jambas[478], en la planta los desaguaderos de granito con forma octogonal y ventanal de marco granítico, muy similar a la torre de Doncos (lámina 417 y 418) y otros existentes en la comarca, formada por 3 plantas y una de sótanos, que está convertida en escombros y restos de la misma fortaleza.Todavía queda en buena medida la muralla defensiva, cuyo espacio alcanza una superficie de norte a sur de 33 metros de largo por unos 16 de ancho, la barbacana con

[478] Luis López Pombo, "El castillo de Torés en el muncipio de As Nogais". *Boletín do Museo Provincial de Lugo*. Excma.Diputación Provincial de Lugo,2001, 221.

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

torreón semicircular en el ángulo noroeste, además de otros restos de muros que hasta bien entrado este siglo. Este castillo, como tantos otros, fue víctima de la expoliación[479].

Lám.417 y 418 Doncos, torre de. Visión del interior de la torre de homenaje

Cercana la fortaleza, nos encontramos con la iglesia renacentista de Torés, consta de tres naves, *frontis* protegido por un pórtico asoportalado con un espléndido ejemplar de retablística. Destacan los sepulcros con heráldica de los señores de Torés y lo mismo los panteones situados en los lienzos derecha e izquierda de la capilla mayor del templo, que corresponden a un caballero y a una dama de los Ribadeneira.En opinión de Luis Pombo[480], serían D. Álvaro González de Ribadeneira y su esposa Dª Beatriz de Castro Bolaño y Ribadeneira; conviene recordar que Dª Beatriz y su esposo construyeron la

[479] Luis López Pombo, *El castillo de Torés en el muncipio de As Nogais.*Lugo: Dialnet.Boletín do Museo Provincial de Lugo. Excma.Diputación Provincial de Lugo,2001, 223.
[480] López Pombo, *El castillo de Torés…,*223.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

capilla de San Juan de Torés, y siendo viuda ella mandó dotarla de rentas; en su testamento dispone que sea sepultada en la capilla de San Juan (*capítulo más extenso en apartado de iglesias)

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

CUARTA PARTE

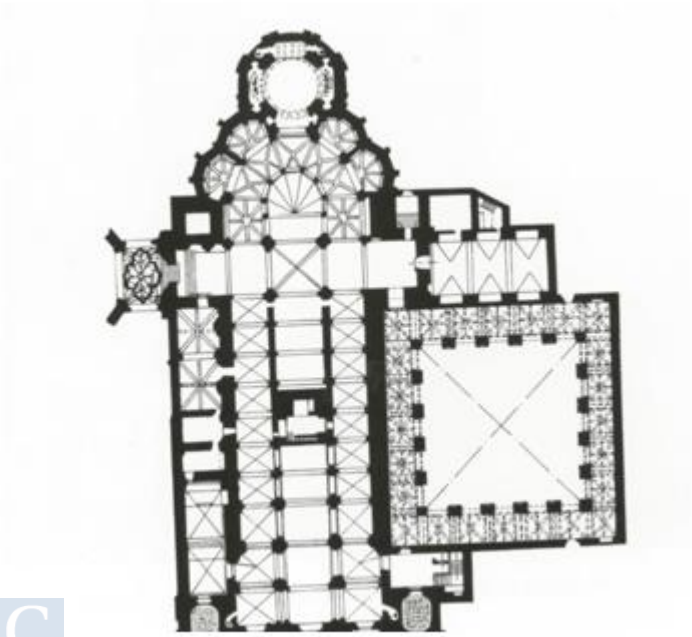
30. Arquitectura religiosa

30.1. Arquitectura catedralicia: la catedral de Lugo

La catedral de Lugo es una compleja construcción con cierto grado de eclecticismo dada la gran cantidad de estilos arquitectónicos que en su interior y exterior se cobijan, de ahí su perfil ecléctico (lámina 419). Fundada en el siglo V dedicada a Santa María, restaurada por el obispo Odoario en el siglo VIII.Presenta una cabecera, que sustituyó a la antigua románica. Comieza a la derecha de la portada norte con la "Torre del reloj", con 4 capillas absidiales del siglo XIV. Su fachada principal es neoclásica, presentando una puerta norte y un claustro eminentemente ya barroco.

Dado que el marco cronológico de nuestra tesis se circunscribe al siglo XVI, vamos a tratar de analizar y recopilar todo el patrimonio mueble e inmueble que de época renacentista albergan los muros de esta catedral.

Haciendo una lectura de exterior a interior, debemos comenzar por el pórtico norte, cuya estructura se encuentra límitrofe con la torre de las campanas de Gaspar de Arce, maestro cantero del siglo XVI perfectamente documentado en el AHPL, donde encontramos un plano (más adelante detallado en planimetría). Comenzando el análisis por el pórtico norte, dejamos para más adelante la mención a esta singular torre que, con cierto aspecto gotizante, ya deja entrever el lenguaje renaciente en su estructura.



Lám.419 Lugo, catedral. Planimetría.

A modo de introducción general, debemos comentar el origen y trascendencia de los

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

pórticos. Los pórticos son, en la tradición cristiana, la imagen del puente hacia el paraíso, la puerta del palacio de Dios, desde las basílicas romanas, que tomaron el nombre de "*basileus*", el Rey.

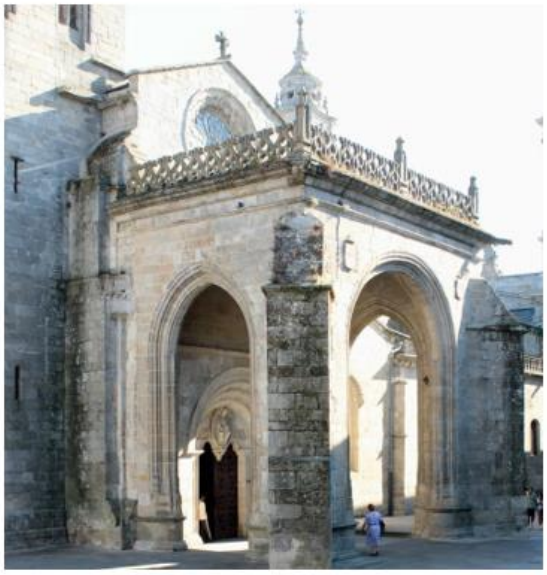
Bastaría esto para que el pórtico fuese el más prominente, el más variado y rico, en el espacio exterior. Los pórticos son el escenario monumental e hicieron suyas todas las solemnidades y fiestas con su prominente posición. Así como a cada estilo arquitectónico los pone en relieve, les dará mayor o menor riqueza de pedrerías y ornato. Los pórticos podían aguantar la concurrencia de los festejos y contribuir, a su vez, a los mismos, ilustrándolos, ennobleciéndolos y dándoles una dimensión estéticamente sensible, dotada de cierta plasticidad escultórica, pues eran un soporte de programas neotestamentarios y veterotestamentarios. Escenario, además, de las plataformas y de los palcos de todo teatro festivo. Llevan la puerta mayor, las torres, con decoraciones exultantes de manifestaciones de los poderosos, son guardianes de la fe, refugio de peregrinos, ostentación de grupos sociales y orgullo de sus ciudadanos, como el pórtico de Platerías en la catedral de Santiago de Compostela. Por último, son la parte central de la fachada y punto de referencia óptica y psicológica[481].

En la catedral de Lugo (lámina 420), se ve una crestería que, creemos, bebe de los ecos compostelanos, ya que presenta una factura renaciente que contrasta con el resto de su entorno arquitectónico. Ya la menciona Yzquierdo Perrín[482], y nosotros estamos convencidos de que puede sernos de gran ayuda en nuestra tesis.

USC

[481] Atánazio Mendes, *A arte do manuelino. Mecenas, influências, espaço*.Lisboa:Editorial Presença, 55.
[482] Ramón Yzquierdo Perrín, *La catedral de Lugo en las catedrales de Galicia* .León: Editorial Edilesa, 2005,116.

Algunos casi presentan forma abocinada, por lo que nos remiten a otros pórticos medievales como el de Tuy (lámina 421 y 422), pero el pórtico de Lugo es más abierto, invita a entrar y no ensombrece ni inhibe al fiel.



Lám. 420 Lugo, catedral. Pórtico norte.

Lám. 421 y 422 Tuy,catedral. Pórtico

En estos dos pórticos se aprecian las diferencias entre lo medieval y lo renacentista. Mientras que el pórtico norte de la catedral de Lugo es una estructura cuadrangular a modo de antesala frente a un pórtico abocinado y recogido, que no asoma al exterior (el de Lugo cobija), el de Tuy oculta y encoge a la figuración constreñida a un espacio delimitado con tendencia a ser abigarrado. De lo recargado a la sobriedad y simplicidad de líneas. Podríamos hablar de "forma abierta versus forma cerrada", y encuadrarlo

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

dentro de los principios estéticos de Wölfflin, que marcan perfectamente la diferencia entre un estilo artístico u otro[483].

El pórtico de Tuy sirve de soporte a un programa iconográfico neotestamentario y veterotestamentario, mientras que el de Lugo es un pórtico con una arcada de gran envergadura que no se acompaña de escultura sino de cresterías, formas que caminan hacia el estilo renaciente y que hablan, por tanto, en otro lenguaje estilístico y arquitectónico. La crestería es un elemento decorativo utilizado como remate arquitectónico y consistente en un mismo motivo de talla calada que se repite periódicamente. El pórtico medieval suele tener jambas, en las que se disponen estatuas que parecen interactuar entre ellas, con gestos y expresiones individualizadas. Por su parte, el pórtico renacentista presenta divergencias con el medieval, si bien el modelo italiano no es trasladable de forma automática a España debido a la fuente pervivencia del gótico, y la arquitectura española irá evolucionando desde las formas góticas hasta las plenamente renacentistas. Se aprecia claramente cómo la arquitectura del pórtico de Lugo es una arquitectura abierta y parlante que busca el diálogo con el espectador, al que invita a adentrarse en su interior.

Cada arco de entrada presenta una superficie pétrea con ligeros listeles abultados de agitada nervadura, que imprimen dinamismo y movimiento, dan resalte a la curva que se circunscribe sobre el paramento mural al que obliga a doblegarse y fundirse en el movimiento acompasado de su curvatura. El juego de volúmenes y formas hace más cómoda la lectura visual del conjunto global.

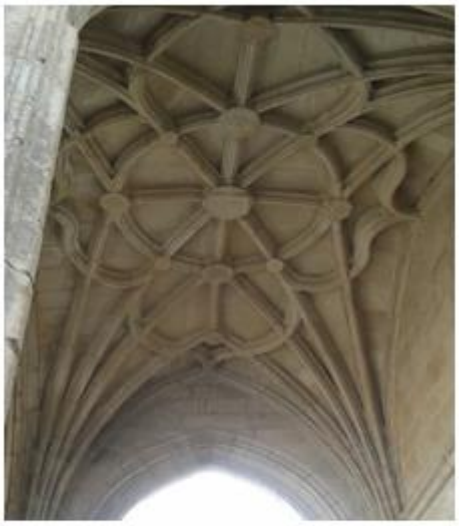
Se entiende como un conjunto total en el que cada parte funciona perfectamente de forma independiente y se articula dentro de la totalidad emergente en la superficie muraria. El pórtico es una antesala previa a la entrada al espacio sagrado, que se enmarca con una soberbia portada románica con majestuoso pantocrátor incluido.

---

[483] Heinrich Wölfflin, *Conceptos fundamentales para la Historia del Arte.*Espasa- Calpe, 2007.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La unión del pórtico con el muro catedralicio genera un espacio de abovedamiento que se resuelve con una grandiosa bóveda de crucería. Tiempo atrás se creía que en la clave principal cobijaba el escudo de Pedro de Ribera (1530). Sin embargo, entre los escasos ejemplos heráldicos que se conservan tan solo contamos con informaciones de Crespo que hacen tambalear esta idea, sobre todo cuando hay investigadores que hablan de la posibilidad de otro obispo, Calvete, en vez de Ribera; razones por las que se mueve considerablemente el marco cronológico, que lo encuadraría en otro momento histórico, con otros hechos y acontecimientos relevantes que difieren de lo que la historiografía nos ha contado hasta el momento.



Lám. 423 Lugo, catedral. Pórtico norte. Sistema de abovedamiento.

Presenta una altura considerable que crea un receptáculo que lo hace lánguido y esbelto, creando una bóveda (lámina 423) en forma de tela de araña equilibrista, tejida en maraña y desafiando al espacio. De esbeltos y curvilíneos nervios que la ciñen y la doblegan —arrastrando toda su fisionomía sobre el espacio abovedado para imprimirle la forma de una bóveda estrellada con nervios ojivos y formas polilobuladas—, se ve fecundada por varias claves que le salen al paso y salpican la intersección de sus nervios que, a su vez, cobijan la plementería.

A su vez los combados, de grácil disposición, imprimen más movimiento a una bóveda que parece arquitectura volátil debido a su carácter aéreo y al amplio derrame de nervios fasciculados que generan sus empujes en caída libre, desgarrándose por los

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

cuatro lados de la bóveda (lámina 423). Esquema similar se repite en Guimarey, donde también se ven amplios nervios fasciculados que se apoyan en sendos mensulones en los que se plasma decoración antropomorfa, a modo de angelotes, con botones y rehundidos en forma de molduraciones escultóricas plasmadas en superficie arquitectónica.

En Guimarey, en el arco triunfal de entrada a la bóveda, se perciben muchos grutescos que vamos a interpretar y poner en relación con Juan de Álava y los que hace para el claustro de la catedral compostelana. Juan de Álava aprovecha cualquier pretexto —ya sea un vano o una puerta—para plasmar una explosión de exquisita molduración de factura renacentista (lámina 424). Estas pueden ser pistas que nos encaminen a darle autoría a la bóveda de Guimarey, muy probablemente en la línea de los talleres hontañionianos, de Rodrigo Gil de Hontañón, continuador de Juan de Álava, en obras como el claustro de la catedral de Santiago de Compostela, de estilo gótico-renacentista.

Lám. 424 Lugo,catedral. Detalle de la crestería y cornisa de ovas.

Es un arte que rompe la sencillez y sobriedad de sus líneas arquitectónicas con la invasión premeditada y consentida de formas caprichosas y quiméricas, arpías, hombres y mujeres mitad humanas, mitad aves. Un auténtico bestiario pétreo a medio camino entre el grutesco y lo fantasioso, fruto de la inabarcable inventiva humana.

En estas piezas se ve la impronta y genialidad de cada artista, su huella y la unicidad de su carácter, que define y ejemplifica la obra. Son pequeñas concesiones artísticas al arquitecto para que saque a relucir su creatividad y originalidad.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El grutesco *a candilieri*, muy típico del Renacimiento, invade fachadas como la de la Universidad de Salamanca, crea una epidermis que cubre la frialdad de una piedra, inexpresiva y sin arte. La decoración hace suya el espacio y lo presenta al espectador, haciéndolo expresivo, sugerente y atractivo. A veces la pequeñez escultórica supera la inmensidad arquitectónica.

Lám. 425 Lugo,catedral.Vista general del pórtico del norte

Lám. 426 Torre de las Campanas de Arce en la actualidad
Lám. 427 Lugo,catedral. Plano de la torre del A.H.P de Lugo

Lo pequeño es invisible, en ocasiones, pero puede ser pista innegable de una autoría, tendente al enigma, y puede ser la etiqueta perfecta que define el continente de un contenido. Abrimos la estela a un camino por identificar y descubrir. Esa pequeña obra

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

puede ser un indicio del trabajo de un taller capitaneado directa o indirectamente por un maestro célebre como Rodrigo Gil de Hontañón o Juan de Álava.

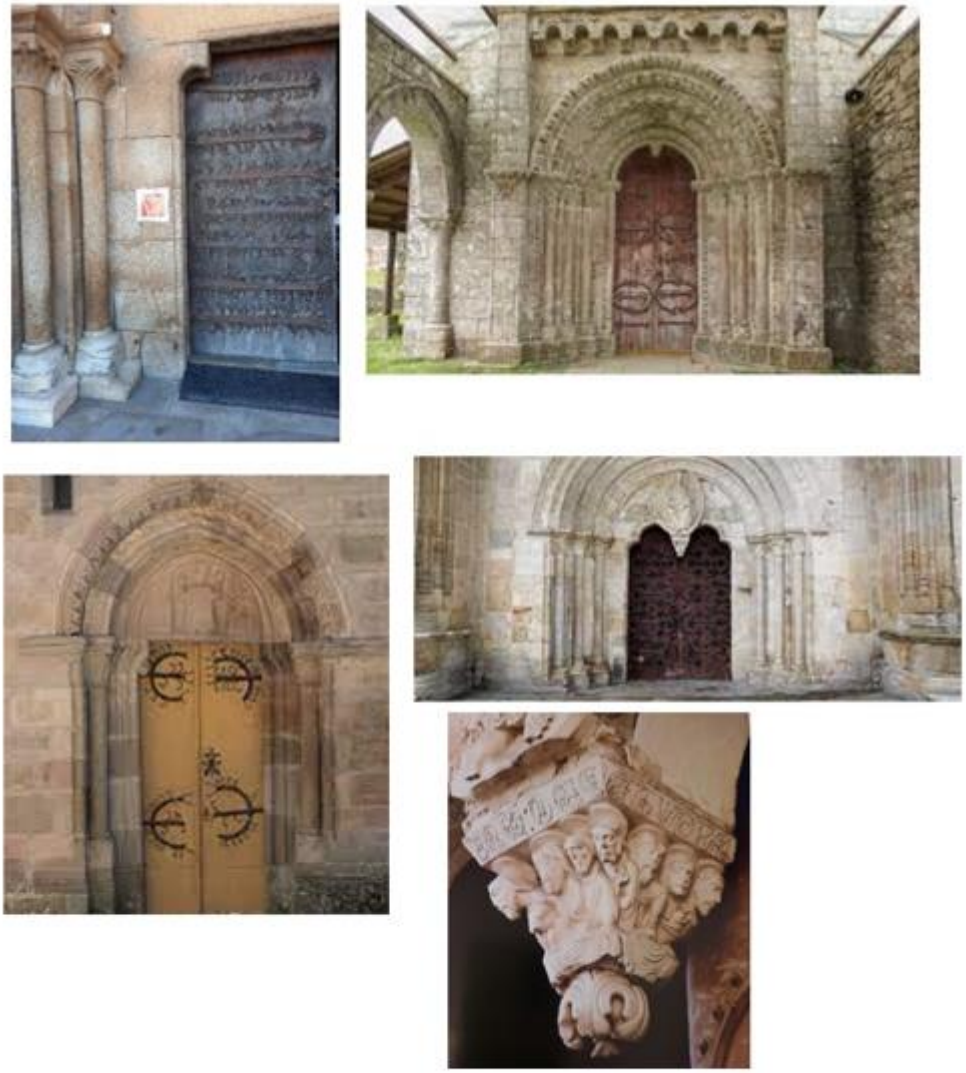
En el pórtico norte de la catedral de Lugo (lámina 425, 426 y 427) se reproducen recetas decorativas que se venían reiterando en otras construcciones renacentistas, por ejemplo con la proliferación de conchas aveneradas (láminas 428):

Lám. 428 Pórtico norte de la catedral de Lugo. Concha avenerada

.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El Pórtico norte cuenta con un interesante Pantócrator con pinjante[484] eucarístico, mientras que su puerta,es análoga a la de Meira, Sarria y Vilar de Donas (lámina 429 a 433).



Lám. 429 Meira, puerta del siglo XII.Herrajes de taller local
Lám.430 Vilar de Donas, Palas de Rey (Lugo) Mismo esquema bajo arquivolta románica
Lám. 431 El Salvador, Sarria. Mismo esquema de puerta
Lám. 432 y 433 Lugo, catedral. Portada norte. Detalle: pinjante. Última cena

[484] Pablo Otero, *La catedral de Lugo. Guía histórico-artística.*Lugo: Servicio de publicaciones de la Excma. Diputación Provincial de Lugo, 2005, 17.

En este pórtico es dónde se hace especialmente patente la vinculación de la catedral lucense con el siglo XVI (del cual podemos establecer una filiación con la iglesia de la nave única de Guimarey (Friol) que veremos más adelante) cuya protuberante estructura angular con chaflanes esquinados de profundas aristas, sirven de basamento para alzar una vertiginosa arquitectura con 3 grandes arcadas que cobijan en su interior un sistema de abovedamiento de crucería con claves, nervios y plementería. Su articulación interna descarga las tensiones en unas ménsulas-repisa con decoración antropomorfa (en Noya, en la iglesia de Santa María A Nova, veremos los 4 evangelistas con su correspondiente nombre perfectamente identificables con cartelas) , fitomorfa o esquemática (lámina.434).

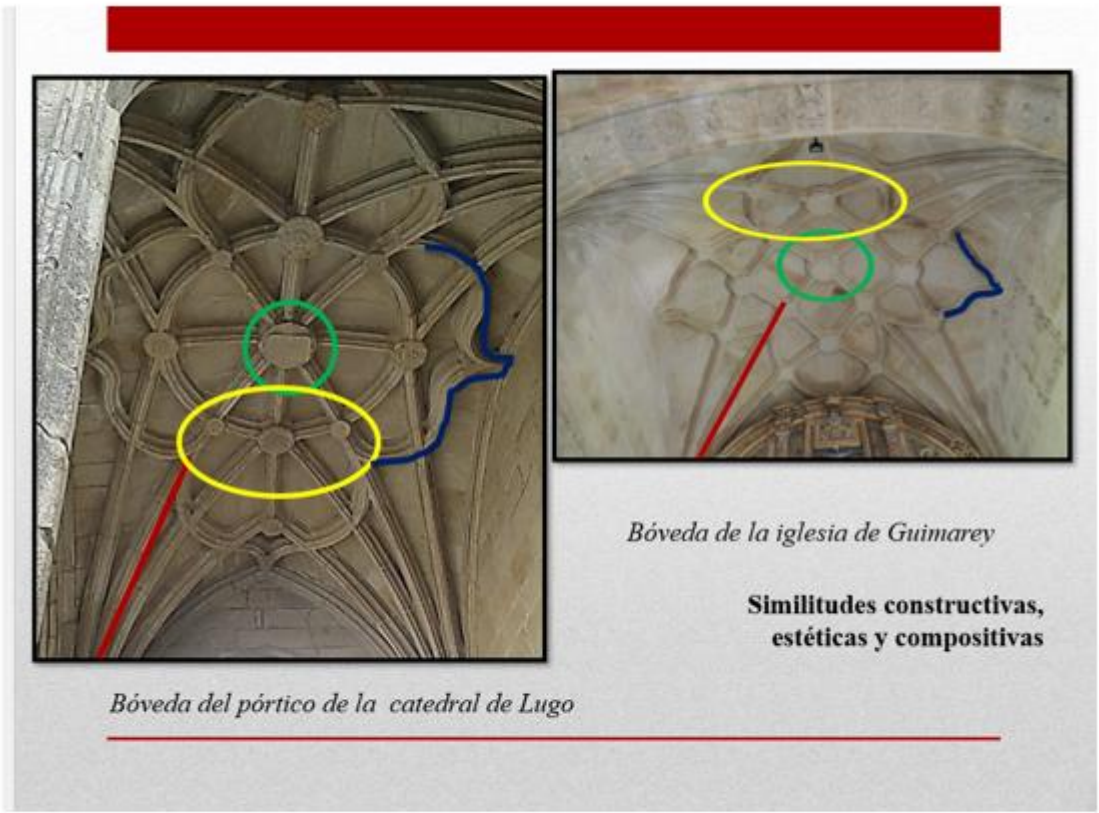
Lám. 434 Noya, capilla frente a capilla de Don Carnero. Sistema de abovedamiento. Detalles.

Estas ménsulas tanto en Guimarey como en el pórtico norte de la catedral de Lugo, sirven de reposo para estos espléndidos sistemas de abovedamiento (lámina 435 y 436), que comparamos en el siguiente comentario a base de diferentes líneas en color que delimitan una parte u otra e identifican las similitudes formales: misma disposición de la ligadura, nervios terceletes, combados, diagonales, plementería y claves (lámina 437).

.

Lám. 435 Guimarey (Friol, Lugo)
Sistema de abovedamiento.
Lám. 436 Lugo, catedral. Bóveda del pórtico norte.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Lám. 437 Bóvedas de Lugo y Guimarey. Similitudes constructivas, estéticas y compositivas

Otro elemento muy importante de vinculación con el renacimiento es el sistema de acornisamiento a base de una grácil crestería (anteriormente mencionada) casi volátil, que bebe de ecos compostelanos, ya que se ve en el claustro de la catedral compostelana.Yzquierdo Perrín la menciona, y nosotros le prestamos detenida atención por sus entrantes y salientes curvilíneos que se van enroscando, en espiral sobre sí mismos, y se adornan aún con molduraciones a base de decoración de ovas, que veremos más hacia adelante en el apartado de fortalezas con San Payo de Narla (lámina 438 y 439).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Fig.438 y 439 Narla, San Payo.
Decoración de ovas en cornisa
(molduras)

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

El pórtico norte de Lugo se imbuye dentro de la estética renacentista que se expande, vertiginosamente, por todos los acornisamientos de las diferentes arquitecturas del siglo XVI. Serán una constante del siglo XVI que se verá en variadas construcciones, al tiempo que en su factura podremos distinguir, como estupenda guía de orientación, la mano de su artífice; así podremos hablar de un Juan de Álava en el claustro de la catedral de Santiago de Compostela, paradigma que se emula en este pórtico lucense. Otros arquitectos del siglo XVI como Juan de Badajoz, recurrirán a las cresterías como su lenguaje compositivo que, en su caso, creará para la catedral de Ourense, una construcción muy imbuída en el ambiente del siglo XVI, tipológicamente hablando. Así, Ourense también será un foco irradiador de modelos de construcción, alcanzando la expansión de su influencia a Xunqueira de Ambía (Ourense).

Juan de Badajoz diseña una estructura encalada de cresterías con un programa distinto, que difiere de la estela compostelana, y quizás se inspire más en un posible manuelino, estilo muy proclive a utilizar fustes coronados por floridos pináculos, que dan un resultado estético identitario y característico. Es indiscutible que se ven dos manos totalmente distintas en sendas obras, pudiendo hablando de una impronta diferente en cada construcción. En Ourense, este esbelto cimborrio, a la par robusto, definido y perimetrado geométricamente en la figura de un hexágono (6 lados), el cual a su vez, desafía a la gravedad oradando toda su estructura con gráciles ventanales y óculos (lámina 440), se remata por un cierre de cresterías que ya no utilizan esa tracería fina, casi que de filigrana, ahora los muros de la crestería van cerrados, sirviendo para recepción de motivos decorativos (quizás también iconográficos), al tiempo que alternan horizontalidad con la verticalidad jalonada de diminutos y achaparrados pinaculillos. Todo ello da como resultado un juego rítmico distinto al que vemos en Santiago y Lugo (con Juan de Álava), dado que aquí se juega con formas abiertas y cerradas a base del enroscamiento de elementos encaracolados sobre sí mismos, como si se tratase del posible arranque de unos roleos avolutados.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Cresterías. Similitudes entre claustro compostelano y pórtico norte. Catedral (Lugo)

Cresterías en el cimborrio de la catedral de Ourense. Se percibe la impronta de otro maestro de obra: Juan de Badajoz.

Lám. 440 Croquis. Analogías y diferencias en sistemas de acornisamiento. Cresterías.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En cuanto al interior catedralicio, cuenta con varias capillas, como la de Santiago a la que también se le conoce como "capilla de familia Lemos" de tanto arraigo en esta provincia y que seguramente costeó su construcción. Uno de sus miembros yace en su muro izquierdo: Alonso López de Lemos, con sus armas e inscripción en la que consta falleció en 1554[485].

Asimismo la reja que la cierra es del Renacimiento, hecha en el siglo XVI por el broncista Pedro Sobrado y por Baltasar Rous. Lleva el emblema de esta familia, que también costeó el cierre. Es la reja más hermosa de esta catedral, tanto por su trabajo como por el acabado y detalles. En la parte interior una inscripción dice: "ES DE JUAN DE NOBOA I LEMOS".Se tiene constancia de estos maestros trabajando conjuntamente con Pedro de Artiaga en el año 1572, en la realización de los "*pedestrales del arco para la rexa […]*, de cuya ejecución del hierro se encargaron ellos (es decir, Pedro Sobrado y Baltsar Rous)[486].

En cuanto a la aportación a la retablística, nos encontramos con un retablo del siglo XVI. Obra de Cornieles de Holanda, cuya presencia ya constatamos en la Galicia del siglo XVI en la iglesia de los Mareantes en Pontevedra, hecho contrastable por la documentación paleográfica localizada en el Archivo Histórico Provincial y por la consulta del volumen de Pérez Constanti que en su *Diccionario de artistas del siglo XVI-XVII en Galicia*[487].Juntamente con esto, Cornielis cambia de materia prima de la piedra a la madera, no obstante en la basílica de Santa María la Mayor o Iglesia de los Mareantes, a los pies de la nave, Cornielis hace una contribución al mundo de los grutescos (lámina 441), y entre ellos, encontramos labrado un típico molino holandés, que puede ser un claro tributo a su cultura que dejaría palpable su vinculación al mundo de Holanda. Sería casi como una licencia decorativa que, entre los entresijos del

[485] Otero, *La catedral de Lugo…,*32.
[486] Otero, *La catedral de Lugo…,*518. Acerca de estos profesionales y de su trabajo en la reja existen centenares de menciones en el ACI, Estante 16, Libro de fábrica (1567-1609).
[487] Pablo Pérez Constanti, *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII* .Santiago de Compostela: Ed.Imprenta, Librería y Enc. del Seminario Central, 1930.

programa iconográfico, se permite el autor. Encontramos una buena aportación documental en los estudios de Begoña Fernández García[488] y Carmen Manso[489].

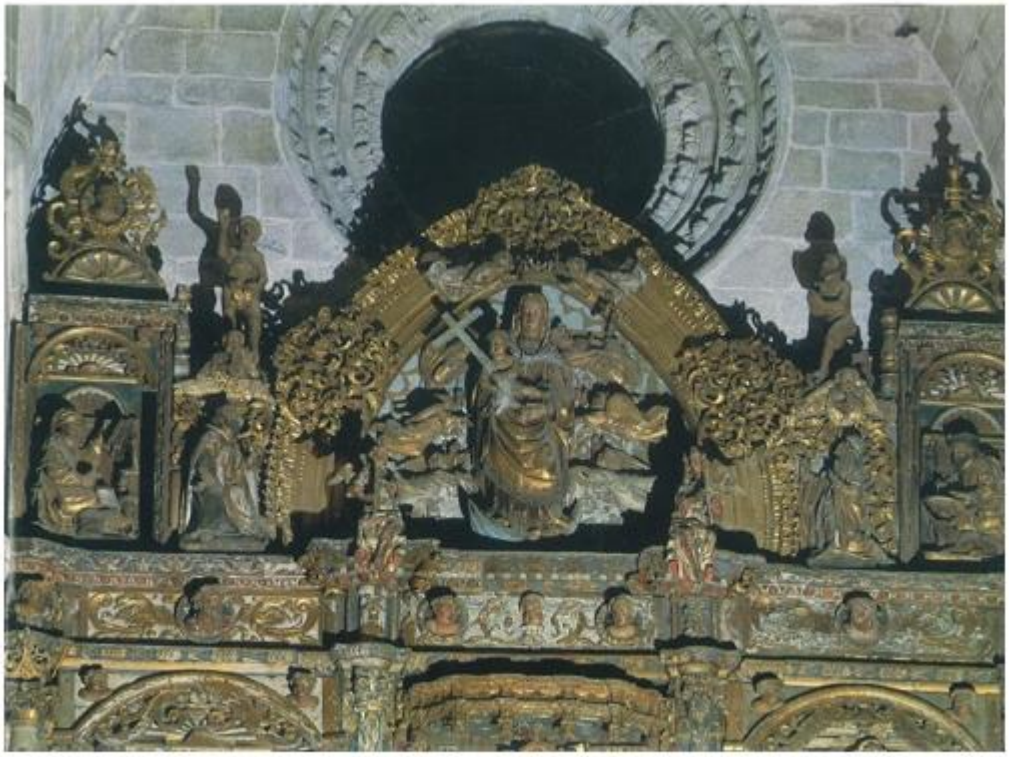
Lám. 441 Retablo pétreo. Detalle molino holandés. Santa María la Mayor, basílica. (Pontevedra).

Comenzamos mostrando imágenes del retablo, previo al desarrollo de su comentario estilístico, compositivo y formal, que iremos desglosando a continuación (lámina 442, 443 y 444):

[488] Begoña Fernández, *Santa María la Mayor. Una iglesia parroquial.*Santiago de Compostela: Xunta de Galicia. Dirección Xeral de Patrimonio Cultural, 2004, 35.
[489] Carmen Manso, *Arte gótico.*. La Coruña: Fundación Barrié La Maza.Conde de Fenosa, 1993.

Lám. 442 Retablo del siglo XVI.Lugo, catedral. Obra de Cornielis de Holanda

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Lám. 443 Retablo, catedral de Lugo.
Composición terminal

Lám. 444 Retablo, catedral de
Lugo.Remate del conjunto instalado en
el brazo norte del crucero

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

Este retablo fue desmontado en el siglo XVIII, pero afortunadamente aún hoy día se conserva, si bien fragmentado, en la propia catedral, obedece a un nuevo concepto estético que parte de la innovadora corriente renacentista y que, a la vez, altera la afiligranada composición ornamental gótica de la estructura general de la obra y el sentido expresivo y formal de las figuras y escenas. Según notaremos más adelante, el retablo de Lugo, obra indiscutible y exclusiva de Cornelis de Holanda, se ofrece como una muestra elocuente del rápido avance estético que inunda y domina el campo de las artes durante aquellos pocos años que unen los siglos XV y XVI.

El año 1531 debió dar comienzo Cornelis de Holanda al retablo mayor de la catedral de Lugo, el cual fue ejecutado en 600 ducados y concluído, según aparece grabado en 1534. Es sumamente representativo el notable cambio estético que separa la espectacular creación que constituye el retablo de Ourense de esta otra creación del escultor flamenco en la catedral de Lugo. Poco más de una docena de años separa una de otra creación, pero este lapso tan reducido ha sido campo más que suficiente para que en otras tierras del norte peninsular se verificase el más radical fenómeno de transición estilística que pueda ser jamás registrado.

Esta rápida transformación que se acusa en la propia y casi inmediata obra de Cornelis, puede señalarse como un curioso y ejemplar proceso de abandono de un intenso germanismo formal ante la presencia de una actuante y bien fundamentada reivindicación estética nacional.

La abundante y afiligranada labor goticista que exhibe la obra de Ourense, aparece transformada en el retablo de Lugo (láminas 445 a 450) en una creación inserta en un nuevo prototipo estilístico. Mientras que en Ourense se sigue hablando un lenguaje gótico, en Lugo ya se muestra el triunfo sereno, elocuentemente armónico, de la innovación humanística, es decir, de la nueva versión estética de la forma que aporta el Renacimiento. Así se pasó de la esplendidez aparatosa y expresivamente afectada que muestran las creaciones de las postrimerías del último gótico, a la creación orgánicamente ponderada y articulada impuesta por el renovador sentido plástico del Renacimiento.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

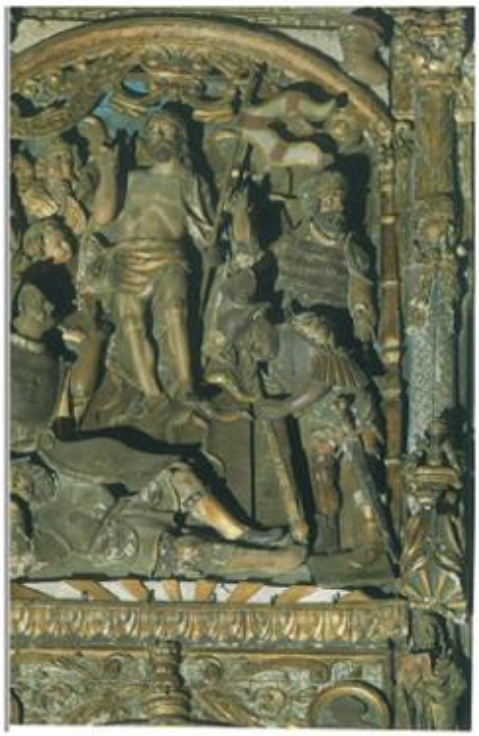
.

1 **2**

3 **4**

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

5 6

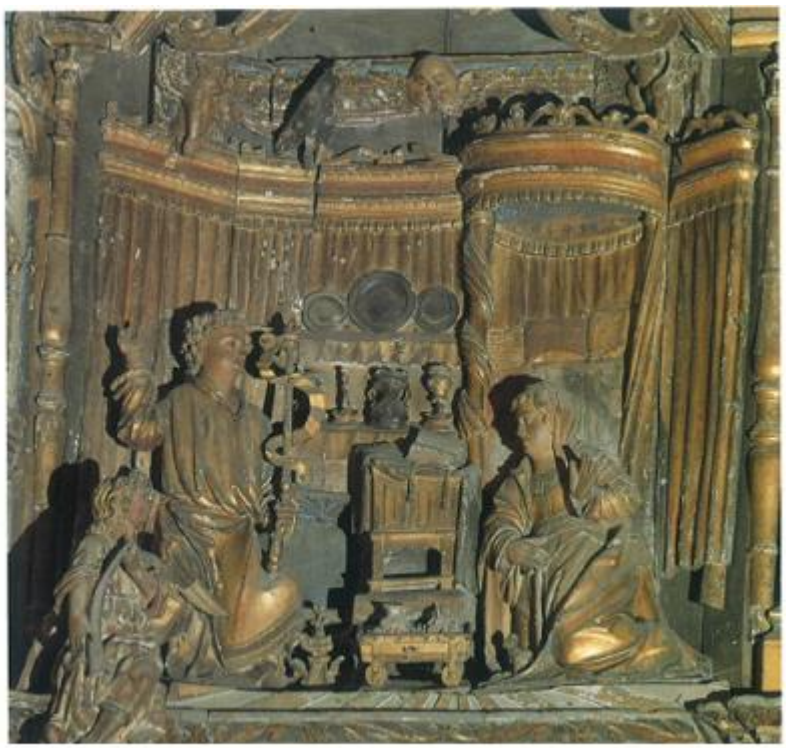


Lám. 445 a 450 Retablo, catedral de Lugo. De arriba abajo, de izq.a dcha.

1. Escena de la Quinta Angustia
2. La Transfiguración
3. La Venida del Espíritu Santo
4. Jesús entre los apóstoles
5. La Resurrección
6. La Ascensión del Señor

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám. 451 Retablo, catedral de Lugo.
Nacimiento de Jesús



Lám. 452 Retablo, catedral de Lugo.
Anunciación.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En origen, este retablo lucense debió cubrir los tres paños del fondo de la capilla mayor, adoptando una disposición similar a la que actualmente presenta el retablo catedralicio orensano, pues así lo hace suponer, también su actual situación que lo muestra distribuido en los dos testeros, norte y sur, del crucero exhibiendo sus organizaciones terminales totalmente diferentes.

En 1697, el cabildo, consciente de la belleza artística de este retablo, contrató a los escultores lucenses Agustín de Bahamonde y Benito Riobóo, para el desmontaje del gran conjunto que componía el retablo y su colocación, previa la distribución y el reajuste necesario, en los dos testeros del crucero, una parte sobre la puerta de la sacristía mayor y la otra sobre la puerta norte de ingreso al templo.

Este original aprovechamiento de la obra del siglo XVI merece ser apropiado en todo su alcance, pues merced a él es posible hoy día disfrutar de una de las más notables obras de escultura del siglo XVI en Galicia. Prueba del meticuloso criterio del cabildo la proporciona el hecho de exigir no sólo la presentación de un proyecto a Bahamonde, sino el establecer que por parte de los instaladores que "*se han de acomodar las imágenes y misterios que fueran necesarios de los que contiene"*[490].

En cada frente, pues, del crucero quedó instalado, y así se conserva un doble conjunto formado sobre su correspondiente basamento barroco por dos cuerpos que lucen tres cuadros cada uno. Se trata de profusas composiciones talladas en alto relieve y ricamente policromadas, que representan, la del testero sur, escenas de la vida de Cristo: Nacimiento (lámina 451), Anunciación (lámina 452) [491],Circuncisión (lámina 453), Epifanía (lámina 454) Nacimiento de San Juan y el Bautismo. Corona este conjunto una organización terminal, un tanto anómala si no se tratase de una

[490] María Dolores Vila Jato, "O retablo da catedral de Lugo" en Cadernos do Restauro. *O antigo retablo maior da catedral de Lugo*.Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1995, 35.
[491] Vila Jato, *O retablo da catedral de Lugo…,*18

recomposición, en la que destaca una imagen de la Virgen con el Niño (lámina 455) dispuesta para la Coronación, que realizan dos ángeles y que flanquean dos pequeños compartimentos decorados, a tenor de todo el retablo, con las imágenes de San Marcos y de San Lucas. El conjunto, que se adosa al paramento norte del crucero, está compuesto, igualmente, por dos cuerpos con idénticos compartimentos, siendo en este caso las escenas referidas a la vida pública del Salvador, tales como Jesús entre los apóstoles, la venida del Espiritú Santo, la Ascensión, la Transfiguración, Jesús muerto en brazos de la Virgen y la Resurrección.

Lám. 453 Retablo, catedral de Lugo. Circunsición

Lám. 454 Retablo mayor, Catedral de Lugo. Epifanía o Adoración de los Reyes Magos

Lám. 455 Retablo, catedral de Lugo.Recomposición de la Virgen con el niño

30.2. Cornielles de Holanda: datos de producción artística

Cornieles de Holanda llegaría a Galicia en el siglo XVI a través del Camino de Santiago, lo que una, vez más, evidencia que el Camino suponía un auténtico vehículo de expansión artística ya en aquellos primeros años del siglo XVI[492], como prueba la presencia de un Felipe de Vigarny en Burgos o la pléyade de escultores procedentes, del Norte de Europa, trabajaban en las catedrales de Palencia, Oviedo, etc.

Cornielles de Holanda se mantenía con cierta vinculación a talleres del norte del úlimo gótico, lo cual se percibe en el depurado expresivismo en las imágenes, en dotar a las imágenes de un gran realismo que no renuncia en ningún detalle, en el interés por demostrar las calidades de las cosas, en el afán por narrar de forma pormenorizada que lo lleva a una utilización preferente del relieve, e incluso el tipo de mazonería de sus retablos, cargada de pináculos, doseles, turgente follaje que recubre los soportes. Pero él sería el encargado de introducir por primera vez en la escultura gallega a partir de la tercera década del siglo XVI, el renacimiento a través del cambio en los elementos decorativos[493].

Cornielles aparece citado por primera vez en Ourense, cuando en el año 1521 trabaja en un sepulcro que habrá de acompañar, formando parte de un conjunto funerario, el retablo que Gutierre de Sandoval encarga para su capilla de la iglesia de San Francisco de Ourense.

Hay una clara pretensión de abandonar la gramática ornamental del gótico (afán narrativo, énfasis en la visión del conjunto, columnitas fasciculadas como soporte), como se irá viendo en toda su producción retablística como el retablo de la iglesia de San Pedro de Moreiras (Ourense) en relación con el patrocinio del Chantre D. Alonso de Piña. En 1524, realiza el retablo del vestíbulo del Hospital Real (que se exige "*ha de hacerse a la romana"*) donde se implanta un patrón estético (figuras de bulto) que subraya el valor

[492] María Dolores Vila Jato, "O retablo da catedral de Lugo" en Cadernos do Restauro. *O antigo retablo maior da catedral de Lugo*.Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1995, 13.
[493] Vila Jato, *O retablo da catedral de Lugo*,…, 13.

representativo de la imagen aislada frente a una concepción de conjunto propio del relieve, a base de columnas balaustradas y nichos en forma de veneras.En 1526 le fue encargado el conjunto funerario del canónigo D. Antonio Rodríguez en la capilla de los Clérigos de Coro o de Prima , sobre trazas de Juan de Álava[494]. De este sólo se conserva la hermosísima imagen de la Virgen con el niño (lámina 456) que, en la actualidad, preside el retablo realizado por Simón Rodríguez en 1721 (lámina 457) y que es de gran interés, porque será repetido por el propio Cornielles de Holanda en el retablo de la Catedral de Lugo.

Lám. 456 Virgen con el niño. Perteneciente al remate del Retablo Sur.

Posiblemente, Cornieles de Holanda también hiciese un retablo para el testero de la capilla funeraria de D. Pedro de Ben en la iglesia de Santiago de Betanzos (A Coruña) que en lo que se refiere a la parte arquitectónica hay que atribuír al círculo de Juan de Álava.Este retablo inaugura una tipología plateresca que pervivirá en Galicia hasta los años sesenta del siglo y que se caracteriza por la utilización de columnas balaustradas y pilastras con decoración de grutescos y temas *a candelieri*[495], se reduce el número de paños y se cambia el tipo de doseles, en el que ya se abandona el gusto narrativo de la

[494] María Dolores Vila Jato, "O retablo da catedral de Lugo" en Cadernos do Restauro. *O antigo retablo maior da catedral de Lugo*.Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1995, 15.
[495]Vila Jato, *O retablo da catedral de Lugo*…, 16.

escena en relieve en favor de figuras de bulto completo que tratan además de mostrar una seria idealización en formas y expresión más próxima a la estética renacentista.

Lám. 457 La Virgen con el niño.
Estado actual

En 1531 se le encarga a Cornielles el retablo mayor de la catedral de Lugo, concluído en 1538, este mismo año es llamado a Pontevedra para ejecutar el retablo del convento de Santa Clara, hoy desaparecido[496].Por esas mismas fechas empezará el escultor la que será su última obra conocida, la fachada para la iglesia de Santa María la Grande (lámina 458) , enfrentándose, asi, a la labra con piedra.

[496] Vila Jato, *O retablo da catedral de Lugo*…, 16.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám. 458 Santa María la Mayor o iglesia de los Mareantes, Pontevedra. Fachada principal S.XVI

Aún hay otro retablo que, sin estar documentado, se puede atribuír al menos a su dirección: el retablo de la colegiata de Xunqueira de Ambía (Orense), que fue realizado por tres maestros desconocidos: el flamenco Juanín, Gaspar Delgado Sobrado y el pintor Pedro Bello, que en 1535 realizan una obra directamente inspirada en el retablo de la catedral de Lugo[497].

30.2.1. Obra en Lugo: retablo mayor de la Catedral

Cornielles de Holanda comenzó en el año 1531 este retablo mayor de la catedral de Lugo que se remató en 1538, según inscripción conservada en el propio retablo. El retablo tuvo que ser cambiado debido a que la zona se resintió enormemente a raíz del terremoto de Lisboa. El informe remitido por el aquel entonces ingeniero Carlos Lemaur exponía la necesidad de derribar el segundo cuerpo de la capilla mayor junto con la cúpula, para después construír un nuevo ático compuesto de antas y pilastras oblicuas, así como unas ventanas en los intercolumnios para iluminar el tabernáculo que se hará de nuevo. Así, se decide (lo cual se recoge en las Actas Capitulares) colocar el retablo de Cornielles de Holanda en los muros de cierre del crucero catedralicio, no la totalidad de

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

497 Vila Jato, *O retablo da catedral de Lugo…,*19.

sus componentes sino sólo una parte, en los cuales se ve una ornamentada decoración vegetal que llena en un auténtico *"horror vacui*" toda la superficie de la base.

Al desmembrar el retablo y colocarse por separado a ambos lados del crucero se alteró substancialmente la secuencia del conjunto, agravado al prescindirse de escenas, así como de los correspondientes frisos de separación entre los distintos cuerpos, la eliminación de la predela y la agrupación de toda una serie de piezas en la zona del remate de dos retablos, así como la incorporación "*ex novo*"[498] de algunas esculturas como los ángeles músicos que destacan en el actual retablo dedicado a la Virgen, o los que portan los instrumentos de la Pasión en lo correspondiente a la vida de Cristo.

En el testero norte del crucero hay seis relieves que glosan la vida de Cristo, distribuídos en dos cuerpos: de abajo arriba y de izquierda a derecha las escenas, colocadas sin orden aparente, son las siguientes: Jesús y sus discípulos, la Santa Cena, la Ascensión del Señor, la Transfiguración (lámina 459), el Llanto ante Cristo, el Llanto ante Cristo muerto y la Resurreción.La totalidad del retablo arranca de una base decorada con grutescos y temas renacentistas que alternan con magníficos medallones (los que se pueden considerar entre las esculturas más logradas del retablo, tanto por las expresiones como por la minuciosa y realista concepción de sus rostros) y con la base de las columnas superiores decoradas con elementos ornamentales[499].

[498] María Dolores Vila Jato, "O retablo da catedral de Lugo" en Cadernos do Restauro. *O antigo retablo maior da catedral de Lugo.* Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1995, 20.
[499] Vila Mª Dolores, "O retablo da catedral de Lugo"…, 20.

Las columnas abarcan la totalidad del retablo, son de fuste recto y decorado con diversos motivos como elementos vegetales o cabezas de ángeles de las bocas de los cuales salen citas y telas colgantes, así como cuatro esculturitas de pequeño tamaño y desigual calidad alineadas por doseles en forma de venera y colocadas en el punto de enlace entre el primer y el segundo cuerpo,en una distribución semejante a la utilizada por la escultura en el retablo mayor de la Catedral de Ourense.El segundo cuerpo del retablo carece de friso, por lo que los relieves arrancan directamente de su propio enmarcamiento, pero se vuelve a utilizar como remate de este segundo cuerpo, de nuevo decorado con medallones y fragmentado siguiendo el ritmo de las columnas inferiores.

Lám.459 Retablo, catedral de Lugo. Recomposición de una Virgen con el niño.

En el remate debieron de producirse alteraciones sustanciales respecto al diseño primitivo, ya que allí se incorporan, en el momento de la remodelación dieciochesca[500], las dos portaditas con los evangelistas San Mateo y San Juan, procedentes de la antigua predela de retablo, así como los ángeles portadores de los símbolos de la Pasión y los de los que surgen de las nubes a los pies de la Cruz de Cristo. Se conserva, en cambio, en su lugar primitivo, el magnífico Calvario integrado por las cruces de Cristo y los dos ladrones, así como las figuras de María y San Juan (lámina 460).

[500] María Dolores Vila, Jato "O retablo da catedral de Lugo" en Cadernos do Restauro. *O antigo retablo maior da catedral de Lugo*.Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1995, 20.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám. 460 La Virgen y San Juan. Remate del Retablo Norte.

En el muro sur del crucero se colocaron las seis escenas correspondientes al ciclo de la Virgen y de la infancia de Cristo, siguiendo el mismo orden que establecemos por el lado norte[501], los relieves son los siguientes: la Anunciación, la Adoración de los Pastores, la Circuncisión, la Epifanía, el Nacimiento de la Virgen (lámina 461) y el Bautismo de Cristo (lámina 462). El soporte arquitectónico es semejante al de la otra parte del retablo, si bien pueden señalarse algunas variaciones que no dejan de sorprender, como es el hecho de que en el lado sur no fuese preciso utilizar como elemento de relleno lateral la serie de frisos y piezas horizontales procedentes del primitivo retablo, sino que aquí la estructura encajó perfectamente, de tal forma que las columnas laterales están ya pegadas al muro de la iglesia.

[501] María Dolores Vila Jato, "O retablo da catedral de Lugo" en Cadernos do Restauro. *O antigo retablo maior da catedral de Lugo*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1995, 20.

USC DE COMPOSTELA

Lám.461 Nacimiento de la Virgen.
Retablo sur

Lám. 462 Bautismo de Cristo.Retablo
norte

En esta parte nueva del retablo se aprovechó la base antigua con el sagrario, flanqueado por dos esculturitas identificables con San Pedro y San Pablo. Con todo, la

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

mayor alteración de este fragmento del testero sur se produjo en el remate, enteramente hecho a partir de piezas procedentes de diversos lugares del retablo primitivo, así como añadidos tallados en el momento de su colocación[502].

Así sucede con la magnífica Virgen con el niño que centra esta parte del retablo, acompañada por una serie de ángeles que la ayudan en su ascenso y enmarcada por un arco apuntado que es, básicamente, el conservado de la composición anterior de la Virgen, si bien se le añadieron por, parte de los escultores, una serie de decorativos florones de hojas carnosas muy barrocas aún, así como los ángeles músicos sentados sobre la cornisa inferior de este cuerpo.

A los lados de este grupo central de la Virgen,e incluídos en una especie de nicho configurado con unos extraños arcos rebajados sobre los que descansan dos ángeles trompeteros (quizás restos conservados del antiguo retablo), hay dos figuras arrodilladas[503] en oración ante María, dado que una de ellas es una representación femenina y por la actitud suplicante que ofrecen, la autora Vila Jato dice que se pueden identificar de alguna forma con el encargo y la construcción de este retablo.

Sobre la arquitectura que recoge a los supuestos donantes se incluye cada respectiva escultura de Adán y Eva situadas quizás primitivamente cerca del Calvario, como arranque del proceso de la Pasión[504] y Redención del Hombre y no sobre los susodichos donantes. Finalmente, en los extremos de este remate, están los evangelistas San Marcos y San Lucas escribiendo, colocados dentro de unos nichos que, básicamente, son semejantes a los de otra parte del retablo, salvo que éstos rematan en forma de venera y cuentan con un medallón enmarcado por motivos vegetales que debe pertenecer al remate del antiguo retablo.

Cornielles de Holanda no se desplazó de Santiago a Lugo, continuando trabajando en el retablo de la Capilla de Alba de la Catedral (1534) o la sillería del coro del

[502] Vila Jato,*O retablo da catedral de Lugo*…, 20.
[503] María Dolores Vila Jato, "O retablo da catedral de Lugo" en Cadernos do Restauro. *O antigo retablo maior da catedral de Lugo*.Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1995, 21.
[504] María Dolores Vila, Jato "O retablo da catedral de Lugo" en Cadernos do Restauro. *O antigo retablo maior da catedral de Lugo.* Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1995, 21.

monasterio de Santa Clara (1536), lo cual parece indicar que el escultor se ocuparía solamente de la traza general del retablo de Lugo, de supervisar periódicamente los trabajos de un importante taller y de encargarse personalmente sólo de algunas figuras y relieves, las más importantes y visibles, como por otra parte era habitual en el modo de producción de los talleres artísticos. Esta circunstancia determina la presencia de distintas manos de desigual calidad, es decir, que al lado de apuntes geniales, como pueden ser la Virgen, se observan otras tallas como las que decoran las caras de las columnas, algunos fondos de relieves, o las esculturas de Adán y Eva, que se mueven dentro de un ámbito puramente artesanal.

Se puede señalar que el retablo de la catedral de Lugo guarda evidentes analogías con el de la Catedral de Ourense y en otros conjuntos propios de Cornielles, como el dominio descriptivo[505] que lleva a emplear relieves narrativos en vez de esculturas exentas, pero, no obstante, el conjunto lucense se muestra mucho más evolucionado con los otros canecillos del autor en lo tocante a la gramática ornamental empleada, de predominio ya renacentista por la presencia de medallones, frisos de grutescos, columnas gigantes de fuste decorado.

Se percibe un gusto exacerbadamente naturalista propio del último gótico, una ductilidad y detallismo con el que se muestran las calidades de las telas que envuelven a las figuras que, por otra parte, lucen tocados, peinados y vestimentas propias del mundo borgoñón[506].

Destaca, sobremanera, la Virgen con el niño que presidía el antiguo conjunto y que, colocada en la cumbre del retablo del testero sur, sobresale por ser una magnífica talla de tamaño mayor que la natural, representa a María con el niño que porta la cruz de su futura Pasión, por lo que toda la imagen tiene un sentido premonitorio de la muerte de Cristo y, a través de ella, del papel esencial de la Virgen como intermediaria en el proceso de salvación humana, para aplicar este papel intercesor de la Virgen, en la orla del vestido se dice: O MATER DEI MEMENTO NOBIS.En esta imagen, Cornielles repite casi

[505] María Dolores Vila Jato, "O retablo da catedral de Lugo" en Cadernos do Restauro. *O antigo retablo maior da catedral de Lugo.*Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1995, 22.
[506] Vila Jato, *O retablo da catedral de Lugo…,*22.

exactamente el modelo de la Virgen, que él mismo había tallado en 1526, para el retablo de la capilla de los Clérigos del Coro o de la Prima de la Catedral de Santiago[507].

En todos estos retablos predomina una visión de conjunto, de carácter pictórico, conseguida a base de multiplicar las escenas en relieve y en recargados doseles que sirven de enmarcamiento a cada uno de ellas. Este esquema se sigue en los retablos burgaleses de Gil de Siloé, se lleva en el extremo de la pura disolución de las escenas individuales en el retablo mayor de la catedral de Sevilla (comenzado en 1482)[508] y se repite a los pocos años después (se comienza en 1498) en el de la catedral de Toledo, en el que trabajaron varios artistas de origen nórdico.

30.2.1.1. Estructura

Los paños laterales se ocupan con la serie de temas relativos a la vida de la Virgen y de Cristo. En el primer cuerpo, se desarrollarían todos los temas relativos a la vida de la Virgen: de izquierda a derecha, el Nacimiento de la Virgen, la Anunciación, la Adoración de los Pastores, y la Epifanía. En el segundo cuerpo, y siguiendo el mismo orden de la lectura estarían la Circuncisión, el Bautismo de Cristo, Cristo y sus discípulos y la Transfiguración, es decir, diversos episodios de la vida pública de Jesús. En el tercer y último cuerpo se aludiría a la glorificación del Señor: la Santa Cena, el Descendimiento, la Resurrección y la Ascensión. Es curioso el interés que se pone en destacar el aspecto triunfante de Cristo, representando todos los episodios de su vida y su carácter divino, su condición de hijo de Dios, mientras que en el ciclo de la Pasión, tan representado en los retablos de tradición tardogótica, apenas tiene una mínima referencia en el tema del Descendimiento y en el Calvario, que remataría el retablo.La justificación de este hecho puede deberse a que el retablo como toda la catedral, estaba dedicada a la Virgen, que era madre de Dios. Pero por otra parte, no podemos olvidar que en la Catedral lucense se veneraba y exponía desde los tiempos antiguos al Santísimo

[507] María Dolores Vila Jato, "O retablo da catedral de Lugo" en Cadernos do Restauro. *O antigo retablo maior da catedral de Lugo,* Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1995, 22.
[508] Vila Jato, *O retablo da catedral de Lugo…,*23-25.

Sacramento, es decir, se rendía culto a la eterna presencia de Cristo en el mundo, tras superar, por su condición divina, la muerte física[509].

Continuando con la hipotética reconstrucción de la disposición primitiva del retablo de la catedral de Lugo, el paño central estaba integrado por un primer cuerpo, que se correspondía con el resto del retablo con un relieve alusivo a la vida de la Virgen. Quizás se representase una Visitación, relieve que debió de desaparecer cuando, como consecuencia, de la exaltación del culto eucarístico, se colocó en el retablo la gran custodia donada a la Catedral por el obispo Castejón, es decir, a mediados del siglo XVII y, que debe ser, la que hace referencia Pallares y Gayoso en su obra *"Argos divina*" como existente en el retablo.

Sobre el relieve correspondiente al primer cuerpo se centraría el retablo de la imagen de la Asunción de la Virgen que hay en el remate sur del crucero que era la advocación titular de la Iglesia La Virgen,en Lugo, no se representa sola sino que asciende al Cielo acompañada de su Hijo niño que lleva la Cruz como alusión a su futura Pasión, por lo cual se funde la representación de la Asunción con la de María como intercesora

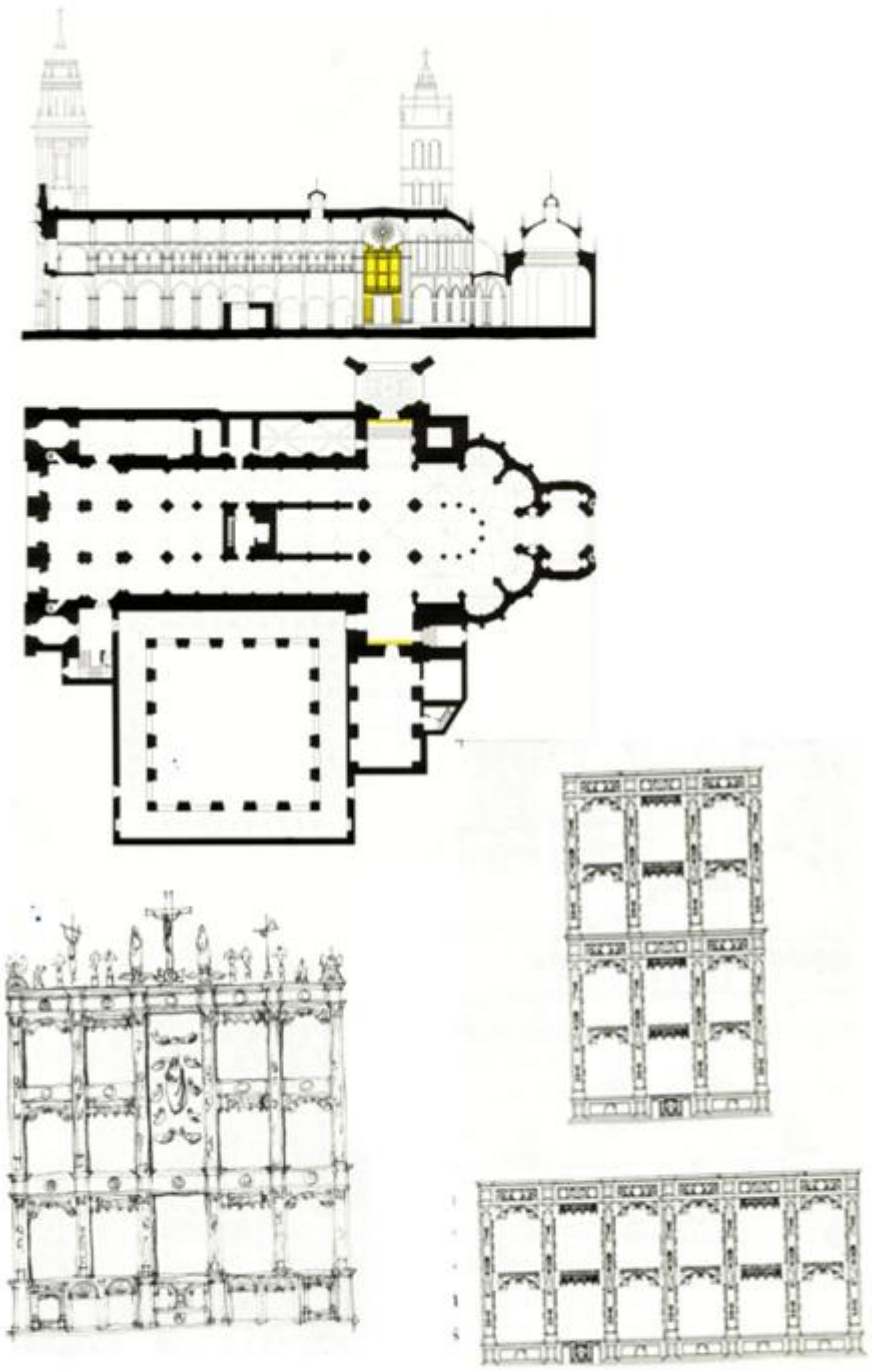
En el remate (lámina 463) , la serie de figuras que lo ocupan se conservan en su integridad, si bien su disposición ha sido alterada al desmembrarse en dos el conjunto[510]. Como es habitual, el remate de todo el panorama iconográfico sería el Calvario, visualización de la muerte de Cristo. En el centro se levantaría la Cruz que surgía de un medallón en la calavera de Adán de la boca del cual brota el árbol del conocimiento.El Salvador estaba acompañado al pie del árbol por María y San Juan, así como por unos ángeles que llevaban los símbolos de la Pasión.Este grupo ocupaba la parte correspondiente al paño central del retablo, en tanto que hacia los paños laterales estarían las cruces del Buen y Mal Ladrón.En los extremos del retablo podían estar colocados Adán y Eva como origen del pecado que promovió la redención en virtud de la Pasión,

[509] Vila Jato, *O retablo da catedral de Lugo…,*25.
[510] María Dolores Vila Jato, "O retablo da catedral de Lugo" en Cadernos do Restauro. *O antigo retablo maior da catedral de Lugo.* Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1995, 26.

así como dos remates en forma de venera con dos medallones sin identificar que se situarían en el extremo de los paños del retablo[511].

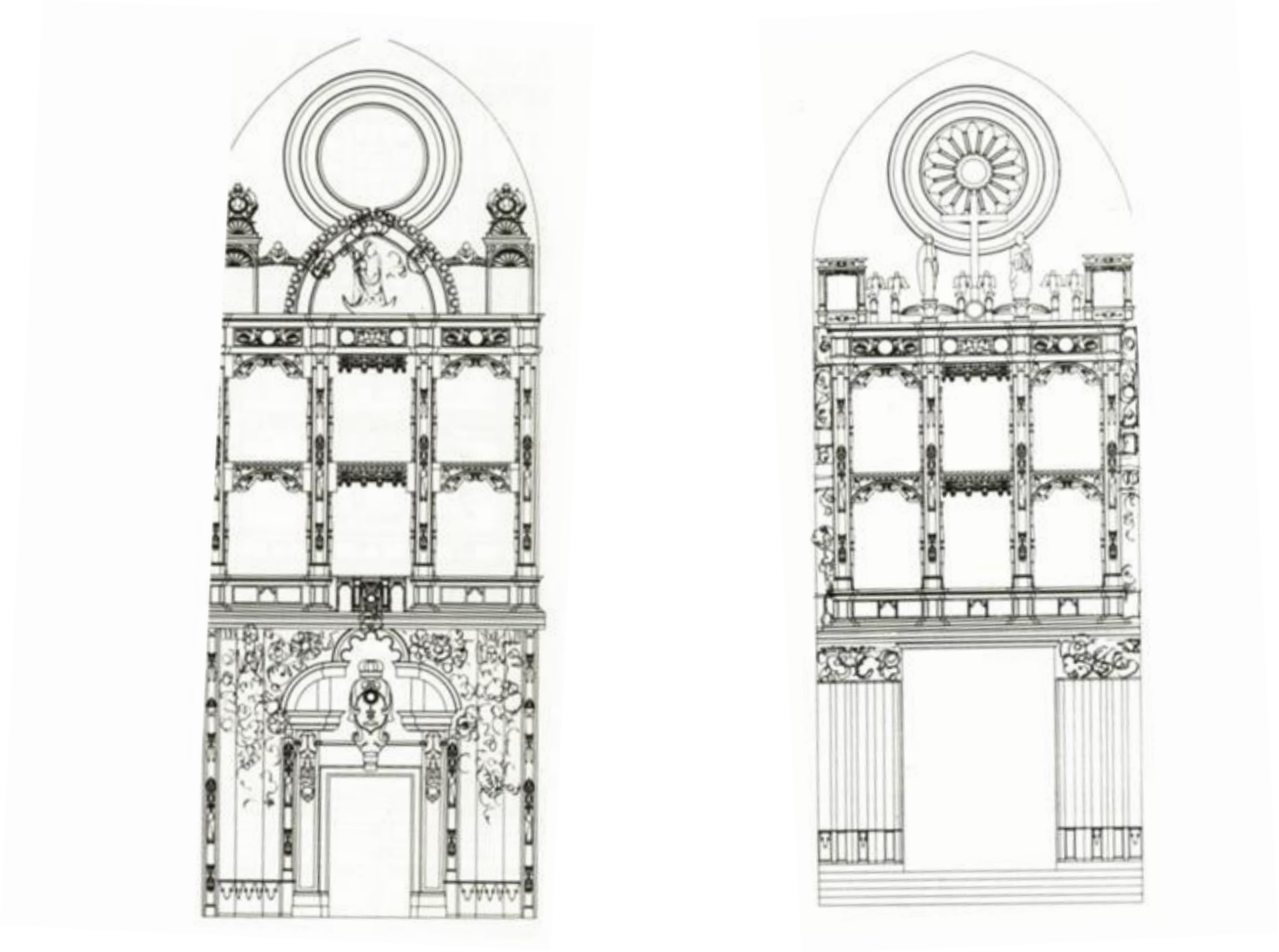
USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[511] Vila Jato, *O retablo da catedral de Lugo*…,26.



Lám. 463 Alzado y planta. En amarillo, se indica la ubicación de los retablos. Hipótesis sobre configuraciones primitivas.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Lám.464 a) Esquema retablo norte. ANTES de la intervención. b) Esquema retablo sur. ANTES de intervención.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám. 465 Posible configuración primitiva. Modelo.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La actuación en el retablo del lado sur tuvo que ser obligatoriamente más drástica[512] debido a la ya señalada acumulación de piezas diversas. Dado que este retablo está dedicado a la Virgen María, se optó por dejar tan sólo la imagen de la Asunción de María en la parte central del remate, acompañada por seis ángeles y rodeada por la mandorla, aprovechándose, también los dos medallones que estaban colocados sobre los nichos de los Evangelistas y que servirían de remate lateral del retablo, tal y como lo habían sido en su colocación primitiva. Por consiguiente, se suprimieron los nichos con Evangelistas, las figuras de los donantes y las esculturas de Adán y Eva. Todas estas piezas pasaron a conservarse en el Museo Catedralicio.En 1995 la Dirección Xeral de Patrimonio de la Xunta lo restauró.

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[512] Vila Jato,*O retablo da catedral de Lugo…,*26.

30.3. Conventos y monasterios

30.3.1. San Vicente del Pino (Monforte de Lemos, Lugo)

Lám. 466,467 y 468 Iglesia de San Vicente del Pino (Monforte de Lemos).Decoración avolutada. Fachada principal. Bóvedas.

La salida de un estilo artístico y la irrupción de uno nuevo no se produce vertiginosamente; todo lo contrario, lleva un tiempo de adaptación y asimilación, en el que, incluso, podemos ver cómo ambos conviven y se "contaminan". Así se aprecia en el incipiente Renacimiento del siglo XVI cómo todavía perviven resabios goticistas en la región gallega. Esto se constata con la iglesia monacal de San Vicente del Pino

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

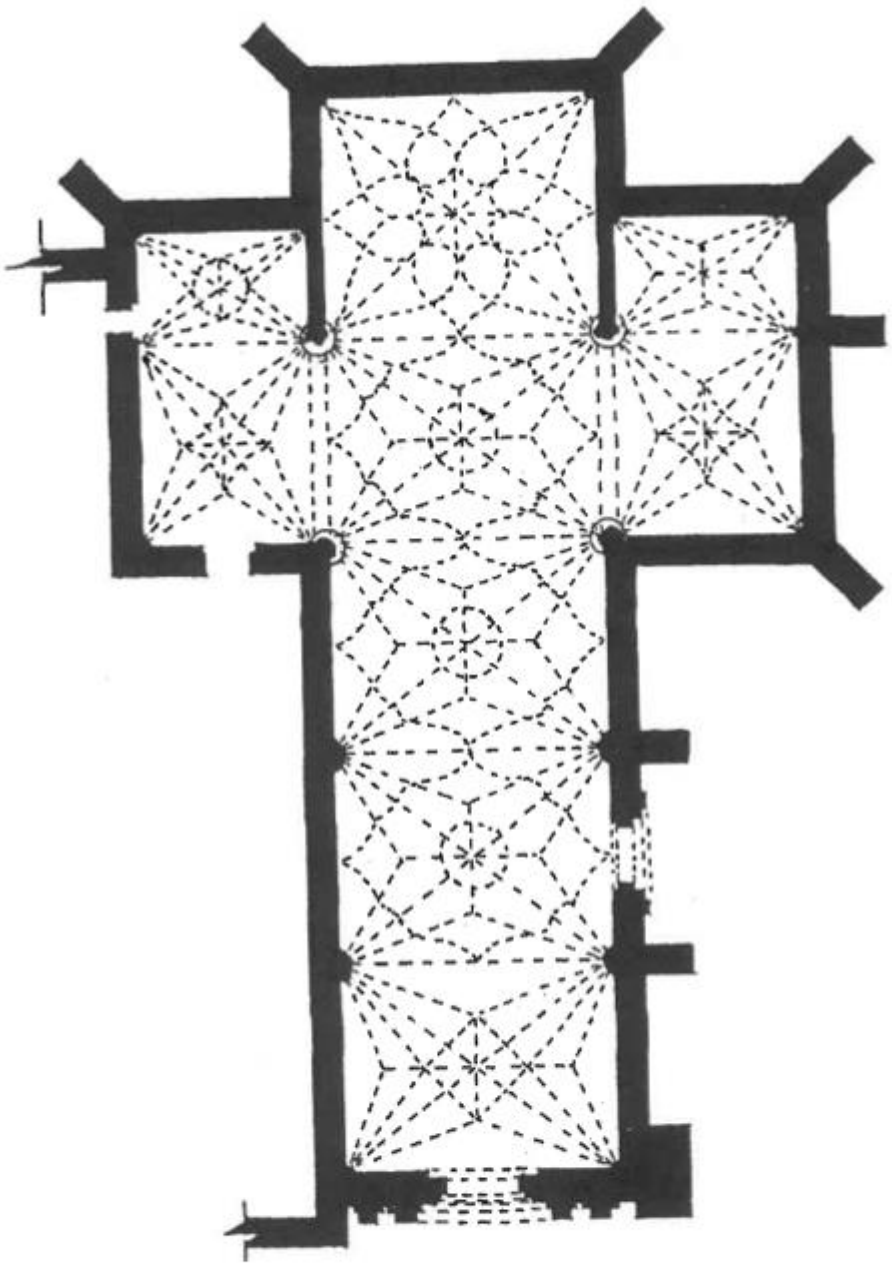
(Monforte de Lemos), que presenta goticismo en el tipo de soportes, organización del espacio interior y esquema de cubiertas.

Sabemos de su existencia desde el siglo IX. La iglesia fue edificada, según consta en una inscripción del contrafuerte exterior del crucero, en el lado de la epístola, en 1539: "ESTE TEMPLO SE COMEÇO ANO MD XXXIX SIENDO PONTIFICE PAULO III/ REY DE CASTILLA CARLOS"[513].

La huella renacentista se percibe claramente en su fachada (lámina 466 y 467) y en las claves de las bóvedas (lámina 468). Su planta (lámina 469) es de cruz latina, con una nave en el brazo mayor, en el crucero y cabecera de tres ábsides rectangulares. Cada uno de los tramos en que se divide el espacio interior se cubre con bóvedas de nervios de compleja tracería, utilizando el esquema más sencillo en los ábsides laterales, con crucería de terceletes y nervaduras.

[513] María Dolores Vila Jato, *Galicia arte. Galicia en la época del Renacimiento*.Santiago de Compostela: Editorial Hércules, 1993, 76.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Lám.469 San Vicente, iglesia monasterial (Monforte de Lemos). Planimetría.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Las cubiertas de los brazos del crucero en donde se utilizan nervios secundarios uniendo las ligaduras, presentan un esquema distinto. La bóveda sobre la que se levanta el coro, a los pies de la iglesia, presenta doble serie de terceletes en los lados menores, y en las intersecciones unos relieves con diversa decoración en la que no falta la escultura alusiva a personajes relacionados con el monasterio o con la Orden Benedictina: San Ildefonso, San Vicente, San Benito, Santa Escolástica, el rey Ramiro, etc. En la nave mayor y en el ábside principal, las bóvedas (lámina 468) son todavía más complejas, con nervios curvos que dibujan una hermosísima tracería en forma de estrella[514] (lámina 470).

Lám. 470 Iglesia de San Vicente del Pino (Monforte de Lemos). Sistema de abovedamiento.

La puerta principal, a los pies de la iglesia, presenta un esquema sumamente depurado de líneas y armónico en sus proporciones, lo que denota una fecha de construcción más tardía, que debe situarse no antes de la década de los cincuenta. La puerta es de arco de medio punto, de triple arquivolta sobre pilastras, flanqueada por cuatro columnas, las dos extremas estriadas, y las centrales, lisas, de orden jónico; sobre el entablamento, exento de decoración, un edículo central rematado en frontón triangular con óculo central. Salvando la diferente anchura del segundo y el primer cuerpo, volutas

[514] Vila Jato, *Galicia arte. Galicia en la época …*,77.

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

enrolladas y flameros. La otra portada[515], mucho más sencilla, se abre en el segundo tramo de la nave y se organiza con dos pilastras corintias que enmarcan un arco de medio punto, entablamento y frontón con flameros (lámina 471) y grutescos varios (láminas 472 y 473).

Lám. 471 San Vicente del Pino (Monforte de Lemos). Pináculos. Grutescos: programa iconográfico.

Lám.472 y 473 San Vicente del Pino (Monforte de Lemos). Caras esculpidas del programa de grutescos.

[515] Elías Valiña Sampedro, *Inventario artístico de Lugo y su provincia.* Tomo I. Abadín- Campelo.Servicio Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica. Ministerio de Educación y Ciencia.Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural.Comisaría Nacional del Patrimonio Artístico, 1975, 45.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám.474 San Vicente del Pino (Monforte de Lemos). Fachada principal.Pilares cajeados con representaciones de grutescos.

Lám. 475 San Vicente del Pino (Monforte de Lemos).Grutesco con calavera.

La iglesia de San Vicente del Pino, a nuestro juicio, es un claro ejemplo clasicista de transición al Barroco, como muestra su fachada principal, donde se aprecian unas curiosas formas avolutadas como si de barrocas rocallas se tratase. Es un contraste de formas renacentistas a base de edículos, templetes o frontones triangulares, con pináculos acompañados a ambos lados por las mencionadas molduraciones tipo rocalla. Sorprende al exterior como peanas tipo ménsula-repisa,grurescos (lámina 474) con ángeles y una molduración tipo grutesco que emula una calavera, posible personificación o alegoría de la fugacidad de la vida, que desemboca en la inminente muerte (lámina 475). En el interior encontramos una curiosa e interesantísima estructura triangular con los típicos pináculos floreados tipo Juan de Álava (lámina 476), visibles en el claustro catedralicio compostelano, y entre los cuales se enmarca una figura ¿posible Hércules con su atributo de la piel del león de Nemea? Bajos estos pináculos se despliega un juego de líneas muy movido a base de estructuras triangulares que cobijan un friso horizontal

Lám. 476 San Vicente del Pino (Monforte de Lemos). Posible Hércules con su atributo de la piel del león de Nemea.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

moldurado a base de enigmáticos grutescos. En el coronamiento de esta estructura se sitúan esa figura escultórica de tipo exento y policromada, que se acompaña de un elemento identificable con una maza. Podría tratarse de un Hércules; recordemos que es éste uno de sus atributos identitarios junto con la piel del león de Nemea (lámina 476).

El significado de los grutescos puede ir encaminado hacia una lectura ejemplificadora y adoctrinadora, en la línea de instruir sobre el neoplatonismo para reconducir el alma humana, alejarla del pecado y de las tentaciones, de ahí que se vea cómo dos figuras atacan con sus tridentes a una más que probable personificación del mal, o bien están ajusticiando a un pecador (lámina 477).

Lám. 477 San Vicente del Pino (Monforte de Lemos). Detalle de una pugna con tridentes.

La aparición del tridente (lámina 477 y 478) en este período artístico, tiene, en palabras de César Martínez[516], múltiples connotaciones y significados, pudiendo ser atributo del dios del mar, un cetro que significa el poder sobre los mares o un símbolo de la elevación del alma a través del océano cósmico (neoplatónico).Los significados culturales deben ser coetáneos o anteriores al momento histórico de plasmación de la

[516] César García, *Iconografía fantástica y simbolismo en el Renacimiento.*León: Universidad de León, 1999,45.

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

forma iconográfica, puesto que relacionar formas con contenidos desarrollados en momentos históricos posteriores supone introducir un principio de arbitrariedad que dificulta el esclarecimiento de las obras de arte.

Lám. 478 San Vicente (Monforte). Palacio de las Dueñas (Salamanca).Nexo de unión iconográfico: el tridente.

El friso se salpica de animales fantasiosos y pantagrúelicos, a modo de quimeras y seres de monstruosas formas, que se enredan, incluso entre sí, en un frenesí desbordante. De vez en cuando nuestra ávida mirada se detiene en pasajes del friso que avivan nuestra curiosidad, como una cabeza que emerge entre una construcción edificatoria.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Este elemento es sustentado por una suerte de pilares cuyo recorrido se ve interrumpido por imágenes de bustos policromados, tanto femeninos como masculinos, situados de perfil. He aquí la tendencia del Renacimiento al retrato, ya bien sea pictórico o escultórico, inserto en clipeos.

30.3.2. San Salvador de Asma (Chantada, Lugo)

Es una construcción eminentemente románica[517] (lámina 479), con sus característicos ventanales con molduras en bocel ajedrezado y laboriosos capiteles, campo escultórico susceptible de recibir la más variada decoración, bien sea fitomórfica o zoomorfa. Lo más renacentista que se conserva, ya rozando el clasicismo del siglo XVII, son los restos de unas antiguas dependencias conventuales. En el apartado de otras manifestaciones menores, analizamos el artesonado (lámina 480), muy ligado a la orden eclesiástica de Valladolid con advocación de San Benito.

Lám. 479 San Salvador de Asma

[517] Elías Valiña Sampedro, *Inventario artístico de Lugo y su provincia. Tomo VI Seoane-Zoo*.Ministerio de Educación y Ciencia.Dirección General del patrimonio artístico y cultural.Servicio Nacional de Información artística, arqueológica y etnológica, 1975,138.

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

Lám. 480 Artesonado en San Salvador de Asma

Excepcional muestra de artesonado de madera (lámina 480) con vibrante policromía que se dispone en la cabecera de esta iglesia conventual, muy probablemente cubriendo una posible articulación de estructura con abovedamiento. A modo de retícula, sus "nervios" de madera se ramifican abriendo todo el espacio, a modo de malla de tipo radial, disponiendo en el centro una muestra ejemplar de heráldica alusiva a la Congregación vallisoletana de San Benito. En estado ruinoso, al exterior de la fábrica constructiva se aprecia una fachada de dependencias conventuales del siglo XVI-XVII, pero que ya están prácticamente destruidas y erosionadas por la acción del paso del tiempo y de los fenómenos meteorológicos.

30.3.3. Convento de la Magdalena (Sarria, Lugo)

El convento de la Merced[518] (siglos XVI y XVII), con su capilla bajo advocación de Santa María Magdalena (lámina 481 y 482), es un buen ejemplo de la transición ojival al estilo renacentista. Tiene un claustro gótico, elementos románicos y la fachada plateresca, con fragmentos manuelinos que indican una relación artística con Portugal.

[518] Elías Valiña Sampedro, *Inventario artístico de Lugo y su provincia. Tomo VI Seoane-Zoo*. Ministerio de Educación y Ciencia.Dirección General del patrimonio artístico y cultural.Servicio Nacional de Información artística, arqueológica y etnológica, 1975, 519.

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

Lám.481 y 482 Convento de los Mercedarios. Fachada principal y portada lateral con influjos manuelinos.

Tras una fachada de elegantes líneas y buena disposición modular, nos encontramos con un espacio claustral que no está en diálogo con su fachada y continente externo, pues aquí se aprecia disonancia con el exterior. Si la fachada se empapa del lenguaje renaciente (quizás recuerde, *grosso modo*, a la fachada del colegio de San Clemente de Santiago de Compostela, de Ginés Martínez de Aranda), el interior aún exhala goticismo, con unas arcadas con influjo gotizante (lámina 483) y la proliferación por doquier de las molduras de bolas, que algunos historiadores del arte designan como gótico isabelino, y que distan mucho de presentar un lenguaje renaciente a base de ovas, pináculos y cresterías como vemos en el claustro de la catedral de Santiago de Compostela.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám. 483 Claustro de los Mercedarios (Sarria)

30.3.4. Guntín de Pallares (Guntín, Lugo)

Se trata de un monasterio benedicitino[519], con uno de los orígenes más antiguos del que se tiene constancia documental.Fue fundado antes del día 23 de noviembre del año 898, fecha de la noticia de la donación que hizo la condesa doña Elvira, esposa del Conde Ero, al monasterio ya existente en Santa María de Ferreira de Pallares[520].Sus descendientes lo restauraron y entregaron a los monjes benedictinos a finales del siglo XI o principios del XII.Después de la crisis general de los abades comendatarios, entre los que figuraron el obispo de Lugo y el conde de Monterrey, fue anexionado por bula del Papa León X al Monasterio de Samos en 1517, convirtiéndose en priorato.Después de una larga decadencia y de la exclaustración de 1835, la iglesia pasó a convertirse en

[519] Declarado monumento nacional como la Iglesia de Santa María de Ferreira de Pallares por el Real Decreto 1677 de 1/6/79 (BOE de 9/7/79). Delimitación de contorno por Decreto 283 de 5/10/95 (D.O.G. 27/10/95).
[520] *El monacato gallego…*Tomo II, p. 722.

parroquial.Actualmente se conservan la iglesia y parte del monasterio, incluyendo el claustro.

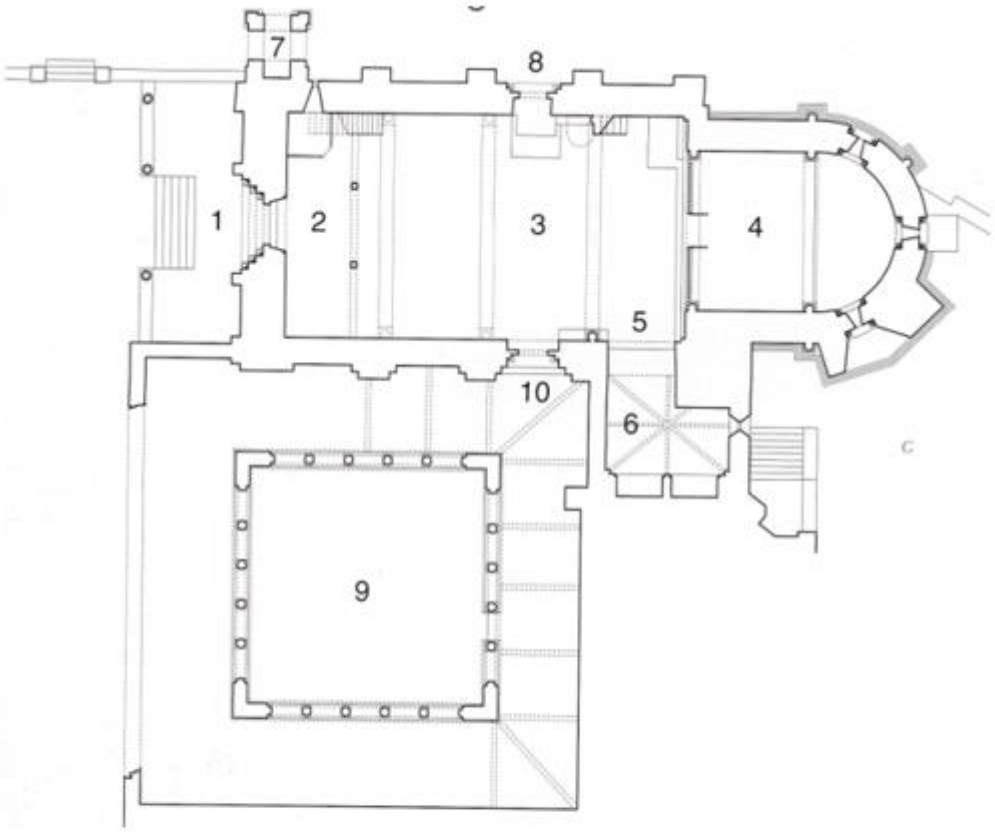
Es una construcción típicamente románica, de finales del XII y principios del siglo XIII[521]. Según Ángel del Castillo, la iglesia fue concluida en 1226, de acuerdo con una inscripción que se conserva[522]. Es de una sola nave rectangular (lámina 484), dividida en cuatro tramos con techumbre de madera apoyada ligeramente en arcos apuntados[523].En el primer tramo se encuentra un pequeño coro alto de época posterior. El amplio ábside, al que se accede a través de un arco doblado de medio punto, está compuesto de un tramo rectangular cubierto con bóveda de cascarón.El conjunto se apoya en dos nervios transversales.La entrada al ábside está cerrada por una verja del siglo XVIII[524].

[521] José Ventura Real (y otros.): "*Santa María de Ferreira de Pallares,* " en *Monasterios y conventos de Galicia.Descripción gráfica de los declarados monumento*. Santiago de Compostela. Consellería de Cultura. Comunicación Social e Turismo. Dirección Xeral de Patrimonio, 2002, 109.

[522] Inventario…,193.

[523] Tanto Ángel del Castillo como Sa Bravo describen la nave como de cinco tramos apoyados sobre cuatro arcos, cuando tiene únicamente cuatro tramos sobre tres arcos, como puede comprobarse en los planos de planta y sección longitudinal.

[524]Según Ángel del Castillo, el primer cuerpo de la reja se hizo en 1738 en Inventario…,193.



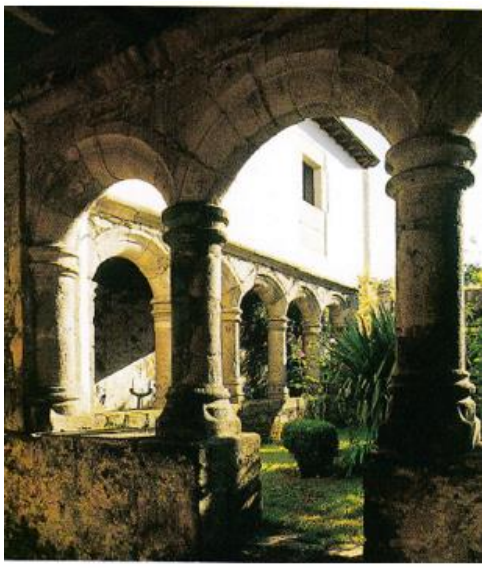
1 Pórtico y portada románica
2 Coro alto
3 Nave románica
4 Capilla Mayor
5 Arco apuntado
6 Capilla de los Condes de Taboada
7 Torre barroca
8 Portada románica
9 Claustro del siglo XVI-XVII
10 Portada románica del claustro

Lám.484 Guntín de Pallares, monasterio.
Planimetría indicativa de las diversas ubicaciones

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

De vestigios del siglo XVI,encontramos pinturas murales en una capilla gótica funeraria, correspondientes a ángeles portando largas tubas, que se pueden situar cronológicamente, según José Manuel García Iglesias[525], en el segundo tercio del siglo XVI.También es posible que detrás del retablo mayor haya restos de pinturas del mismo tipo.Asimismo, el retablo se enmarca en el siglo XVI.

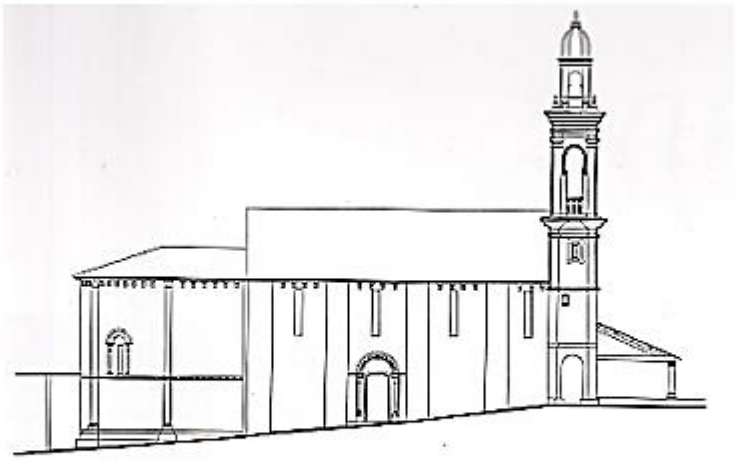
Arquitectónicamente, del siglo XVI, conservamos un claustro (lámina 485), ya en camino hacia un corte clasicista, que se manifiesta en su primer cuerpo, de arcos de medio punto rebajados sobre potentes columnas sobre una base corrida. El segundo cuerpo ofrece ventanas encuadradas en sillería que sustituyen un probable entablamento original sobre columnas exentas.En su esquina nordeste se abre una portada románica de doble arquivolta de medio punto que enmarca un tímpano decorado con el Agnus Dei[526].A continuación, mostramos diferentes secciones de alzado y de la planta (lámina 486 a 489):



Lám. 485 Guntín de Pallares, monasterio.Claustro.

[525] Pinturas murais..., ficha VIII-26. García Iglesias denomina al autor "*Maestro de Paderne"*, al considerar que es el mismo de las pinturas que decoran la pared norte de la nave de San Esteban de Paderne (Lugo).

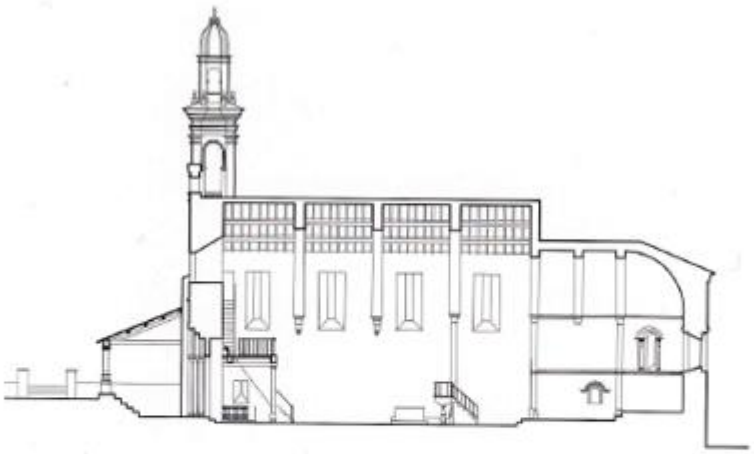
[526] José Ventura Real (y otros.):*"Santa María de Ferreira de Pallares*"en *Monasterios y conventos de Galicia.Descripción gráfica de los declarados monumento*. Santiago de Compostela.Consellería de Cultura. Comunicación Social e Turismo. Dirección Xeral de Patrimonio, 2002, 110.



Lám.486 Guntín de Pallares, monasterio. Alzado norte. Aspecto románico.

Lám. 487 Guntín de Pallares, monasterio. Alzado este. A la izq., antiguas dependencias, a la dcha. la cabecera románica y la torre barroca de las campanas.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Lám. 488 Guntín de Pallares, monasterio. Sección este-oeste. A la izq., pórtico de entrada.

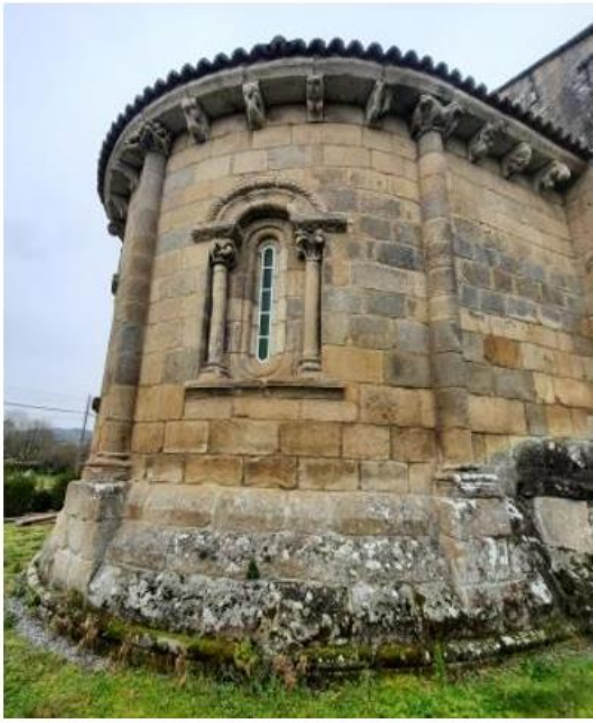
Lám. 489 Guntín de Pallares, monasterio.Alzado oeste con y sin pórtico. Destaca la torre barroca, fachada principal.

30.3.5. Claustro de Pantón (Ferreira de Pantón, Lugo)

El monasterio es una construcción ecléctica, ya que aún diferentes estilos arquitectónicos que van desde el románico (su iglesia con magnífico ábside (lámina 490) semicircular al exterior) hasta la arquitectura del siglo XVI (claustro) y siglo XVII

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

(lienzos exteriores de la construcción).Es éste un monasterio cisterciense[527]conocido también bajo la advocación de San Salvador, aunque se pretende fundado a principios del siglo X, el primer documento fehaciente lo constituye una donación de la condesa Doña Jimena Sánchez,de 26 de enero de 1108, siendo uno de los confirmantes la propia abadesa, también de nombre Jimena[528].



Lám. 490 Ferreira de Pantón, monasterio.
Ábside semicircular

En 1175, después de una fase de decadencia, se incorpora al Císter.Vinculado desde ese momento a la jurisdicción de los abades de Santa María de Meira se termina la iglesia románica,seguramente comenzada antes[529].Su organización en planta (lámina 491) se aparta de los esquemas tradicionales, situándose el único claustro, el reglar, al oeste de

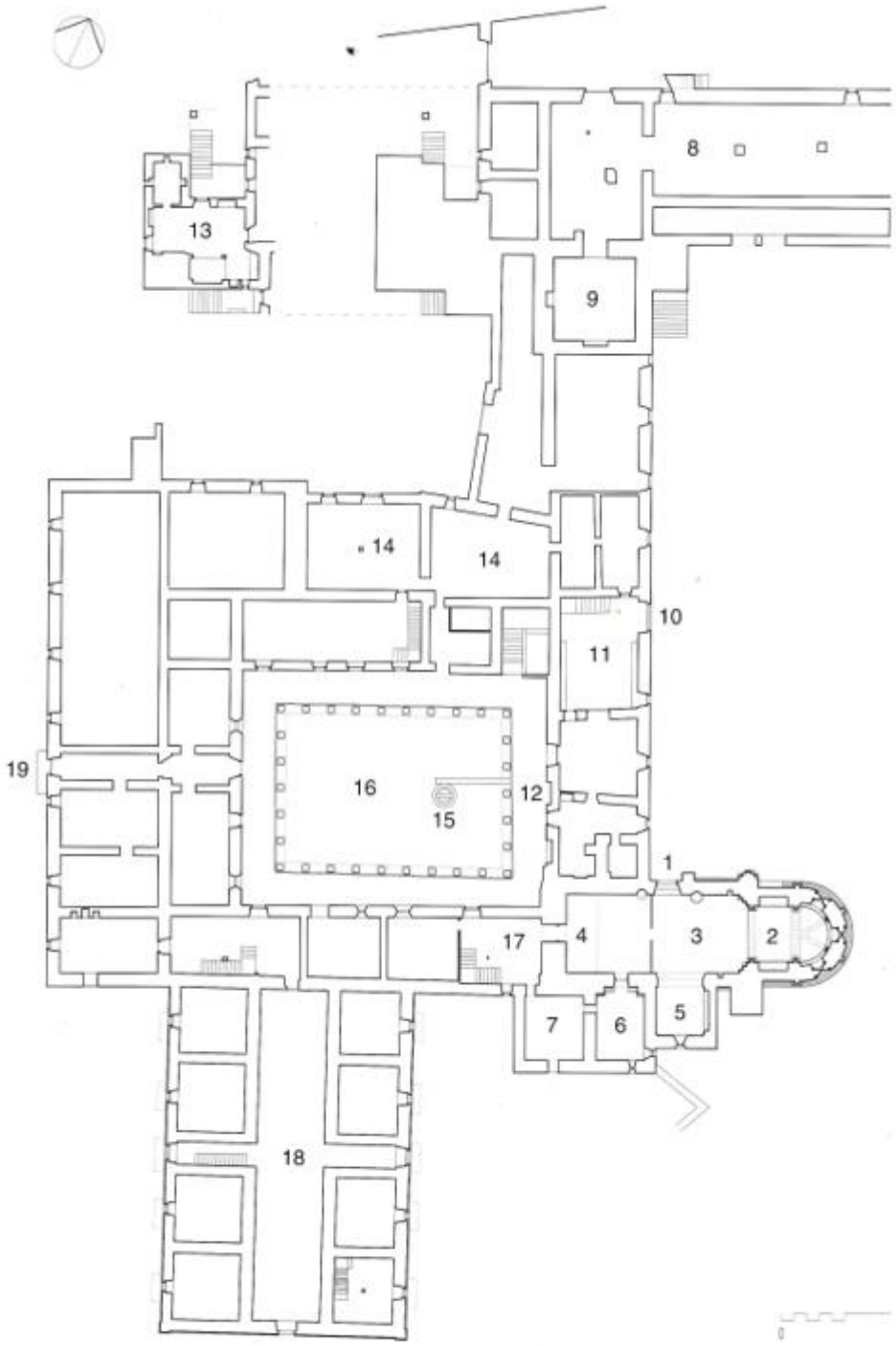
[527] Declarado monumento nacional como monasterio cisterciense de Santa María de Ferreira por Decreto 2495 de 23/8/75 (BOE de 23/10/75).

[528] "*El monacato gallego…",*720.Fray Mª Damián Yánez Neira descubrió este documento, junto con otros también antiguos, en 1972 en el propio monasterio, salvándolos de su desaparición por las malas condiciones en que estaba guardado. Véase la descripción del hallazgo y de los documentos encontrados en "Monasticón cisterciense gallego", León, 2000, vol.II, 245.

[529] Inés Pernas Alonso (y otros) "Santa María de Ferreira de Pantón" en *Monasterios y conventos de Galicia.Descripción gráfica de los declarados monumento*. Departamento de Representación e Teorías arquitectónicas.Universidade da Coruña, Xunta de Galicia, 2002,137.

la iglesia y adosada a su fachada.Dos construcciones singulares, la "casa das Donas" y la hospedería, antigua capellanía, se destacan al sur y al norte del conjunto, al que se accede a través de un singular arco de entrada, del siglo XVIII, con el escudo de la Congregación de Castilla[530].Sorprende la diferencia de las fábricas de las dos torreones que la flanquean. El de la izquierda, de sencilla cantería, coronada con una estatua del Salvador, y el de la derecha, de tosca mampostería, rematda por un castillete.

[530] Inés Pernas Alonso (y otros) "Santa María de Ferreira de Pantón" en *Monasterios y conventos de Galicia.Descripción gráfica de los declarados monumento*. Departamento de Representación e Teorías arquitectónicas.Universidade da Coruña, Xunta de Galicia, 2002, 137.



Lám. 491 Pantón, Ferreira de Pantón.
Planimetría.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

1 Entrada a la iglesia

2 Capilla mayor románica

3 Nave única románica

4 Coro

5 Capilla de San Roque, siglo XVIII

6 Sacristía de la iglesia

7 Sacristía de clausura

8 Antigua capellanía, hoy hospedería

9 Torreón

10 Portada del monasterio, 1728

11 Portería

12 Sepulcro de Doña Fronilde

13 Antigua cocina (planta alta)

14 Cocina y refectorio actuales (planta alta)

15 Pozo

16 Claustro reglar

17 Escalera de subida al coro

18 Ala sur o "Casa das Donas"

19 Fachada oeste, de 1872 (acceso huerta)

Lám. 492 Ferreira de Pantón, monasterio. Detalle de arcadas.

Por tanto, nuestro punto de atención lo centramos en el claustro (lámina 492), con un rítmico sistema de arcadas que dan un juego de armonía a la composición cuadrangular. Los pilares de estos arcos tienen un capitel tipo zapata (lámina 493 a 496) de corte clasicista, con poca molduración, nada más que un pequeño motivo decorativo

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

que se coloca en el centro, variando en su morfología, pudiendo ser una roseta, una flor cuadripétala, tipo enredaderas vegetales y un putti alado, del que sólo se entrevé la cabeza con robustos pómulos, lo que le da (lámina 495) un aspecto entre angelical e ingenuo.

Lám. 493 a 496 De izq. a dcha. Capitel clasicista con roseta. 2. Flor cuadripétala. 3. Putti alado 4. Decoración tipo palmeta o enredadera vegetal

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám. 497 Pantón, monasterio. Detalle artesonado de madera.

Las galerías claustrales (lámina 497) no están abovedadas, presentan una estructura rectilínea a base de un artesonado de madera casetonado (lámina 497), lo que aleja de la curvatura de la bóveda y da un carácter continuo lineal. Esa linealidad tan sólo se ve distorsionada por el desarrollo de unos arcos que apoyan en unas ménsulas-repisa, con estrías tipo nervadura (lámina 498). Este tipo de arquería es lo único que "rompe" la horizontalidad del artesonado, generalmente se apostan en cada una de las 4 esquinas con las que cuenta el claustro (lámina 499) sirviendo de sujección y dando organicidad.

Lám. 498. Pantón, monasterio. Detalles arcadas claustro. Ménsula-repisa, descarga de presiones.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám. 499 Pantón, Ferreira de. Detalle claustro. Arcadas, al fondo torre de las campanas.

La iglesia románica constituye la parte más antigua del conjunto, habiendo sido terminada posiblemente en la segunda mitad del siglo XII. Es de nave única rectangular, con un bello artesonado de madera bajo la cubierta a dos aguas, solución inusual en Galicia.De inspiración múdejar, con entrelazados de tipo geométrico pero también con motivos vegetales muy estilizados, podría datarse entre finales del siglo XVI y principios del siglo XVIII, aunque ha sido totalmente restaurado. Por lo demás, la sobriedad típicamente cisterciense de la decoración de la nave contrasta con la mucho más exuberante del ábside, al que se accede por un arco triunfal que constituye en realidad

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

una gran arquivolta de 4 arcos de medio punto claramente deformados[531].Bajo estas líneas, se ven las fachadas exteriores del monasterio (lámina 500, 501 y 502), así como los alzados del mismo (lámina 503, 504, 505 y 506)

Lám.500 y 501 Pantón, Ferreira de. Vista de la iglesia desde la huerta, con la sacristía y la capilla de San Andrés en primer término.

Lám. 502 Pantón, Ferreira de. Antigua cocina a la izquierda, y torreón.

[531] Inés Pernas Alonso (y otros) "Santa María de Ferreira de Pantón" en *Monasterios y conventos de Galicia.Descripción gráfica de los declarados monumento*. Departamento de Representación e Teorías arquitectónicas.Universidade da Coruña, Xunta de Galicia, 2002, 137.

USC DE COMPOSTELA

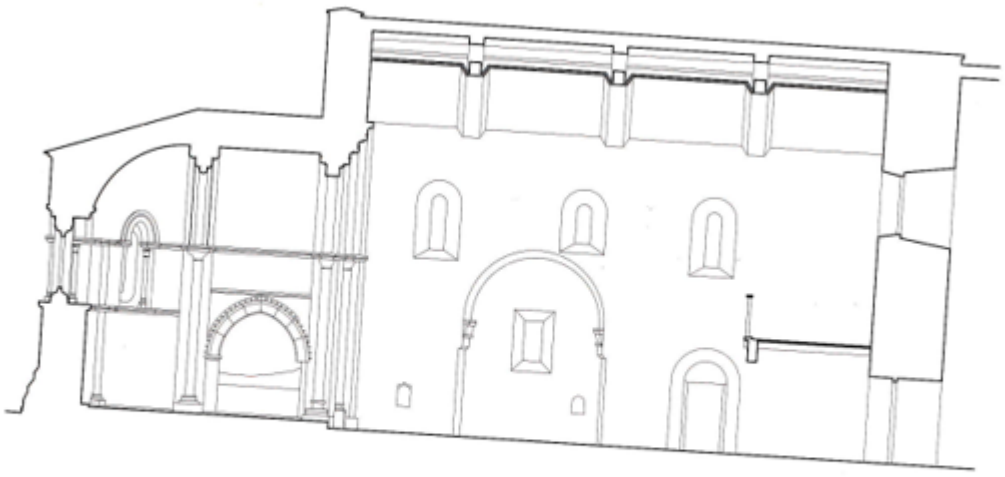
Lám. 503 Pantón, Ferreira de. Alzado norte.Vista de la hospedería y fachada de las dependencias del claustro

Lám. 504 Pantón, Ferreira de. Alzado sur.Vista de la llamada "Casa das Donas" ,sacristía y capilla de San Roque

Lám. 505 Pantón, Ferreira de.Alzado este. Contraste del ábside románico con la fachada barroca (1728), torreón y hospedería.

Lám. 506 Pantón, Ferreira de. Alzado oeste. Detalles de la antigua cocina, torreón y a la dcha. "Casa das Donas".

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Lám. 507 Sección este-oeste por la iglesia. Muestra los alzados interiores de la iglesia.

30.3.6. Santa María de Meira (Meira,Lugo)

Meira es un municipio de la provincia de Lugo, que destaca por presentar un núcleo poblacional cuyo origen se liga directamente a la construcción del monasterio. El monasterio de Meira, del que actualmente se conserva la Iglesia (lámina 508), la casa del Ayuntamiento (lámina 509) y el claustro procesional (lámina 510).Se acepta en general que el monasterio se incorporó a la orden del Císter, y que posiblemente fue fundado entre 1151 y 1154.Su primer abad había sido un monje de Claraval enviado por el propio San Bernardo, el abad Vidal[532], que también habría tenido la custodia del monasterio femenino de Ferreira de Pantón, y que llegaría a alcanzar gran fama de santidad.

[532] Juan Manuel Doce Porto (y otros), "Santa María de Meira" en *Monasterios y conventos de Galicia.Descripción gráfica de los declarados monumento*. Departamento de Representación e Teorías arquitectónicas.Universidade da Coruña: Xunta de Galicia, 2002, 129.

USC DE COMPOSTELA

Sucesivas donaciones acrecentaron el poder y potenciaron la labor colonizadora de los monjes, hasta que en 1515 se unieron a la Congregación de Castilla.A finales del siglo XVII se crea el Colegio de Meira, destinado a Filosofía o Artes. Después de la exclaustración de 1835, el monasterio fue uno de los que mayor ruina sufrieron, quedando actualmente, además de la antigua iglesia abacial, unos pocos restos.El aspecto actual del monasterio y su entorno responden a unas recientes intervenciones realizadas a partir de 1989[533].

El templo se levanta sobre planta de cruz latina (70 m. de largo x 33 m. de ancho x 14 de alto en la zona abovedada del transepto), formando tres largas naves (lámina 511) y un crucero, en el que destaca su cabecera y los retablos del siglo XVIII.Está construída en su mayor parte en

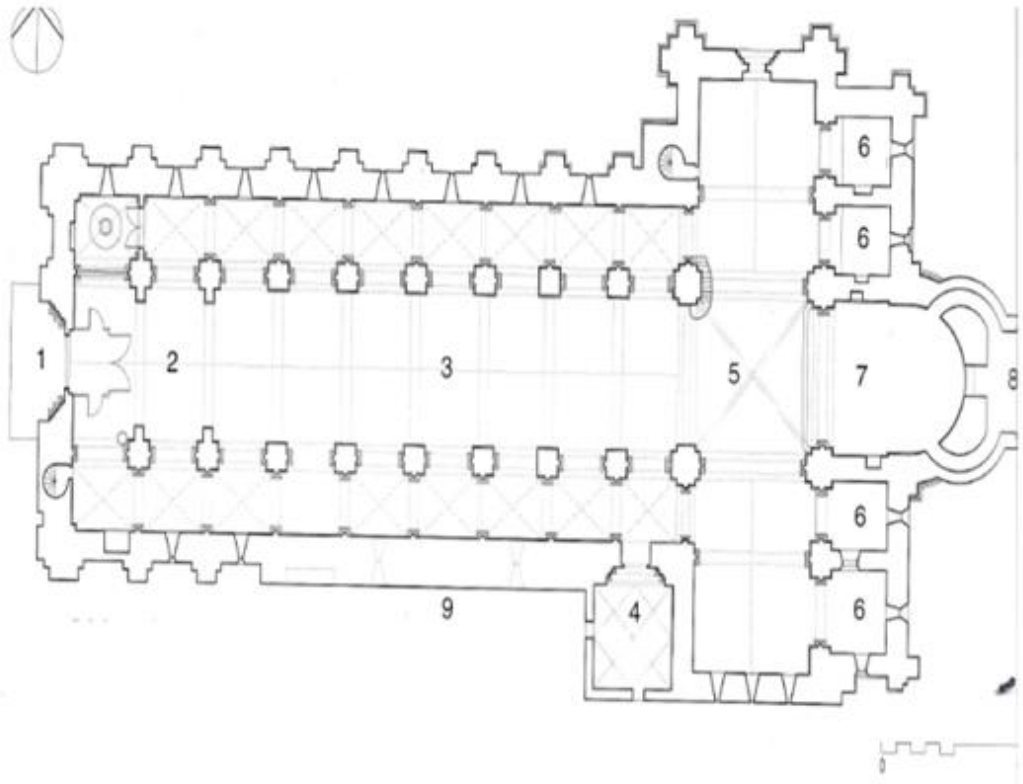
Lám.508 Meira, Iglesia. Fachada exterior
Lám. 509 Meira, Casa Consistorial (actualidad)
Lám. 510 Meira, claustro procesional o de los Caballeros

piedra de granito muy pulida e irregular. Destaca poderosamente el rosetón de 16 lóbulos (lámina 512), situado en la fachada principal y su portada adintelada por tres arquivoltas,

[533] Obras del arquitecto Santiago Catalán Tobía, que recibieron un premio del Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia.Suprimió la espadaña que coronaba el hastial de la fachada occidental y sustituyó por una moderna la de la torre campanario. El aspecto anterior de la fachada principal puede verse en la foto del página 486 del tomo I de la obra "El monacato en Galicia".

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

finalizando en una impresionante puerta que conserva los herrajes originales con representaciones animales fechadas en el siglo XIII.



1 Fachada y portada románica
2 Coro alto, siglo XVI
3 Nave principal, románica
4 Portada de claustro
5 Crucero
6 Ábsides laterales
7 Capilla mayor
8 Sacristía
9 Restos del claustro procesional

Lám. 511 Meira, Santa María.Planimetría. Numeración identificativa de cada dependencia

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám. 512 Meira, detalle rosetón.

En esta edificación se percibe claramente el espíritu y los dictámenes del Cister, con su tendencia a la contención y esquematización decorativa, vemos una gran austeridad a base de columnas y pilares rectilíneos, lisos, sin decoración figurada (ni antropomorfa ni zoomorfa) sólo con pequeñas concesiones a la decoración fitomórfica a base de estilizadas hojas y otro tipo de ramificaciones vegetales.

Estructuralmente, la planta responde claramente al denominado “plan bernardín”, esquema típico de la Orden empleado en varios países.Los pilares que separan las naves son mayoritariamente en forma de T, con un núcleo cuadrado y semicolumnas adosadas en tres de sus lados, naciendo estas columnas en la nave central a la altura de los arranques de los arcos formeros.Los cuatro primeros pilares con variantes de los anteriores, posiblemente como refuerzos posteriores para sostener el coro alto del siglo XVI, y las correspondientes al crucero tienen forma de cruz griega, también con semicolumnas adosadas.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Este coro alto[534],(lámina 513 y 514) introducido con la incorporación a la Congregación de Castilla, parece que ocupaba originalmente cuatro tramos en lugar de los dos actuales, originando la supresión de una de las bóvedas de arista laterales para establecer una comunicación con el piso alto del claustro procesional.Ello puede apreciarse en el alzado interior derecho de la nave central, correspondiente al plano de la sección longitudinal de la iglesia.

[534] Juan Manuel Doce Porto (y otros), "Santa María de Meira" en *Monasterios y conventos de Galicia.Descripción gráfica de los declarados monumento*. Departamento de Representación e Teorías arquitectónicas.Universidade da Coruña: Xunta de Galicia, 2002,135.

USC DE COMPOSTELA

Lám. 513 y 514 Meira. Restos del siglo XVI en la fábrica. Vano de acceso al coro desde el claustro. Bajo él,artesonado de madera

Lám. 515 y 516 Meira. Bóveda del claustro sur.

Encontramos nuestra esencia renacentista en la imagen que mostramos bajo estas líneas, una puerta de impronta herreriana (lámina 513) (fuste con acanaladuras o estrías muy lineales) que sería la que conectaría la zona al coro con la parte de acceso al claustro sur, y que serviría para la entrada de los monjes a los oficios, y a la facultad de Filosofía, posiblemente anexa a la construcción. Desde el pavimento de la nave, observamos el

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

arranque de una bóveda de crucería del siglo XVI (lámina 514) con espléndida plementería y claves en sus combados decorados con florones con forma de piñas colgantes (lámina 515, 516 y 517), un esquema que veremos repartido en los restos de la bóveda del claustro sur, que podría ser una análoga de lo que a través de la apertura de este vano se entreve sutilmente.

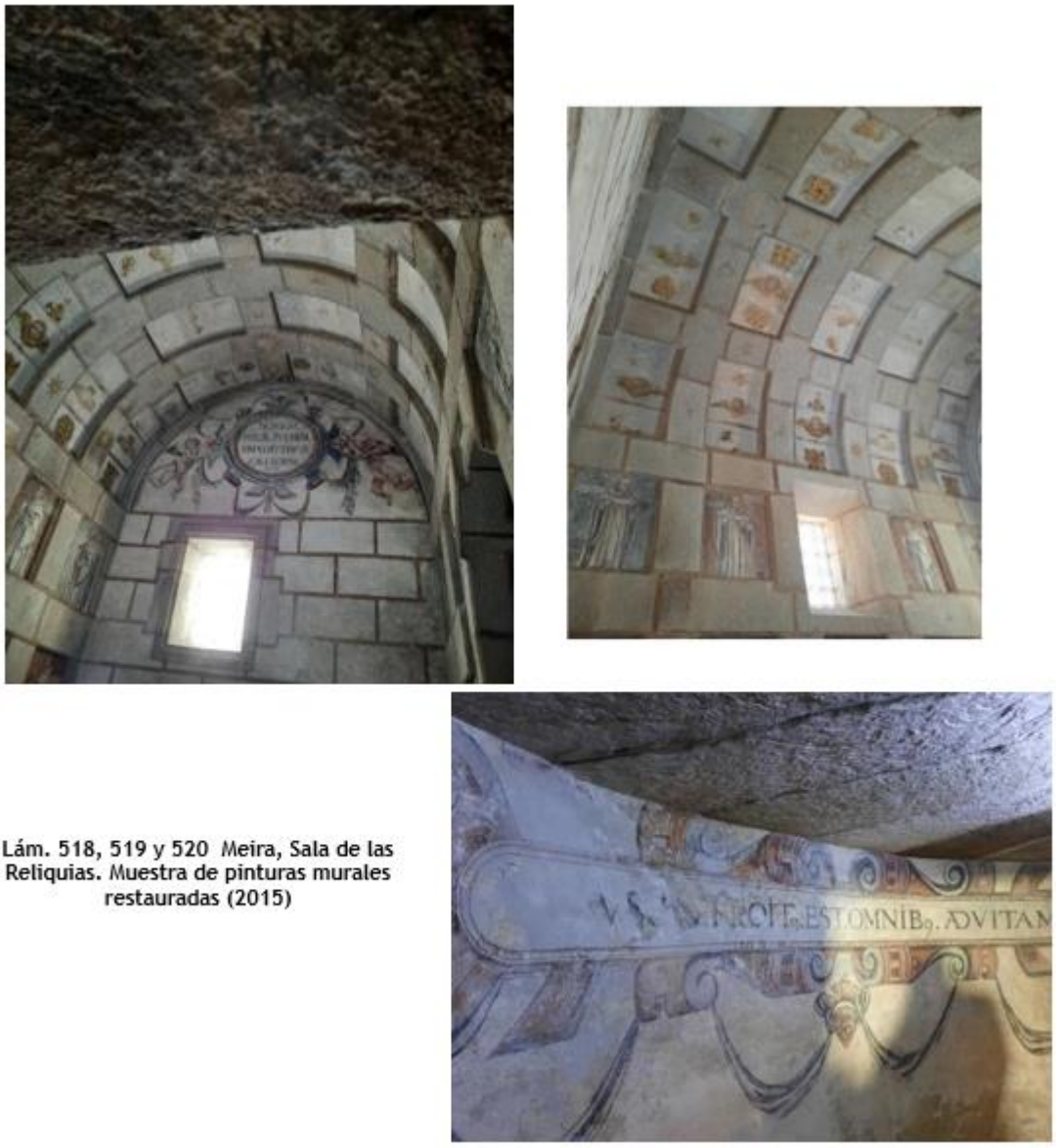
Lám. 517. Meira, decoración de tímpano próxima a bóveda de piñas

En cuanto a la compartimentación espacial interna del resto de la construcción, hemos de decir que las naves laterales, excepto el cuarto tramo del lado de la Epístola, se cubren con bóvedas de arista sobre arcos fajones apuntados, mientras que la nave central, de mucha mayor altura, se cubre con bóveda de cañón sostenida por arcos fajones que arrancan de semicolumnas adosadas con voladizo. Los tramos correspondientes a los brazos del crucero se cubren con bóvedas de cañón apuntado, también sostenidas por arcos fajones transversales.Los arcos de acceso[535] a las capillas laterales de la cabecera,

[535] Juan Manuel Doce Porto (y otros), "Santa María de Meira" en *Monasterios y conventos de Galicia.Descripción gráfica de los declarados monumento.* Departamento de Representación e Teorías arquitectónicas.Universidade da Coruña: Xunta de Galicia, 2002,130.

USC DE COMPOSTELA

cubiertas con bóvedas de cañón son apuntadas y dobladas, mientras que el gran arco triunfal correspondiente a la Capilla Mayor o de medio punto. Esta tiene su tramo recto cubierto con bóveda de cascarón.Resulta muy original, aunque inadecuada la situación de la sacristía, una estancia del siglo XVIII adosada en prolongación de la Capilla Mayor por el este, con accesos de arcos de circunferencia y pinturas murales (lámina 518, 519 y 520).



Lám. 518, 519 y 520 Meira, Sala de las Reliquias. Muestra de pinturas murales restauradas (2015)

Tras el Altar Mayor, discurre un deambulatorio que oculta una espléndida estancia a modo de cámara recóndita, donde hay una magnífica representación de pinturas murales de santos fundadores de la Orden (a excepción de San Froilán) cuyas imágenes

se encuentran como encapsuladas en casetones, acompañándose de *puttis* o angelotes que portan los emblemas y escudos, junto con inscripciones en latín todo ello inmerso en tonalidades de vibrantes colores. Una vez más, la presencia del sol y la luna en su bóveda de cañón nos atestigua la importancia de la asimilación de elementos paganos al cristianismo para simbolizar a Dios (Helios-Sol) (lámina 521) y a la Virgen María (Selene-luna, aspecto que veremos más hacia adelante, en el avance de la tesis, en unos grutescos descubiertos en el arranque del arco triunfal de la iglesia de Santa María de Guimarey).De nuevo,vemos la fusión de lo pagano con lo cristiano, magníficamente imbricado en la arquitectura de este monasterio cisterciense meirego.

Lám.521. meira. Sala de las reliquias. Detalle del sol y de la una.Bóveda de cañón acasetonada.

En la fachada del testero sur del crucero, todavía quedan los arranques de los arcos correspondientes a la galería del claustro de los arranques de los arcos correspondientes a la galería del claustro procesional (lámina 522), obra de finales del siglo XVI atribuído

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

a Juan de la Sierra[536] .También en este lado sur de la iglesia, en el tramo anterior al crucero, se abre una portada hoy cubierta al exterior, que comunicaba la iglesia con el claustro. Se conservan, también, formando parte de las actuales dependencias municipales, varios tramos del ala oeste del antiguo claustro de los caballeros o de la hospedería, también del siglo XVI[537], claramente renacentista. Tienen dos cuerpos, el inferior de grandes arcos medio punto sobre columnas jónicas, y el superior de dintel corrido apoyado en zapatas con volutas laterales sobre pilares entre antepechos lisos (lámina 523).

Lám. 522 Meira, detalle de la galería claustral (ruinas)

En análisis, la fachada del monasterio de Meira es sobria, pero ello no le resta elegancia y belleza en sus líneas, además el rosetón enfatiza más la presencia escenográfica de esta

[536] Sierra (Juan de la).Maestro de obras, natural del lugar de Secadura (Laredo-Santander).Al presentarse en enero de 1557 como licitador para las obras de reparación de los puentes de Caldas de Reyes, decíasele "maestro de la obra del monasterio de Montederramo". De no escasa importancia fueron las que en 21 de agosto de 1585 tomó a su cargo en el de Santa María de Meira (Lugo), consistentes en la construcción del claustro "*que arrima a la parede de la iglesia",* en la cuantía de mil doscientos ducados. El claustro "*ha de llevar ocho capillas de cinco claves con sus combados y los arcos sus colgantes de buena talla en las claves con sus combados y los arcos su colgantes de buena talla en las claves que lleven un florón que cuelguen un palmo..Hará una capilla para la entrada del coro en la qual entrada se ha de hacer un arco y una puerta con sus molduras, conforme a lo del monasterio de Sobrado"*. Para la comunidad se le facilitaría hospedaje, así como a su aparajedor y oficiales. Por las obras del "capítulo, locutorio y tres celadas", en el monasterio de Montederramo, de que era Abad D.Fray Gaspar Gutiérrez, obras que había tomado en unión de Antonio Vázquez, maestro de cantería, dió en 28 de marzo de 1595, carta de pago de los seiscientos ducados en que fueron concertadas.Ignoramos las que con anterioridad pudo realizar en el expresado monasterio y en las que entendía en 1577, según queda anotado (Arch. Notarial de Lugo: protocolo del escribano Pedro Serra de Robiños, de 1585. Ach. Notarial de Allariz: Protocolo de Pedro Feijóo, de 1595 en Pablo Pérez Constanti, *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durantes los siglos XVI y XVII*. Archivero del Excmo.Ayuntamiento de Santiago de las Reales Academias Gallega, de la Historia y de Bellas Artes de San Fernando. Santiago.Imprenta, librería y enc. Del Seminario C.Central MCMXXX, 514.

[537] Juan Manuel Doce Porto (y otros), "Santa María de Meira" en *Monasterios y conventos de Galicia.Descripción gráfica de los declarados monumento.* Departamento de Representación e Teorías arquitectónicas.Universidade da Coruña: Xunta de Galicia, 2002, 134.

fachada con la mínima concesión al ornato de las exigencias del Císter; de ahí la sobriedad de sus arquivoltas con escenas fitomorfas (vegetales) como rosetas, un tipo parecido a las *anthemas* griegas.La superficie relivaria del tímpano sorprende por su sencillez (que no simplicidad) y su vacío, es un área lisa muy pulida sin decoración alguna.Este tímpano enmarca una magnífica puerta con originales herrajes del siglo XII en los que se "infiltran" decoraciones de tipo zoomorfo (a base de cabezas de cerdos, perros, serpientes…) y fitomorfo (las ramificaciones de la puerta, extendiéndose longitudinalmente, recuerda a los helechos, y que va en la línea de la del pórtico norte de la catedral de Lugo y la de Vilar de Donas (Palas de Rey).

Lám. 523 Meira, detalle de ménsulas de apoyo y arranque de arcos claustrales

Lám. 524 Meira. Interior patio-arcada. Casa Consitorial al fondo.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Exteriormente, el edificio todavía guarda más aspectos interesantes, en su cabecera se aprecia un ábside románico con canecillos moldurados con formas animales: una cabeza de ternero, un cordero, etc. lo que nos muestra una mayor figuración que la presente en el interior; hablando por lo tanto de un románico con un menor porcentaje de austeridad. Es una cabecera (lámina 525) con un vibrante juego de volúmenes a base del escalonamiento de sus proporciones y diferentes arquitecturas.

Lám. 525 Meira. Exterior.
Cabecera. Detalles románicos.

Estas trazas renacentistas, como ya hemos dicho,se le atribuyen al maestro Juan de la Sierra[538], quien edificó el claustro (lámina 526) que estaba pegado a la pared de la iglesia y que sólo conserva los arranques de las peanas aveneradas y estriadas para arranque de los pilares, lo que se aprecia nítidamente en esta arquitectura mutilada que el tiempo no nos ha querido legar para la posteridad.

[538] José Manuel García Iglesias. y Mª Dolores Vila Jato(coords.), Enciclopedia de Arte.Galicia en la época del Renacimiento. Editorial Hercules,A Coruña, 189.

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

Lám. 526 Vista de la fachada sur de la iglesia, en la que pueden apreciarse restos del desaparecido claustro procesional del siglo XVI.

Unas ruinas limitando con las naves del templo son los únicos restos conservados del claustro obra de este maestro de fábrica llamado Juan de la Sierra (Secadura- Laredo, Santander) en el estaba trabajando en 1538[539] siguiendo como recoge Torres Balbás, el "proyecto de otra similar de Sobrado y Santiago[540].Dicho claustro- siguiendo los estudios de Sa Bravo[541]- recibía bóveda de crucería en las naves, formado con nervaduras de sillería que arrancaban de columnas fasciculadas cuyo apoyo era un basamento corrido, cortado en uno de los tramos para dar acceso al patio interiror donde había una puerta. Del mismo sólo se conservan ocho capillas o tramos de 5claves, decorados con florones en forma de piña colgantes[542].

[539] Vila Jato,"*Galicia: Arte" XII….,*189.
[540] Leopoldo Torres Balbás: "Monasterios cistercienses en Galicia".
[541] Sa Bravo, H. DE: "Monasterios de Galicia", p.30-37.
[542] Fernández Gómez, Rosa María: *El arte religioso en la sierra oriental de la provincia de Lugo por tierras del "Camino Primitivo" (sgs. XVI-XX).* Santiago de Compostela: Tesis doctoral. Facultad de Geografía e Historia, 1998,9.

Reforma del monasterio

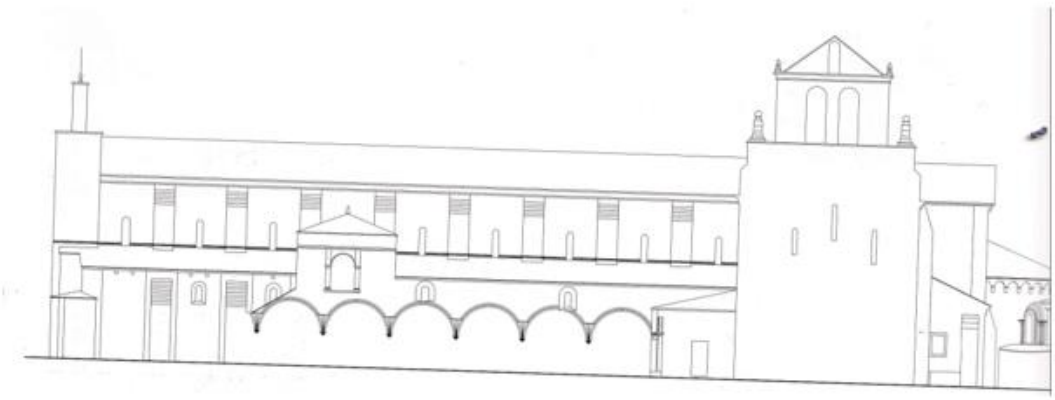
"*En el año del Señor de 1503 a vte. y cinco días del mes de março en la sexta indiction del Pontificado de nuestro muy Sancto padre alexandro Papa 6 anno duodecimo de su pontificado Reynando los señores Don Fernando y dona ysabel y con su ayuda fue reformado este monasterio de Meyra de la orden de Cistel de la diocesis de Lugo y agregada e incorporado a la regular observançia que começo en el monasterio de Montesyon extramuros de la ciudad de Toledo primera casa de la dicha observançia y fue reformado por el muy reverendo padre fr. Pacifico de Liaño abad Reformador de la dicha regular observançia y otro si general visitador de toda la orden del Cistel en estos reynos de españa por comission y breve particular de su Santidad y fue privado deste monasterio de Meyra don fr. Ares de Maxide ultimo Abbad perpetuo del por no querer recibir ni obedecer la visitación y correction del dicho Padre Reformador y otras caussas. Despues de esto el dicho Rvdo. P. Don Fray Ares de Maxide havido consigo acuerdo renunçio y çedio la dicha Abbadía de Meyra en manos de su Santidad extinguiese la dignidad Abbacial perpetua y la hiciese trienal agregándole a la dicha Regular observançia y fue tratado entre los dichos P. Reformador y don Ares Abbad que le fuesse dado y asignado por pension por todos los días de su vida las Rentas, basallos siguienttes la jurisdiccion y señorío del coto de travada en la iglesia granja y todas las Rentas del dicho Coto, ytem el señorío de la mitad de S.Tyrso con la iglesia y R. y Rentas del …Todo lo qual se dio al dicho D. Ares por pension por sus días y se sacaran bullas de la dicha pension y hestinguio la Abbadia perpetua y se hiço TRIEAL y entretanto qe su Sanctidad admitía la dicha Renunciaçion y conçedia las dichas bullas el dicho P.Reformador y visitador pusso por presidente deste monasterio de Meyra el P. fr. Lorenço Abad del monasterio de Monfero al qual el governo por espacoo de 4 años en el qual tiempo los dichos presidentes hicieron çercar el muro deste monasterio alrededor como agora está. Despues de esto en el año de mill y quinientos y ocho a vte. y uno de março dia de nuestro P.S. Benito siendo Reformador el muy Rvdo. P. Fr. Blas de Tagle Abbad que havía sido del monasterio de la espina de la dicha observançia vino a este monasterio de Meyra a proveerle de Abbad Trienal por virtud de las dichas bullas de su Sanctidad y dicha la missa del Espiritu Sancto se fue el capitulo con los padres*

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

monges de Orden sacro y hace su platica y sermon haciendo su election según las diffiniciones y privilegios de la dicha observançia[543] *fue electo por Abbad primero Trienal el venerable p. fr. Benito de fuensalida monje Professo del monasterio de Montesyon y otro si primero Abbad Trienal que a la saçon era del monasterio de Melon y así quedo este dicho monasterio de Meyra reformado y proveydo de Abbad Trienal y agregada a la dicha Regular, observançia a gloria de dios y de su gloriossa madre nuestra Sra. La Virgen Maria….*

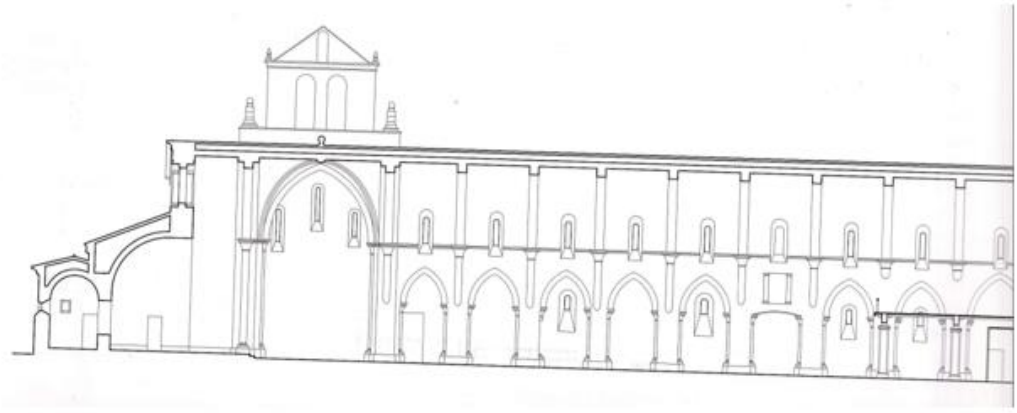
Bajo estas líneas, los alzados del monasterio cisterciense de Meira (lámina 527, 528,529,530,531 y 532):

Lám.527 Meira. Alzado norte.

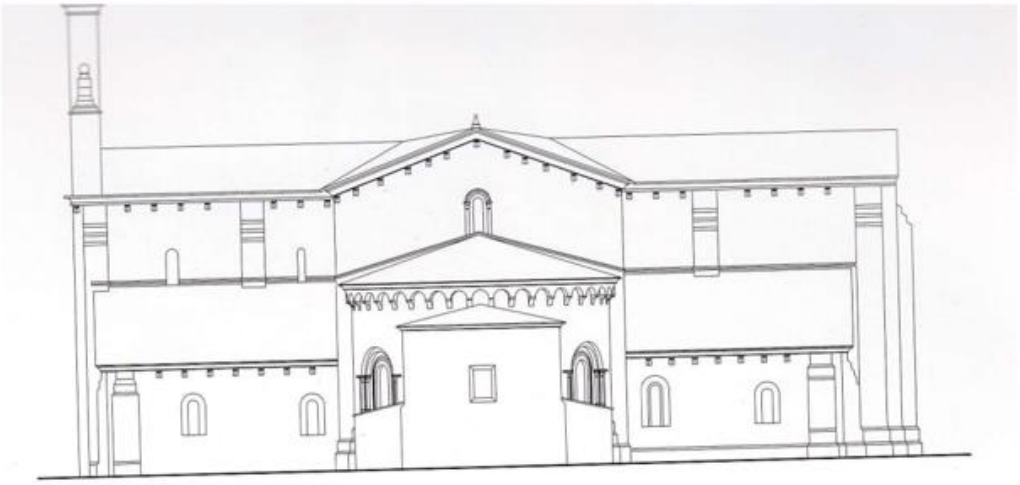


Lám. 528 Meira. Alzado sur. Se marcan los restos del desaparecido claustro procesional.

[543] Fernández Gómez, *El arte religioso en la sierra oriental…*,1422.



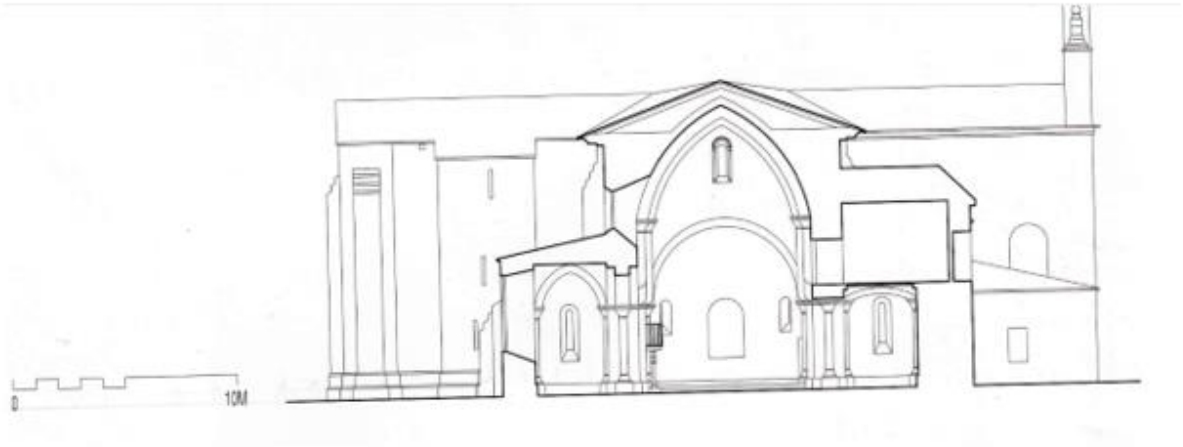
Lám. 529 Meira. Sección longitudinal (este-ogeste). Alzado del interior de la nave central, y cuarto tramo modificado para la conexión del coro alto del siglo XVI con los dos niveles del claustro procesional



Lám. 530 Meira. Alzado este. Detalle de estancia construída en el siglo XVIII detrás del ábside central, hoy sacristía.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám. 531 Meira. Alzado oeste.Detalles:
nave del crucero y rosetón.



Lám.532 Meira. Sección transversal (norte-sur). Se aprecia la antigua comunicación existente entre el coro alto y la parte alta del desaparecido claustro procesional.

A raíz de la desamortización de Mendizábal a mediados del siglo XIX, la villa de Meira fue creciendo hasta llegar al núcleo urbano que es hoy día. Cae el monasterio y su piedra se emplea para la construcción de viviendas, relleno de plazas y carretera. En cuanto a la heráldica, encontramos ejemplos renacentistas en el de la Congregación de la Reforma de Castilla de la Orden del Císter (siglo XVI) situada en la fachada del ayuntamiento (lámina 534). El otro ejemplar, una águila bicéfala, es también

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

posiblemente del siglo XVI se sitúa en la fachada del edificio que hace esquina entre la Avenida de Lugo y la calle San Roque.

Lám. 533 Meira. Ala del claustro de la Hospedería.Reaprovechamiento de materiales

Lám. 534 Meira. Detalles heráldica renacentista. Fachada ayuntamiento.

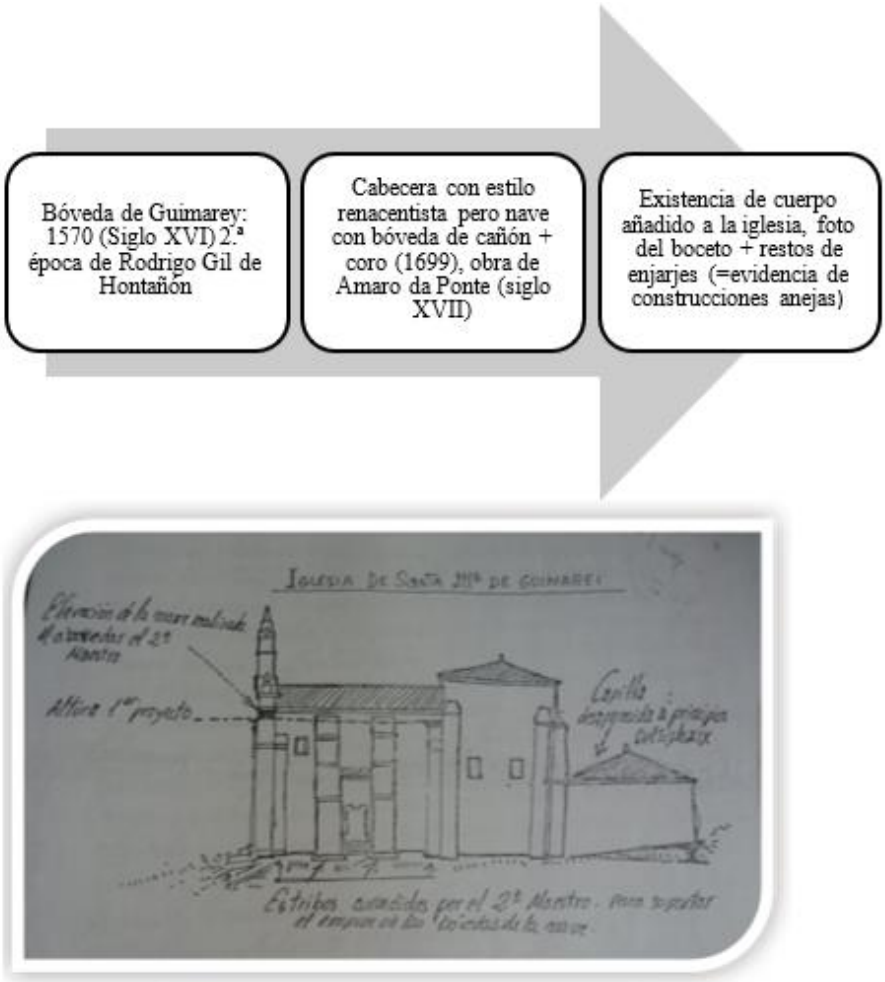
USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

31. IGLESIAS DE NAVE ÚNICA

31.1 Santa María de Guimarey (Friol, Lugo)

31.1.1. Ubicación

Guimarey se encuentra situado a 5 kilómetros del municipio de Friol y a 30 kilómetros de Lugo.Cuenta con 58 habitantes agrupados en las entidades de Abrigueiro, Campo da Feira, Eirexe, Guimarey de Arriba y Meigonte. Es un ejemplo de pequeña aldea rural gallega que cuenta con abundante patrimonio en forma de molinos, construcciones de arquitectura civil del 1800 y su iglesia gótico-prerrenacentista (lámina 535).



Lám. 535 Guimarey, Santa María. Evolución arquitectónica de la fábrica.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

31.1.2. Fachada

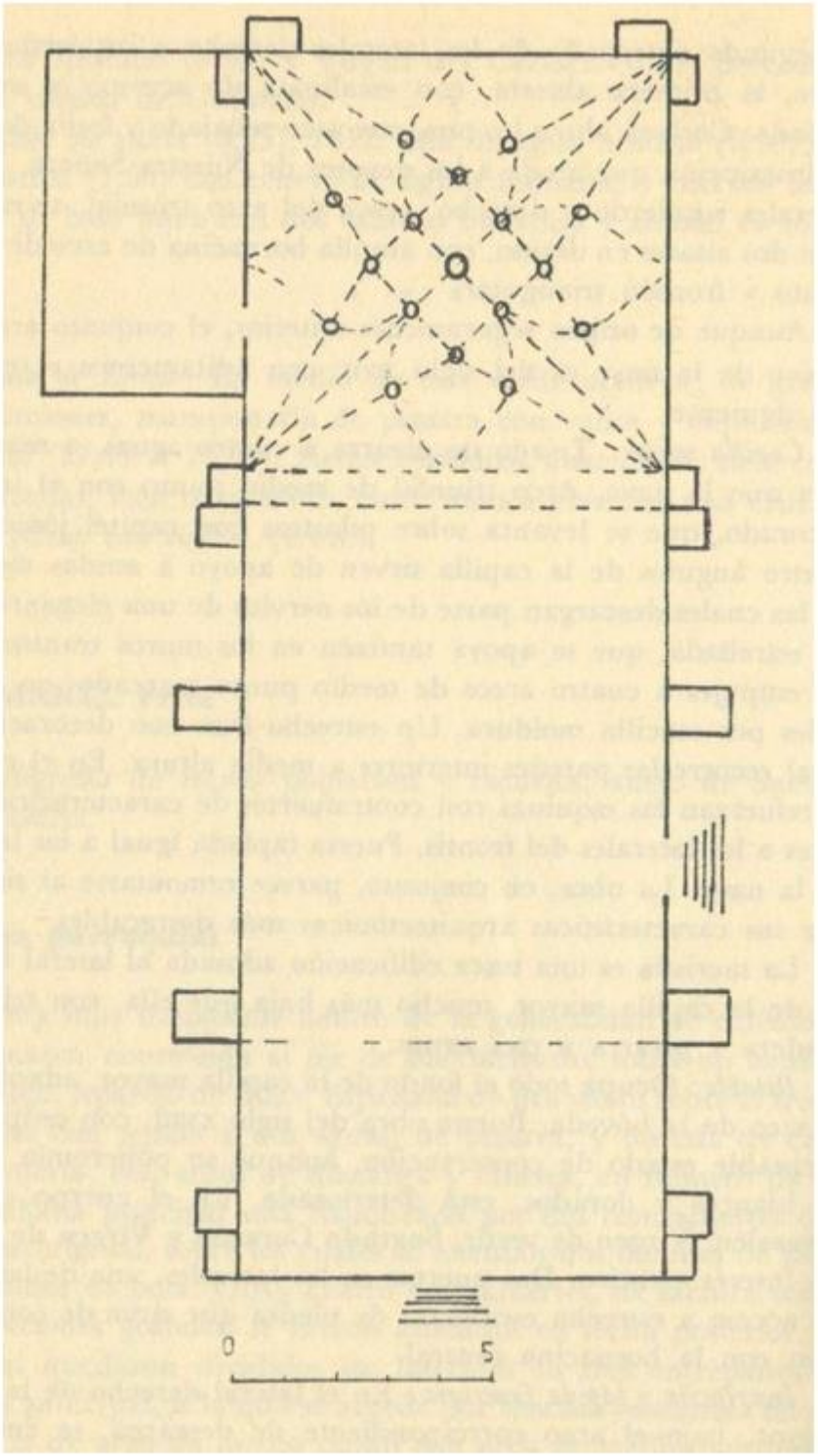
Presenta un frontis que o se corresponde con otras partes de la edificación (especialmente zona de la cabecera) , por lo que podemos hablar de una fachada posterior, con poca organicidad donde sólo un rosetón calado (lámina 536) rompe el ritmo compositivo y proporciona cierto dinamismo dada su estructura circular, lo que, a su vez, se enfatiza con la superficie semicircular de un tímpano totalmente liso. Su superficie se encuentra enfajada por dos largas pilastras de fuste liso y resalte en sus capiteles con ligero acornisamiento superior, que remata en unos pináculos de bola que flanquean, a derecha e izquierda, la espadaña coronada con una cruz, dando simetría y proporcionalidad a la fachada. La iglesia se sobreeleva sobre un pequeño basamento y está construída a base de sillares graníticos, bien escuadrados y delimitados.

Lám. 536 Guimarey, Sta. Mª. Fachada. Rosetón calado.

31.1.3. Naves, cabecera y exteriores

En sus laterales, encontramos unos sólidos contrafuertes (lámina 537, destacados en planta) que sirven de contrarresto a los empujes de una construcción, que se vio amenazada con el desplome al hacer una nueva bóveda de cañón, insuficiente para frenar las tracciones de una imponente cabecera (testero cuadrangular al exterior) que cobijaba una bóveda de crucería del siglo XVI, con gran desarrollo y extenso despliegue de nervadura y plementería, con claves muy interesantes y cuya simbología estudiaremos más adelante, en su correspondiente apartado.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Lám. 537 Guimarey, Santa Mª.
Planimetría

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Tipológicamente hablando, es una iglesia de nave única, cubierta con bóveda de cañón,dividida en tres tramos por arcos perpiaños.Es obra de Amaro da Ponte que dejó

constancia de su autoría en unos jeroglíficos del coro de la tribuna (lámina 538), dispuesta a los pies de la estructura que se encuentra jalonada en su perímetro de una serie de capillas hornacinas, sobrias y austeras.Su linealidad contrasta con el espacio abovedado (anteriormente mencionado) dotado de unas pechinas trapezoidales con decoración antropomorfa que sirve de asentamiento a la bóveda, que es magnífico ejemplo de bóveda precursora del Renacimiento con plementería, claves marcando el discurso y curvatura de los nervios.En la línea de la tradición arquitectónica emprendida, creemos, por Rodrigo Gil de Hontañón, adalid de la causa del Renacimiento gallego (veremos en el apartado decorativo, por el contrario, influencia de Juan de Álava).El último tramo a los pies de la iglesia presenta ese coro aludido, y en el arco del coro (lámina 539) está escrito lo que puede ser la fecha de terminación de este cuerpo: 1699[544].

[544] Santiago Fernández y Gemma López, *Informe sobre la estabilidad de la iglesia de Santa María de Guimarey.* Monografía (Informe técnico) Madrid: E.T.S. Arquitectura (UPM), 1996,4.

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

Lám. 538 Guimarey, Sta. Mª. Coro.
Inscripción con jeroglífico

Lám. 539 Guimarey, Sta. Mª. Coro.
Tribuna.

.

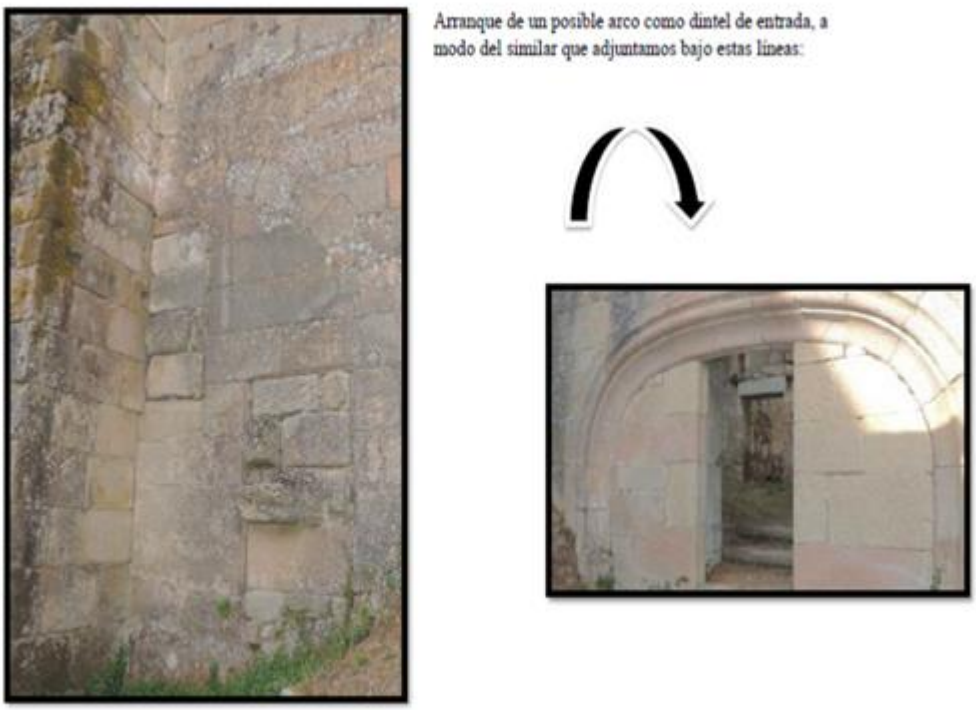
En sus muros, especialmente en la zona de la cabecera (lámina 540 a 543), puede verse cómo la iglesia fue más grande y amplia en un pasado, quizás se correspondiese a cuando pertenecía a un monasterio.Así pues, en los contrafuertes del este de la cabecera

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

quedan enjarjes que parecen indicar la existencia del cuerpo anejo, hoy desaparecido.Del mismo modo, presenciamos puertas tapiadas, tratándose de un esquema común extrapolable a otros templos como el de Trandeiras (lámina 544).

Lám. 540 a 543, Sta. Mª. Fábrica exterior (sistema de contrarresto)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Lám.544 Guimarei, Sta. Mª. Comparativa arquitectónica con Trandeiras

De la inspección de la sillería exterior se deduce que los cuatro grandes contrafuertes centrales, así como los cuatro pequeños, fueron añadidos con posterioridad al muro exterior, y con respecto al resto de los contrafuertes (lámina 545), las hiladas horizontales presentan una discontinuidad que sólo parece tener esa explicación.

En cuanto al análisis estructural, el sistema constructivo de la cabecera es gótico, una bóveda de crucería estrellada, en forma muy aproximada de bóveda baída, en la que los nervios han servido de cimbra permanente durante el cierre de la plementería. El espesor de la plementos[545] es el mínimo constructivo (unos 15 cm es la medida habitual). Se trata, pues, de una construcción ligera que precisa poco contarresto.Las estructuras solían utilizar una regla geométrica para dimensionar los estribos.Se da como espesor

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

545 Fernández,y López, *Informe sobre la estabilidad de la iglesia de Santa María de Guimarey…,*2.

del estribo el cuarto de luz[546] libre que cubre la bóveda, aproximadamente la regla se cumple en este caso.

El constructor quiso aplicar una regla gótica a una estructura que no lo era.Tenemos noticias de ruinas y desplomes debido a esta aplicación indebida de reglas estructurales a tipos distintos.Dada la insufiencia de los estribos "góticos" para la bóveda de cañón, con toda probabilidad éstos empezaron a ceder nada más descimbrar (tal vez al bajar, simplemente, sin llegar a descimbrar del todo).La estructura fue apeada de inmediato y se colocararían los grandes contrafuertes que existen en la actualidad (lámina 545).

Lám. 545 Guimarey,Santa María. Imagen exterior de los contrafuertes.

Al estar la nave unida al muro del arco toral, y producirse el movimiento en la zona central, la bóveda habría tendido a *"arrastrar"* el muro del arco toral[547].Pero, la seguridad de la iglesia de Guimarey depende del funcionamiento de los grandes contrafuertes añadidos[548] (lámina 545). El papel de los contrafuertes depende, de forma crítica, de la traba de éstos y del muro. Lo que se hace en una primera intervención es estabilizar de forma definitiva la geometría actual deformada, pero lo suficientemente estable. A continuación, consolidar muros y contrafuertes que tienen un núcleo de mampostería muy probablemente degradado por la entrada de agua, que ha ido disolviendo el antiguo mortero de cal.

[546] Fernández, y López, *Informe sobre la estabilidad de la iglesia de Santa María de Guimarey …,*3.
[547] Santiago Fernández y Gemma López, *Informe sobre la estabilidad de la iglesia de Santa María de Guimarey.* Monografía (Informe técnico).Madrid: E.T.S. Arquitectura (UPM), 1996), 25.
[548] Fernández, y López, *Informe sobre la estabilidad de la iglesia de Santa María de Guimarey…,*30.

El último arquitecto español Rodrigo Gil de Hontañón, formuló reglas aritméticas, las cuales condujeron a diseños más proporcionales (los contrafuertes son más esbeltos, así como el tamaño general crece). Sus reglas expresan un delgado estilo gótico por contrafuerte, bóvedas y diseño de torres. Los constructores no eran "*maestros",*no se atrevían a poner nombre a sus proyectos, lo cual es un problema en los trabajos de restauración y también para nosotros a la hora de atribuír una autoría a la fábrica de Guimarey.

La aplicación de reglas góticas a un edificio renacentista[549] conduce a una problemática al provocar el empuje en una bóveda gótica de crucería, que puede ser menos de la mitad que una bóveda de cañón renacentista. Los períodos de transición fueron críticos, de hecho, hay evidencia documental de ambos en tratados (en los registros de muchas iglesias) de patologías asociadas en el uso de reglas incorrectas (tal y como,a nuestro juicio, sucede en Guimarey).

Lám. 546 Guimarey, Santa María.
Sistema de contrarresto.

La bóveda es uno de los elementos más carismáticos en la mayoría de los edificios históricos.

Las bóvedas de mampostería ejercen un empuje inclinado que debe ser contenido por una masa de sillería representada en la figura del contrafuerte[550].El sistema de contrarresto (lámina

[549] Fernández, y López, *Informe sobre la estabilidad de la iglesia de Santa María de Guimarey…,* 3.
[550]Santiago Fernández, *Apuntes técnicos sobre Guimarey*, p. 11. Recurso en línea: depositado el 14/11/2007 (última modificación 20/04/2016).Disponible en: http://oa.upm.es/670 (citado como "apuntes%20%tecnicos%20%guimarei.htm).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

546) confiere seguridad a la construcción entera.El diseño de las estructuras más tradicionales añadía el problema del diseño del contrafuerte (lámina 546).

Un arquitecto o ingeniero, respecto a la estructura de una construcción histórica, necesitaba estimar la seguridad de un sistema de contrarresto con precisión.Un asunto en absoluto sencillo.Entre otros posibles fallos, un contrafuerte puede fracturarse bajo ciertas condiciones con una pérdida notable de estabilidad, puede haber cierta inclinación o incluso separación del muro.Es más, los sistemas de contrarresto son sistemas complejos- combinación de muros y estribaciones, contrafuertes aéreos, etcétera- hechos de diferentes tipos de sillería y su cálculo (estimación) no puede ser sostenido en una forma abstracta.Este esquema se desarrolla del contrafuerte desde 1700[551] sirve para explicar el principal acercamiento usado para proporcionar un contexo histórico. Esta documentación resume el estado del arte en la moderna teoría del análisis de la mampostería y de las estimaciones de seguridad.

Las bóvedas renacentistas fueron, generalmente, bóvedas de cañón (a veces con lunetos). El empuje exterior de una bóveda de cañón es mucho mayor que una bóveda gótica (típicamente, su peso debe ser dos veces el de una bóveda gótica del mismo plan). Las reglas góticas fueron inútiles y se desarrollaron nuevas reglas de diseño, basadas principalmente en observaciones de las bóvedas romanas y de las ruinas y, también, quizás, de la indagación de iglesias románicas. Como el perfil de una bóveda fue siempre semicircular, no era necesario considerar la forma de una bóveda; se usaba una simple fracción de la luz. La regla establece que el contrafuerte debía tener una profundidad de entre un tercio y mitad de la luz, y así se cita en muchos manuales de arquitectura. De nuevo, el diseñador decidía en cada caso qué dimensiones debía tener.

En el Renacimiento italiano, el contrafuerte (muro + estribación) debía tener una profundidad de, por lo menos, un tercio de luz[552]. La regla gótica dió una profundidad/luz de un radio de ¼ (para un arco transversal semicircular) o menos. Esta discrepancia es enorme; por lo tanto, había que tener en cuenta la diferencia entre ambos tipos

USC

[551] Huerta Fernández, *Apuntes técnicos sobre Guimarey…,*11-12.
[552] Huerta Fernández, *Apuntes técnicos sobre Guimarey…,*12

estructurales. Por supuesto, la transición entre dos tipos conducía a algunos desastres estructurales. El constructor renacentista, educado en la tradición medieval, debió haber considerado la estereotomía de las modernas bóvedas renacentistas y determinar el tamaño preciso del contrafuerte[553].

En Guimarey se aprecia, como ya hemos dicho, contrafuertes con enjarjes que parecen indicar la existencia de otro cuerpo anejo, hoy desaparecido. De la inspección de la sillería exterior se deduce que los cuatros grandes contrafuertes centrales, así como los pequeños, fueron añadidos con posterioridad al muro exterior y el resto de contrafuertes: las hiladas horizontales presentan una discontinuidad[554] que solo parece tener esta explicación. Todas las patologías aparecen en la nave y en su unión con la cabecera (arco toral y muro superior). Y todas ellas corresponden, además, al mismo tipo de movimiento: el sistema de contrarresto de la nave ha cedido, la luz de la bóveda ha aumentado y ésta se ha agrietado para adaptarse al movimiento.

Llegados a este punto, nos planteamos si es posible que hubiese una nave renacentista que fuera suplida en el Barroco por la actual, provocando desajustes al no poder adaptarse la bóveda del testero cuadrangular al cuerpo de las naves. El testero es idéntico al de As Neves. Quizás quien se encargó de la iglesia de As Neves conocía también de la de Guimarey, o viceversa. Analizaremos más adelante la iglesia de Santa María de Taboexa, pero lo cierto es que, tal como hemos podido contemplar en otras imágenes de iglesias —como Santa María de Azogue en Urueña, Suegos -etcétera—, la iglesia con sistema de abovedamiento en su cabecera presenta la misma disposición.

Con tantas equivocaciones y errores en la fábrica, debemos plantearnos si la iglesia de Guimarey es como un rompecabezas con varios estilos constructivos, con la evidente "mano" de dos maestros de fábrica o arquitectos distintos, uno del siglo XVI (posible taller hontañioniano) y otro del siglo XVII, documentado en 1699, como fue Amaro da Ponte.

USC

[553] Huerta Fernández, *Apuntes técnicos sobre Guimarey…,* 12.
[554] Huerta Fernández, *Apuntes técnicos sobre Guimarey…,* 12.

La seguridad de esta iglesia depende del funcionamiento de los grandes contrafuertes añadidos[555] (sus hiladas permanecen sensiblemente horizontales, evitando desplazamientos), aunque la medida de la estabilidad está un poco por debajo de la considerada tradicionalmente idónea por constructores y arquitectos para este tipo de construcciones, debido al hecho de que los contrafuertes dependen, de forma crítica, de la traba de éstos con el muro.

La techumbre pudo haber permitido la entrada de agua (la humedad evidencia la presencia de líquenes y musgo, presentes en algunas zonas), que fácilmente pudo haber disuelto el mortero de cal, lo que se agravaría con los desplomes de la cara exterior e interior y la posibilidad de un agrietamiento vertical junto con la bóveda de crucería de la cabecera, contribuyendo a un debilitamiento de la estructura. En consecuencia, se pretendió estabilizar de forma definitiva la geometría actual, deformada pero suficientemente estable y, en segundo lugar, consolidar muros y contrafuertes. Se abogó por la colocación de tirantes (lámina 547) que facilitaron las siguientes ventajas:

Lám. 547 Guimarey,Santa María. Sistema de seguridad y afianzamiento por tirantes.

1. Economía. Es, sin duda, la solución más barata.
2. Sencillez de ejecución.
3. Reversibilidad. Si en algún momento se decidiera eliminar los tirantes, con una intervención mínima, la fábrica volvería a su estado anterior.
4. Seguridad. Una vez colocados y, debidamente anclados, el desplome de los muros no es posible desapareciendo el peligro de hundimiento por esta causa.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

555 Fernández, y López, *Informe sobre la estabilidad de la iglesia de Santa María de Guimarey…,*30.

5. Tranquilidad visual. Los tirantes al ser visibles, evidencian una actuación de consolidación, tranquilizando al fiel y al visitante[556] (lámina 547).

31.1.4. Similitudes con otras iglesias del siglo XVI

En cuanto al sistema de contrarresto, podemos fijarnos en lo que nos presentan estas imágenes (lámina 548,549 y 550):

Lám. 548,549 y 550 Suegos (O Vicedo) Fachada principal. Sistema de contrarresto externo de abovedamiento interior.Planimetría

[556] Fernández, y López, *Informe sobre la estabilidad de la iglesia de Santa María de Guimarey…,*37.

Lám.551 Santa María de Guimarey. Esquema de desplomes y presiones en la fábrica.

31.1.5. Ejemplos del siglo XVI en Castilla y en Galicia

Lám .552 Guimarey,Santa María. Contrafuertes.

Lám.553 Iglesia de la Santísima Trinidad (Ourense). Contrafuertes.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám. 554 Iglesia de Azogue. Urueña (Valladolid). Contrafuertes.

31.1.6. La analogía de Guimarey (Friol) con Santa María de Taboexa (As Neves, Pontevedra)

La bóveda de Guimarey (lámina 555) genera empujes que provocan movimientos en la fábrica.Para evitar desmoronamientos, ese contrarresto de presiones se traduce al exterior en macizos contrafuertes que dan ese aspecto de gran volumetría y rotundidad, pudiendo hablarse casi de una arquitectura máclica.

Lám. 555 Guimarey, Santa María de. Esquema de plementería de la bóveda de crucería

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Si estudiamos la bóveda a nivel formal, apreciamos una figura geométrica correspondiente a un cuadrado (lámina 555), inscrita en el centro y rodeada de formas lobuladas que se corresponden con cuatro especie de óvalos que semejan ser una abultada flor.Esta forma anteriormente descrita se ve invadida por una serie de nervios que suben de los pilares fasciculados. Estos nervios se entrecruzan con los combados colocando en la intersección pequeñas claves floreadas que marcan la conexión. Los nervios que se cruzan con las diagonales marcan su intersección con claves molduradas de mayor tamaño y que, en ocasiones, llevan motivos religiosos como cruces en el interior de su estructura circular, que se engalanan con un guirnalda alrededor. Se juntan los nervios formeros y los diagonales, y el punto de unión de ambos es la clave central que presenta decoración cruciforme.

Esta es una bóveda mucho más compleja y estética que la de Santa María de Taboexa, en As Neves (Pontevedra, ya que se presenta mayor complicación estructural, con múltiple disposición de nervios y proliferación de claves profusamante decoradas.

Lám. 556 Taboexa, iglesia de. Bóveda de la nave longitudinal.

Como ya hemos dicho, la bóveda de Santa María de Taboexa (lámina 556) es más simple que la de Guimarey. Un gran nervio recorre toda la superficie como si de un eje longitudinal se tratase, y se ve interrumpido en su mitad por un nervio que lo corta trasnversalmente. En la intersección se dispone una clave que, a su vez, distribuye las

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

presiones en dos nervios que generan un aspa y que van a morir en los laterales de la fábrica.Se teje así una estructura que recuerda a una estrella (que nos lleva a hablar de una bóveda estrellada), que se va desperdigando en claves en el punto de unión de los nervios centrales con los secundarios.Como similitud, alguna de las claves de esta iglesia presenta cruces trinitarias o que pertenecen a determinadas órdenes eclesiásticas. Pero dónde realmente se evidencia la sencillez de la bóveda de Santa María de Taboexa, cuando se compara con la de Guimarey, es en la estructura abovedada con la que se cubre el testero de la cabecera.Se trata de una bóveda que dibuja una sencilla circunferencia, sin atreverse a dibujar ninguna otra forma geométrica más compleja.

Esta bóveda se caracteriza por una circunferencia interna que recoge todos sus nervios secundarios, marcando las intersecciones y uniones con claves redondeadas, siendo la principal diferencia la clave central con disposición cuadrangular y decoración antropomorfa en su lugar. No tenemos las formas lobuladas de Guimarey, simplemente la forma estrellada que se nutre de nervios que crecen en los laterales de la fábrica eclesial- y que la definen formalmente- y, que a su vez, enmarcan la circunferencia dispuesta de tal manera que se quiere enfatizar su importancia dentro del abovedamiento.

El tipo de piedra es diferente, quizás el granito de Guimarey es más claro y sus sillares pertenecen a una labra más simétrica que la de Taboexa, ya que están perfectamente escuadrados y no presentan irregularidades. La técnica de unión es más limpia en sus juntas y más compacta que la de Santa María de Taboexa, que deja ver (quizás influya la calidad de la fotografía) una argamasa más oscura.Lo mismo sucede en el trazado de la bóveda. La de Guimarey es más clara y liviana, da sensación de mayor ligereza que la de Taboexa, que presenta un color de piedra más marcado,lo cual le confiere un aspecto más robusto y compacto.

Se puede pensar que, al estar ambos templos dedicados a Santa María, se recurre a motivos florales para plasmarlos en la bóveda, que está en un plano celestial y, por tanto, ligado a la divinidad. Ambas iglesias sitúan sus bóvedas en una estructura que, al exterior, se traduce en un voluminosa cabecera de forma cuadrangular, que, interiormente da cobijo a sendas bóvedas.Destaca enormemente el resto de la fábrica, lo que pueda dar a pensar que, en ambas iglesias, los cambios y reformas fueron tónica general. Por

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ejemplo, en Santa María de Guimarey tenemos constancia de los cambios introducidos por Amaro da Ponte en 1699, a la altura del coro, viendo además que la cabecera presenta entrantes y salientes que pueden hablar de una estructura más amplia que la actual. En Taboexa, la nave conserva mejor su aspecto primigenio, pues se encuentra toda ella abovedada con bóvedas de crucería, con lo que no es posible ver tanta modificación.

Lám. 557 Iglesia de Taboexa. Torre campanario y fachada principal. Detalle de los clipeos de la portada

Lám. 558 Iglesia de Taboexa. Vista fachada principal.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám. 559 Iglesia de Taboexa. Interior de la iglesia con la cabecera al fondo.

Lám.560 Iglesia de Taboexa. Pilares fasciculados del sistema de abovedamiento.

Lám. 561 Taboexa.Lateral de la edificación.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám. 562 Taboexa, iglesia (de). Cabecera

Lám.563 Taboexa, iglesia (de) Campanario de la iglesia con una acusada verticalidad.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

31.1.7. Programa iconográfico de grutescos en Guimarey.

Las representaciones que figuran en el programa iconográfico de esta iglesia son muy interesantes debido a la diversidad de su simbología.Hay presencia de dragones de colas enroscadas que acechan al símbolo de un disco lunar, con rayos centelleantes, un símbolo pagano que el cristianismo hace religioso atribuyéndolo a la Virgen María al situarlo en el pedestal de la susodicha divinidad, y vincularlo a una Inmaculada Concepción.Tenemos, cerca, a su antónimo, el disco solar del dios Helios, ya debidamente cristianizado.Este sol tiene una cara en el interior.Asistimos, por tanto, a una antropomorfización del simbolismo, es decir, un símbolo figurativo adopta una particulariedad humana, nada más expresivo que el rostro humano, principal fuente de reflejo de emociones y decepciones.

En el centro del arco encontramos una figura tipo mascarón, de las abundantes en el Renacimiento, con formas enroscadas simulando roleos y follaje, tipo hojarrasca.Se produce una ruptura del marco compositivo al disponer por fuera una moldura de tipo vegetal de abultadas hojas.

El mencionado mascarón se encuentra flanqueado por dos figuras de aves de tipo quimérico con espléndido plumaje, reproducido minuciosamente a modo de escamas.Aparecen en actitud amenazante, como si ansiasen atacar el mascarón situado en posición central (mayor relevancia).

Por su parte, el sol se ve amenazado por un dragón del que apenas vislumbramos la cabeza, inmerso en una vorágine de colas dentelladas que dan más dinamismo debido a un movimiento febril, sin orden, ni pausa ni concierto, lo cual dificulta el entendimiento de esa pieza escultórica para determinar qué animal o forma representa.

Aparecen dos esbeltas pilatras cajeadas (constante y característica en la obra de Rodrigo Gil de Hontañón) que presentan un capitel corintio con su programa ornamental desarrollado: moldura de ovas, hojas de acanto y roleos avolutados a derecha e izquierda.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La línea de imposta se ve animada por dragones sinuosos en actitud desafiante y amenazante, que se despliegan a modo de cenefa. El movimiento curvo enmarcado en una estructura rectilínea de tipo adintelado es significativo, ya que tenemos una yuxtaoposición de la forma curva frente a la recta. Tan sólo se irrumpe la línea de imposta por la protuberancia de unos relieves que sobresalen del marco, haciéndose muy visibles.

Lám. 564 Guimarey, Santa María de. Diosa Selene (detalle de los cuernos de luna)

Vemos, por tanto, la presencia de fuerzas maléficas (tal y como ya hemos manifestado en sendas chimeneas de San Payo de Narla).Así, tendríamos, un programa iconográfico de la lucha del bien contra el mal, impulsado por la protección divina del cristianismo que afianza y cristianiza símbolos paganos en el disco solar del dios Helios, de la cultura grecorromana, y el lunar inspirado en la diosa grecorromana Selene (lámina 564).

Si hablamos de construcciones religiosas con connotaciones simbólicas, notamos una posible vinculación de San Payo de Narla con la iglesia de San Pedro de Narla (Friol, Lugo) (lámina 565 y 566), porque en la moldura de la ventana se ve una figura esquemática, algo erosionada, identificable con un árbol (lámina 567) muy similar a lo que vemos en la parroquia de Narla en su iglesia principal.

Lám.565 y 566 Narla, San Pedro.Fachada principal.Ábside románico.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám. 567 Narla, iglesia. Detalle del portalón de entrada.

Retomando el simbolismo de Guimarey, introducimos a continuación la imagen del grutesco con el sol (lámina 568), como símbolo de la resurrección y prevalencia radiante frente a la oscuridad de las fuerzas malignas.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám.568 Guimarey, Santa María. El sol con cara antropomorfa (n°1)

Lám. 569 Guimarey, Santa María de. El disco lunar (Selene=Virgen cristina) (n°2).

Lám.570 Guimarey, Santa María de.Dragón con cola zigzagueante (n°3).

Lám. 571 Guimarey, Santa María de. Capitel jónico con ovas, volutas, etc.(n°4).

Ligado al grutesco está la idea de imagen y símbolo, que son las partes sustanciales de las que, básicamente, se compone.Vienen a ser el significado y el significante en el sentido de que la imagen, como significante da la visión, y el símbolo da el significado, por lo que el grutesco se revaloriza al darle una posible interpretación.Se ve el peso de estos conceptos porque llegan a desempeñar un papel determinante, definen la dimensión del grutesco y lo justifican dándole credibilidad, una razón de ser. Así, y hasta tal punto es decisiva la introducción de un símbolo, ya que hay ciertos grutescos que, sin la presencia de condicionantes simbólicos, no gozarían de la trascendencia que poseen.

Como refuerzo complementario, podemos aludir a la semántica, ciencia que estudia entre los signos verbales, visuales o acústicos en relación con su significado. De este

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

modo, si se parte de la premisa de que los signos visuales forman parte del contenido iconográfico de las obras de arte no sólo por su valor figurativo, sino también por su valor "semántico", la contribución de esta disciplina a la investigación iconográfica puede resultar de gran interés.En efecto, el contenido y significación de una obra no se ciñen tan sólo a la representación figurada de un tema, sino que éstos pueden estar también expresados tanto en la elección de un determinado lenguaje simbólico o alegórico como en aspectos de tipo formal (color, trazo, composición, etc.).

La semántica analiza la relación entre morfología y función de una obra, significación y expresión, entre significado y valor estético.Si el lenguaje verbal se compone de palabras- suma de signos con un significado concreto, el equivalente de las palabras en arte son las distintas "formas dibujadas y coloreadas" que se disponen de una manera ordenada para obtener un significado.Así, de esta forma, tenemos un símbolo con el círculo con rayos, atribuíble a un sol, y por otro lado un cuarto creciente que se relaciona con la luna.

El símbolo, por tanto, consiste en la presentación de un signo o de una imagen (significante) que hace referencia a una realidad (significado) que, a pesar de ser distinta de la imagen, acaba por identificarse con esta.

En la representación simbólica existe, entre la figura significante y la cosa significada, una relación conceptual, que implica su correspondencia automática, reversible y casi una identificación.Al contrario, que en el símbolo,en la alegoría el significante es siempre distinto del significado, tienen una diversidad sin relación entre ambos.

Lám. 572 Uccello Paolo. San Jorge y el dragón.

Otra ciencia es la emblemática, representada en la figura de Alciato, también son importantes las teorías de Bialostocki sobre temas de encuadre, en los cuales se defiende la idea de tipos de imágenes o conjuntos de ellas recurrentes e instaurados como prototipo iconográfico. Son las llamadas imágenes

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

arquetípicas de las que un buen ejemplo es la lucha del hombre contra una bestia.Hay una constante en la *psique* humana de aludir a este tipo de confrontación hombre-bestia para destacar valores humanos. El tema se ve en cuadros cómo el de Paolo Ucello (lámina 572), Hércules matando a la Hidra de Lerna (lámina 573) o Beleforonte matando a la quimera (lámina 574).

Lám.573 Pollaiuolo, Hércules matando a la Hidra de Lerna.

Lám.574 Beloforonte matando a la Quimera.

Para completar este capítulo, encontramos muy buenos ejemplos en la iconología I y II de Cesare Ripa[557] y en Alciato[558] (lámina 574).Si bien en la primera se desarrolla más un enfoque hacia la identificación de los vicios y virtudes- adjudicándoles una figura alegórica con sus atributos correspondientes que nos muestra cómo personifica la envidia, la lujuria, la severidad, etcétera- , en el segundo ejemplo nos encontramos una esfera diferente, ya que tratamos con emblemas dque requieren un análisis más profundo.

[557] Cfr. Ripa Cesare, *Iconología.Tomo I y II.*Milano: Editorial Trea,2002 (referencias visuales).
[558] Alciato, "Emblematum Liber 1492-1550" en Sánchez de los Brozas, Francisco,*Comment in and Alciati emblemata,* 1573.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Al hablar de los emblemas de Alciato nos tenemos que remontar a 1531, fecha en la que se tiene constancia de las existencia de *Emblematum Liber,* obra que no hay que entender como un fenómeno aislado, sino inscrito en una tradición simbólica vigente.

Y, cuando nos referimos a la iconología de Ripa, debemos tener en cuenta su derivación del didactismo medieval.Su misión es un método de definición visual que se corresponda con este procedimiento de subdivisión sistemática que ya presentó Aristóteles, y habla de "accidentes", es decir, de las características varias que encontramos en los seres humanos.

El grutesco exige diversos modos de interpretación, y su significado obliga a una lectura plural que atienda todas y cada una de las partes, tiene una función aleccionadora, se encarga demostrar cuál es el comportamiento correcto- que, si se sigue, lleva al éxito- y muestra cómo las malas acciones conducen a un vida desarragaida.

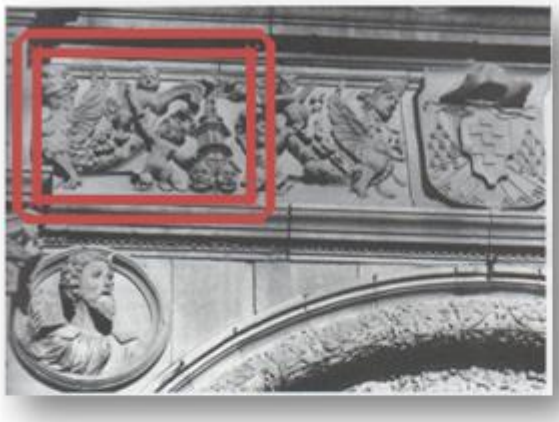
Pero, además, los emblemas constituyen un código gráfico-literario que es imprescindible para establecer una lectura lo más objetiva posible de las piezas históricas, de modo que son un vehículo excelente para acercarse a la mentalidad de la época y motivaciones de sus autores.

Así pues, la presencia de las ya mencionadas pinturas del Juicio de París de San Miguel das Penas (Monterroso, Lugo) y de los grutescos de Santa Maria de Guimarey (iglesia, que por otra parte, también presenta un ejemplo de pinturas murales) nos hablan de una muestra de la selecta educación artística de los artistas del siglo XVI en Galicia[559].Estos grutescos vienen a ser (tal y como indicábamos al comienzo del capítulo de este tema) una contraposición a otra corriente de influencia portuguesa vista en la iglesia del Bon Jesús de Trandeiras. En ella, se ve claramente modelos de *candelieri* y grutescos con tratamiento plástico diferente, donde lo hispano y portugués se combinan teniendo como fondo composiciones de seres híbridos y quiméricos, algo que también

[559] José Manuel García, *Galicia en la época del Renacimiento.* A Coruña: Editorial Hércules, 1993 en *La pintura del siglo XVI*. A Coruña: Editorial Hércules, 1993, Tomo XII, 407-409.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

vemos a continuación en sendas imágene de Guimarey (lámina 575 y 576) en otra línea compositiva (en la que podemos establecer relaciones con otros ejemplos de quimeras):



Lám.575 Quimera, representación en una arquitectura.
Lám. 576 Guimarey, Santa María. Quimeras en arco triunfal.

En ocasiones, el cantero recibía instrucciones de cómo labrar en piedra la iconografía, él la plasmaba tal y como la entendía, pero quizás no sabía interpretarla y plasmarla en la piedra por lo que hacía una mala interpretación iconográfica de la imagen que se quería representar.Posiblemente los grutescos de Guimarey pudiesen haber tenido

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

dos categorías de símbolos[560], dándose una doble connotación que podría dar diferentes lecturas.

La presencia de un sol nos hace pensar en un hipotético *fusellus*, disco usado por el tejedor, que ha permitido al hombre vestirse, y cuya forma circular está asimilada a la bóveda celeste.Este tipo de símbolo es el más duradero: el oficio de tejedor no sólo será el atributo de las parcas, sino también el de Penélope y, finalmente, el de la Virgen de la Anunciación en la iconografía renacentista[561].

La creación de las religiones organizadas corresponde a una debilidad del pensamiento simbólico, aunque el hombre se abre a los más altos valores espirituales; el hecho de atribuir la revelación a un hombre que encarna a un Dios debilita la idea de la tradición, lo mismo que la codificación de los símbolos. Los símbolos se conservan, sobre todo, en las tradiciones que se transmiten oralmente y se ven envueltos en un cierto secreto.Si uno mira atentamente al hombre de hoy y su comportamiento, es fácil percatarse de que, a pesar de su aparente racionalismo, no ha podido desprenderse de los símbolos albergados en su insconsciente.

Ejemplo de ello son los símbolos lunares y solares, que gozan de gran predicamento durante los períodos constructivos de la génesis de las sociedades humanas.Todo símbolo, desde el momento en que es un atributo de la divinidad, puede también significar su contrario. Esta ambivalencia hace tanto más complejo el estudio de los símbolos y necesario su estudio en símbolos[562].

Estos complejos de símbolos están dominados por la concepción primitiva.Al darse repeticiones, el hombre se inventa "parejas" como el sol y la luna presentes en la iconografía de Guimarey, donde puede subyacer la idea de la eternidad y la garantía de su protección.Su ubicación, en la zona abovedada, es señal de unión celestial

[560] Olivier Beigbeder, *La simbología.*Barcelona: Oikos-tau, 1970, 10.

[561] Olivier Beigdeber, *La simbología* .Barcelona: Oikos-tau, 1970, 11-12.
[562]Alice Bovey, *Monstruos y grutescos y grutescos en los manuscrtios medievales.* Madrid: The British Library, A y N. Ediciones, 2002, 18.

contrastando con la vida terrestre[563].La figura del círculo da idea de centro de protección, de unicidad, del paso del plano terrestre al plano celeste.

Por su parte, todos los símbolos relacionados con la espiral, son típicos del arte mesopotámico y expresan idea de repetición, siendo tendentes a degenerar en ornamentación[564].Pero sí los símbolos esotéricos son de reducida dimensión, los símbolos exotéricos, sobre todo en el arte asirio, son gigantescos, y quizás estén ligados a temas profilácticos. A su vez, la idea de temas lunares, con valor de fecundidad, pueden agruparse bajo la polisemia del signo de la espiral[565].Tanto es así que la presencia de las serpientes en monumentos, se revela cómo vinculación al valor fecundador del símbolo de la luna.Círculo y serpiente simbolizan el fin de la repeticiones como lo demuestran las imágenes circulares egipcias y mayas.Como ya dijimos, los símbolos solares con el círculo tienen gran sentido y se ligan a la idea de resurrección.

Lám. 577 Berbetouros, escudo.

La espiral expresa la idea de lo relativo, como la luna en el curso de sus fases regulares.Evoca la idea del eterno retorno de la repetición.Significaba, también, la fecundidad acuática y lunar, servía para indicar los puntos vitales y fértiles sobre ídolos femeninos. A menudo, representada en grupos de dos, recordando la idea de un principio masculino y de un principio femenino.

Así, la doble serpiente es símbolo mágico con valor fecundativo. Todos los enlaces como las confrontaciones de animales o de plantas, frecuentes en el arte mesopotámico, evocan el acto sexual y de fecundación.En escudo de los Berbetouros (lámina 577), hay dos toros heráldicos simbolizando la defensa de un centro natural, un árbol, que proyecta

[563] Bovey, *Monstruos y grutescos*…,21.

[564] Olivier Beigbeder, *La simbología,*Barcelona: Oikos-tau, 1970, 22.
[565] Beigbeder, *La simbología*…,.22.

sus raíces hacia el cielo.El árbol es, entre sus numerosas tradiciones, el sustituto terrestre del dios celestial.

El árbol, en general, es la fuente de la ciencia [566]. En el ámbito egeo, heleno y mesopotámico, el *tándem* árbol-animales heráldicos defendiendo el árbol es habitual.Árbol de la vida y de la regeneración. Bajo el signo de la luna se abre el ciclo de las reencarnaciones, mientras que la reaparición diaria del sol inspira la idea de la regularidad[567].

La serpiente, constituye otro símbolo tipificado como fuerza coercitiva, materializa al inconsciente, representa lo maligno. Pero es un símbolo con dualidad benéfica o destructora, se aproxima al círculo cuando se muerde la cola y representa el infinito en la simbología egipcia.Su forma doble, ya sea el nudo o entrelazamiento, alude a su veneno mortífero.Es, sin embargo, maléfica porque defendía siempre los tesoros, y en todas las tradiciones, es sometida por el héroe vencedor[568].Su mitología es, por tanto, heterogénea.

En Guimarey, hay un remolino de colas en arista, en constante agitación y frenética ebullición, sin sosiego, que da como resultado un interesante juego visual, que puede servir para apoyar el valor moralizante del programa iconógrafico, ya que en la Antigüedad, la muerte se consideraba identificada con la serpiente (con su cola enroscada), símbolo de la resurección.Se la representaba, también, como serpiente portadora del Sol, una serpiente de fuego, influyendo la irrupción del simbolismo solar.

De nuevo, reiteramos la figura del árbol puede ser asimilada a la montaña como pilar y soporte del cielo, pero su función primordial es la de regir la reaparición periódica de la vida, debido a la propiedad que tiene de reverdecer en primavera. Tiene valor de fecundidad, de hecho el árbol entre rombos, es un símbolo con valor de fecundidad que

[566] Olivier Beigbeder, *La simbología* .Barcelona: Oikos-tau, 1970. 31.
[567] Olivier Beigbeder, *La simbología.*Barcelona: Oikos-tau, 1970, 35.
[568] Beigdeber, *La simbología…,*39.

data de la época magdaliense.Es también la forma invertida del hombre y, debe como los héroes, morir para renacer[569].

El círculo también retiene en circuito cerrado lo que ha conseguido penetrar en él. El culto solar particular, sobre todo de Egipto, y de los pueblos precolombinos, ha inspirado a menudo imágenes circulares con él en el centro, recordamos, así, el disco solar alado egipcio y su análogo mexicano.Imágenes proféticas que la iconografía cristiana toma para sí sin profundas modificaciones, disponiéndolas en planos centrados con simetría radial[570].

De una forma general, la creación del cristianismo coincide con un retorno a honrar antiguos símbolos y creencias que Egipto había preservado. A este respecto, es interesante estudiar la evolución de la aureola apolínea atribuída indistintamente a las Tríadas sirias, a los emperadores sasánidas, a los

Lám.578 . Nerón, Domus Aúrea.

triunfadores romanos, a los difuntos *(imago clipeata)* y a los poetas, antes de ser reservada para los mártires y santos.

Lám. 579 Septizonium, Palatino (Roma)

[569] Beigdeber, *La simbología…*,56.

[570] Beigdeber, *La simbología…*,67.

También es importante destacar el valor de las bóvedas y cúpulas circulares en la arquitectura romana.Se encuentran tanto en los palacios imperiales tales como la Domus Aúrea de Nerón (lámina 578) o el *Septizonium* del Palatino (lámina 579), las espirales se multiplican también bajo la forma de estrías helicoidales de las columnas y de los *strígilos* de los sepulcros (lámina 580).

En Roma, la moda de los misterios orientales refleja la importancia de las preocupaciones escatológicas y la tendencia supersticiosa de su religión apareciendo la creencia de representaciones encarnando los dones de los antepasados, en los dioses lares de las casas o en las predicciones de los arúspices.

Lám. 580 Sarcófago del pedagogo. Museo Arqueológico de Tarragona. Siglo III.

Parafraseando a Baltrusaitis[571],podríamos hablar de una dialéctica ornamental, recordando que el símbolo sólo se conserva sí evoluciona, se puede relacionar retrotráyendolo al pasado para buscar las similitudes en programas iconográficos, como éste de Guimarey, tendrían durante los actos litúrgicos celebrados en sus inmediaciones.

En el interior puede haber una necesidad didáctica y apologética contra la herejía, preludio del arte gótico, no obstante,el templo cristiano está abierto a la masa, en

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

[571] Beigdeber, *La simbología…,* 79.

contraposición al *sancta sanctorum,* resultando tan importante la decoración exterior (portadas, capiteles…) como la interior[572].

Puede haber, también, un sincretismo de los cultos. Todos los programas están denominados por la idea apocalíptica, que tiende más a impresionar casi que a enseñar, en lugar de temas dogmáticos, predomina la repetición.En Guimarey tenemos dos quimeras (vistas anteriormente) opuestas flanqueando un mascarón.Podemos buscar explicaciones en el pensamiento cátaro y maniqueísta, según el cual el hombre desde su nacimiento está preso entre la alternativa del bien y del mal[573].

El Renacimiento dignificó la importancia del símbolo, dejando de ser el arte un hecho colectivo para ser indiviudal, buscando en exceso la belleza plástica, herencia de los griegos.En la medida que los símbolos abandonan su propio ámbito, el de las imágenes para confinarse en nuestro inconsciente, tenderán a expresarse en otros niveles.

Lám. 581 Luis XIV, el Rey Sol, en el Ballet de la Nuit.

USC

[572] Olivier Beigbeder, *La simbología* .Barcelona: Oikos-tau, 1970, 84.
[573] Beigdeber, *La simbología…,*120.

Quedando patente la importancia del sol como astro supremo, de ahí su vinculación con el todopoderoso Dios cristiano. Se encuadraba dentro de los distintos sistemas cosmológicos ideados de la Antigüedad, en los cuales el principal punto de apoyo pivota sobre la supremacía del astro rey: el Sol.De hecho, la monarquía también buscó equipararse a este astro, de ahí la denominación de Luís XV (lámina 581) como rey Sol con toda la escenografía orquestada en torno a él.Además. el sol cuando aparece manifestado en fuego, es la fuente de la cual se habría creado Adán[574], otra prueba más de su valor, respaldada por Avicena, quien, elogia el fuego porque desprende luz[575]y candor.

Siguiendo a Shapiro[576], quien establece que el estilo no sólo está constituido por propiedades formales, podemos decir que los grutescos de Guimarey son renacentistas porque responden a un conjunto de formas cualitativas llenas de expresión, en las que se manifiestan la personalidad del artista y la filosofía de toda una renaciente sociedad.El artista es, además, un portavoz de la expresión al potenciar la expresión emotiva de las formas. El estilo es la manifestación de una cultura como un todo.

Así como el estilo de un artista puede ser comprendido como algo subjetivamente condicionado (depende del tipo psíquico, del talento y de la formación del artista), el "modo" de su actividad está condicionado objetivamente dependiendo del tipo de la obra a crear, de la finalidad que se persigue.Es muy raro que un artista se exprese en un estilo extraño a su tiempo (a menos que se proponga realizar una falsificación o una imitación).Sin embargo, ya es más frecuente que un artista se exprese de "modos diferentes[577]."

Aplicado a Guimarey, en cúanto a modos, tenemos que discernir qué huella pesa más, si la del cuadrilóbulo del abovedamiento, seña de identidad de Rodrigo Gil de Hontañón o la de Juan de Álava, presente quizás en sus grutescos, tarea en la cual nos

[574]Juan Vernet, *Astrología y astronomía en el Renacimiento. La Revolución copernicana.*.Barcelona: Editorial Arial, 1974, 43.
[575] Vernet, *Astrología y astronomía…*, 51.
[576] Jan Bialostocki, *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes.* Biblioteca de las historias. Serie Cronológica, Barcelona: Editorial Barral, 1973, 112.
[577] Bialostocki, *Estilo e iconografía….*, 118.

ayuda el concepto de "modo", como un instrumento terminológico para comprender ciertos fenómenos que serían muy dificiles de explicar de otra forma.

Esta tendencia a los modos también se atribuye a Vitruvio[578], que los aplicó a la arquitectura destinando al modo jónico a Venus, Flora, Proserpina y las ninfas, ya que este es el más apropiado por estar adornado con flores, hojas y volutas, de acuerdo con el carácter de las diosas.Lo cual es extrapolable al cristianismo y a su Virgen María presente en el templo de Guimarey (lámina 582) por ser éste de advocación mariana.Esta concepción clásica de la arquitectura y su ornamentación fue desarrollada por Serlio y Lomazzo, entre otros[579], en consonancia con la teoría del *decorum* y del *costume*.

Lám. 582 Guimarey, Santa María. Detalle de anagrama de "AM" en la bóveda

[578] Jan Bialostocki, *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes.* Biblioteca de las historias. Serie Cronológica.Barcelona: Editorial Barral, 1973, 187.
[579] Bialostocki, *Estilo e iconografía…*, 186.

En resumen, el programa iconográfico de grutescos de Guimarey es homogéneo, orgánico y rico en abstracción.En él, la representación de los objetos naturales y la composición de la obra de arte hizo posible esta obra renacentista inmersa en un contexto rural que sorprende por su localización, en medio de la nada, es decir, sin un centro de producción artística cercano.Debemos considerar la individualidad y singularidad de Santa María de Guimarey como obra aislada, y, por tanto su mayor reconocimiento como construcción genuina en su entorno.

Cúanto más importante es la participación de la individualidad de un artista en una época histórica, tanto más variado y más numerosas son las transformaciones iconográficas que aparecen en dicha época[580](quizás se deba a que al artista se le da más margen de acción).

En torno a símbolos como el sol o la luna del arco triunfal de Guimarey, gira la idea de la llamada teoría de la "gravedad iconográfica", es decir, una imagen existente atrae como un imán a las nuevas formas iconográficas que aparecen, obligándolas a presentar cierta similitud con ella.

Unos parráfos más atrás, mencionamos los temas de encuadre, a los que ahora añadimos las imágenes arquetípicas, con gran influencia al encadenar todos estos factores: la psique consciente, la fuerza de la imaginación y una extraordinaria capacidad para perdurar en el tiempo.

Cuando Jung concibe las imágenes arquetípicas como símbolos de la estructura de la psique humana y de sus reacciones frente al mundo, se acerca en parte a la filosofía de las formas simbólicas del gran pensador Ernst Cassier quien escribe: "*el hombre no vive en un mundo puramente físico sino simbólico".* La realidad física parece desaparecer en la misma medida en que progresa la actividad simbólica del hombre[581].

[580] Bialostocki, *Estilo e iconografía…*,188.
[581] Jan Bialostocki, *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes.* Biblioteca de las historias. Serie Cronológica. Barcelona: Editorial Barral, 1973, 118.

No obstante, el arquetipo no tiene fiabilidad total.Es imposible llevar a cabo delimitaciones estrictas de los conceptos, porque una de las características de los arquetipos es su continua infiltración mutua.Por ello resulta complicado extraer un sólo y único arquetipo.

Hay otras metodologías como el sistema medieval mediante el cual se tenía por costumbre formar series tipológicas de imágenes que se fundaban en asociaciones de ideas que fueran ejemplos de gravedad iconográfica, lo que nos lleva a pensar que cada nuevo tema se asimilaba a uno antiguo bien conocido. De esta manera, el método medieval de formar series tipológicas de imágenes se fundaba en asociaciones de ideas.

En el caso de Guimarey, quizás entren en juego las ideas de la vanidad y la fugacidad relacionadas desde el principio con el pensamiento de la muerte y, a menudo, con la idea del futuro renacer, por medio de la continuidad y de la naturaleza (de ahí el follaje), o bien, una dimensión más trascendental por medio de la vida situada más allá de los sentidos, a la que tendrá acceso el alma medieval después de haberse librado de esta existencia terrenal y mortal[582].

El papel del pensamiento de la vanidad y de la mortalidad en la ideología cristiana medieval fue muy diferente al existente en la Antigüedad.Por aquella época, la muerte significaba el fin de esta existencia, y el paso a la verdadera vida. Se hizo resaltar la moralidad de la existencia terrenal para aumentar la importancia del más allá cristiano[583].

Puede ser, también, que se citen alusiones a la muerte como motivo personal de individuo sólo ha vuelto a aparecer en la conciencia cuando se creó un nuevo sentido de la realidad, en la época gótica.Este pensamiento fue acompañado por el temor, el arrepentimiento y el estremecimiento

La idea de mortalidad fue puesta en relación con otros pensamientos durante el Renacimiento, haciéndose de una forma más optimista y referida a este mundo, la

[582] Jan Bialostocki, *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes.* Biblioteca de las historias. Serie Cronológica.Barcelona: Editorial Barral, 1973, 187.
[583] Bialostocki, *Estilo e iconografía…*, 186-188.

posición de esta idea se refleja en la divisa: *Vitam non mortem recogita* ("*Reflexiona sobre la vida y no sobre la muerte")* escrita en medallas[584].

A pesar de lo familiar que era con anterioridad la figura de la muerte aparece en muy raras ocasiones en la Italia del Renacimiento.La idea de la mortalidad, de la vanidad de la vida y de sus bienes no desaparece, pero se pone en relación con otros pensamientos simbólicos. Hay muchos caminos para llevar esa idea a la conciencia humana.Se puede representar, por ejemplo, lo perecedero de todo lo viviente de un modo metafórico y sin necesidad de mostrar la imagen de la muerte.El Renacimiento encuentra confirmada en la propia vida su concepción de la *vanitas*. La vida es corta "*Nascentes morimur, finisque ab origine pendent"* ("Desde el momento en que nacemos, morimos, el fin depende del origen").

Viendo estos grutescos, puede ser que se ponga de manifiesto la vanidad de todas las cosas terrenales, haciendo comprender a la conciencia que la única posibilidad de redención se halla en Dios. Al mismo tiempo, se intenta dar forma a la idea de mortalidad, también se realizaron intentos de oponer una defensa intelectual al pensamiento sobre la mortalidad.El arma espiritual que se utilizó contra el pesimismo, condicionado por el pensamiento de la vanidad, fue durante mucho tiempo la fe cristiana en la vida futura.

Su contrapunto, el principio hedonista del disfrute de la vida, basado en su brevedad, caló poco en la era cristiana.En vista de la nulidad de la vida, de la mortalidad del amor y del desmoronamiento del destino individual, el hombre no se debía quedar como un ser indiferente.Tenemos en el plano teórico la idea horaciana del arte como garantía de continuidad de la vida[585], aparte tenemos el neoplatonismo y el gnosticismo que empleó la imagen simbólica para la difusión de su doctrina[586].

Deducimos que se trata de un programa moralizante centrado en un contenido temático, con un significado fáctico[587], pues identificamos formas visibles en ciertos

[584]Jan Bialostocki, *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes.* Biblioteca de las historias. Serie Cronológica,Barcelona: Editorial Barral, 1973, 192-193.
[585] Bialostocki, *Estilo e iconografía…*, 213.
[586] Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos,*Barcelona: Editorial Labor, 228.
[587] Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología*, Madrid: Alianza Editorial, 1984,13.

grutescos conocidos.Toda la figuración que hay en este arco triunfal es portadora de un significado como motivo artístico. Podemos someter el programa a un análisis puramente formal, pero aparte es evidente que un análisis iconográfico correcto en el sentido más estricto, presupone una identificación correcta de los motivos, implicando la manifiesta intención del artista de representar un sol, aunque las cualidades expresivas de la figura pueden muy bien no ser intencionadas[588].

Intrínsecamente, late el deseo de expresar una nueva actitud emocional que manifiesta el nuevo lenguaje del Renacimiento.Una interpretación realmente exhaustiva del significado intrínseco o contenido podría incluso, llegar a determinados datos para asentar la fábrica de Guimarey, conjuntamente con su programa iconográfico, como renacentista e intrepretaríamos sus rasgos compositivos e iconográficos como sus propiedades o características peculiares[589].

Hemos demostrado como hemos trabajado para interpretar estos valores simbólicos, que quizás incluso fuesen desconocidos por el artista mismo y que, incluso, pueden diferir de lo que el artista quiso expresar.

El hecho de que aparezca un símbolo rodeado de un halo de rayos dorados no sería suficiente para esta suposición, pero el contenido iconográfico pagano (grecorromano) influye en creer que somos capaces de descifrar lo que vemos. Al hacerlo así sujetamos nuestra experiencia práctica a un principio de control que puede llamarse la historia del estilo, en este caso, renacentista.Además, la presencia del sol o de la luna son temas o conceptos específicos, fácilmente transmitidos por fuentes literarias y objetos iconográficos a "descifrar".

La estética del Renacimiento tenía que luchar por una nueva forma de expresión estilística e iconográficamente hablando diferente de la clásica, así como de la medieval y, sin embargo, relacionada y deudora a ambos[590].Desde la Edad Media, el tema de la muerte ha venido pisando con fuerza, y una fuerte asociación del día, regido por el Sol,

[588] Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología* ,Madrid: Alianza Editorial, 1984, 17.
[589] Panofsky*, Estudios sobre iconología*…,20.
[590] Panofsky,*Estudios sobre iconología*…, 27.

con la Vida y Nuevo Testamento, y de la noche, regido por la luna, con la Muerte y el Antiguo Testamento.La leyenda *"Pia gratia surgirt in ortu"* introduce la idea del amanecer, y la leyenda *"Les tenet in occasum"*, la idea de la caída de la noche[591].

Más referencias a esto las encontramos con Ficino, quien habla de un mundo celestial o translunar y otro sublunar o terrestre, que es corruptible porque es un compuesto de materia y forma, y, por tanto, puede desintegrarse cuando estos componentes se separan. El mundo sublunar participa de la eterna vida y belleza de Dios.

[591] Panofsky,*Estudios sobre iconología*…, 37.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

31.1.7.1.Galería fotográfica de grutescos

1

Lám. 583 (1) Las quimeras flanqueando el mascarón antropomorfo invertido

2

Lám.584 (2) El símbolo lunar, reminiscencias paganas cristianizadas

3

Lám. 585 (3) El sol con cara antropomorfa

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

4

Lám.586 (4) El símbolo lunar

5

Lám.587 (5) Linea de imposta recorrida por dragones

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

6

Lám. 588 (6) Dragones maléficos en actitud de atacar al mascarón

7

Lám. 589 (7) Detalle de las escamas del dragón en actitud amenazante hacia el mascarón

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

8

Lám. 590 (8) Ménsula antropomorfa, similar a la existente en el pórtico norte de la catedral de Lugo.

9

Lám. 591 (9) El mascarón visualizado desde el lado de su inversión

10

Lám. 592 (10) Bóveda estrellada de la cabecera de la iglesia de Santa María de Guimarey

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

11

Lám.593 (11)Arco triunfal.Cola serpenteante del dragón

Despiece de la bóveda de Guimarey

Lám. 594 *(1)*El escudo con la genealogía de los Berbetouros

Lám.595 (2)El anagrama IHS

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám. 596 (3)Roseta floral

Lám. 597(4).Anagrama de la Virgen María

Lám. 598 Visión general de la bóveda

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám.599 Visión en negativo de la bóveda antecedida por el arco triunfal.Despliegue programa de grutescos

PANEL DE LECTURA DE FORMAS. Sistema de abovedamiento de Guimarey,

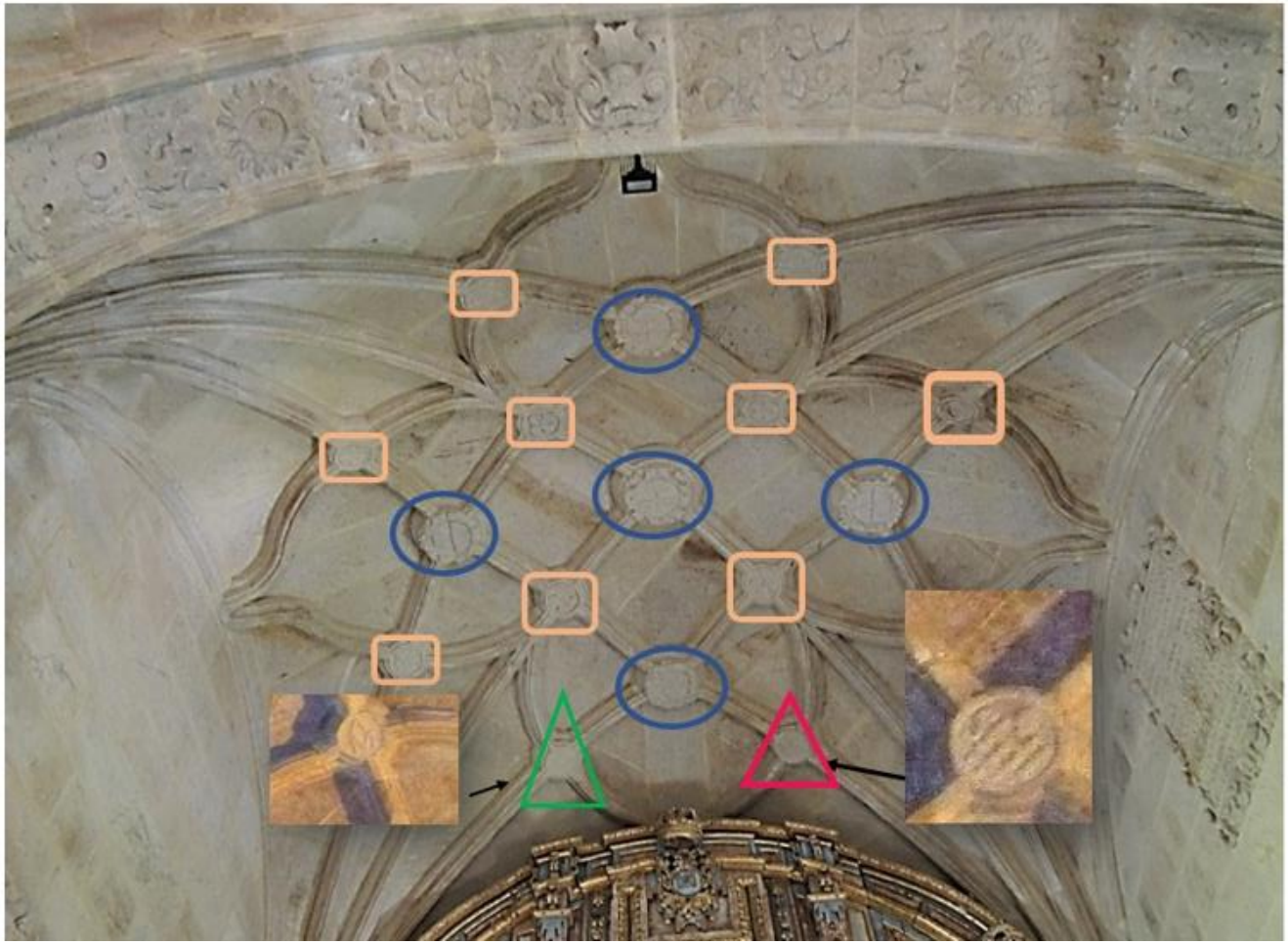
Indica presencia de rosetas cuadripétalas (similares a 2ª ventana de San Payo de Narla).

Indica la ubicación de la heráldica de los Berbetouros (dos toros surmontados frente a un árbol)

Indica la zona dónde se encuentra el anagrama mariano.

Indica la zona dónde localizamos el anagrama de "IHS".

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Lám. 600 Guimarey, Sta. Maria.
Bóveda. Elementos indicativos en color
de la diferente simbología.

La bóveda de crucería, tiene hondas raíces medievales, del tardogótico, y la forma más útil de mostrar un sistema de abovedamiento de pleno desarrollo en el gótico y del Renacimiento, es el sistema de abovedamiento de la catedral de Salamanca, donde se aprecia la simultaneidad de ambos métodos constructivos especialistas en la erección de bóvedas. Gracias a la geometría, y a la capacidad de resolver las relaciones que se producen entre la planta y el alzado, fue posible el control de la forma que exige la realización de una bóveda compleja[592].

En Guimarey tenemos el ejemplo de una bóveda muy innovadora y técnica gracias a la aparición de pequeñas nervaduras, los témpanos de plementería se fragmentan en celdas más pequeñas, perdiendo rigidez la superficie de la bóveda (dada la descomposición en elementos más pequeños) lo cual permite a la bóveda ganar en complejidad. Los nervios cruceros, aquellos formados por fragmentos de arcos que se cruzan entre sí entre puntos muy precisos, dotan a la superficie de la bóveda de una trama dotada de tridimensionalidad.Así pues,vemos un entramado de líneas curvas que generan una red espacial, cuyas celdas se rellenan de plementería.Aquí, la multiplicación de nervios y claves alcanza unos niveles extraordinarios logrando resultados estéticos de enorme belleza, a lo cual ayuda la homogeneización de las nervaduras del sistema de abovedamiento.

En el Renacimiento español encontramos, por tanto, dos formas de entender la bóveda y, también, dos formas de construírla: la cantería medieval, basada en la línea, o la estereotomía clásica, basada en la superficie.

Aparece una nervadura secundaria que se intercala entre los arcos perimetrales y los dos arcos diagonales, gracias a ella, los paños de la plementería,se reducen notablemente. Los empujes se reconducen hacia los contrafuertes (se producen mucho más arriba de la

[592] José Carlos Palacio, *La cantería medieval. La construcción de la bóveda gótica española.*Madrid: Ediciones munills-lería, 2009, 17.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

línea de imposta de los arcos), motivo que explica la importancia de los contrafuertes en la fábrica de Santa María de Guimarey.

El nervio articula todo el vocabulario estético de esta bóveda, y recibe todo el peso de las plementerías durante el proceso de montaje, permitiendo aligerar en buena medida la importancia de las cimbras. Las esbeltas secciones de estos nervios no tienen otra misión que la de dar forma a la bóveda, creando una red especial sobre la que extender la cáscara de la bóveda[593]. Hay, también, una buena definición en los nervios combados, de proyección horizontal curva.

Aquí, en Guimarey, en esta bóveda detectamos un diseño centralizado alrededor de la clave central, lo que nos pone tras la pista de Rodrigo Gil de Hontañón, a diferencia del estilo de Juan de Álava, que se caracteriza por la creación de una red de nervios secundarios enlazando unas bóvedas con otras al tiempo que se crea una red que se extiende sobre ellas, como la gran bóveda del convento de San Esteban de Salamanca. Álava presenta bóvedas donde los nervios combados se van entrelazando de tramo en tramo, formando espectaculares retículas.Para crear este efecto, conviene que la bóveda sea continua (a ser posible un cañón más o menos apuntado) y los nervios presenten secciones similares, en particular el arco perpiaño que ha de unificar su sección con el resto de los arcos con objeto de evitar la compartimentación de la nave.En este tipo de bóvedas, la línea del espinazo longitudinal a la nave, se suele destacar con un nervio de ligadura.

En cuanto a los terceletes en la bóveda de Guimarey, vemos cómo se sitúan en la bisectriz del ángulo que se crea entre este nervio y el arco formero o el perpiaño, tras trazar una circunferencia alrededor de la planta de la bóveda. Se prolongan los ejes de simetría y, en el punto de corte de estos ejes con la circunferencia, se traza una recta que une este punto con el vértice de la bóveda.

[593]José Carlos Palacio, *La cantería medieval. La construcción de la bóveda gótica española.*Madrid: Ediciones munills-lería, 2009, 76.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Encontramos un modelo similar al de Guimarey, en la catedral de Astorga, donde Rodrigo Gil de Hontañón interviene en los brazos del crucero, donde propone una variante más del clásico cuadrifolio de su taller, se trata de una figura de cuatro hojas conopiales cóncavas, combinada con otra figura interna consistente en un cuadrilóbulo de menor tamaño. En Hontañón, es constante el cuadrifolio de arcos conopios, en una bóveda de crucería semiesférica y recomendaba situar todas las claves "*en la buelta de la diagonal"*, es decir, que tanto las claves del arco crucero como las que están sobre la ligadura coincidan sobre la misma curva: la semicircuferencia del crucero[594].

Se cumple el alineamiento de las claves, que es crucial, dado que los alineamientos se usan para determinar los cruces de nervaduras secundarias, combados y ligaduras, bien sean entre sí o con los arcos principales.

A un nivel más formal, la bóveda de Guimarey presenta esa forma geométrica correspondiente a un cuadrado (cuadrilóbulo) que ya hemos comentado, inscrito en el centro y rodeado de formas lobuladas que se corresponden con cuatro óvalos que semejan crear una abultada flor. Esta forma se ve invadida por una serie de nervios que suben de los pilares fasciculados, estos nervios se entrecruzan con los curvados colocando en la intersección pequeñas claves floreadas que marcan la conexión. Los nervios que se cruzan con las diagonales, marcan su intersección con claves molduradas de mayor tamaño y que, en ocasiones, llevan motivos religiosos como cruces en el interior de su estructura circular que se engalana con una guirnalda todo alrededor.Se juntan los nervios formeros y los diagonales, siendo el punto de unión de ambos la clave central que presenta decoración cruciforme.

Es, precisamente, ese punto, el de la compleja articulación y estructura de claves, del que queremos hablar a continuación dada la abundancia del simbolismo que encontramos sumergido entre los plementos de esta bóveda. Para empezar, podemos hablar de motivos heráldicos como el escudo de los Berbetouros (caracterizado por dos

[594] Palacio, *La cantería medieval…,*89.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

toros surmontados flanqueando un árbol), el anagrama HIS y el anagrama mariano "AM", por tratarse ésta de una iglesia consagrada a María, de ahí la enorme proliferación de flores (y/o rosetas) que puede estar hablando de la pureza, belleza y afabilidad de la Virgen María. Bajo estas líneas, mostramos un esquema de las dichas claves mostrando y analizando su simbología específica dentro del contenido total. La colocación de estas claves en las bóvedas, por tanto, en un plano celestial lo ligan a la divinidad.Así pues, esta bóveda presenta una vertebrada retícula salpicada de una múltiple disposición de los nervios y con proliferación de claves profusamente decoradas en su labra.

Esta bóveda presenta al exterior una estructura que se traduce en una voluminosa cabecera de resaltada forma cuadrangular que, interiormente, da cobijo a este sistema de abovedamiento de crucería del siglo XVI.Los empujes de esta construcción comenzaron a hacerse mayores, cuando en 1699 Amaro da Ponte (discípulo de Melchor de Velasco) construye la bóveda de cañón, insuficiente para hacer de contrarrestro a la imponente volumetría del testero cuadrangular, dada la amenaza de desplome se recurrió a la robustez de estos macizos contrafuertes con grosor y espesor suficientes.Estes contrafuertes dan aspecto de gran volumetría y rotundidad, pudiendo hablar de arquitectura máclica. La presencia de Amaro da Ponte como maestro constructor la constatamos con un jeroglífico o signo lapidario que se encuentra labrado en la zona del coro, al tiempo que también son visibles los entrantes y salientes que pueden hablar de una estructura más amplia que la actual. En Taboexa, la nave conserva mejor su aspecto primigenio, pues se encuentra toda ella abovedada con bóvedas de crucería, con lo que no es posible ver tanta modificación.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

31.1.7.2. La autoría de los grutescos.Tras la estela de Juan de Álava.

En Guimarey se percibe la implantación de un lenguaje clásico, que aúna tradición e innovación con un léxico arquitectónico y decorativo que da lugar a muchas conjeturas y especulaciones, pues urge la necesidad de darle una autoría. Se puede decir, incluso, que en Guimarey se da una renovación epidérmica del aparato decorativo, una solución decorativa renacentista aplicada a un edificio realizado (en parte) según el sistema constructivo gótico.

Constatamos la presencia de grutescos en un posible programa iconográfico. Con frecuencia se hace patente el Humanismo cristiano, y aviva un Renacimiento solapado en una iglesia catalogada como gótica. Lo cierto es que el gótico tardío es un estilo vivo que seguía representando a la perfección los intereses materiales y espirituales no sólo de la Iglesia sino también de la clase política. Se ha hablado incluso de un Renacimiento alternativo[595], de una modernidad basada en la renovación de la tradición y no en la recuperación de la Antigüedad. En España, la Antigüedad que había que recuperar era la gótica, tras la ruptura que supuso la presencia musulmana. El gótico estaba dotado de una *auctoritas* cristiana, puesto que los godos fueron los restauradores de la fe en España. La conjunción de arquitectura gótica con decoración plateresca no supuso ninguna contradicción, puesto que el patrón estético era la suntuosidad, y a ello colaboraban tanto las bóvedas de crucería estrellada como los grutescos[596].

Indudablemente, el foco compostelano fue fundamental para irradiar el Renacimiento por toda Galicia. En esta ciudad confluyeron artistas de la talla de Rodrigo Gil de Hontañón y Juan de Álava, ambos eran personas influyentes con contactos en la Corte. En 1523, se puede contemplar en Santiago la primera fachada en estilo "romano", obra de los canteros franceses Martín de Blas y Guillén de Colás. Más adelante los tintes

[595] Ana Castro Santamaría, *Juan de Álava, arquitecto del Renacimiento,* Salamanca: Editorial Caja Duero, 2002, 16.
[596] Castro Santamaría, *Juan de Álava, arquitecto del Renacimiento*….,16.

salmantinos se dejarán sentir y se harán palpables. A ello influirá la vinculación de Juan de Álava con los Fonseca, que debió hacerse extensible a toda su carrera[597].

El 3 de julio de 1510 Juan de Álava estaba en Santiago de Compostela, a donde había acudido para trazar la obra del claustro de la catedral por encargo de su arzobispo, don Alonso de Fonseca, aunque la obra no se comenzaría hasta 1521. Esta es la primera fecha documentada de la relación entre Juan de Álava y los Fonseca; sin embargo, la obra es de tal importancia que hemos de suponer que Fonseca conocería bien la labor de Juan de Álava, probablemente por su intervención en el monasterio de Las Úrsulas y en la iglesia de San Benito de Salamanca. No obstante, fue la catedral de Plasencia donde mejor pudo plasmar sus ideas y preferencias en materia artística, tanto desde el punto de vista constructivo como en el decorativo.

En 1525 fue nombrado árbitro para la cuestión técnica del pleito sostenido entre los arzobispos Fonseca y Tavera a propósito de los daños causados en las fortalezas de la mitra compostelana en el tiempo de las revueltas irmandiñas[598], acción bélica devastadora que sabemos, por fuentes documentales, que también padeció la fortaleza de San Payo de Narla.

A su vez, fue muy importante la relación de mecenazgo que mantuvo con familias pudientes y privilegiadas, como fueron los Fonseca, los Álvarez de Toledo, la orden jerónima y la Universidad de Salamanca. Los Fonseca fueron decisivos para el inicio en las obras del claustro de la catedral de Santiago, que se iniciaba en 1521 y recibió las visitas del maestro anualmente hasta 1527..

Estructuramos la evolución de Álava en tres etapas: una primera de formación, antes de 1510, que nos es bastante desconocida; una amplia etapa de madurez, entre 1510 y 1533, en la que pudo ser importante el contacto con Covarrubias en 1529, momento a partir del cual quizá inicie un proceso de simplificación —al menos en cuanto a la decoración—; por último, una etapa de decadencia física (1533-1537), debido a la enfermedad que le aquejaba, que limita su movilidad, pero en la que alcanza el título

USC

[597] Castro Santamaría, *Juan de Álava…,*29-30.
[598] Castro, Santamaría *Juan de Álava…,*34.

posiblemente más ansiado en su carrera, el de maestro mayor de la catedral de Salamanca[599].

Con Álava se trasladaba una cuadrilla de canteros y oficiales, dando lugar a lo que se conoce como migración estacional, es decir, amplias masas de población de regiones como Trasmiera se especializaron en el trabajo de la piedra y recorrieron la península en busca de trabajo en algunas de las muchas empresas constructivas iniciadas en el siglo XVI. Mayoritariamente de Trasmiera (entre un 58 y 90 %), mientras que los vascos solo estaban presentes de manera muy escasa (entre un 4 y 0,7 %). Emigraban en grupo y solían pasar la mayor parte de tiempo fuera de su solar de origen, para volver a él en invierno, época normalmente inactiva[600]. Estos desplazamientos, sin duda, enriquecían el contacto de Juan de Álava con otros planteamientos técnicos u otros postulados estéticos, además del conocimiento de ámbitos geográficos distintos, de distintas tradiciones constructivas. Resultaría muy interesante y clarificador conocer las vías de comunicación utilizadas y los medios de transporte, tanto por saber el tiempo empleado en los desplazamientos como porque quizá, en determinadas localidades de estas rutas, los artistas contrataban nuevas obras[601]. No obstante estos desplazamientos, no podemos olvidar que en general los maestros canteros solían monopolizar la actividad constructiva en el lugar donde se asentaban: así, en León se situaban los Badajoz, Toledo era el ámbito de los Egas y posteriormente de Covarrubias y Burgos de los Colonia. Salamanca fue el foco de actuación principal de Álava, si bien tardó en hacerse con el puesto más ambicionado, el de maestro mayor de su catedral, que no consiguió hasta 1531, pues lo

[599]Ana Castro Santamaría, *Juan de Álava, arquitecto del Renacimiento,*Salamanca: Editorial Caja Duero, 2002, 41.

[600] Barrio y Moya distinguen la migración de los cántabros que vuelven a su solar de origen,y la de los vascos que, al no poseer propiedades (por los mayorazgos) se avecinan donde trabajan.Barrio Loza y Moya Valgañón, 1980, 285, 286 y 288. Según los datos manejados por Aramburu-Zabala para Castilla y León, en cada momento (entre 1555 y 1560) tal vez hubieron unos 1.000 canteros cántabros y unos 200 vascos. Aramburu-Zabala Higuera, 1992, pp. 40-42.

[601] Una carta escrita por Fonseca en Salamanca el 6 de octubre de 1506 se lee en cabildo en Santiago el 19 de este mismo mes: tarda, por tanto, 13 días. Juan de Álava y Juan Gil el Mozo tardan en desplazarse a Pontevedra a Vilvestre (Salamanca) tan solo 9 días. Álava emplea en ir desde Salamanca a Plasencia y volver, más una breve estancia en la ciudad extremeña, también 9 días, a pesar de la enfermedad que sufría en 1537.A. Sant. Libor 4ºde Actas Capitulares, fol. 42. A.D. Sant. Leg. 47, fols. 10 vº-16 rº A.C.P. Actas Capitulares, fol. 98 rº. Morales, 1991, 74 y 76.

coparon los Gil (el Viejo y el Mozo)[602]. La labor común implica cierto grado de proximidad, aunque a veces había enfrentamientos por cuestiones de competencia profesional dentro del mismo ámbito geográfico. Un hecho constatable fue la rivalidad de Rodrigo Gil y Juan de Álava. Curiosamente, a la muerte de este último, Rodrigo Gil heredaría muchas de las obras iniciadas o dirigidas por Álava: la Catedral de Plasencia, el claustro de Santiago de Compostela, San Esteban, el Colegio Fonseca y la Catedral de Salamanca[603].

A pesar de su pericia, Juan de Álava fue denominado en su época maestro de cantería, nunca arquitecto, término que entonces se reservaba a escultores y entalladores, particularmente de retablos. El vocablo "arquitecto" en el sentido vitruviano-albertiano de artista liberal y no mecánico no aparece en España hasta 1526, con la publicación de las *Medidas del Romano* de Sagredo, donde se instaurará el estatus social y profesional del arquitecto[604].

Fundamentalmente hubo dos maneras de organizar una obra: la maestría y los destajos, sistemas que no eran excluyentes entre sí. En el primero, el cliente designaba un maestro cantero —que podía ser o no el autor del proyecto— como maestro de la obra. En el caso de las catedrales, el maestro mayor y el aparejador estaban integrados como funcionarios de la fábrica y subordinados al canónigo obrero; el primero era designado por el cabildo, que también estipulaba su sueldo, pagado por tercios, a diferencia de oficiales, peones y trabajadores, que cobraban por semanas vencidas[605]. En este caso, Álava sería el redactor de las condiciones de los destajos del claustro de la Catedral de Santiago (1521-1527), aunque no las conservamos, obra en el que él ejercía de maestro mayor; sí conservamos, en cambio, las condiciones que redactó en 1523 para

[602] Ana Castro Santamaría, *Juan de Álava, arquitecto del Renacimiento,*Salamanca: Editorial Caja-Duero, 2002, 54.
[603] Castro Santamaría, *Juan de Álava, arquitecto del Renacimiento…,* 59.
[604] Para Sagredo, el arquitecto era un "ordenador" de edificios, obligado a estar ejercitado en filosofía y artes liberales.Las herramientas del arquitecto no son sus propias manos, sino la de sus oficiales.Sagredo, 1526. Sagredo, 1986, 94-95. En Italia esta idea había sido ampliamente desarrollada. Alberti decía que el arquitecto debía saber proyectar en teoría y saber llevar a la práctica las obras. Alberti, 1991, p.57.Para el tema del arquitecto en el siglo XVI, véase 1991,57. Para el tema del arquitecto en el siglo XVI, véase Marías, 1983, vol. I, 69-98. Marías, 1991.
[605] Ana Castro Santamaría, *Juan de Álava, arquitecto del Renacimiento.*Salamanca: Editorial Caja Duero, 2002, 69.

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

la capilla de Prima en esta catedral. Las tareas constructivas de arquitectos e ingenieros aún no estaban deslindadas en el siglo XVI; de hecho, hasta el siglo XIX, la división había sido difusa.

No obstante, la base de la pirámide que constituía toda fábrica constructiva y cuya cúspide ocupaba el maestro mayor, estaba constituída por oficiales, obreros y peones. En las obras importantes, la cantidad de trabajadores que se empleaban era inmensa, por lo que la mano de obra era una de las partidas más gravosas. Un número tan alto de trabajadores no puede sorprendernos si nos damos cuenta del tiempo que lleva la labra de cantería. Estos oficiales y obreros se organizaban en pequeños equipos para realizar tareas determinadas, otros trabajadores llevaban a cabo labores de manera individual, labores que normalmente requieren un mayor grado de especialización, constando sus pagos semanalmente[606].

De entre estos oficiales canteros, destacamos a Marcos de Angulo, a quien Casaseca cree procedente de Burgos y cuya participación intuye en las obras del palacio de Monterrey junto a Rodrigo Gil, con quien colaboraría en las trazas de la capilla mayor de la Catedral de Ciudad Rodrigo (conviene recordar la vinculación del palacio mencionado con el linaje de los Monterrey en Ourense).

[606] Castro Santamaría, *Juan de Álava, arquitecto del Renacimiento*…, 81.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

31.1.8. Indicios de la presencia de Álava en la arquitectura de Guimarey.

A Juan de Álava, como a Rodrigo Gil, le parecía que los baquetones de los pilares y los nervios de la bóveda se convirtieran en elementos decorativos, pues la función sustentante la cumplen los plementos. Ambos maestros coinciden en la concepción del pilar, cuyos baquetones entienden como elementos puramente decorativos, despojados de función tectónica[607], a modo de molduras que recorren el fuste a manera de prolongación de los nervios de las bóvedas. Se seguía pensando que la molduración tenía que ver con la resistencia, por lo cual se proponían gruesas columnas en vez de finos baquetones. Con Álava, los miembros se convierten en más sutiles, de tal manera que los baquetones pasan a ser elementos puramente decorativos[608], como ya hemos dicho con anterioridad. En general, con sus planteamientos constructivos, Álava busca la coherencia y crear un espacio unitario, en planta y en alzado.

El pilar que mejor responde al gusto de Álava es aquel en que las vueltas de los arcos que en él apoyan parten a la misma altura, como si de una palmera se tratase, y no a diferentes alturas, pues, como él mismo declara: *"moviendo las bueltas de diferentes alturas quedan los pilares con mucho trabajo y feos*". Este conoide curvo invertido, similar a la boca de una trompeta, recuerda las bóvedas de abanico inglesas[609].

En Guimarey se utilizan columnas tipo pilar, quizás porque, en origen, la cubierta era muy ligera, y no requería de potentes elementos sustentantes. Presenta motivos decorativos a base de flores, guirnaldas y vástagos vegetales, además de roleos a cada lado del ábaco. Quizás sea un estilo pseudocorintio con una fila de hojas de acanto. Está adosada al muro, no es una columna exenta. No sabemos si la decoración en acantos está presente y remata en cualículos en las esquinas, inspirado en el orden corintio romano.

[607] Castro Santamaría, *Juan de Álava, arquitecto del Renacimiento…,* 64.
[608] Ana Castro Santamaría, *Juan de Álava, arquitecto del Renacimiento.*Salamanca: Editorial Caja Duero, 2002, 92.
[609] Castro Santamaría, *Juan de Álava, arquitecto del Renacimiento*…, 94-103.

En Guimarey también están presentes las ménsulas —*reprisa* en algunos documentos— con doble función sustentante y decorativa. Son de carácter tectónico, pues recogen los empujes de la bóveda, resultando una forma menos compleja que el empleo de pilares. Las vemos en la capilla de Alba de Santiago de Compostela. Destacan por su originalidad, ya que constan de un cuerpo cilíndrico con pequeños medallones separados por pilastritas; bajo este cuerpo, y con perfil ondulado, se dispone una especie de capitel decorado con los más variados motivos, para concluir en un cuerpo más pequeño, a base de molduras que reducen su tamaño progresivamente. En verdad, las ménsulas cubren su epidermis con los más variados tipos decorativos, tales como ovas y dardos, cuentas, motivos vegetales o animales, copas, mascarones, cabecitas aladas, etc. Existen las ménsulas de tipo goticista con molduras quebradas[610], de las cuales Juan de Álava llegó a utilizar en la capilla Prima de la Catedral de Santiago de Compostela algunos ejemplos arquitectónico-escultóricos.

En cuanto a arcos, pese el predominio del arco apuntado gótico, Juan de Álava se decanta por el de medio punto, que abunda en las arquerías de los claustros, como en el de Santiago de Compostela, aunque confiará más en la capacidad de absorción de los empujes del arco apuntado en las zonas que más lo sufrían. El arco de medio punto será su sello personal, que también extrapolará a las ventanas. Empleará también el arco rebajado y el carpanel, reminiscencia del tardogótico hispano, y las bóvedas de rampante llano. Siente preferencia por las bóvedas de crucería estrelladas.

En una bóveda debemos tener en cuenta que los nervios son autoportantes, puesto que son arcos, es decir, su función es sustentante y actúan a manera de cimbras que ayudan a sostener la bóveda hasta su total cerramiento. Mientras que la bóveda gótica descarga su peso en los arcos perpiaños y en los cruceros, que son los que tienen más grosor, la bóveda del siglo XVI, por su parte, lo hace igual en todos sus miembros. Las bóvedas pasaron de ser una estructura articulada de plementos y nervaduras que soportaban diferentes tensiones mecánicas y plementos, a constituir una estructura

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[610] Castro Santamaría, *Juan de Álava, arquitecto del Renacimiento*…,109.

continua, compacta e invertebrada; al multiplicarse los nervios de la bóveda, pierde importancia la plementería, que llega a ser levísima, de tabique o yeso; en el XVI se tiende a la utilización de arcos de medio punto y arcos de una misma circunferencia, pasando el rampante de ser llano a redondo, y las bóvedas a ser más altas y de plantas cuadradas[611].

En la cuestión de rampantes, Juan de Álava, sin embargo, mantuvo una posición conservadora, prefiriendo el abovedamiento plano, es decir, aquel que estaba determinado por una misma altura entre la clave polar y la clave del formalete. Por otra parte, la razón del rechazo de Gil al rampante llano está, por tanto, en la desconfianza en la capacidad de resistencia de los nervios para soportar la plementería, en lo que coincidía con Rasines. Parece evidente, pues, que los partidarios del rampante redondo, como Gil y Rasines, hacen residir la resistencia de las bóvedas en la curvatura del cascarón[612].

La tracería de los nervios llega a ser tan personal en Álava que se constituye casi en una firma del maestro, al tiempo que hay un aumento progresivo de los combados curvos y, por otra, una tendencia a la unificación de modelos. Se observa un deseo de simplificación en la molduración de los nervios, como queda patente en la tercera capilla hornacina de la catedral de Salamanca[613].

Es frecuente ver en Álava un círculo alrededor de la clave central, aunque este esquema básico de cuadrifolio con círculo central admite variantes, pudiéndose alternar secciones ultrasemicirculares y otras dos a base de curvas cóncavas-oconvexas, como se ve en la bóveda central de la iglesia de Las Úrsulas[614].Hontañón prefiere la forma cuadrada en torno a la clave central en vez del círculo, esquema que vemos en la bóveda

[611] Sin embargo, hay discrepancias sobre el origen de este cambio estructural, siendo para Checa consecuencia de la evolución de las bóvedas de crucería, mientras que para otros sólo refleja influencias de las bóvedas baídas. Checa Goitia, 1931, 103, 118-119, 131-132 y 135; Marías, 1989, 113 y 115. Marías, 1983, tomo I., 250; Rosenthal, 1990, .55; Gómez Martínez, 1998, 160-162.
[612] Ana Castro Santamaría, *Juan de Álava, arquitecto del Renacimiento*,Salamanca: Editorial Caja Duero, 2002, 118.
[613] Castro Santamaría, *Juan de Álava*…, 121.
[614] Castro Santamaría, *Juan de Álava*…, 123.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

de crucería de la iglesia de Santa María de Guimarey. Álava llega a duplicar los círculos, que se pueden complicar añadiendo series de conopios concéntricos.

En el claustro compostelano, Álava emplea un sistema de abovedamiento a base de nervios cruceros, terceletes, combados, formando un cuadrado de lados curvos y ligaduras que unen los diversos tramos. La misma traza emplea para cubrir la capilla del Colegio Fonseca de esta misma ciudad. Busca, por encima de todo, la consecución de la unidad visual y espacial, crear un espacio unificado, fluido. Los recursos que emplea son ligaduras que unen las claves centrales, combados abiertos para enlazar con tramos adyacentes e incluso, en ocasiones, la eliminación del arco perpiaño como entidad que separa los diferentes tramos, convirtiéndose en un nervio más.

Un tercer elemento de importancia [615] en las bóvedas (lámina 601), además de nervios y plementería, son las claves. Su función puede ser sustentante o decorativa. Las claves polares y las de los terceletes son las que tienen carácter sustentante, siendo las más decorativas. Conviene recordar que la riqueza y autoridad de la bóveda estaba en función del número de claves que llevara, primaba lo decorativo y lo funcional. Por ello hay que determinar muy bien el peso y el volumen de las claves, y ello está en función de otros contrarrestos de la bóveda, particularmente las claves de los terceletes. Cuanto más evolucionado es el sistema de contrarrestos, menos entidad tiene la clave polar. En el caso de la catedral de Plasencia, la clave polar llega a convertirse en un sillar más que no sobresale del trasdós, e incluso se llega a eliminar, en el caso de las pequeñas bóvedas hemiesféricas que iban a rematar los caracoles de la catedral de Salamanca. Álava usó con preferencia claves horadadas, sobre las cuales de colocaban las "*filateras"* decorativas en madera. En Guimarey, no hay este tipo de claves, son claves de cantería maciza, y su plementería es autoportante (al igual que los nervios), lo que duplicaba la garantía de estabilidad de la bóveda.

[615] Castro Santamaría, *Juan de Álava*…, 126.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Pero las claves, tanto si eran de madera como de piedra, se convertían en un soporte de la decoración propia del momento, a base de grutescos (copas, delfines, dragones, cornucopias, angelitos, etc.), y también era el lugar idóneo para plasmar la heráldica, tal como se ve en la bóveda de Guimarey con el símbolo del escudo de la familia de los Berbetouros.

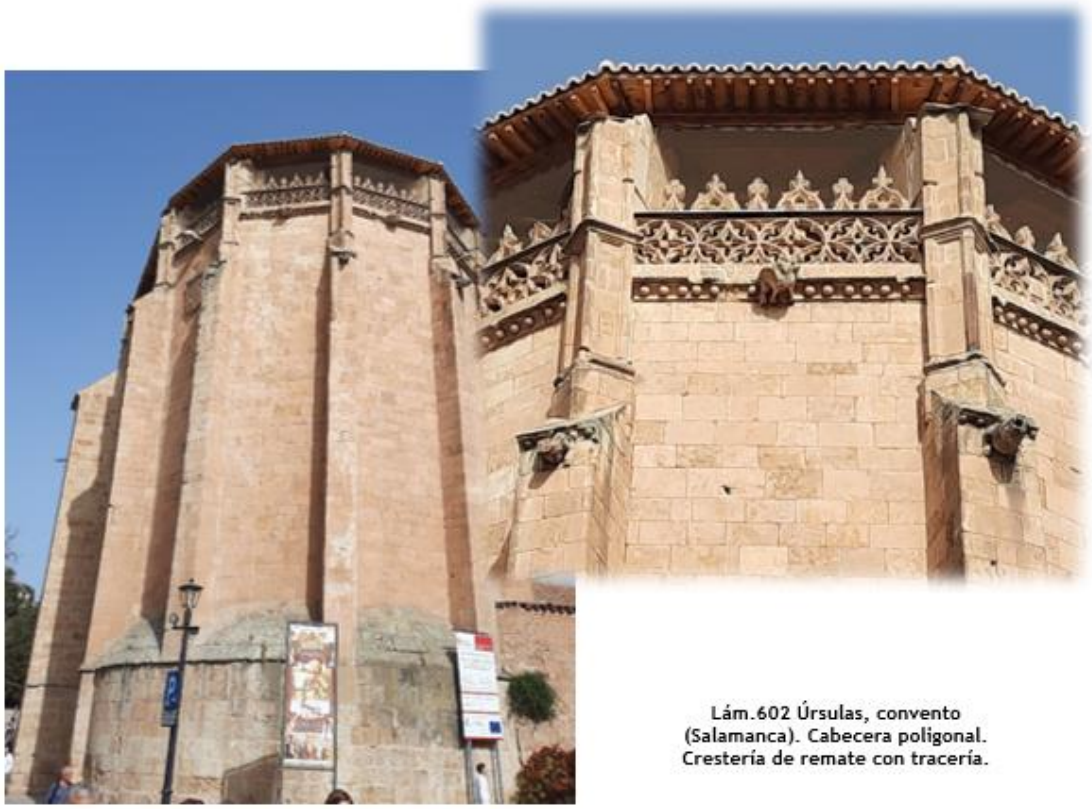
Lám. 601 Catedral Nueva (Salamanca).

Aunque, la estabilidad y la resistencia de las bóvedas también dependía de otros factores ajenos a la tectónica, como el agrietamiento por corrimiento de tierras y la humedad. Otro elemento decorativo del gusto de Álava eran las cresterías, remates exteriores de los edificios (claustros, naves, fachadas)[616] labrados en piedra y normalmente calados. Los motivos decorativos que se utilizan son de lo más variado, góticos o renacientes. En la catedral de Santiago utilizó un modelo a base de curvas y

[616]Castro Santamaría, *Juan de Álava*…, 133.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

contracurvas, rematadas en tres tréboles y con pequeños pináculos que dividen cada tramo coincidiendo con los contrafuertes. En el exterior de la catedral de Plasencia existen varios modelos de crestería. La que remata las capillas laterales y la torrecilla del lado del Evangelio es de carácter gótico, a base de semicirculos tangentes, con un arco trilobulado en el interior de cada uno de estos semicírculos. En la iglesia de Las Úrsulas, la crestería (lámina 602) que rodea la cabecera consiste en una serie de esquemas circulares que contienen dentro de sí rombos de lados cóncavos y, como remate también calado, esquemas triangulares o conopiales finalizados en flor de lis u hoja de higuera, alternadamente.



Lám.602 Úrsulas, convento (Salamanca). Cabecera poligonal. Crestería de remate con tracería.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En la catedral de Lugo (lámina 603), se ve una crestería que, creemos, bebe de los ecos compostelanos, ya que presenta una factura renaciente que contrasta con el resto de su entorno arquitectónico. Ya la menciona Yzquierdo Perrín[617], y nosotros estamos convencidos de que puede arrojar mucha luz sobre la indagación del autor de la bóveda de Guimarey. En Lugo se opta por la crestería en vez de la balaustrada, otro tipo de remate exterior del muro[618]. Aquí se logra mayor empaque visual por la máxima simplicidad lograda al eliminar todo tipo de elemento decorativo sobre el muro.

Lám. 603 Lugo, catedral. Cresterías.
Remate pórtico norte.

[617] Ramón Yzquierdo, *La catedral de Lugo en las catedrales de Galicia.*León: Editorial Edilesa, 2005, 116.
[618] Ana Castro Santamaría, *Juan de Álava, arquitecto del Renacimiento*.Salamanca: Editorial Caja Duero, 2002, 134.

Lám. 604 y 605 Dos ambientes catedralicios con lenguaje renacentista: Plasencia, catedral. Santiago de Compostela, catedral. Claustro. Galería de cresterías.

.

Rodrigo Gil de Hontañón:

- Uso de arcos apuntados en templos de 3 naves cubiertas a igual altura.
- El hecho de hacer real el nivel único para el trasdós de las bóvedas.
- Estructura lígnea de las cimbras en la montea.
- Bóvedas de rampante llano. Algunas desarrollan dentro un cuadrilóbulo entre las claves de los terceletes (flor de cuatro pétalos). Es un diseño de tracería

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

variado, en el que abundan los cuadrifolios, pero escasean los motivos geométricos.

- El perfil de sus bóvedas es muy plano. Es su característica propia, que muestra la meticulosa estereotomía realizada. Prefiere la forma cuadrada en torno a la clave central en vez del círculo, esquema que vemos en la bóveda de crucería de la iglesia de Santa María de Guimarey.
- Soporte de sección cuadrada.
- Entrecruzamiento de las molduras que marcan el trasdós de los arcos.
- Pilastras cajeadas, constante en la obra de Rodrigo Gil de Hontañón.

Juan de Álava:

- Prefiere el abovedamiento plano, mientras que Rodrigo Gil de Hontañón prefiere el rampante redondo.
- Hace una duplicación de los círculos en contraposición con Hontañón, que prefiere la forma cuadrada.
- Aprovecha los contrafuertes para incluirlos dentro del esquema decorativo de las fachadas, y pasa a articularlos con una serie de elementos constructivos superpuestos (pilares, entablamentos, repisas y doseletes) que forman parte de la concepción general de la fachada.
- Incluye grutescos insertos en programas iconográficos, con función ejemplarizante y moralizadora. Se da una itinerancia de entalladores, lo que puede explicar una comunidad de estilo en grutescos y medallones con amplia área geográfica, pudiendo llegar a San Payo de Narla y el pazo de Aranza.

En otro orden de cosas, la proliferación de bóvedas de crucería determina la presencia de contrafuertes, que contrarrestan los empujes ayudados por otros elementos que no aparecen a la vista, pues están en el trasdós de las bóvedas: son los muros que cargan sobre los perpiaños, el relleno de los riñones y el peso de la armadura del tejado. El material empleado solía ser noble, es decir, la piedra labrada en forma de sillares, aunque el resto de la edificación fuera sillarejo. En cuanto a su disposición, la más lógica es en diagonal respecto al muro, puesto

USC DE COMPOSTELA

que las bóvedas de crucería concentran los empujes en los ángulos. Lo que ocurre es que normalmente, al compartir un mismo contrafuerte dos tramos abovedados con crucería, aquel aparece perpendicular al muro, coincidiendo con el punto de unión de las dos bóvedas[619].

Álava aprovecha los contrafuertes de las fachadas para incluirlos dentro del esquema decorativo de estas, y pasa a articularlos con una serie de elementos constructivos superpuestos (pilares, entablamentos, repisas y doseletes) que forman parte de la concepción general de la fachada.En ocasiones, aparece el pináculo con función tectónica precisa: contrarrestar los empujes diagonales ejercidos por los arcos y las bóvedas mediante peso vertical. No obstante, los contrafuertes de Guimarey son mucho más tardíos que la obra de la bóveda de crucería, y, a nuestro juicio, no se encuadran en época tardogótica y/o prerrenacentista.

31.1.9. La parte sociológica de Guimarey: sus promotores.

La primera noticia que tenemos acerca de los promotores de la iglesia la tenemos en su cabecera, un espacio ocupado por un retablo (de interesante factura y calidad) que enmarca una cabecera presidida por un sobrio altar. Es una zona eclesial rodeada por una imposta (que analizaremos más adelante con mayor detalle) y con un escudo fundacional alusivo al linaje de los Berbetouros.El hecho de introducir heráldica en los recintos eclesiásticos, va a ser una constante también en otras iglesias vallisoletanas y orensanas como la de la Santísima Trinidad.

La vinculación de estos promotores o la presencia de arquitectos de la talla de Rodrigo Gil de Hontañón o Juan de Álava aquí en Guimarey, no tiene que sorprendernos dado el calibre de su reputación, dado que mucha nobleza e hidalguía gallega, defensora del bando perdedor que apoyaba a Juana la Beltraneja, debía legitimarse ante las Cortes Castellanas, razón por la cual recurrían a ocupar puestos en la Administración.Suponía un buen conducto para codearse con la élite castellana en selectos ambientes cortesanos,

[619] Ana Castro Santamaría, *Juan de Álava, arquitecto del Renacimiento*.Salamanca: Editorial Caja Duero, 2002, 137.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

que podían facilitar el conocer a estos arquitectos y solicitar sus servicios.Un buen indicio es que, en la iglesia de Guimarey, la casa de presentación eran los Monterrey, cuya presencia está constatada en la erección del palacio de Monterrey en Salamanca, vinculado al taller de Rodrigo Gil de Hontañón, como principal maestro de fábrica.

Esa relación con Monterrey no es del todo inverosímil. Al estar la comarca de Ulloa cerca y haberle vendido un miembro de los Seixas terreno a Gonzalo de Ozores de Ulloa en la Repostería, es más que probable que los Ulloa conociesen Guimarey, pues formaba parte de la jurisdicción del señorío de Narla. Además, cómo cuenta la leyenda, Santa María de Guimarey fue testimonio de encarnizadas luchas por el poder entre los señores de la guerra.

Unido a esto, conviene destacar que los Ulloa entroncaron con los Fonseca, y en este linaje destacan sobremanera Alonso III de Fonseca, eclesiástico muy influyente y con contactos en las cortes castellanas. Es muy probable que Alonso III de Fonseca conociese a Rodrigo Gil de Hontañón,que realiza el palacio Monterrey en Salamanca (estrechamente vinculado en Galicia, concretamente con Ourense) y que éste motivase que Rodrigo Gil Hontañón viniese a Galicia, participando activamente en las obras catedralicias de Santiago de Compostela, creando la fachada del Tesoro (lámina 606) muy influenciada por la arquitectura salmantina del palacio de Monterrey (lámina 607).

Lám.606 Catedral de Santiago de Compostela. Fachada del tesoro

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

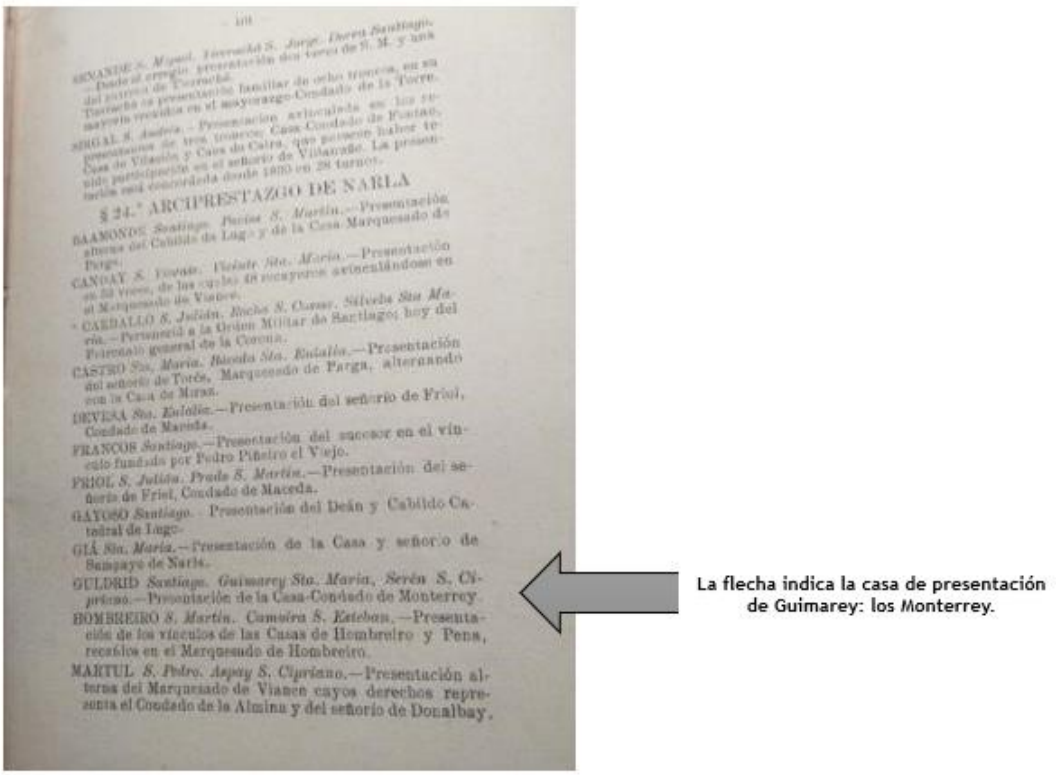
Hay,también, quien ha hablado de la huella de Hontañón en la realización del palacio de los Guzmanes en León.

Lám.607 Monterrey, Palacio de (Salamanca).

Tal como hemos constatado, basándonos en los escritos de José Manuel García Iglesias, Hontañón está en Ourense en 1564 para trabajar en la catedral y en la remodelación del sistema de abovedamiento del pórtico del Paraíso.Ya sabemos que la vía de introducción en Galicia de Rodrigo Gil de Hontañón es a través de Lugo, hacia Santiago de Compostela, y,teniendo como foco artístico la catedral de Lugo, que también tiene ecos compostelanos, no sería ilógico pensar que Rodrigo Gil de Hontañón se moviese con su cuadrilla de canteros y que alguno de ellos recalase en Santa María de Guimarey imprimiendo el nuevo lenguaje renacentista al programa de grutescos (en la estela de Juan de Álava) y el sistema de abovedamiento, en la línea hontañioniana, que presenta un cuadrilóbulo, frente al círculo, unitario y unificador de nervios secundarios y principales, en la línea de Juan de Álava, que es la señal identificativa de sus características constructivas.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Encontramos el ejemplo más clarificador en los patronatos de Garrote Martín (lámina 608), donde se habla claramente de Monterrey como casa de presentación de Guimarey:



Lám.608 Garrote Martín, patronatos.
Referencia para las casas de presentación

El derecho de presentación era aquel que adquiría una familia o un señor sobre una iglesia.Deriva de una donación hecha a dicha iglesia.Podrían nombrar al cura de la parroquia, a veces tenían que turnarse con otros y percibían rentas de fábrica si no había que arreglar algo en la iglesia.

La documentación eclesiástica se vio muy mermada por la entrada de los franceses desde Ourense a Lugo, ejerciendo una acción devastadora y demoledora, así como también fue muy aciaga la pérdida documental con la guerra española de 1936.

El tema de presentación a iglesias viene muy de atrás,ya de 1073, cómo se tiene registrado en Chantada. Era un hecho que atraía cierta preponderancia, ya que la persona que era presentera- es decir, que podía presentar en muchos lugares,tenía estatus de

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

categoría. Era un título de riqueza ,que se luchaba y pleiteaba por lo cotidiano, de ahí la proliferación de pleitos. Se podía hacer presentación con o sin cura.De hecho, en el monasterio de Chantada presentaba el cura, e, inclusive, presentaba el marqués de Astorga. Se iban alternando en determinados meses, y, sí alguíen fallecía, había sucesión determinada por unas tablas de derecho canónico, habida cuenta de que había muchas candidaturas y se hacía presentación *in solidum* , es decir, aunque el titular muriera, continuaba en el heredero. En ocasiones, el cura delegaba sus funciones y responsabilidades en otro, y éste se encargaba de los diezmos (fanegas de trigo, centeno…) y le daba parte de los beneficios por atender una parroquia o una serie de ellas.

Era tal el deseo de adquirir muchas iglesias de presentación que incluso venían a presentarse familias leonesas y castellanas, por eso no tiene que sorprender que Monterrey (casa nobiliaria muy importante) presentase en Guimarey, posiblemente un templo mariano muy significativo y de gran relevancia.

No es por tanto descabellado pensar en una auténtica red clientelar de contactos y de influencias que pudo motivar la presencia del círculo de Rodrigo Gil de Hontañón en Galicia, motivado por las recomendaciones de un selecto clero, introductor del gusto renacentista en una Galicia periférica y alejada de los auténticos epicentros de creación artística como Burgos, Salamanca o Valladolid. Gracias a auténticos mecenas como Alonso III de Fonseca, Galicia pudo escribir su capítulo (quizás de mayor brevedad que en otras zonas de la Corona de Castilla) en la historia del Renacimiento español, y hacer su pequeña contribución a la historia del arte.

La exaltación del poder y del prestigio del mecenas se verifica durante el Renacimiento por la capacidad del personaje de contribuir y concurrir a la difusión de la cultura. La idea del prestigio no se asocia a la de ostentación sino a un proceso de promoción de la cultura y queda descartado el concepto de visualización de la riqueza[620].Ahora hay una amplitud de horizontes geográficos y mentales, los hombres del siglo XVI leen y viajan.Viajes y libros les hacen descubrir ciencias o profundizar en

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

620 Víctor Nieto Alcaide, *La luz, símbolo y sistema visual.,*Madrid: Cuadernos Arte Cátedra, S.A. (2ª edición), 116.

ellas, recuperar cierto conocimiento del pasado, mirar las realidades del presente con otros ojos y aprender[621].

Un importante ejemplo de mecenazgo lo encontramos en Alonso de Fonseca, artífice de la creación del colegio de Santiago el Cebedeo. No sólo dotó económicamente la obra,sino que siguió minuciosamente los pasos de la construcción e incluso determinó con sus personales criterios algunos aspectos. Fonseca perseguía, entre otras cosas, fama y prestigio, por ello procuró que el colegio se edificase en tiempo récord (1518, primera fecha de contrato de material- 1534 finalización),dando una amplia dotación de dinero para garantizarse velocidad en la ejecución, sin disminuir la calidad, por medio de contratos de destajos simultáneos, a excepción de la portada, que se labrará a jornal por los mejores resultados que se obtenían[622]. A través de esta obra, Alonso de Fonseca pretendía perpetuarse con la fama y gloria que su edificación le iba a garantizar.

Otro gran mecenas será Carlos V, que junto al clero, se convertirá en el auténtico promotor de la cultura. En Italia,a principios del siglo XVI, surge el nuevo concepto del mecenas principesco. Sí a comienzos del siglo anterior los encargos eran todavía en gran número de tipo ciudadano ya a fines de esta centuria los príncipes pasan a ser los principales mecenas del arte. El mecenas principesco se ve preocupado por qué su imagen exterior sea lo más grandiosa posible.

El gusto de ciertos mecenas hace que un estilo triunfe sobre otro, lo que se ve en la hegemonía del modelo clásico en Santa María de Guimarey (Friol,Lugo), donde ya se ve otro sentimiento del espacio, ritmo en la arquitectura y ornamentación en el friso.

---

[621] Ana Castro Santamaría, *La arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América. Tardogótico vs. Renacimiento.* Madrid: Editorial Cedro, 257.
[622] Ana Castro Santamaría, Juan de Álava, arquitecto del Renacimiento.Salamanca: Editorial Caja Duero, 2002, 259.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

31.1.10. Los maestros de la fábrica de Guimarey

Debemos destacar la presencia esporádica de Rodrigo Gil de Hontañón en Galicia, introductor indudable del influjo castellano-salmantino en el arte gallego con la catedral de Santiago como canal de difusión e inspiración. La aproximación geográfica por las filiaciones artísticas es innegable. De hecho, se sabe que el colegio del cardenal Rodrigo de Castro (Monforte de Lemos) influyó en la remodelación de la arquitectura de la catedral auriense, a su vez influída por la arquitectura del monasterio de Montederramo[623].

Otro momento trascendental en cuanto a remodelaciones en esta basílica se localiza en el cuarto decenio del siglo. Pita Andrade resalta la importancia del nombramiento "*de diputados por ir a solicitar del rey alguna concesión para la fábrica por amenazar ruina la iglesia, esto sucedía por 1540*[624]". Sicart, por otra parte, ha documentado últimamente en 1545 un convenio que hace el cabildo nada más que en el importante arquitecto salmantino Rodrigo Gil de Hontañón para acometer la restauración de la iglesia, en tan grave estado, lo cual se habría de hacer respetando al máximo la fábrica existente[625]. Es posible que sea hacia 1545 cuando se lleven a cabo importantes modificaciones en el Pórtico del Paraíso (lámina 609).

[623] José Manuel Pita, "La construcción de la catedral de Ourense". *Cuadernos de Estudios Gallegos,* Anejo IX, (1954) 101 en García Iglesias, José Manuel, "La actividad artística auriense." *Porta de Aira,* Grupo Francisco de Moure, 1988, 10.

[624] José Manuel Pita, "La construcción de la catedral de Ourense*". Cuadernos de Estudios Gallegos*, Anejo IX, (1954) 101 en García Iglesias, José Manuel, "La actividad artística auriense*"*…, 10.

[625] Sicart Jiménez, Ángel, "La intervención de Rodrigo Gil en la remodelación de la catedral de Ourense*", Boletín del Seminario del Arte y Arqueología de Valladolid*, XLIX, 1963, 288-289, en García Iglesias, José Manuel, *La actividad artística auriense…,*10.

Lám. 609 Catedral de Ourense. Pórtico del Paraíso

[…] *aparte de la cubierta del pórtico —dice Sicart— se reestructuró toda la parte inferior, al realizar el seudo-tímpano de doble arcada rebajada, decoración de tracería y la hornacina central que alberga la imagen de San Martín, patrono de Ourense, fechable en los años centrales del siglo XVI* [626].

Debe de tenerse en cuenta, sin embargo, que Rodrigo Gil, especialista consumado en la realización de catedrales, es llamado sobre todo como proyectista y supervisor de obras. El mismo documento contempla la presencia de un "*aparejador ávil*" que sería quien, en última instancia, llevase el peso de la obra. En esos mismos años aparecen en los trabajos de la basílica otras técnicas en arquitectura que deben ser tenidas en cuenta y que también pudieron realizar proyectos como el del Paraíso; es el caso del santanderino Juan de Herrera[627], bien documentado por Pérez Costanti en diversas obras orensanas de otros lugares de Galicia. Sea quien fuese el autor de las remodelaciones del Pórtico del Paraíso

[626] Se han planteado posiciones sobre un posible nexo entre esta escultura y el arte de Gregorio Fernández. Véase María González García y González Paz, "San Martin caballero de la catedral, puede ser de Gregorio Fernández" *La Región,* 11/11/1984. El profesor Martín González hace consideraciones al respecto en el artículo que publica en el tomo en preparación en "Homenaje a José González Paz" en García Iglesias, José Manuel," La actividad artística auriense*"...,*11.

[627] Pablo Pérez Constanti, "Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII", 1930, 280-286, en García Iglesias, José Manuel, "La actividad artística auriense*"...,*11.

(lámina 610), lo cierto es que las fórmulas góticas siguen persistiendo y deben de interpretarse de forma no similar al cimborrio llevado a cabo anteriormente[628].

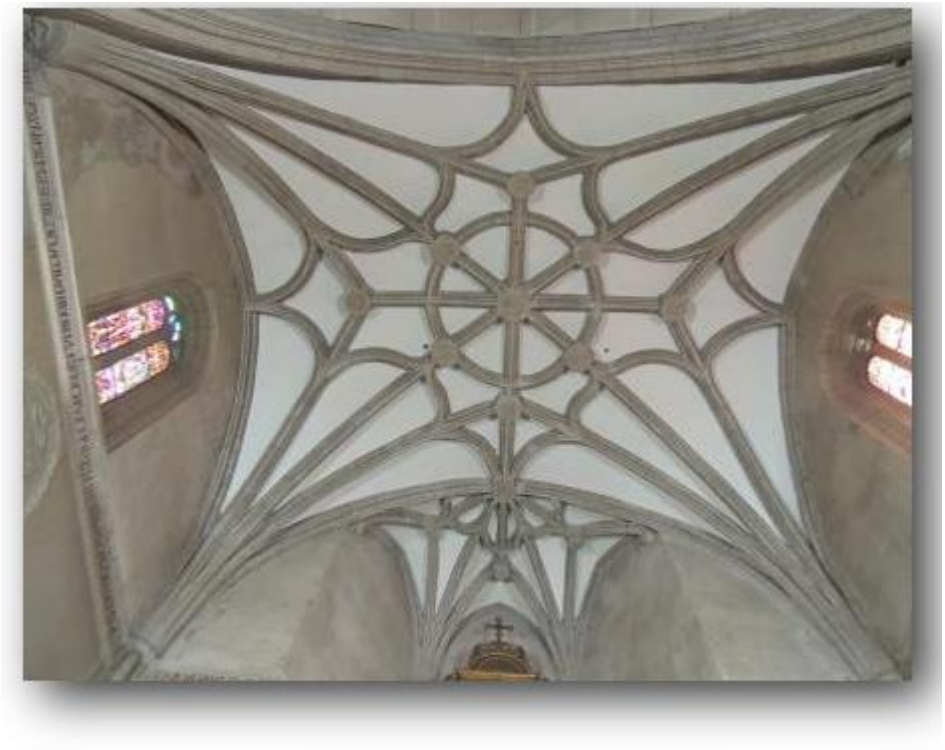
Lám. 610 Catedral de Ourense. Pórtico del Paraíso.Sistema del abovedamiento

Precisamente en esta ciudad, en Ourense, nos encontramos con la iglesia de la Santísima Trinidad. (lámina 611). En esta iglesia se constata la presencia de clipeos alusivos a la función del edificio, que en este caso fue un hospital, por ello hay alusión a Hipócrates y Galeano. Así que no sería descabellado pensar que los clipeos de San Payo de Narla hacen mención a la efigie del linaje que habita dentro. Aparte, se representa un programa iconográfico sobre la lucha del bien contra el mal, por lo que se ve la apetencia por este tema que puede reproducirse en el programa de grutescos de Santa María de Guimarey y en la chimenea del salón principal de San Payo de Narla, viendo así una estrecha relación de coincidencias iconográficas.

628 . Pablo Pérez Constanti, "Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII", 1930, 280-286, en García Iglesias, José Manuel, "La actividad artística auriense"..., 11.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Asimismo, se habla de la presencia del influjo hontañioniano en un sistema de abovedamiento, similar al de las iglesias vallisoletanas, con la característica bicromía de esa *pietra serena* del Renacimiento. También vemos el escudo nobiliario con heráldica bajo una línea de imposta, como en Guimarey, a modo de dignificación del promotor, posiblemente también presente en las claves de las bóvedas (idea de ascensión hacia lo divino y la inmortalidad, no ser olvidado). Se muestra una crestería externa en la línea del claustro de Santiago de Compostela y el pórtico norte de la catedral de Lugo (lámina 612).

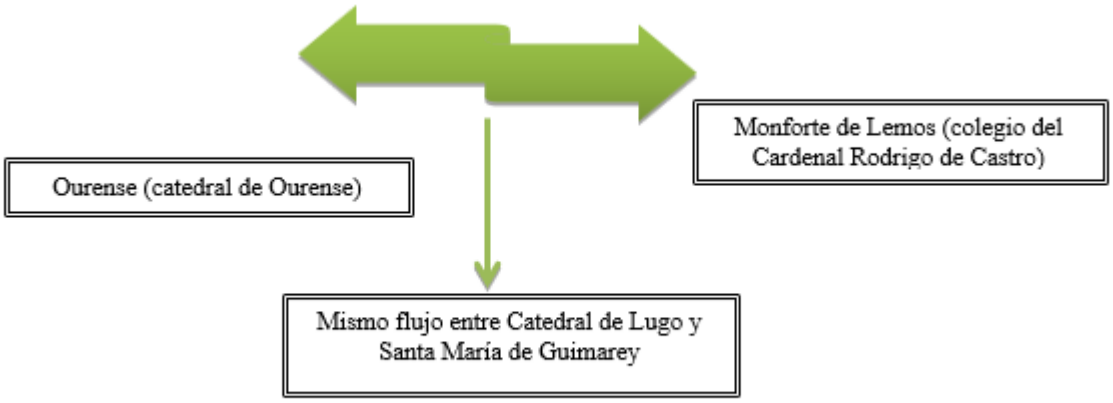


Lám. 611 Iglesia de la Santísima Trinidad (Ourense). Sistema de abovedamiento.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám. 612 Catedral de Lugo. Pórtico norte.

31.1.11. Elementos definidores de semejanzas en las diversas edificaciones contempladas



USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La catedral de Lugo → Similitudes con la iglesia de Guimarey

Características de Guimarey similares a las de la catedral lucense

Lám. 613, 614 y 615. Gráficos de características y similitudes constructivas.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Las cresterías. Ecos e influencias

Lám. 616 Esquema de paralelismos. La crestería en Lugo, Santiago y Ourense. Prototipos.

Características de Guimarey similares a las de la catedral lucense

Lám.617 Catedral de Lugo. Cresterías.

Lám. 618 Catedral de Santiago de Compostela. Crestería del claustro.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

31.2. Analogías constructivas de Guimarey (Friol, Lugo) con otras obras coetáneas gallegas

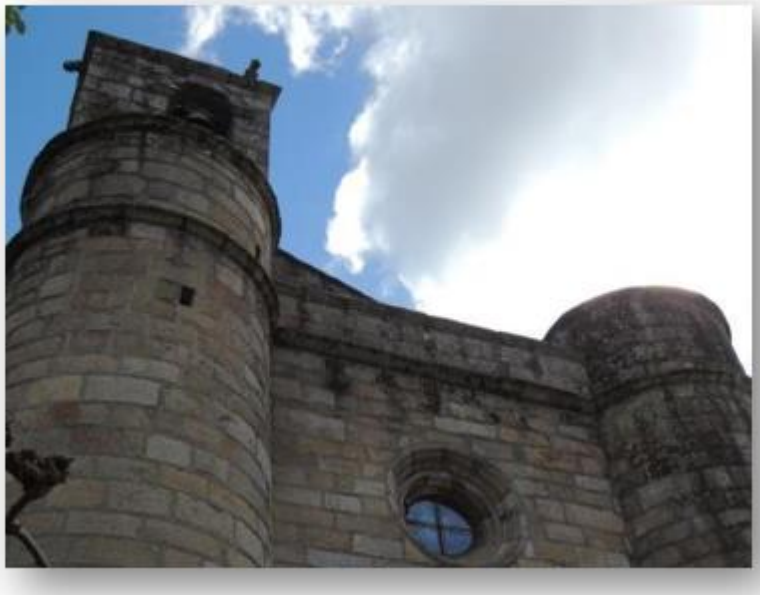
En Galicia, aparte de Taboexa (As Neves, Pontevedra) encontramos analogías constructivas de Guimarey con la iglesia de la Santísima Trinidad (Ourense).Esta iglesia llama poderosamente nuestra atención dada la constatación documental que afirma que Rodrigo Gil se encargó de facilitar a sus aparejadores el camino para acceder a las obras contratadas en 1548 (lám. 619). Pese a carecer de este contrato e informe como fuente documental (sí se tiene referencias del acceso de Juan Ruiz de Pámanes a las obras orensanas por intercesión de Hontañón), sí tenemos evidencia de un taller hontañioniano que se hizo cargo de las obras tras la muerte del abad Ochoa de Espinosa. De este modo, una vez más, "los hombres de Hontañón" se hicieron cargo de la dirección de la construcción, al controlar todos los pasos del proceso de proyección, subasta, adjudicación, contratación y dirección de obra.

Lám. 619 Iglesia de la Santísima Trinidad (Ourense) Crestería.

Se sabe, que, a mediados del siglo XII, existía ya el hospital de peregrinos que siempre estuvo agregado a la abadía de la Santísima Trinidad, y no es, por tanto, aventurado presumir que también existiese entonces la iglesia.Lo que primeramente llama la atención en esta característica fachada son las dos gruesas torres cilíndricas que la flanquean (lámina 620).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám. 620 Santísima Trinidad, Ourense. Fachada principal. Torreones circulares.



Asimismo, esta iglesia nos interesa, como ya hemos dicho, por sus similitudes con Guimarey, en primer lugar por la advocación mariana, ambas están consagradas a la Virgen María, aspecto que también es constante en las iglesias castellanas como la de Azogue (Urueña) en cuya fachada se ve un jarrón de lirios, clara alusión a la pureza de la Virgen María (lámina 621). Por su parte, en Guimarey la advocación mariana, se percibe en su bóveda, donde figura el anagrama de la Virgen María "AM" (lámina 622).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám. 621 Iglesia del Azogue (Urueña). Jarrón de lirios en la portada.

Lám. 622 Santa María de Guimarey. Detalle del anagrama de "AM" en la bóveda.

Lám. 623 y 624 Iglesia de Santísima Trinidad (Ourense). Crestería.

No obstante, Guimarey y Azogue carecen de cresterías exteriores, que sí tiene el pórtico norte de la catedral de Lugo (que bebe de los ecos compostelanos, según Yzquierdo Perrín, y como creemos que así se evidencia) y la iglesia de Santa María de la Trinidad en Ourense (lámina 623 y 624), encuadrada dentro del círculo de los talleres hontañionianos.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám., 625,626 y 627 Santa María de la Trinidad (Ourense). Portada. Detalle de arquivoltas. Decoración antropomorfa varia.

En la portada principal creemos ver la mano de diferentes artistas y diversas épocas de datación (en la línea de lo que sucede en la fábrica de Guimarey). Hay desemejanza entre los soportes y las partes soportadas. La puerta es abocinada, de arcadas ojivales, decoradas con baquetones y medias cañas (lámina 625, 626 y 627), terminando en el paramento interior por un arco en zigzag. La cabecera del templo está cubierta interiormente por una hermosa y complicada bóveda de crucería, y coronada al exterior por elegante crestería flamígera apoyada en airosos pináculos. Toda esta parte del edificio se acabó de hacer en 1538[629].

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[629] Arturo Vázquez, *Galicia moderna: revista quincenal ilustrada.*Pontevedra, (1987-1988), año 1, nº5.

Las iglesias del Azogue y de la Santísima Trinidad (lámina 628) presentan una cabecera muy similar, casi idéntica a la de Santa María de Guimarey, ya que en todas ellas se observa una línea de imposta que circunda todo el perímetro de la cabecera y se acompaña de un escudo fundacional. En el caso de Trinidad, el escudo es una potente masa escultórica llena de plasticidad y rotundos volúmenes, que se ve rodeado de una faja o cenefa decorativa con información alusiva al abad de la iglesia. Todo ello coronado por aéreos y gráciles sistemas de abovedamiento de crucería. Esta franja hace alusión al abad Ochoa Espinosa de trágica memoria, según se lee en una inscripción de caracteres góticos (lámina 629) que rodea el interior de las paredes, donde también se ven escudos con las armas del famoso abad, del que se conserva su lauda sepulcral.Mismo esquema se ve en Guimarey, sólo que en esta fábrica se conserva el color desnudo de la piedra al carecer de bicromía acentuada.

Lám. 628 Santísima Trinidad, iglesia (Ourense).
Sistema de abovedamiento

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

.

Lám.629 Santísima Trinidad, iglesia (Ourense) Inscripciones en la cabecera

Lám.630 Guimarey, Santa María de. Detalle del escudo fundacional. Cabecera abovedada.

Lám. 631 Iglesia de la Santísima Trinidad (Ourense). Escudo fundacional.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El gusto por los escudos lo vemos de nuevo en la fachada del Colegio del Cardenal de Monforte de Lemos (lámina 632), otra gran obra gallega del siglo XVI:

Lám.632 Monforte de Lemos, colegio. Escudo del cardenal Don Rodrigo de Castro.

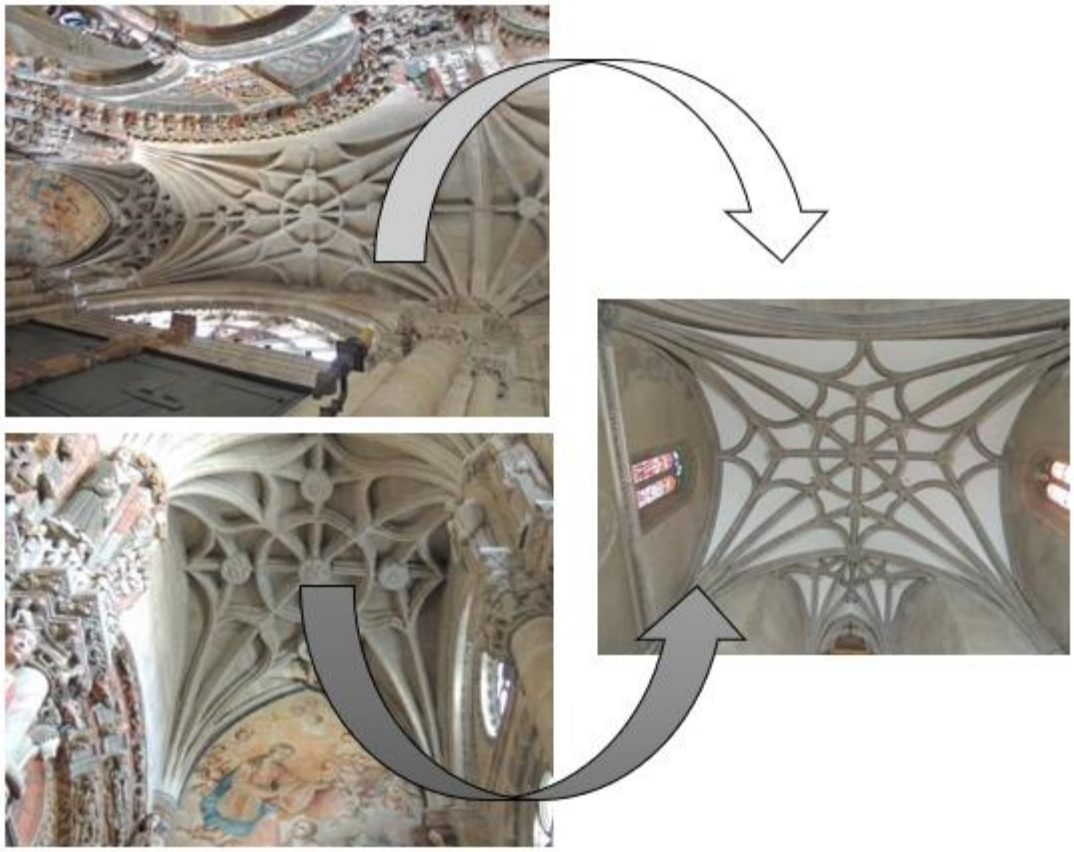
USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

,

Lám.633 y 634 Trinidad, Santa María. Detalles de la fachada turrificada.
Lám. 635 Acornisamiento con cresterías.
Lám. 636 Detalle cresterías
Lám.637 y 638 Sistema de abovedamiento. Detalle arco triunfal, antecediendo

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Si nos fijamos en la bóveda de la iglesia de Santa María de la Trinidad, vemos el mismo esquema compositivo (lámina 639) de abovedamiento de la catedral de Ourense, próxima a esta construcción del siglo XVI. En la catedral de Ourense, se constata la presencia de Rodrigo Gil de Hontañón (estudios de García Iglesias, así lo atestiguan), con lo cual podemos hablar de influjo de talleres hontañionianos:



Lám.639 Esquema comparativo de abovedamiento: Sta. María de la Trinidad y la catedral de Ourense

No obstante, aquí encontramos una diferencia evidente con Santa María de Guimarey.Como vemos en la lámina 639, en el esquema comparativo, el elemento unificador de los nervios de este sistema de abovedamiento es un círculo, mientras que en Guimarey se apuesta por el cuadrilóbulo, considerado muy del gusto del estilo constructivo de Hontañón.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Por su parte, otra iglesia de nave única es Santa María de Taboexa (As Neves), anteriormenre mencionada en la comparativa con Santa María de Guimarey.Perviven en ella varios estilos artísticos. Su estructura, sus fachadas y paredes son románicas; el abovedamiento es gótico, otro retraso evolutivo, aquí del ojival; habiendo también vestigios renacentistas. Sus paredes tienen el ancho o grosor románico, y sus presiones son contrarrestadas por los estribos perfectamente románicos.Los contrafuertes están situados en los muros laterales y proporcionados al espesor de las paredes[630], que van en la línea de Guimarey cuya fábrica también los presenta.

Es una iglesia interesante, aunque no es objeto central de nuestro estudio, ya que nos permite establecer comparaciones con otra edificaciones gallegas a través de elementos significativos de su fachada como el campanario, en la línea de colegiata de Bayona (lámina 640) y de la catedral tudense (lámina 641).

Lám.640 Bayona,colegiata.

[630] Ramón Otero, *Taboexa- As Neves*. Historia y arte (2ª ed.).Editorial ABA, 2004, 19.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám.641 Tuy, catedral.

Presenta una bóveda de crucería que cubre todo el templo, expresión de un gótico maduro que apunta ya en la decadencia, gótico flamígero, y anuncia el Renacimiento, y en la que nos hemos fijado en la comparativa con Santa María de Guimarey (Friol,Lugo). Se da esta combinación de estructura románica con bóveda ojival posiblemente por tener un abovedamiento provisional y que éste fuese cambiando en el siglo XVI por el actual.Tenemos un ejemplo ilustrativo en la catedral de Jaca románica (lámina 642 y 643) con su abovedamiento en el siglo XVI[631].

[631] Otero, *Taboexa-As Neves*…,25.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám.642 Jaca, catedral. Detalle fachada

Lám. 643 Jaca, catedral. Sistema de abovedamiento.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

`Por último, nos fijamos en el ábside rectangular,que sobresale sobre el cuerpo del templo en altura, y en la parte exterior del mismo, en las cuatro esquinas, hay en cada una un pináculo y bajo cada pináculo, un escudo pétreo. Tal vez sea una transición entre gótico y renacimiento. Son de la fecha de la construcción de la bóveda del templo, siglo XVI[632].

Aluden a los linajes de las familias que emparentadas, ostentaban la presentación de la parroquia. Contienen lo siguientes motivos:

1. El de los Castro: seis roeles puestos en dos palos.
2. El de Lobato: tres castillos con siete lobos.
3. El de la familia portugesa Barbeyto: dos castillos.
4. El de los Barcelares: una parra con sus racimos.

Se trataría de las familias que tenían presentación en el templo en el siglo XVI, tal como es el caso de los Monterrey en la iglesia de Sta.María de Guimarey.

.

[632] Otero, *Taboexa-As Neves*…, 27.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

32. Otros vestigios renacentistas

Abrimos este capítulo con la intención de hablar sobre aquellos vestigios cuyo carácter menos momumental, nos impide abrir capítulos exentos, monográficos y que aludan a la totalidad de una construcción singular. No por ello menos interesantes constatamos la presencia de otros elementos o aditamentos encuadrables en el siglo XVI cuya cronología debemos recopilar dada su vinculación con nuestro período de estudio.

Es este el caso de la iglesia de Chorente (Sarria,Lugo) donde encontramos los restos de una bóveda pertencientes al siglo XVI. Esto nos muestra como edificaciones del siglo XVI fueron modificadas en siglos posteriores como XVII-XVIII, quedando pequeños corpúsculos o partes mutiladas que evidencian un pasado renacentista fagocitado por otros estilos arquitectónicos como el neoclásico o el barroco. Aquí, queda patente, en un sistema de abovedamiento, entre otros casos, como en Neira del Rey, donde se conserva parte de una nave y el acceso al presbiterio del siglo XVI.

También podemos reseñar un importante apartado como son las remodelaciones o modificaciones hechas sobre construcciones que respetan partes del siglo XVI o derriban otras construyendo *ex novo* con un perfecto encuadre en el eje cronológico del siglo XVI, como es el caso de Santa Baia de Aguada (Carballedo, Lugo) (lámina 644 y 645) donde se conserva una sacristía del siglo XVI.

Lám.644 y 645 Santa Baia de Aguada, Carballedo.Sacristía: restos del siglo XVI.Planimetría

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

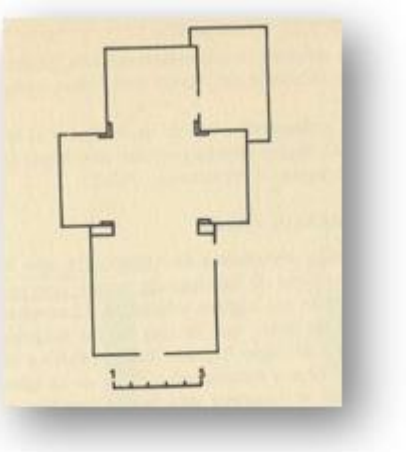
La sacristía de la iglesia de Aguada[633] puede ser una obra de transición del siglo XVI al XVII. Sin embargo, la iglesia parroquial de San Miguel de Oleiros en Carballedo (lámina 646) es un ejemplo del románico rural que consta de una nave rectangular con techumbre de madera a dos vertientes y presbiterio también recto. Es de tipo renacentista, ya que el ábside románico ha desaparecido.

Lám. 646 Carballedo, San Miguel de Oleiros. Vista lateral. Espadaña recortando el cielo.

La capilla mayor de Enciñeira (Quiroga, Lugo) (lámina 647) con nave cubierta de madera a dos aguas, del siglo XVI[634], el crucero, sacristía y capilla mayor, del siglo XVIII. Muros de piedra y *frontis* de granito (lámina 648). Esquemáticamente, aquí hablamos de capillas del crucero con arcos torales de medio punto con intradós de rosetas y granito, así como de falsas bóvedas en las capillas del crucero y en la mayo, conjuntamente con puertas de entradas, circulares de dovelas.

[633] Elías Valiña Sampedro, *Inventario artístico de Lugo y su provincia. Tomo I. Abadín- Campelo*.Servicio Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica. Ministerio de Educación y Ciencia.Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural.Comisaría Nacional del Patrimonio Artístico, 1975, 32.
[634] Elías Valiña Sampedro, *Inventario artístico de Lugo y su provincia. Tomo II. Campo-Estraxiz*. Servicio Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica. Ministerio de Educación y Ciencia.Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural.Comisaría Nacional del Patrimonio Artístico, 1975, 325.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Lám. 647 Iglesia de Enciñeira (Quiroga) Planimetría.

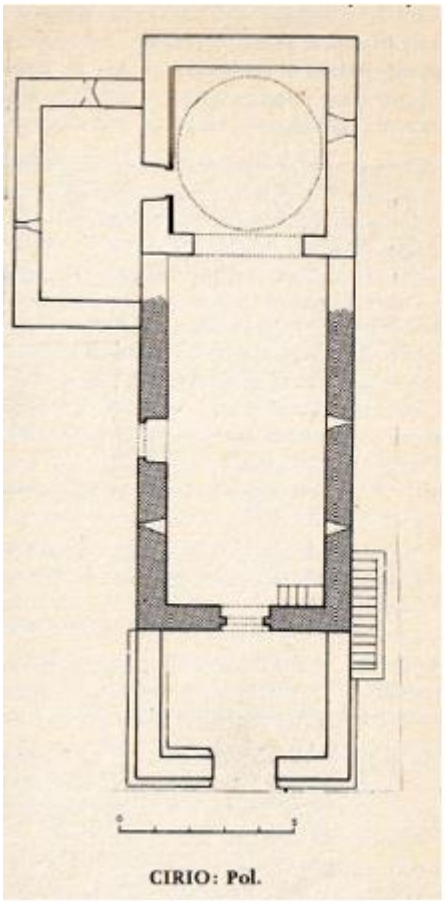
Lám.648 Iglesia de Enciñeira(Quiroga). Exterior. Juego rítmico de volúmenes.

Lám. 649 Valonga (Pol).Detalle fábrica exterior. Vista principal

Tenemos otras casuísticas como partes constructivas totalmente propias del siglo XVI como Santa María de Valonga (lámina 649) (Pol, Lugo), perteneciente al arciprestazgo de Luaces y en la diócesis lucense. La iglesia parroquial de Santa María de

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Valonga, junto a su homónima de Cirio (lámina 650) son las dos más antiguas que han llegado hasta nuestros días en el municipio de Pol[635].



Lám.650 Cirio (Pol). Planimetría.

Este templo, ubicado sobre un extenso valle, ha ido sufriendo a lo largo de los siglos, diversas reformas que han hecho variar considerablemente su fisionomía original, conservando tan sólo sus dos portadas románicas. Su cabecera, producto de una reforma renacentista, adquiere mayor altura que la nave y se cubre con tejado a cuatro aguas. Es probable que con la reforma del siglo XVI que se efectuó en el edificio, se realizase una pila de agua bendita decorada por gallones, sogueado y una cruz latina[636].

En cuanto, a la iglesia de Cirio (Pol) (lámina 650), segunda mitad del siglo XII o primeros años del siglo XIII quedan pocos elementos. Se conservan íntegros los muros

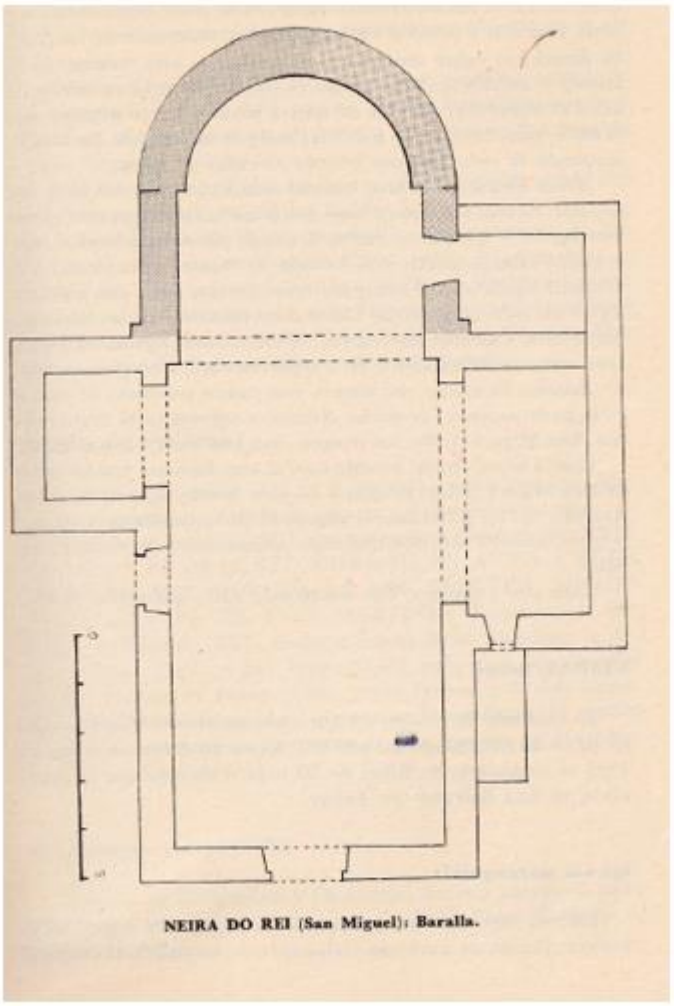
[635]Recurso electrónico: Valonga.
Disponible en: https://romanicodigital.com/sites/default/files/pdfs/files/LUGO_Valonga.pdf , p.1.481 Consultado: 1/08/2023.
[636]Recurso electrónico: Valonga.
Disponible en: https://romanicodigital.com/sites/default/files/pdfs/files/LUGO_Valonga.pdf, p.1.483 Consultado: 1/08/2023.

laterales de la nave, de sillería, rasgados por cuatro ventanas o saeteras con acusado derrame interior, tapiadas las dos del lado norte. Canecillos exornados principalmente con animales, rollos y cabezas humanas. Portada norte con arquivolta de dovelas y con mochetas, tapiada. El frontis fue restaurado pero permanece el tímpano primitivo, aunque mutilado para su acoplamiento a la portada actual[637].

En el siglo XVI seguramente sufrió una reforma que afectó a la puerta principal con el frontis y el ábside. Nuevamente en el siglo XVIII se construyó el actual presbiterio con arco triunfal de ingreso, de medio punto e imposta, y bóveda semiesférica achatada. Sacristía adosada al alzado norte de la capilla mayor con techumbre de madera a tres vertientes.Delante de la fachada se hizo un pórtico cerrado con poyo interior y escaleras laterales de subida al campanario.La espadaña es de dos vanos en el piso principal y ornamentación barroca. Muros de piedra, en el presbiterio pavimento de piezas graníticas, en la nave y pórtico el piso es de lajas, cubierta de madera en la nave y pórtico y losa en el tejado, que es a cuatro aguas en el presbiterio. Por último, presenta un atrio cerrado alrededor del templo.

[637] Elias Valiña Sampedro, *Inventario artístico de Lugo y su provincia*. *Tomo II Campo-Estraxiz.* Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, Servicio Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, Comisaría Nacional del Patrimonio Artístico,180.

USC DE COMPOSTELA



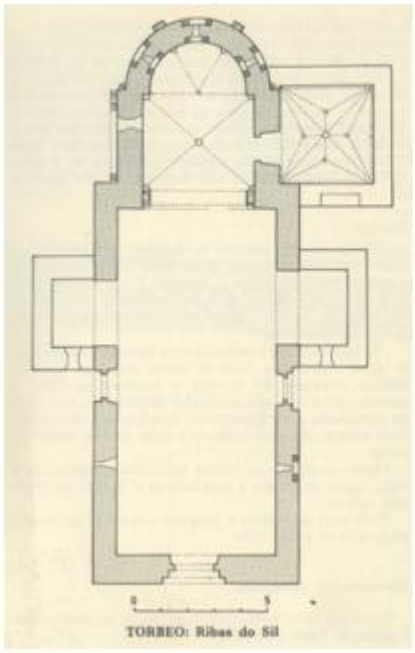
Lám.651 Neira del Rey, San Miguel (Baralla). Planimetría.

La iglesia de San Miguel de Neira de Rei (lámina 651), en Baralla, nos interesa tanto la nave como el arco de acceso al presbiterio, construídos en época renacenstista, al igual que las capillas laterales, la sacristía y la renovación del *frontis.* Asi como una estupenda representación de pinturas murales del 1º tercio del siglo XVI, donde se representa un Pantócrator, en la parte central, rodeado de un cielo estrellado.

Otro ejemplo de restos del siglo XVI lo encontramos en Torbeo (lámina 652 y 653). advocación es a Santa María, de ahí su denominación como Santa María de Torbeo.Es una parroquia del municipio de Ribas de Sil, en la provincia de Lugo. Arquitectónicamente (lámina 652), presenta una planta de cruz latina, perteneciente a un claro estilo románico, del siglo XII, por tanto, su epidermis externa alude a un revestimiento a base de molduras con ajedrezados en bocel, arquivoltas,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

canecillos…Todo el aparato ornamental propio del románico que lo hace encuadrable en este estilo.



Lám. 652 Torbeo, Santa María (Ribas de Sil). Planimetría. Sistemas de abovedamiento del siglo XVI.

Presenta una fachada con una parte frontal híbrida, es decir, de estilo románico en su portada de acceso y rematada en espadaña de doble vano, con un desarrollo no muy acentuado sí la comparamos con la gran proyección de la de Esperante (Taboada, Lugo). Volumen prismático de la nave perfectamente definido, sillares bien escuadrados y delimitados.Techumbre a dos aguas.Cornisamiento con saledizo. Nuestro punto de atención se focaliza en la sacristía, espacio arquitectónico magistralmente cubierto por una bóveda de terceletes y ligaduras con cuatro arandelas.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

QUINTA PARTE

33.La permanencia del siglo XVI en las iglesias lucenses

Comenzamos este capítulo explicando la decisión de agrupar todas las localizaciones de las iglesias, en su correspondiente ubicación en el mapa de la provincia de Lugo en una sola tabla, compartimentada en varias filas, ya que ello permite una visualización global mayor y evita constreñir las imágenes en demasía en el desarrollo de este capítulo. Asimismo, da una idea muy completa del amplio volumen de iglesias en las que hemos encontrado sustrato o esencia renacentista.

Del mismo modo, nos permite gracias al diseño de la tabla, hacer una descripción detallada de cada iglesia, haciendo figurar para cada una de ellas su nombre, su advocación, su toponimia y su correspondiente localización en el mapa de la provincia de Lugo a la cual se circunscribe la diócesis, objeto de estudio concreto en esta tesis.

NOMBRE	ADVOCACIÓN	TOPONIMIA	LOCALIZACIÓN MAPA
San Vicente del Pino	San Vicente	Monforte de Lemos (Lugo) Diócesis: Lugo Arciprestazgo: Monforte	

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

NOMBRE	ADVOCACIÓN	TOPONIMIA	LOCALIZACIÓN MAPA
Santa María de Meira	Santa María	Meira (Lugo) Diócesis: Lugo Arciprestazgo: Cotos de Lugo (izquierda)	
San Salvador de Asma	San Salvador	Chantada (Lugo) Diócesis: Lugo Arciprestazgo: Chantada	
Convento de la Magdalena o de la Merced		Sarria (Lugo)	

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

NOMBRE	ADVOCACIÓN	TOPONIMIA	LOCALIZACIÓN MAPA
Santa María de Ferreira	Santa María	Pantón (Lugo)	
Santa María de Guimarey	Santa María	Guimarey (Friol, Lugo) Diócesis: Lugo Arciprestazgo: Cotos de Lugo (izquierda)	
Santa María de Taboexa	Santa María	Taboexa (As Neves, Pontevedra)	
Santísima Trinidad	Santa María ¿?	Ourense	

NOMBRE	ADVOCACIÓN	TOPONIMIA	LOCALIZACIÓN MAPA
Esporiz	San Miguel	Monterroso (Lugo) Diócesis: Lugo Arciprestazgo: Ulloa	
San Pedro Fiz de Cangas	San Félix	Pantón (Lugo) Diócesis: Lugo Arciprestazgo: Ferreira de Pantón	
Doade	San Martín	Pantón (Lugo) Diócesis: Lugo Arciprestazgo: Ferreira de Pantón	
Tuiriz	Santa Eulalia	Pantón (Lugo) Diócesis: Lugo Arciprestazgo: Ferreira de Pantón	

NOMBRE	ADVOCACIÓN	TOPONIMIA	LOCALIZACIÓN MAPA
Reiriz	Santa María	O Saviñao (Lugo) Diócesis: Lugo Arciprestazgo: Ferreira de Pantón	
Esperante	San Pedro	Taboada (Lugo) Diócesis: Lugo Arciprestazgo: Becerreá	
Anllo	San Esteban	Sober (Lugo) Diócesis: Lugo Arciprestazgo: Ferreira de Pantón	

NOMBRE	ADVOCACIÓN	TOPONIMIA	LOCALIZACIÓN MAPA
Lobios	San Xillao	Lobios (Lugo) Diócesis: Lugo Arciprestazgo: Ferreira de Pantón	
Gundivós	Santiago	Sober (Lugo) Diócesis: Lugo Arciprestazgo: Ferreira de Pantón	
Barantes	San Juan	Sober (Lugo) Diócesis: Lugo Arciprestazgo: Ferreira de Pantón	

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

NOMBRE	ADVOCACIÓN	TOPONIMIA	LOCALIZACIÓN MAPA
Furís	San Esteban	Castroverde (Lugo) Diócesis:Lugo Arciprestazgo: Becerreá	
Abrence	San Juan	A Pobra de Brollón (Lugo) Diócesis:Lugo Arciprestazgo: Quiroga	
Seara	Santa María Magdalena	Folgoso do Courel (Lugo) Diócesis:Lugo Arciprestazgo: Quiroga	
Cabreiros	Santa Marina	Xermade (Lugo) Diócesis:Lugo Arciprestazgo: Lugo	

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

NOMBRE	ADVOCACIÓN	TOPONIMIA	LOCALIZACIÓN MAPA
Saa	Santa María	A Pobra de Brollón (Lugo) Diócesis:Lugo Arciprestazgo: Quiroga	
Santa María de Pallares	Santa María	Ferreira de Pallares (Lugo) Diócesis: Lugo Arciprestazgo: Cotos de Lugo (derecha)	
Santa María de Villabad	Santa María	Villabad (Lugo) Diócesis: Lugo Arciprestazgo:Becerreá	

NOMBRE	ADVOCACIÓN	TOPONIMIA	LOCALIZACIÓN MAPA
San Vicente de Pinol	San Vicente	Pinol (Lugo) Diócesis: Lugo Arciprestazgo: Ferreira de Pantón	
Nullán	San Cosme	Becerreá (Lugo) Diócesis: Lugo Arciprestazgo: Becerreá	
Tores	San Juan	Tores (Lugo) Diócesis: Lugo Arciprestazgo: Becerreá	
Noceda	San Pedro	As Nogais (Lugo) Diócesis: Lugo Arciprestazgo: Becerreá	
Tortes	San Pedro	Tortes (Lugo) Diócesis: Lugo Arciprestazgo: Becerreá	

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

NOMBRE	ADVOCACIÓN	TOPONIMIA	LOCALIZACIÓN MAPA
Noceda	San Pedro	Folgoso do Caurel (Lugo) Diócesis: Lugo Arciprestazgo: Becerreá	
Doncos	Santiago	Doncos (Lugo) Diócesis: Lugo Arciprestazgo: Becerreá	
Barreiros	San Cosme	Barreiros (Lugo) Diócesis: Lugo Arciprestazgo: Becerreá	

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

OTROS VESTIGIOS RENACENTISTAS:

NOMBRE	ADVOCACIÓN	TOPONIMIA	LOCALIZACIÓN MAPA
Chorente (Lugo) Restos de bóveda del siglo XVI)	San Julián	Sarria Diócesis: Lugo Arciprestazgo: Sarria- Samos	
Neira del Rey (Lugo)	San Miguel	Neira del Rey Diócesis: Lugo Arciprestazgo: Becerreá	

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

NOMBRE	ADVOCACIÓN	TOPONIMIA	LOCALIZACIÓN MAPA
Facha	San Julián	Facha (Lugo) Diócesis: Lugo Arciprestazgo:Ulloa	
Santa Eulalia de Aguada	Santa Eulalia	Carballedo (Lugo) Diócesis: Lugo Arciprestazgo: Chantada	
Enciñeira	Santa Isabel	Diócesis: Lugo Arciprestazgo: Quiroga	

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

NOMBRE	ADVOCACIÓN	TOPONIMIA	LOCALIZACIÓN MAPA
Santa María de Valonga	Santa María	Diócesis: Lugo Arciprestazgo: Cotos de Lugo (izquierda)	
Santa María de Torbeo	Santa María	Diócesis: Lugo Arciprestazgo: Quiroga	
Santa María de Piñeira	Santa María	Diócesis: Lugo Arciprestazgo: Chantada	

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

NOMBRE	ADVOCACIÓN	TOPONIMIA	LOCALIZACIÓN MAPA
Cirio	Santa María	Pol	

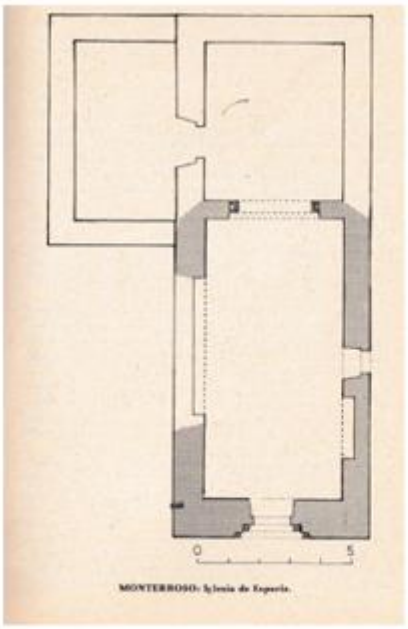
Lám. 653 a 685 31Tablas nombre, advocación, toponimia y localización mapa. Wikipedia.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

34. Recopilación y muestra patrimonial.

34.1.San Miguel,Esporiz, iglesia (Monterroso,Lugo)

La iglesia de Esporiz[638] (lámina 686 y 687) es una de las múltiples muestras de iglesias del mundo rural de una sola nave que se ha visto sometida a alteraciones constructivas a lo largo del tiempo.



Lám. 686 y 687 Esporiz, iglesia (Monterroso). Planimetría. Vista lateral. Espadaña en frontis.

Se aprecia un arco de medio punto tapiado, totalmente cegado, que se apoya sobre sendos capiteles de tipo repisa en posición invertida, esto es, de base más pequeña a parte superior más desarrollada. Las columnas están totalmente embebidas en el muro, por lo que no apreciamos la rotundidad de sus fustes, que son monolíticos. El paramento mural

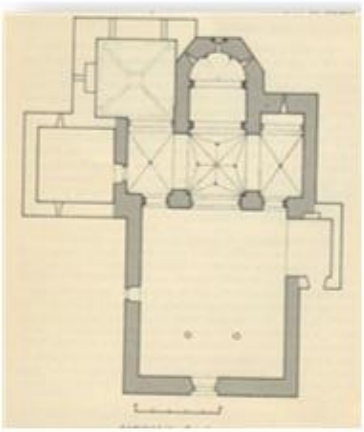
[638] Elías Valiña Sampedro, *Inventario artístico de Lugo y su provincia. Tomo I. Abadín- Campelo.* Servicio Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica. Ministerio de Educación y Ciencia.Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural.Comisaría Nacional del Patrimonio Artístico, 1975, 35.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

es de buena mampostería con sillares perfectamente escuadrados. No hay lugar al sillarejo ni a la cachotería de mampuestos, con lo cual se aprecia una buena fábrica constructiva.

La espadaña es de grácil aspecto, con una estructura horadada de forma bífora por dos ventanales de perfil redondeado, sobre los que se sustenta una cornisa de aristado perfil saliente que sirve de base a una moldura dentellada a ambos lados. Se da lugar a un juego de curvas que imprime mayor dinamismo y que van a morir en sendos pináculos de estructura tronco-piramidal con bola, de corte clasicista (transición al siglo XVII), que se dispersan de forma tripartita, uno más elevado y otros, a ambos lados, flanqueando.

34.2 San Pedro Fiz de Cangas, iglesia (Ferreira de Pantón, Lugo)



Lám. 688 y 689 San Pedro Fiz de Cangas (Pantón). Fachada principal. Exteriores.Planimetría.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Se encuentra situada en una zona de excepcional románico, muy cerca de San Miguel de Eiré[639], que cuenta con un curioso esquemático tetramorfos y destaca por presentar un cuerpo muy volumétrico precedido de una fachada rematada en espadaña.

La fachada (lámina 688 y 689) presenta enjarjes, los cuales nos hablan de la presencia de una estructura arquitectónica previa. Debajo de estos destaca una portada de ecos medievalizantes con arquivolta polilobulada de prominentes lóbulos, que disminuyen su aspecto afilado en función de cómo les ha afectado la erosión. Cuenta con elementos simbólicos y zoomorfos que lo envuelven en un halo de misticismo y manifiestan su antigüedad. No obstante, es una portada que no se encuadra en nuestro período de estudio.

Lám. 690 Iglesia de San Pedro Fiz de Cangas. Detalle de la figura orante del caballero de la capilla de Torrenovaes.

En la espadaña se nota cierto carácter primitivista, que se acentúa por el carácter vetusto de su aparejo constructivo, de sillares más robustos y menos pulidos. Nos habla ya de un románico muy diferente a lo visible en Esporiz. A nivel interno, llama la atención la presencia de una capilla tipo hornacina, con una figura de un caballero orante (lámina 690 y 691), arrodillado en actitud piadosa y mirando hacia la cabecera de la nave, donde se sitúa el altar. Va en la línea de una tendencia escultórica inserta en un marco arquitectónico muy del gusto de la época, como podemos ver en el Colegio de Nuestra Señora de la Antigua de Monforte de Lemos, donde el cardenal Rodrigo de Castro adopta la misma postura ataviado con sus atributos e indumentaria

[639] Elías Valiña Sampedro,*Inventario artístico de Lugo y su provincia.* Tomo I. Abadín- Campelo.Servicio Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica. Ministerio de Educación y Ciencia.Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural.Comisaría Nacional del Patrimonio Artístico, 1975,35.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

eclesiástica. Conocemos más datos de este caballero (lámina 691) gracias a una lápida con inscripción dispuesta a sus pies.

Lám. 691 Estatua orante. Detalle: inscripción en losa en el basamento

Es una iglesia muy peculiar y con un gran peso histórico. Aparece ya citada en documentos del siglo XII como monasterio de monjas benedictinas, aunque pudo existir en época visigoda. Hoy día conserva su iglesia románica con elementos de transición, ya que ha sido fuertemente alterada por estilos ulteriores.

De original trazado, ya que cuenta con una única nave principal con la que se cruza otra transversal y tres ábsides poligonales, aunque uno de estos desapareció en el siglo XVII, cuando se anexionó la nueva capilla de Torrenovaes, donde está la figura del mencionado caballero orante.

Lám.692 San Pedro Fiz de Cangas (Pantón, Lugo). Visión volúmenes prismáticos exteriores

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En el exterior (lámina 692), la espadaña original y una sencilla puerta con una arquivolta apuntada y dentada que descansa sobre unas mochetas de formas poco frecuentes, y un curioso tímpano con enigmáticos dibujos geométricos[640].

Lám. 693 San Pedro Fiz de Cangas (Pantón, Lugo). Arco antecediendo a a la capilla mayor. Detalle: retablo al fondo

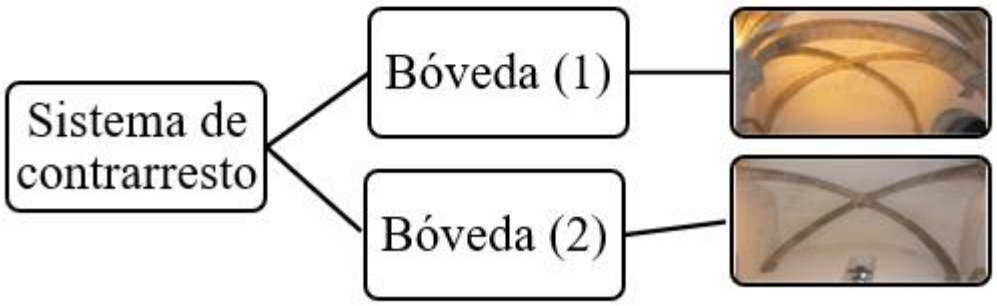
Lám. 694 San Pedro Fiz de Cangas (Pantón, Lugo). Detalles pormenorizados del sistema de abovedamiento

[640] Información extraída de la placa de información turística del exterior de la iglesia.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Su cabecera (lámina 692). tan alterada y con vestigios románicos, ha revelado la existencia de un sistema de abovedamiento (lámina 693), ya que esta se encuentra situada en la nave transversal de la iglesia. La bóveda principal (lámina 694) se ve ayudada a aliviar sus empujes por las bóvedas cuatripartitas que la flanquean a derecha e izquierda, ya que no está la capilla mayor y, por tanto, no puede proyectarse hacia fuera con la ayuda de contrafuertes exteriores.

Lám.695. Iglesia de San Pedro Fiz de Cangas. Bóveda central.



Lám. 696 Iglesia de San Pedro Fiz de Cangas. Bóvedas laterales yuxtapuestas a la principal.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám. 697 y 698 San Pedro Fiz de Cangas (Pantón, Lugo). Detalle sistema de abovedamiento: claves molduradas

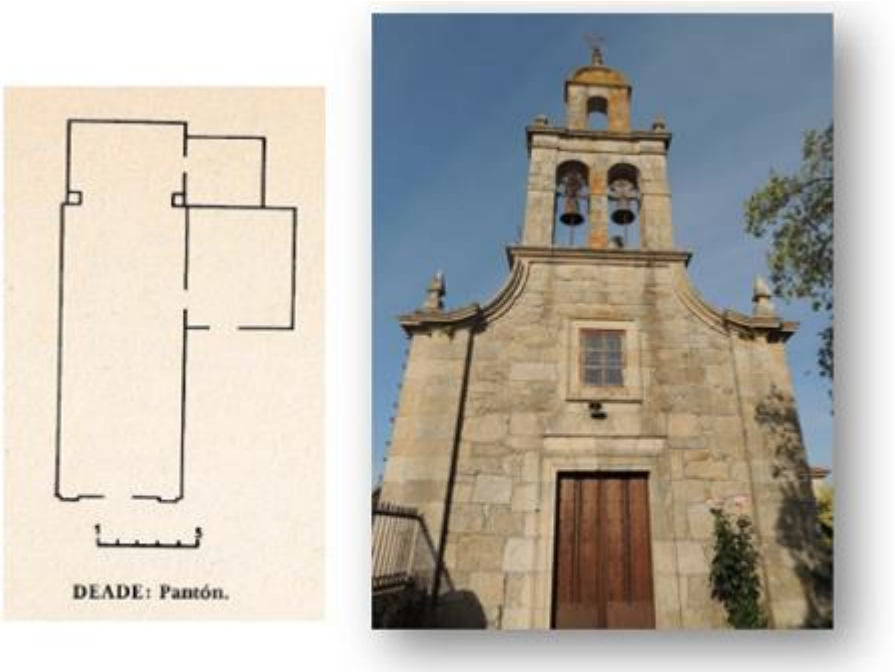
Las bóvedas laterales colocan una sencilla clave en el punto de intersección de los nervios, mientras que la bóveda principal cuenta con un despliegue de heráldica en cada uno de sus nervios y repite un sistema cruciforme de cuya clave central se radian los nervios principales de la bóveda. No es tan elevada como la de Esperante, que es casi de arquitectura volátil, pero está englobada en un sistema tripartito de contrarresto.

34.3. San Martín, Doade, iglesia (Ferreira de Pantón, Luo)

Desconocemos su interior, por no haber conseguido acceder a ella, pero se trata de una iglesia que se encuentra en un terreno de casas solariegas —tipo pazos— muy importantes, con lo cual pudo haber sido lugar de enterramiento para nobleza de estirpe.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Su fachada exterior (lámina 699 y 700) es sobria[641], con dos amplios derrames curvados a la altura de la espadaña, que rematan en dos pináculos piramidales, bajo los cuales arrancan sendas pilastras, largas y esbeltas, que continúan hasta llegar al basamento. Su espadaña es más comedida si la comparamos con la de Esperante (Taboada), pues apenas tiene dos cuerpos, en lugar de tres, como otras ya vistas anteriormente.

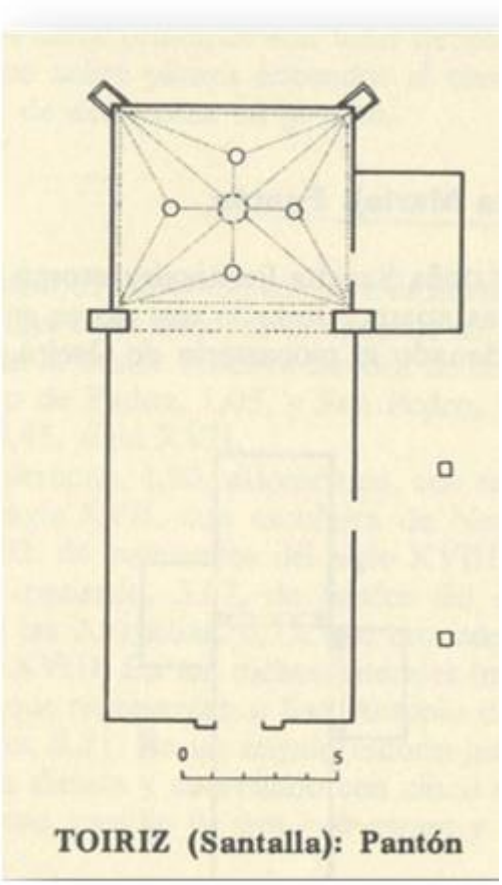


Lám. 699 Iglesia de Deade. Planimetría.
Lám. 700 Deade, vista fachada principal

[641] Elías Valiña Sampedro, *Inventario artístico de Lugo y su provincia.* Tomo I. Abadín- Campelo. Servicio Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica. Ministerio de Educación y Ciencia.Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural.Comisaría Nacional del Patrimonio Artístico, 1975, 285.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

34.4. Santa Eulalia,Tuiriz Iglesia (Santalla,Pantón, Lugo)



Lám. 701 Toiriz (Santalla). Pantón. Planimetría

Se trata de una iglesia con un juego de volúmenes muy rico que resalta en planta (lámina 701), con una saliente linterna o cupulín, que corona una cubierta a cuatro aguas. De perfil rectilíneo en su nave principal, rompe su linealidad para abrirse en sendos espacios laterales muy prominentes, con sacristía u otra dependencia en la parte trasera. A la fachada se le anexiona una estructura porticada[642] para cobijo de los fieles.

Su fachada es sencilla y sobria en líneas compositivas, sólo se ve alterada por la inclusión de una espadaña muy desarrollada en altura, lo cual acrecienta su verticalidad todavía más, si cabe, y que flanquean sendos pináculos de sección troncopiramidal. En la parte superior de la espadaña hay dos pináculos de desarrollo menor en altura, pero de corte clasicista. Estaríamos, por tanto, hablando del siglo XVII. Al acceder, nos encontramos con una espléndida estructura cupulada (lámina 702) en buena cantería, con una superficie nervada cuyo peso recae en sendas pechinas (lámina 703) trapezoidales y genera la entrada de un potente foco lumínico externo. Antes de recaer sobre las pechinas, se dispone una cornisa con varios relieves en diferentes alturas formando la figura poligonal

642 Valiña Sampedro,*Inventario artístico de Lugo y su provincia.. Tomo VI*…., 109.

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

de un heptágono. Es una cúpula de clara inspiración clasicista, en la línea del purismo herreriano.

Lám. 702 Iglesia de Toiriz (Santalla).
Cúpula de tipo gallonado.

Lám. 703 Iglesia de Toiriz (Santalla)
Detalle de las pechinas de la bóveda.

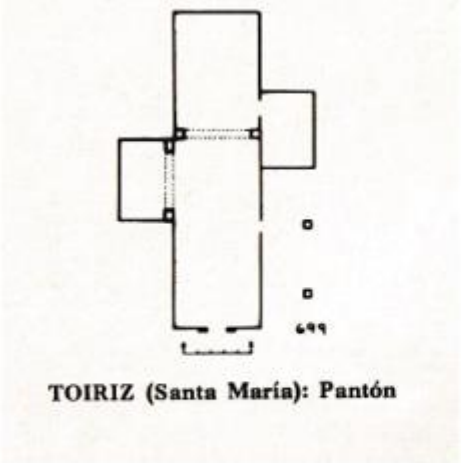
USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Pero donde encontramos estructuras más afines a nuestro período de estudio es en otra iglesia, un poco más al interior de la montaña. Es la iglesia de Santalla, cuyo testero es claro testigo de la presencia de un sistema de abovedamiento a base de crucería.

34.5. Santa María,Tuiriz, parroquia (Santalla,Pantón, Lugo)

Comenzando por su fachada, ésta presenta poca altura y anchura, con un frontón triangular suspendido en el aire, bajo el cual se coloca un entablamento al que van a parar dos pilastras fusionando lo horizontal con lo vertical, y combinando en el semicírculo del vano de entrada al recinto sagrado. En el frontón hay tres pináculos de tipo escurialense embebidos en el muro.

Dentro encontramos capillas laterales de tipo hornacina (lámina 704), que parecen copiar compositiva y estilísticamente la fachada, solo que aquí las pilastras son estriadas de grueso resalte.



Lám. 704 Toiriz (Santa María) Pantón. Planimetría.

La bóveda tiene unos nervios que arrancan juntos de los pilares fasciculados de cada una de las cuatro esquinas donde apoya, para descansar, el sistema de abovedamiento de crucería. No obstante, está mucho más deteriorada que la de Esperante, pues presenta unas claves muy erosionadas, donde solo se percibe la imagen antropomorfa de un personaje envuelto en nebulosas (podría ser un ángel o Cristo) (lámina 705) que parece estar en actitud de bendecir.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám.705 Iglesia de Toiriz (Santalla).
Detalle clave central de la bóveda.

Lám. 706 Iglesia de Toiriz (Santalla). Bóveda
de crucería en perspectiva aérea.

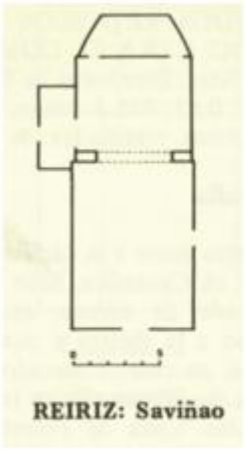
USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

Percibimos la forma de una cruz a modo de eje vertebrador y distribuidor de los nervios (lámina 706), que "ata" y une las cinco claves, disponiendo esa desconocida figura en el centro y las otras restantes en cada brazo de la cruz. Por tanto, no tenemos formas de cuadrilóbulo ni polilobuladas como en Guimarey, y quizás sea esta una bóveda de articulación más adusta.

34.6. Santa María, Reiriz Iglesia (O Saviñao, Lugo)

Al exterior (ni tampoco en planta (lámina 707) nada parece indicar que haya atisbos de una arquitectura renacentista[643] y mucho menos de una bóveda, pues la cabecera no presenta contrafuertes angulares. Solo en el interior encontramos material aprovechable.

Interiormente, encontramos un arco triunfal (lámina 708) un tanto rebajado,pero de buena cantería, y unas decoraciones que emulan las volutas del orden jónico (lámina 709) que flanquean sendos retablos, algunos dispuestos a la altura de cabezas de puttis policromados.



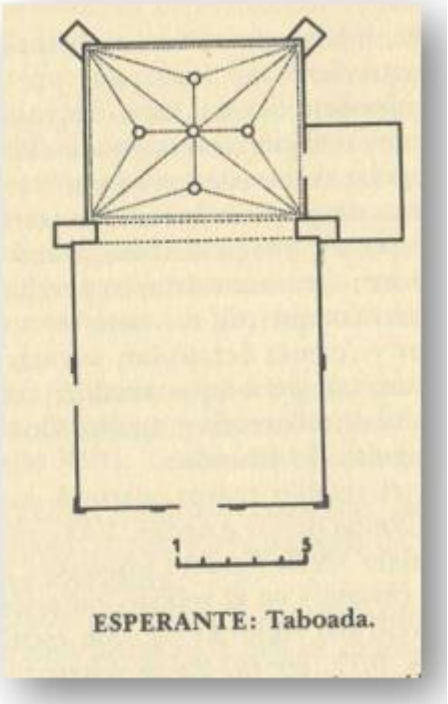
Lám. 707 Iglesia de Reiriz. Planimetría

Lám. 708. Iglesia de Reiriz. Arco triunfal.

643 Valiña Sampedro, *Inventario artístico de Lugo y su provincia.Tomo V*…, 314.

Lám. 709 Iglesia de Reiriz. Molduraciones decorativas a modo de volutas jónicas.

34.7. Santa Eulalia, Esperante, iglesia (Taboada, Lugo)



Lám. 710 y 711 Iglesia de Esperante (Taboada). Fachada. Planimetría.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

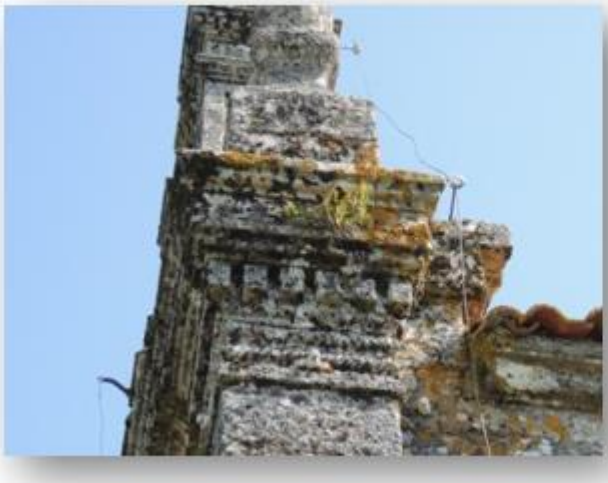
Es una iglesia que presenta un alto cuerpo situado en la parte trasera, de perfil prismático reforzado por contrafuertes esquinados, de sección monolítica que evidencia la existencia de un posible sistema de abovedamiento interno, lo cual justifica la existencia de estos voluminosos contrafuertes externos, muy en la línea de Guimarey.

Su fachada[644] (lámina 710) es de corte clasicista. Se evidencian pináculos de desarrollo en altura más estilizada y esbelta con remate en bola, que se repiten en el primer cuerpo de la espadaña que da paso a una repisa acornisada sobre la que se elevan otros dos cuerpos más acentuando enormemente la verticalidad. De hecho, dan sensación de cierto equilibrismo al levantarse tan poderosamente en el aire con todo desarrollo.

Presenta una fachada muy inusual con respecto al resto de las iglesias rurales que hemos visto, ya que en ella perviven recetas de acusado clasicismo como son el óculo, las líneas sobrias y puras, y sobre todo eses remates en forma de mútulos o gotas que recuerdan a las metopas y tríglifos (lámina 712) del orden dórico. Por tanto, hay influjos renacentistas en su máximo exponente, que rompen su horizontalidad con la acusada verticalidad de una imponente espadaña de tres cuerpos, muy desarrollados en altura, con cierto desafío a la gravedad. La horizontalidad se combina con la verticalidad, que se acentúa por la presencia de pináculos de bolas con gran desarrollo, alternando unas formas bulbosas que se coronan por una bola.

[644] Elías Valiña Sampedro, *Inventario artístico de Lugo y su provincia. Tomo II. Campo-Estraxiz*.Servicio Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica. Ministerio de Educación y Ciencia.Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural.Comisaría Nacional del Patrimonio Artístico, 1975, 343.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Lám. 712 Esperante, iglesia (Taboada). Presencia de mútulos o gotas.

Lám. 713. Iglesia de Esperante (Taboada). Presencia del óculo en la fachada.

.A nivel estructural, la fachada discurre segmentada en tres espacios claramente visibles por estar enmarcados por dos pilastras de escaso relieve, que se cortan con una línea horizontal propia del frontón, dando lugar a un frontón partido. En una de las zonas que queda acotada se dispone un óculo u ojo de buey (lámina 713), introduciendo ya una forma circular que imprime mayor dinamismo. El círculo genera más sensación de inestabilidad y movimiento que una línea recta. Juega un papel muy importante el factor de lo visual en el efecto óptico del ojo humano.

Si se bordea, podemos observar la presencia de una desarrollada cabecera flanqueada por contundentes y macizos contrafuertes angulares, lo cual evidencia la existencia de una bóveda de gran desarrollo en altura y amplio discurrir de nervios.

En el interior, llama la atención un espacio abovedado sobre la parte del altar, con unos nervios principales y secundarios muy abultados pero de trazado esbelto, en cuyas

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

intersecciones se colocan claves molduradas con heráldica; una heráldica que se complementa con un buen escudo alusivo a un linaje que se enterró en esta capilla mayor de Esperante, en la misma línea que en Santa María de Guimarey (Friol). En este escudo fundacional apreciamos la fecha de 1596 (siglo XVI) (lámina 714).

Lám.714. Iglesia de Esperante (Taboada). Detalle de cronología incorporada en el escudo.

Lám.715. Iglesia de Esperante (Taboada). Despiece de las claves de la bóveda.

Es curiosa la presencia de una clave que presenta dos animales remando sobre ondulantes olas. Se desconoce el significado del simbolismo, si bien es posible que aluda a un pasaje bíblico como el arca de Noé y exprese un tributo a la redención y búsqueda

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám. 716. Iglesia de Esperante (Taboada). Vista de la cabecera con su sistema de abovedamiento.

de la salvación. No presenta cuadrilóbulo, como la de Santa María de Guimarey. Es una disposición radial de los nervios que se desparraman por todo el perímetro del sistema de abovedamiento de crucería (lámina 715). Los nervios combados presentan una curvatura bien definida, con una plementería limpia y de buen corte entre los entrepaños, que resiste mejor los empujes y presiones del contrarresto.

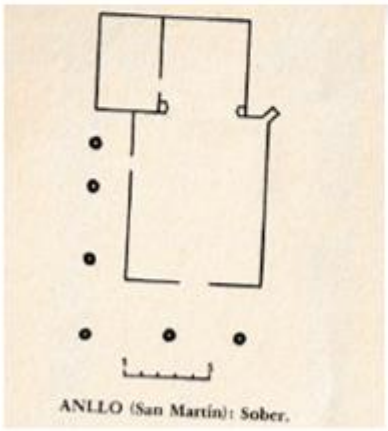
Lám.717 Iglesia de Esperante (Taboada). Exteriores.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

34.8. San Esteban de Anllo, iglesia (Sober,Lugo)

Es una magnífica iglesia del siglo XVI reformada posteriormente[645] (lámina 718), de la que hoy en día poca esencia renacentista se conserva, ya que, a nuestro juicio, las columnas de su pórtico son más tardías,de estilo clasicista (lámina 719 y 720).

Lám. 718 Iglesia de San Estebo de Anllo. Estructura porticada.



Lám. 719 Iglesia de San Estebo de Anllo (Planimetría)

Lám. 720. Anllo, columna antecediendo la entrada a la iglesia.

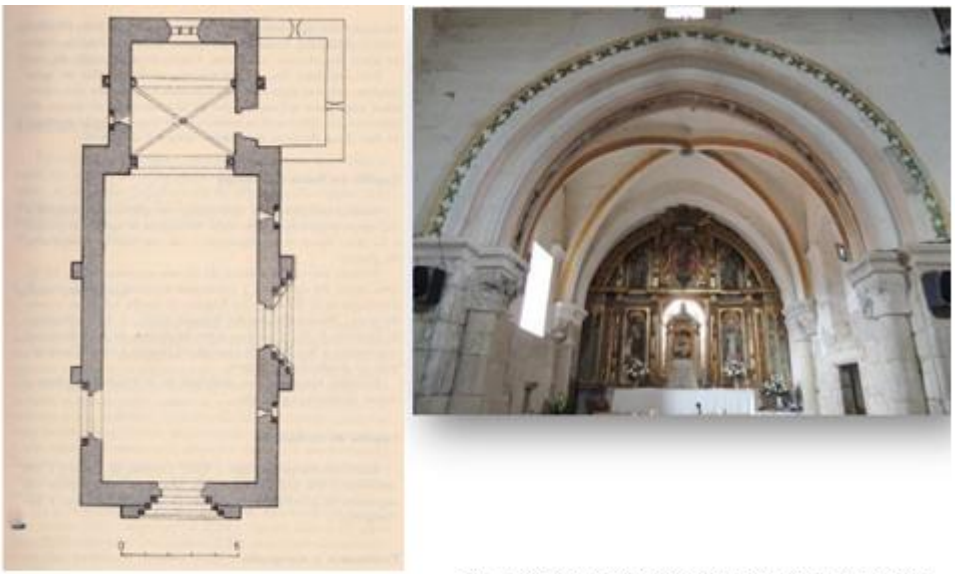
[645] Elías Valiña Sampedro, *Inventario artístico de Lugo y su provincia.* Tomo I. Abadín- Campelo. Servicio Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica. Ministerio de Educación y Ciencia.Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural.Comisaría Nacional del Patrimonio Artístico, 1975,77.

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

34.9. San Julián,Lobios, iglesia (Sober,Lugo)

Se trata de una enorme mole de edificio, con fachada principal de impronta románica y fachada lateral con pronunciado arco abocinado bajo el que se cobijan capiteles historiados con la más variada temática. Pese a ser una exquisitez, esta portada no se encuadra en el período histórico de nuestro estudio. Además, en su interior encontramos una pequeña bóveda de crucería, pero que no tiene terceletes ni ligaduras, tan solo una clave policromada. Por su aspecto tan primitivo, dista mucho del esplendor de bóvedas anteriormente vistas, como las de Esperante o Guimarey.

Es esta una bóveda[646] (lámina 721 y 722) poco desarrollada, lo cual contrasta con el exterior tan contundente y macizo, que hace prever un contrarresto muy ostentoso (que no es tal). Lo más relevante es su ingenioso sistema de descarga a base de ménsulas repisas, con la representación del tetramorfos y sus atributos correspondientes, esto es, San Marcos con el león, San Mateo acompañado del ángel, San Lucas con el toro y, por último, San Juan con su águila característica.



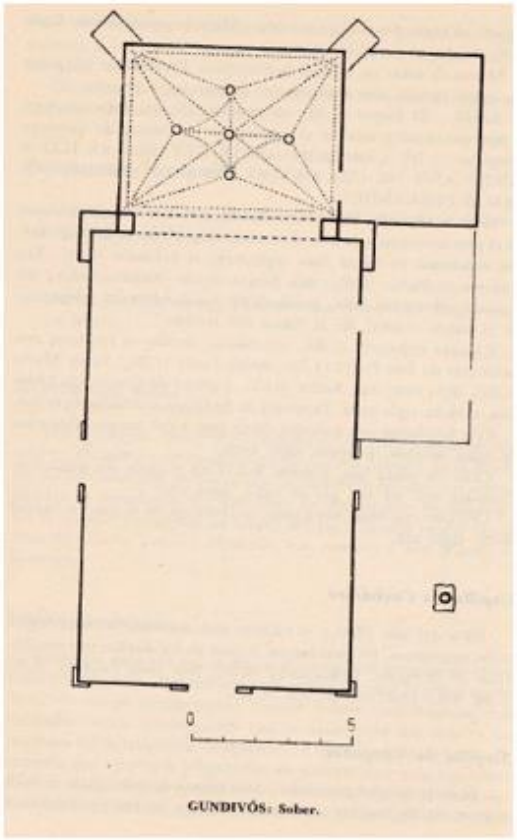
Lám. 721 y 722 Detalle de la bóveda antecedida del arco triunfal.

[646]Elías Valiña Sampedro, *Inventario artístico de Lugo y su provincia.* Tomo III, Facha-Ludrio, (Servicio Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica. Ministerio de Educación y Ciencia.Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural.Comisaría Nacional del Patrimonio Artístico, 1975, 421.

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

34.10. Santiago,Gundivós, iglesia (Sober,Lugo)

Su cabecera (lámina 723)[647] delata la presencia de una bóveda interna, pues se ven gruesos contrafuertes de contrarresto de presiones. No pudimos acceder a su interior. Sus contrafuertes (láminas 724 y 725) no tienen mucho desarrollo en altura en la fábrica constructiva, es decir, no acusan tanta verticalidad como Esperante en Guimarey, por eso se ensancha y acorta en altura considerablemente.



Lám. 723 Gundivós (Sober), planimetría.

Lám.724 y 725 Iglesia de Gundivós. Sistema de contrarresto.

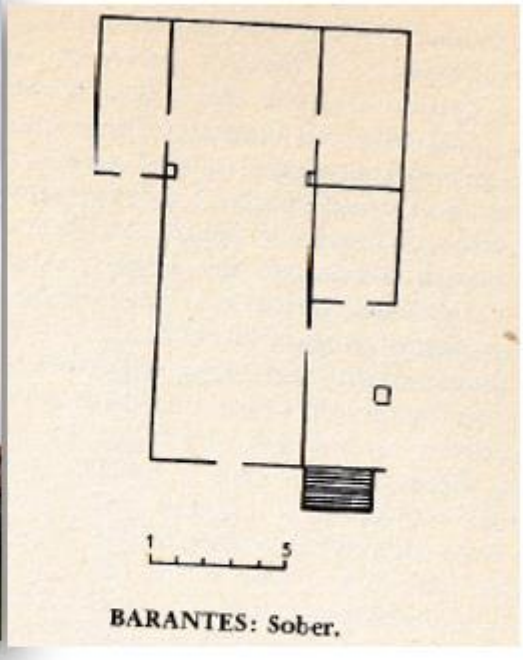
[647] Elías Valiña Sampedro *Inventario artístico de Lugo y su provincia.* Tomo III, Facha-Ludrio,Servicio Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica. Ministerio de Educación y Ciencia.Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural.Comisaría Nacional del Patrimonio Artístico, 1975, 256.

USC DE COMPOSTELA

34.11. San Juan, Barantes, iglesia (Sober,Lugo)

Guiados por el inventario histórico-artístico de Elias Valiña Sampedro[648], descubrimos una fachada muy remodelada (lámina 726 y 727) que no habla en lenguaje renacentista. Tan sólo se conserva un capitel a modo de zapata sustentante de un pórtico con pronunciada techumbre de madera (lámina 728 y 729).

Lám. 726 Iglesia de Barantes. Fachada principal.



Lám.727 Barantes (Sober). Planimetría.

[648] Elías Valiña Sampedro, *Inventario artístico de Lugo y su provincia*. Tomo VI, Seoane-Zoo,Servicio Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica. Ministerio de Educación y Ciencia.Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural.Comisaría Nacional del Patrimonio Artístico, 1975, 178.

USC DE COMPOSTELA

Lám. 728 Iglesia de Barantes. Detalle de la columna del pórtico.

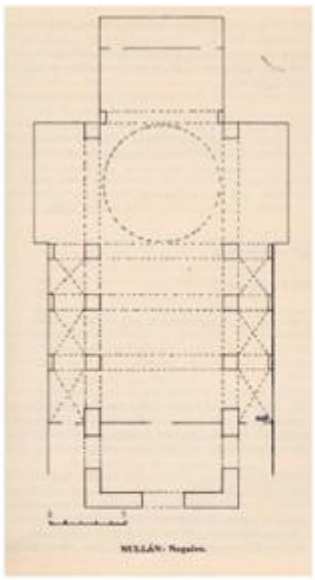
Lám. 729 Barantes, iglesia. Detalle de capitel de estilo clasicista. Decoración de volutas en granito.

34.12. Nullán, San Cosme, Iglesia (As Nogais,Lugo)

Típica construcción del siglo XVI[649] (lámina 730) que se repite incesantemente en la montaña lucense, tenemos como ejemplo también la iglesia de Torés.Presenta una fachada como un primer cuerpo retranqueado (lámina 731), muy desarrollado en altura, que incluso le da aspecto defensivo. De estructura rectangular, se corona por una espadaña de estructura superior triangular con disposición de tres pináculos. A continuación, se produce un acusado desnivel para bajar a la nave principal, que se corona por un cupulín redondeado de perfil apuntado, en clara ascensión al cielo en contacto con la divinidad. Es muy destacable el aspecto grisáceo de su aparejo, a base de lajas de pizarra y losa, muy característico de la zona de la montaña lucense. Podemos, incluso, hablar de un prototipo constructivo con tendencia a la proliferación en esta franja geográfica.

649 Valiña Sampedro, *Inventario artístico de Lugo y su provincia*.*Tomo IV*…,383.

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Lám. 730 Iglesia de Nullán, planimetría.Lám.731 Nullán, iglesia. Vista general de la fachada.

34.13. San Estebo de Furís, iglesia (Castroverde, Lugo)

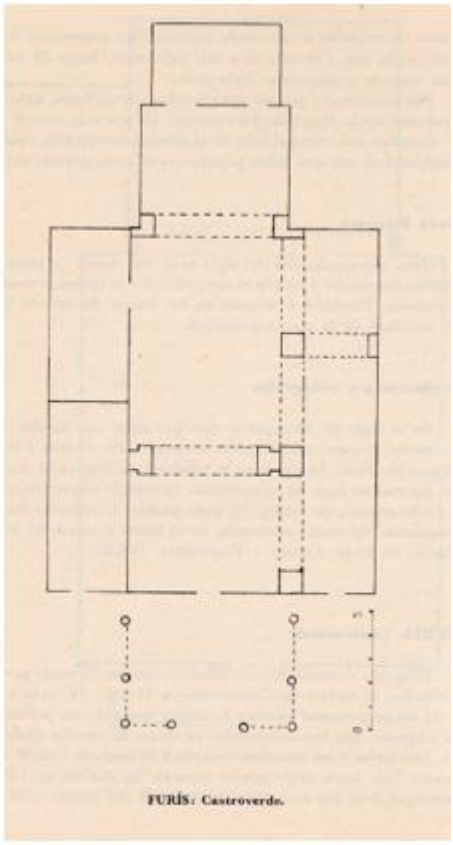
Lám. 732 San Estebo de Furís. Visión en conjunto.

Es una iglesia que ya se encamina hacia el estilo clasicista[650] (lámina 732) del siglo XVII, lo que queda especialmente patente en la disposición de las molduras de los capiteles que anuncian una transición arquitectónica. La amplitud de su nave central sí

[650]Elías Valiña Sampedro, *Inventario artístico de Lugo y su provincia .Tomo III,* Facha-Ludrio,Servicio Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica. Ministerio de Educación y Ciencia.Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural.Comisaría Nacional del Patrimonio Artístico, 1975, 177.

USC DE COMPOSTELA

nos habla de cierta compartimentación espacial ligada al siglo XVI (lámina 733). Su cabecera es cuadrangular, de perfil rectilíneo, no hay acuse de contrafuertes externos en la fábrica.



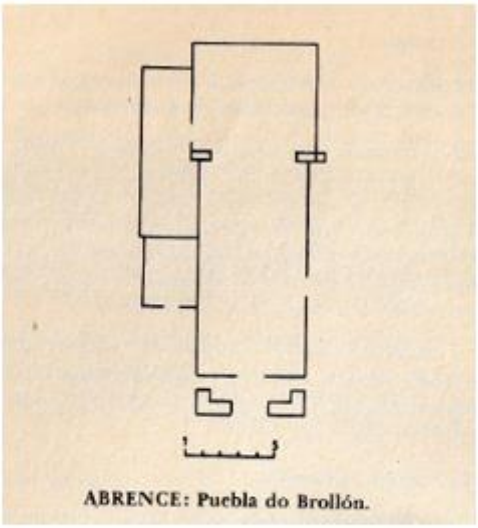
Lám.733 Furís, Castroverde.
Planimetría.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

34.14. San Juan, Abrence, iglesia (A Pobra de Brollón)

En los documentos medievales se lee "*villa Aberenti*" o "*Abrenze in Lemos*". Juan de Pradomao, abad de Castro do Rei de Lemos, hace en 1515 carta de foro sobre el lugar de Abrence que tenía Gómez Vázquez, escribano. En la actualidad, la pronunciación de la gente fluctúa entre Abrence y Brence[651].

En líneas generales, estamos ante un edificio de piedra del siglo XVI (lámina 734) con nave cubierta de madera a dos aguas, con arco triunfal de medio punto peraltado, ábside con techumbre de madera y tejado a cuatro vertientes. Cuenta con una sacristía adosada al alzado norte del presbiterio.



Lám. 734 Iglesia de Abrence, Puebla de Brollón. Planimetría.

Pegado al muro norte de la nave se halla un local para trastera.Además, se puede ver un pórtico delante de la fachada y espadaña de dos vanos, así como una puerta principal de dovelas en arista viva.

[651] Elías Valiña (coord.) *Inventario artístico de Lugo y su provincia .Tomo I, Abadín-Campelo.*Servicio Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica. Ministerio de Educación y Ciencia.Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural.Comisaría Nacional del Patrimonio Artístico, 1975,13.

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

Destaca por presentar un amplio pórtico (lámina 735) que distorsiona la visión del conjunto debido a sus grandes proporciones, que ocultan el desarrollo de la fachada, de la que sólo percibimos una esbelta espadaña, de verticalidad no tan acusada como la de Anllo o Toiriz, sino más proporcionada, y que juega con la diferencia de formas, pues tiene dimensiones triangulares y redondeadas. Presenta un coronamiento triangular con un pequeño vano interno, moldura en resalte y pináculos a ambos lados flanqueando el conjunto. Son unos pináculos muy diferentes, pues muestran un estrechamiento que hace más angulosa su silueta, que se "estrangula" hasta finalizar en una bola.

Lám. 735 Iglesia de Abrence. Pórtico antecediendo.

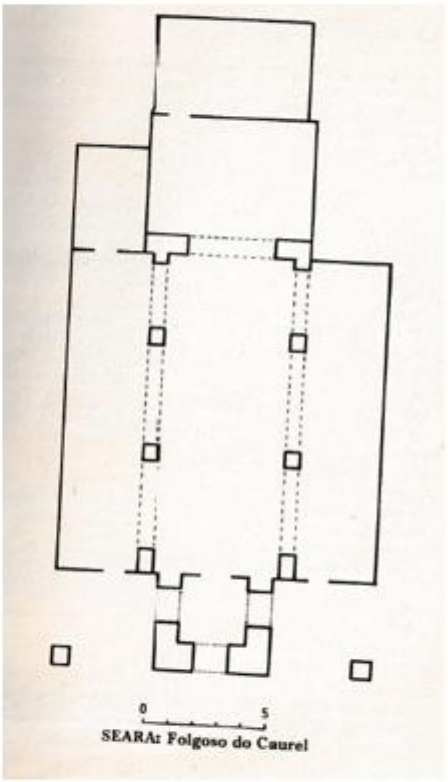
34.15. Santa María Magdalena, Seara, iglesia (Folgoso do Caurel)

En la línea de Abrence y Nullán, se trata de una construcción de montaña[652] en la que contrasta la superficie blanqueada (lámina 736) de sus muros con el aspecto grisáceo de sus tejados y su apuntado campanario. Es de silueta alargada y a su alrededor se agazapan los otros cuerpos arquitectónicos enriqueciendo el juego de volúmenes (lámina 737).

[652] Elías Valiña Sampedro, *Inventario artístico de Lugo y su provincia.Tomo V, Pacio- Senande*.Servicio Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica. Ministerio de Educación y Ciencia.Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural.Comisaría Nacional del Patrimonio Artístico, 1975, 522.

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

Lám. 736 Iglesia de Seara
(Folgoso do Caurel)



Lám. 737 Seara, Folgoso do Caurel.
Planimetría.

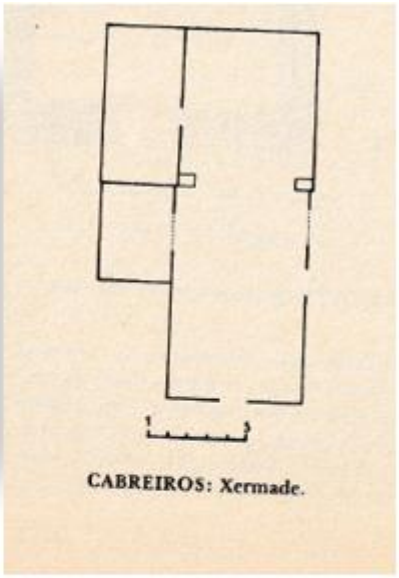
34.16. Cabreiros,Santa Marina, iglesia (Xermade)

Quedan restos de una anterior construcción que apuntan a un pasado floreciente que hoy se muestra en estado ruinoso, siendo solamente perceptibles pequeños arranques, estructuras de vanos de entrada (lámina 738) adintelados y un desarrollado (aunque

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

rebajado) arco triunfal[653] que se apoya en sendas columnas embebidas en un muro de piedra muy característica por sus tonalidades ocres y marrones (lámina 739).

Lám. 738 Iglesia de Cabreiros (Xermade). Ruinas.



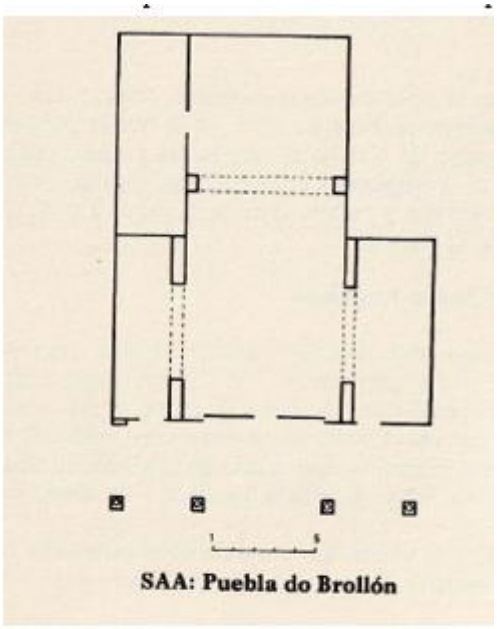
Lám.739 Cabreiros (Xermade). Planimetría.

34.17. Saa, iglesia (A Pobra de Brollón,Lugo)

Estructuralmente (lámina 740), se trata de una iglesia de tres naves con pilastras y arcos de medio punto, que se cubren con techumbre de madera a dos aguas. Asimismo, cuenta con una capilla cuadrangular,a cuatro vertientes, con arco triunfal de medio punto peraltado.

653. Elías Valiña Sampedro, *Inventario artístico de Lugo y su provincia*.Tomo VI, Seoane-Zoo.Servicio Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica. Ministerio de Educación y Ciencia.Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural.Comisaría Nacional del Patrimonio Artístico, 1975, 320.

USC DE COMPOSTELA



Lám. 740 Saa (A Pobra do Brollón). Planimetría.

Se hace perceptible la presencia de una sacristía adosada al alzado norte del presbiterio. Cuenta con puerta de arco adovelado a los pies y espadaña de dos vanos, y cabildo con soporte de columnas en la fachada[654].

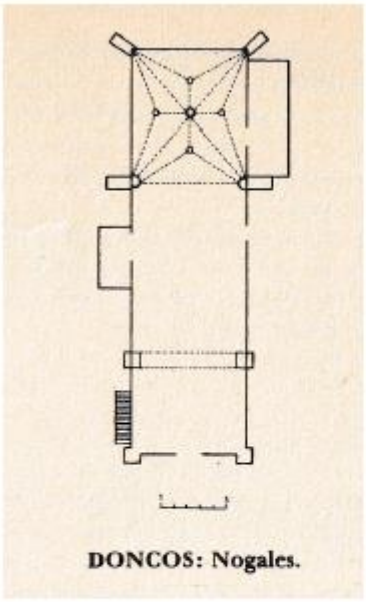
Lám.741 Iglesia de Saa (A Pobra do Brollón)

[654] Elías Valiña Sampedro, *Inventario artístico de Lugo y su provincia*.Tomo V, Pacio- Senande.Servicio Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica. Ministerio de Educación y Ciencia.Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural.Comisaría Nacional del Patrimonio Artístico, 1975, 451.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Es una construcción que presenta un frontis muy ancho, lo cual se acentúa todavía más ópticamente al disponer un amplio pórtico jalonado por columnas clasicistas (lámina 741) en todo su perímetro.Sus formas tan desmesuradas contrastan con la superficie triangular de la espadaña, que sobresale más sobre la disposición de la techumbre del pórtico. No tenemos presencia de contrafuertes externos, por tanto, no se evidencia la presencia de sistema de abovedamiento interno. Podemos esperar naves con bóveda de cañón, quizás, pero no hay restos externos que nos hablen de un sistema de crucería. .

34.18. Santiago, Doncos, iglesia (As Nogais, Lugo)

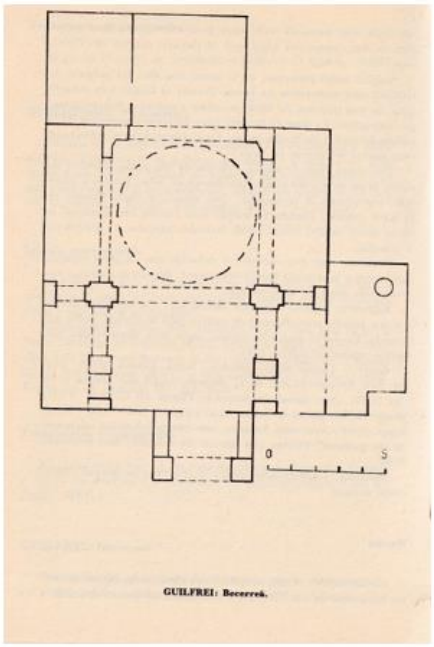


Lám. 742 Doncos, Santiago. Planimetría
Lám.743 Doncos, Santiago. Fachada principal

Tenemos un ejemplo de construcción ligada a la Orden de Santiago. Presenta planta de salón (lámina 742), con una sola nave, fruto de su reedificación en las primeras décadas del siglo XIX (lámina 743). El presbiterio, en cambio, mantiene su estructura barroca con bóveda de aristas formando 4 estrellas.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

34.19. Santa Eulalia, Guilfrey , iglesia (Becerreá,Lugo)



Lám.744 Guilfrey, Santa Eulalia (Becerreá).Planimetría.
Lám.745 y 746 Guilfrey, Santa Eulalia (Becerreá)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Presenta tres naves cubiertas (lámina 744), la central a dos aguas, y las laterales, a una sola que por la prolongación de la cubierta de la central. Separan las naves arcos de medio punto que descansan sobre pilares y pilastras. Corona el templo una cúpula con linterna sobre cuatro arcos. Presbiterio, algo más reducido que la nave central, cubierto con bóveda de cañón cuya arista viva hace de arco triunfal.

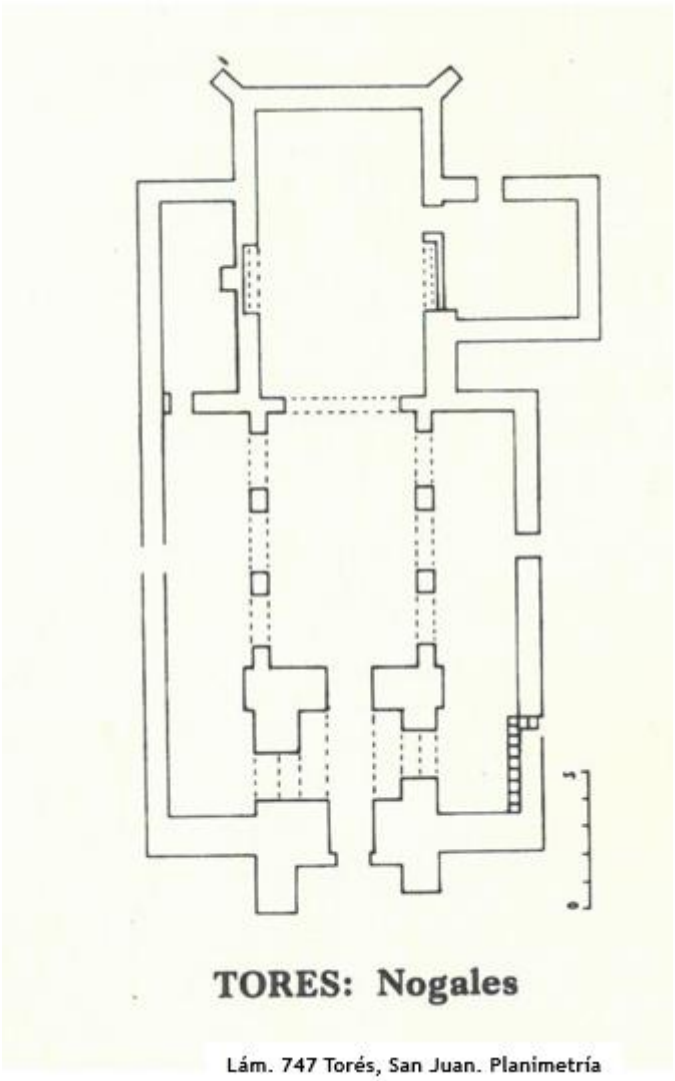
A la entrada del templo, en la nave lateral derecha, está el baptisterio, al cual se accede bajo amplio arco. Está cubierto con bóveda de cañón y en sus paredes contiene pinturas murales.

Preside el frontis una robusta torre de tres cuerpos (lámina 745 y 746), cuadrada, de tres vanos para las campanas. La base de la torre hace de pórtico protegiendo el acceso al templo. Tres naves cubiertas a dos aguas, con la prolongación de la cubierta de la central. En el crucero, cúpula sobre tambor, se manifiesta al exterior por un pequeño cupulín que se eleva sobre el mismo[655].Presbiterio algo más elevado y reducido que la nave central, cubierta a cuatro aguas. En el libro de fábrica se recoge, en fecha 1943 – oct. la reconstrucción de partes del templo. En todo el conjunto de la fábrica, se mantiene dentro de las líneas arquitectónicas renacentistas.

Amplio conjunto, perfectamente armonioso[656] y de gran claridad compositiva.Presenta una planta elegante, perfectamente iluminada, con volúmenes claramente definidos, tanto al interior como al exterior. La cúpula del crucero permite que el templo se inunde de luz natural, elevando la altura del mismo y haciendo la construcción más aérea. Es, en definitiva, un bello conjunto, poco frecuente, frente a la tónica habitual de estos templos de montaña[657].

[655] Fernández: *El arte religioso en la sierra oriental*……,1079.
[656] Fernández: *El arte religioso en la sierra oriental*……,1080.
[657] Rosa Maria Fernández: *El arte religioso en la sierra oriental de la provincia de Lugo por tierras del "Camino Primitivo" (sgs. XVI-XX).*Santiago de Compostela: Tesis doctoral. Facultad de Geografía e Historia, 1998, 1080.

34.20. San Juan, Torés, iglesia (Becerréa, Lugo)



Lám. 747 Torés, San Juan. Planimetría

Es una amplia mole renacentista de tres naves (lámina 747). El frontis va precedido por un porche que protege la puerta de acceso (lámina 748), formado por dos pilastras cubiertas por un arco mixtilíneo y tejado de pizarra a tres aguas. Sobre el mismo arco, más adentrado y fuera de la línea de la fachada, se eleva la torre, voluminosa, cuadrada, de tres cuerpos, con un ventanal aspillera sobre la cubierta del porche[658]. Un filete corrido marca la base del segundo cuerpo, con cuatro troneras, cubierta a cuatro aguas.

[658] Elías Valiña Sampedro, *Inventario histórico de Lugo y su provincia. Tomo VI Seoane-Zoo*) Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, Servicio Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, Comisaría Nacional del Patrimonio Artístico, 1980, 131.

USC DE COMPOSTELA

Lám. 748 Torés, San Juan. Fachada principal.

Lám. 749 Torés, San Juan. Fachada lateral. Detalle de volúmenes. Pináculo.

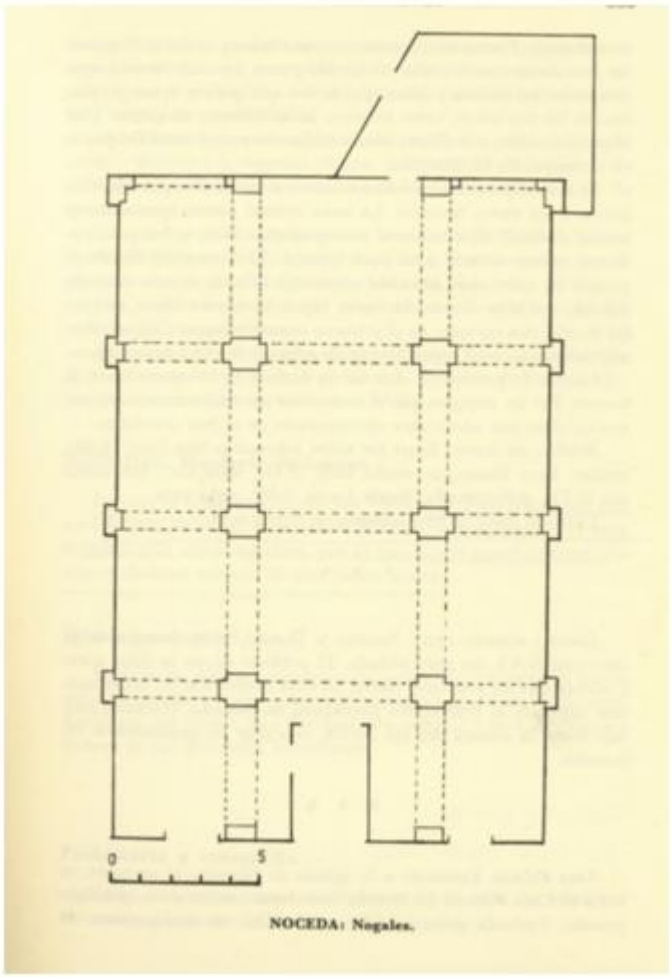
La portada adintelada, da acceso a un recinto previo a las naves, formada por dos pilares compuestos y dos pilastras, con catro arcos sobre los que se eleva la torre. La nave central se cubre a dos aguas, sobre madera,con diez vigas tirantes.Las naves laterales se cubren con la prolongación de la central.Tres arcadas de medio punto separan la nave central de las laterales,apoyadas en dos pilares y dos pilastras por lado. Cada nave lateral tiene dos ventanales sobrepuestas en el frontis. En la nave norte, una puerta adintelada y tres ventanales. La nave sur, desde el exterior, de acceso al coro y torre. Además, en el centro del mismo paramento lateral (lámina 749), de la nave se abre una puerta con un dintel con inscripción.Pavimento de piezas de pizarra con huellas sepulcrales.

El presbiterio se encuentra en la misma línea [659] de la nave central, más elevado, cubierto a cuatro aguas.Arco triunfal de medio punto, sobre impostas y pilastras. Bóveda

[659] Fernández: *El arte religioso en la sierra oriental*....,.131.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

de cañón: cornisa exterior de piedra arcillosa, amarilla, cimacios en los cuatro esquinales, lo mismo que en las naves. Sacristía en el lateral, testero en el norte[660].



Lám. 750 Noceda, planimetría

[660] Elías Valiña Sampedro, *Inventario histórico de Lugo y su provincia. Tomo VI Seoane-Zoo.*.Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, Servicio Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, Comisaría Nacional del Patrimonio Artístico, 1980, 132.

USC DE COMPOSTELA

Junto con Torés, podemos mencionar la iglesia de Noceda (lámina 750), dos inconfundibles ejemplos de la montaña lucense con una arquitectura de impronta muy identificativa. Ambas son construcciones de amplias dimensiones en el cuerpo de naves alcanzado una división interna tripartita. La diferencia de ambas construcciones se encuentra en su frontis, mientras que el de Torés es sencillo en cuanto a volúmenes arquitectónicos, el de Noceda tiene una peculiariedad con sus dos portales de acceso a las naves laterales, no teniendo acceso directo[661] la nave central en origen, algo que se subsanaría más tarde abriendo un acceso directo a la nave.El centro del frontis lo preside la torre, que descansa sobre una robusta arcada en cada lateral, también ciegas. La torre sigue en la misma línea exterior del frontis: dos cuerpos, en el primero cuatro troneras, con cubierta a cuatro aguas.

Otra característica distintiva entre ambas construcciones es que Noceda carece de presbiterio, Torés sí lo tiene y, además, tras él, en la cabecera presenta una riqueza decorativa enorme en lo que a pinturas murales se refiere.

34.20.1. La compartimentación espacial del siglo XVI según área montañosa o interior.

En este apartado, vamos a tratar de mostrar cómo dentro de un mismo estilo arquitectónico (en este caso, el renacentista) puede haber diferentes aspectos que nos llevan a hablar de tipologías concretas sobre un estilo; de tal manera que no es lo mismo un espacio del siglo XVI en el interior lucense que en la montaña de esta provincia.

En el caso del interior, escogemos el ejemplo de Furis (Castroverde) (lámina 751 y 752), una iglesia ya catalogada como renacentista y una configuración espacial perfectamente alejada de modelos medievalizantes, en donde ya se apuesta más por espacios de gran amplitud y diafanidad.

[661] Elías Valiña Sampedro,*Inventario artístico de Lugo y la provincia*, *tomo IV, Lugo-Ove*, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, Servicio Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, Comisaría Nacional del Patrimonio Artístico, 1980, 356.

USC DE COMPOSTELA

Lám. 751 y 752 Furís, Castroverde. Detalle pórtico antecediendo entrada.Espadaña.

Por el contrario, en la montaña lucense nos encontramos con auténticas moles edilicias en cuyo frontis se erigen torres-campanario muy prominentes (lámina 753 y 754), de gran robustez y envergadura, lo que le confiere cierto aspecto de rudeza y fiereza, dotándole de un carácter más de fortaleza que de iglesia.

Lám. 753 y 754 Torés, San Juan. Detalle de volúmenes exteriores: cabecera y contrafuertes

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Para establecer la comparativa, el siguiente ejemplo que escogemos para establecer paralelismos de analogías y/o diferencias en San Juan de Torés (Becerreá) con las particulariedades de la arquitectura montañosa de abrupta orografía.Así pues, mientras que la arquitectura de Furís es más "amable", abierta al público con una amplia estructura porticada (lámina 755 y 756), con columnas de marcado corte clasicista (lámina 757 y 758), y gran abertura que se sustenta en sendos pilares angulares, sustento de los empujes del contrarresto de la techumbre a dos aguas, con cubierta de losa, la de Torés da imagen de una imponente arquitectura de volúmenes rotundos.

Lám. 755 y 756 Furís, Castroverde.
Arquitectura porticada: accesiblidad y cobijo.

Lám. 757 y 758. Furís, Castroverde.Detalles del pórtico: columnas sustentantes y capiteles de corte clasicista. Formas rectas.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En su interior, Torés se encuentra sobreelevada sobre su basamento, como una especie de zócalo que le da mucha altura; permitiendo jugar con niveles en su interior. A su entrada, contemplamos tres posibles entradas con sus correspondientes arcadas de acceso (lámina 759 a 762), una de ellas permite ver una pila bautismal y otra se encuentra cerca del acceso al campanario, robusto al exterior, muy macizo.

Lám.759 a 762. Compartimentación espacial interna. Diversas vistas de naves laterales, acceso campanario...

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La división de las naves es tripartita (lámina 763), separándose la nave central de las laterales con columnas de corte clasicista donde descansan los contrarrestos de las presiones de los arcos fajones. En la cabecera, encontramos un espacio muy interesante con pinturas murales de excepcional calidad y conservación, y hay dos arcosolios con emblemas heráldicos a izquierda y derecha, que contrastan con la piedra caliza del resto de la construcción, ya que esta labra se hace a partir de granito; de apariencia más grisácea.Se trata de enterramientos con laudas sepulcrales, posiblemente de nobles de linaje teniendo en cuenta la proximidad de una torre almenada, según Luis Pombo[662] serían Don Álvaro González de Ribadeneira y su esposa Doña Beatriz de Castro Bolaño y Ribadeneira.

Lám.763 Torés, San Juan. Visión tripartita del espacio: 3 naves

[662] Luis López, "El castillo de Torés en el muncipio de As Nogais".*Boletín do Museo Provincial de Lugo.* Excma.Diputación Provincial de Lugo (2001) 223.

Por su parte, el interior de la iglesia de Furís sorprende ya que se trata de una amplia nave con retablo neoclásico en su cabecera (lámina 764) sin presbiterio, ni sistema de abovedamiento, sólo una techumbre de madera bien conservada a dos augas.

Lám.764 Furís, Castroverde. Detalle interior: cabecera con retablo neoclásico.

Se esperaría una división tripartita de naves y sólo hay una nave lateral, que se separa de la central a base de unas columnas de corte clasicista sobre las que presiones descansan en arcadas de perfil semicircular en trazado (lámina 765). El espacio es diáfano (contribuye el encalado de sus muros) pese a presentar sólo un óculo en la fachada occidental y ventanas alargadas rectangulares que apenas suponen hendiduras grandes en los muros, que destacan por su altura y envergadura, a base de delimitada sillería bien escuadrada.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám. 765 Furís, Castroverde. Interior: espacio separado por arcadas.

Al exterior, destaca un magnífico ejemplo de espadaña (lámina 766), de gran proyección en altura y volutas enrolladas sobre sí mismas, tipo rocallas. Presenta tres cuerpos, un espacio para las campanas y remate final en cruz.Es un cuerpo muy dinámico a base de vibrantes contrastes de formas curvas y rectilíneas que conforman toda su estructura granítica.

Lám. 766 Furís, Castroverde. Detalle exterior: espadaña de 3 cuerpos.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Se precede de un pórtico o nártex porticado de perfecta geometría cuadrangular, flanqueado por todo un perímetro de columnas con capiteles de formas muy puristas con banco de asiento y elevado zócalo que le da más altitud con tres aberturas: una principal y dos laterales, una de ellas con escalinata. Sus volúmenes son de disposición prismática, muy voluminosos y destacados al exterior (lámina 767).

Lám. 767 Furís, Castroverde. Exterior: volúmenes prismáticos.

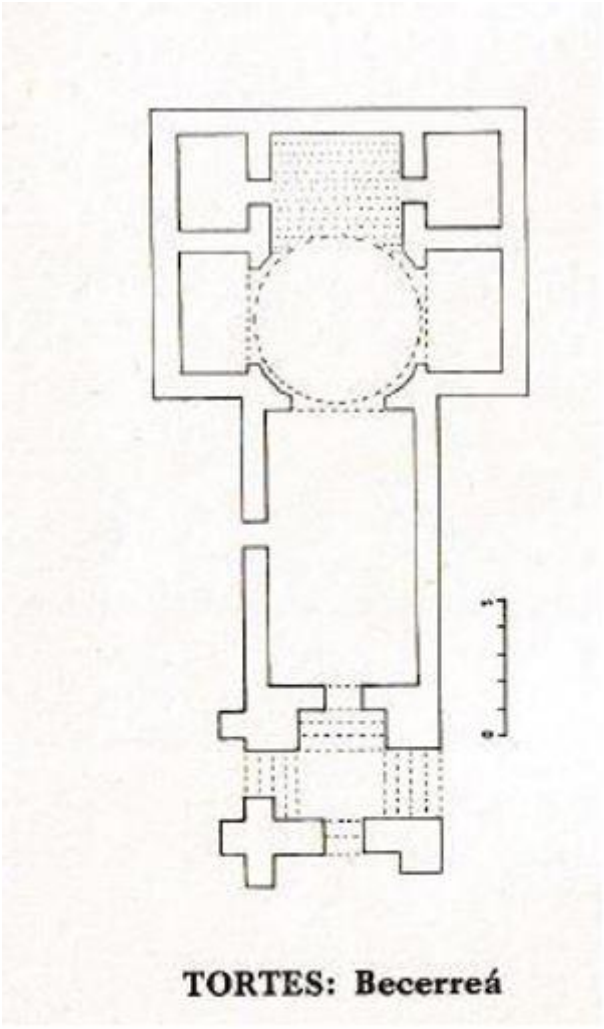
34.21. San Pedro, Tortes, iglesia (Becerreá, Lugo)

San Pedro de Tortes (Becerreá), limítrofe a Becerreá a 6 km. al sur a la vera izquierda de la carretera que va a Sarria[663]. Tradicional orientación de cabecera mirando al Este y la fachada al Oeste. Es de una sola nave (lámina 768), con 2 capillas laterales que le dan aspecto de cruz latina (20,26 x 12, 25).Una sola nave cubierta con bóveda de cañón, con dos capillas laterales que le dan aspecto de cruz latina, ligeramente más elevadas que la nave y con la misma cubierta. En el crucero cúpula sobre 4 arcos de

[663] Elías Valiña Sampedro,*Inventario artístico de Lugo y la provincia*, tomo VI,Seoane-Zoo. Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, Servicio Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, Comisaría Nacional del Patrimonio Artístico, 1980, 144.

USC DE COMPOSTELA

medio punto y pechinas.Presbiterio, amplio, en la misma línea que la nave y en la misma cubierta.



Lám. 768 Tortes, San Pedro.Planimetría

En el alzado exterior, preside el frontis una robusta torre de tres cuerpos, cuadrada,de un sólo vano (lámina 769).La base de la torre hace de pórtico protegiendo el acceso al templo. Una sola nave, cubierta a dos aguas, capillas a ambos lados, ligeramente más altas y cubiertas a una sola agua.Sobre el crucero se eleva un cuerpo cuadrado, cubierto a cuatro aguas (lámina 770). Presbiterio, en la misma altura que la nave, a dos aguas. Su cronología es de mediados del siglo XVI.Es un amplio conjunto, perfectamente armonioso y de gran claridad compositiva.Presenta una planta elegante, perfectamente

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

iluminada, con volúmenes claramente definidos, tanto al interior como al exterior. La cúpula del crucero permite que el templo se inunde de luz natural[664], elevando la altura del mismo y haciendo la construcción más aérea. Es, en definitiva, un bello conjunto, poco frecuente, frente a la tónica habitual en estos templos de montaña.

Lám.769 y 770 Tortes, San Pedro (Becerreá).Detalle campanario. Arcadas de acceso y visión desde lateral trasero

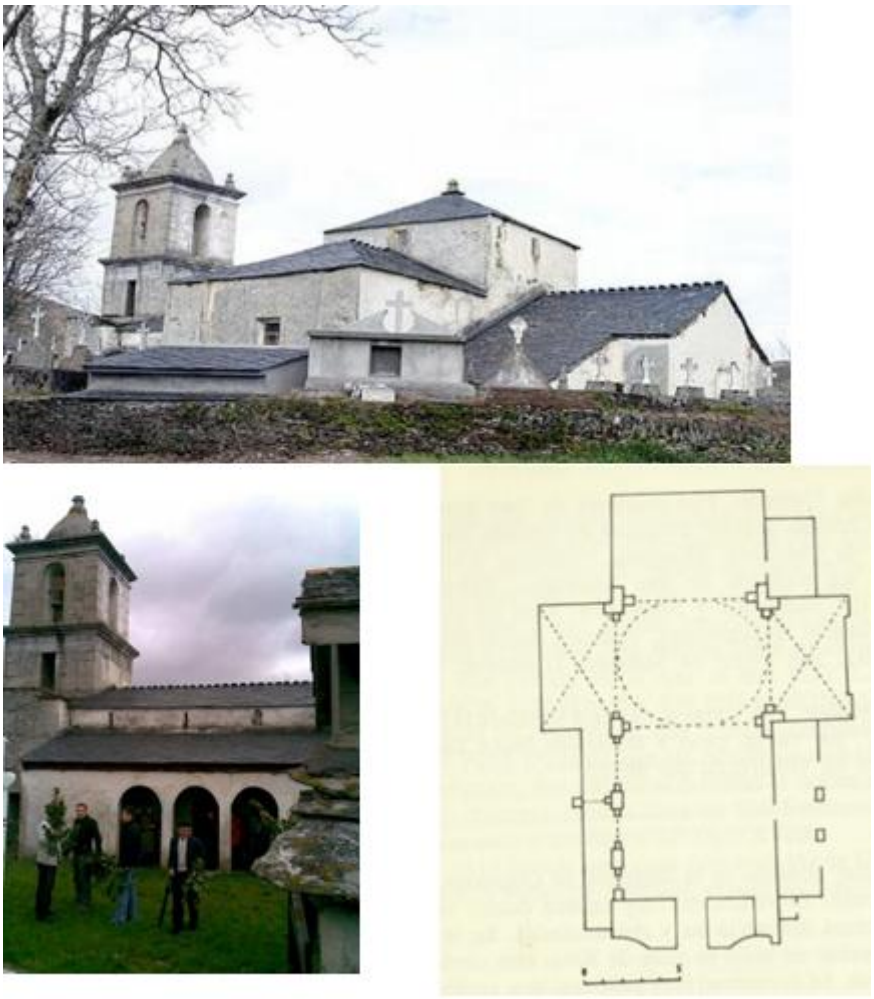
34.22. Quinta da Candelada, iglesia (Becerreá, Lugo)

Es una iglesia de amplias proporciones, dotada de singularidad dada una serie de características especiales. El frontis va precedido de una robusta torre (lámina 771), que descansa sobre grandes pilares, que facilitan el acceso al templo bajo arco de medio

[664] Rosa Maria Fernández: *El arte religioso en la sierra oriental de la provincia de Lugo por tierras del "Camino Primitivo" (sgs. XVI-XX).* Santiago de Compostela:Tesis doctoral. Facultad de Geografía e Historia, 1998, 2423.

USC DE COMPOSTELA

punto. Ofrece un primer alto cuerpo[665]cuadrado, con escaleras por el lateral sur.En el segundo cuerpo van las cuatro troneras y dos campanas (lámina 772 y 773), sobresaliendo un pináculo de cúpula con sencillas acróteras.



Lám.771,772 y 773 Quinta de la Cancelada (Becerreá, Lugo) Detalle torreón-campanario.Planimetría.

El templo ofrece dos naves (lámina 772), la principal y su lateral norte. La principal se cubre a dos aguas, de pizarra sobre armadura de madera con 4 vigas tirantes.Tres pilares separan las dos naves, van unidas entre sí por arcos de medio punto. Del pilar del

[665] Rosa Maria Fernández, *El arte religioso en la sierra oriental…*,253

centro parte otro arco al muro lateral norte, con contrafuerte exterior. La nave lateral se cubre con la prolongación de las aguas de la nave principal.

El crucero se caracteriza por esas dos capillas laterales que le dan forma de cruz latina al templo,con cubierta a tres aguas. Sobre los arcos de las capillas, toral y triunfal (respectivamente) se eleva una cúpula, sin cupulín, más elevada que el resto del templo exteriormente, cuadrada, cubierta a cuatro aguas. El presbiterio se halla en la misma línea de la nave principal, cubierto a dos aguas y con su sacristía situada en el lateral norte. La portada lateral sur está protegida por un cabildo de tres arcadas de medio punto.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

SEXTA PARTE

35.Monforte de Lemos: la introducción del clasicismo

35.1. El cardenal Rodrigo de Castro. Fundación del Colegio de Monforte de Lemos

La Galicia bajomedieval fue una realidad eminentemente señorial e hidalga, de gran estirpe histórica, imprescindible para comprender todo un pasado histórico. Ocurre así, por ejemplo, en Monforte, capital de la Tierra de Lemos, donde destacan los Condes de Lemos. Los primeros en titularse como tales condes de Lemos, aunque todavía sin el carácter hereditario que tendría después, fueron los del linaje castellano de los Castro.

En este sentido, será preciso recordar, también que los Castro habían asumido la representación política de Galicia, sobre todo tras la extinción biológica de los carismáticos Trabas, y, más aún, tras la atomización de sus sucesores, los Boticela de Lima. Así pues, los dos últimos representantes de la gran estirpe de los Castro, lo fueron don Pedro Fernández el de la Guerra y su hijo don Fernando Ruiz Toda la lealtad de España, protagonizaron durante algo más de medio siglo – entre los años 1316 y 1375- un período perfectamente definido y singularmente brillante. Se explica, por ello, que fueron reconocidos por todos con la simbólica condición de Condes o Señores de Galicia. De ello, así como de su destacadísima presencia en la gran historia política de la Corona de Castilla, son exponentes de la confianza y amistad que les dispensaron los dos monarcas contemporáneos Alfonso XI y Pedro I.

Con los Enríquez de Castro, la casa de Lemos continuó registrando no pocos momentos de esplendor y gloria. En primer término, porque su estrecho parentesco con la nueva estirpe reinante les permitió una autorizada y por momentos decisiva presencia en Castilla. Pero, además, porque fueron reconocidos por cabezas visibles de la nobleza gallega, configurando en torno suyo la corte señorial más brillante que cabe imaginar en toda la historia de Galicia. Sin embargo, la fortuna estuvo siempre muy cerca del fracaso. Le ocurrió así, efectivamente, al conde don Pedro y, todavía más, al duque don Fadrique de Arjona, su hijo que murió en la prisión de Peñafiel en el año 1431. Este último momento, que fue uno de los más sonados y graves del difícil juego político de las

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

primeras décadas del siglo XV, constituye un punto de referencia de singular importancia en la historia condal de Lemos. Fue, por de pronto, el momento de la definitiva desintegración del triple y carismático condado de Trastámara, Lemos y Sarria. Pero fue, también, el momento en que se sentaron las bases de la nueva casa de Lemos, cuya sólida reformulación explica la posición que ocuparían sus titulares en el concierto social y político de la España moderna[666].

Pero, a pesar de ello, al mediar el siglo XVI dió comienzo un nuevo y todavía más brillante período histórico para la casa Condal de Lemos. Fue cuando sus titulares se asentaron con firmeza y plena autoridad entre la primera nobleza de la España moderna. En este sentido, basta con evocar las figuras de quienes estuvieron a su frente durante las segunda mitad de esta centuria, que fue – justamente- cuando brilló con luz propia el cardenal Rodrigo de Castro.

El ilustre personaje había nacido en 1523 y, a lo que parece, en la ciudad de Valladolid, en la Casa de la Corredera de San Pablo, donde habitualmente residía su madre. Sin embargo, como hijo que era de la mencionada doña Beatriz de Castro, tercera condesa de Lemos, no puede menos que considerársele monfortino de nación. Él mismo, como consta muy bien, se tuvo por tal y así, además, se le consideró en su tiempo.

El dilatado y brillante *cursus honorum* de don Rodrigo de Castro, al menos por lo que se refiere a sus estudios y a los grandes hitos de su trayectoria eclesiástica, puede anticiparse con la siguiente secuencia cronológica: estudios de Humanidades, Leyes, Moral y Filosofía en la Universidad de Salamanca, para cuyo rectorado fue elegido en 1545, jurando el grado de licenciado en Cánones ya en 1552. Tardíamente, en 1559, recibió las órdenes sacerdotales, tras lo cual comenzó una importante carrera eclesiástica: fue primero –entre los años 1559 y 1573- inquisidor y consejero de la Suprema, así como canónigo y chantre de la Iglesia de Cuenca. En 1574, don Rodrigo fue preconizado como

[666] Actas Xornadas sobre o Cardeal Rodrigo Castro realizadas pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Monforte de Lemos.Monforte de Lemos: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 2001, 15.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

titular de la diócesis de Zamora. Cuatro años después, en el 1578, pasó a ocupar la sede de Cuenca. Y, ya en 1581, fue promovido al arzobispado de Sevilla. Su carrera eclesiástica culminó, por fin, en 1585 cuando recibió el capelo catedralicio. Fue más, bastante más, que un ilustre eclesiástico del siglo XVI español. Consta, por los estudios que le dedicó Armando Cotarelo Valledor, que don Rodrigo recorrió buena parte de la geografía española y, también de Francia, Italia, Alemania, Flandes, Inglaterra y Portugal.

El primero de los periplos lo llevó a cabo en 1548, formando parte de la comitiva que acompañó a Felipe II, entonces todavía príncipe, durante su recorrido triunfal por los territorios del Imperio. En realidad, don Rodrigo se integró en el más pequeño cortejo de su hermano Don Pedro, entonces obispo de Salamanca, que habia sido nombrado Capellán Mayor del Príncipe. Algunos años después, ya por el de 1554, don Rodrigo de Castro volvió a formar parte de la comitiva de Felipe II- que seguía siendo príncipe- en su viaje por Inglaterra para matrimonio con la reina doña María Tudor[667].En esta nueva ocasión, don Rodrigo marchó también dentro del más pequeño cortejo de su hermano, el obispo y capellán del príncipe, al cual se le había encomendado, además, el cuidado de la dote o presente que don Felipe pensaba ofrecer a la Reina inglesa. Consistia éste en 40 caballos cordobeses de la mejor estampa, cargados de barras de oro y plata, y cubiertos con ricos paños de seda de las fábricas de Toledo. Este segundo viaje concluyó antes de lo previsto, pues Carlos I – decidido ya a la abdicación de los estados de Flandes- había llamado a Bruselas al príncipe don Felipe. Un cronista de la época escribió sobre la ocasión, que el heredero español obedeció sin pesar alguno, pues estaba disgustado de aquella reina inglesa, que no había heredado ni la hermosura ni las virtudes de su madre, y molesto asimismo con los súbditos ingleses que insistían en negarle el título real que le correspondía. Y por lo que hace a los nobles españoles, el mismo cronista añade que partieron de allí sin ningún pesar, pues les desagradaba el clima de Inglaterra y, todavía

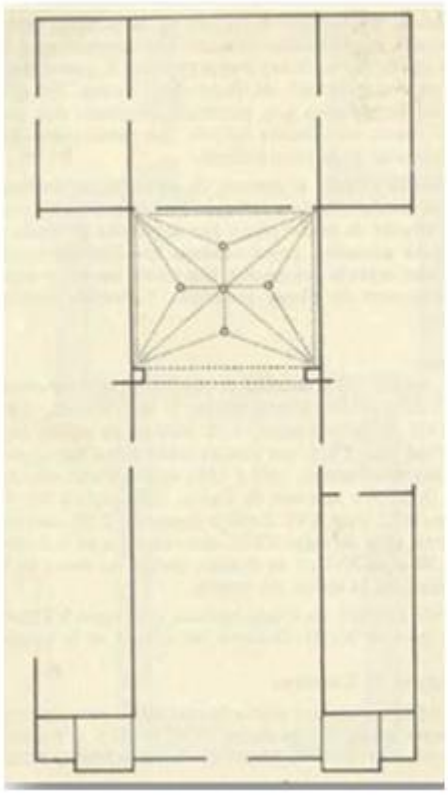
[667] Actas Xornadas sobre o Cardeal Rodrigo Castro realizadas pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Monforte de Lemos.Monforte de Lemos: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 2001, 18.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

más, el atraso del país y la propia grosería de sus costumbres. Nuestro personaje, sin embargo ya había partido con anterioridad. La razón fue que el propio Rey lo había comisionado para que ayudase – lo hizo en calidad de secretario de la cifra- a su otro hermano uterino, don Fernando Ruiz de Castro, entonces marqués de Sarria todavía, que había sido designado embajador ante el Papa.

Ambos hermanos llegaron a Roma por el año 1555 y en medio de una coyuntura no muy favorable para los españoles, dada la creciente hostilidad de Paulo IV, empeñado en expulsarles de la península itálica. Por fortuna, el tacto y la energía con que desempeñaron su misión don Fernando y don Rodrigo lograron frenar los propósitos papales y evitar, en suma, la toma por sorpresa del Reino de Nápoles.

Tras cuatro años de ausencia, don Rodrigo de Castro regresó a España acreditado como hábil diplomático, y, muy probablemente, como escribe Cotarelo, con la recámara bastecida de libros, cuadros, joyas, tapices y otras obras de arte adquiridas en Flandes e Italia. Casi de inmediato, don Rodrigo recibió las órdenes sacerdotales, posiblemente en la diócesis de Cuenca y posiblemente, también, bajo la tutela de su hermano el obispo. No obstante, los primeros beneficios que disfrutó eran gallegos y de presentación de la casa de Lemos. Fueron los de las parroquias de San Payo, Santa Tecla y Santa María de Abeleda, las tres en tierras de Castro Caldelas, la de San Martín de Acova, en Saviñao,la



Lám.774 Pinol, San Vicente. Planimetría

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

de San Vicente de Pinol (lámina 774), ya en Sober, y finalmente la de San Martín de Pantón[668].

Rápidamente, sin buscarlo ni quererlo, don Rodrigo se vio envuelto en el célebre y larguísimo proceso contra el dominico Fray Bartolomé de Carranza, arzobispo de Toledo. Con visible desagrado cumplió primero con el encargo de la Princesa doña Juana, gobernadora del Reino por ausencia de Felipe II, y comunicó a Carranza la orden de detención, acusado de herejía por difundir las ideas luteranas en sus Comentarios sobre el catecismo cristiano, obra impresa en Amberes el año anterior, que había sido el de 1558. Aceptó don Rodrigo, casi acto seguido, su designación como Consejero del Supremo de la Inquisición, que presidía entonces el arzobispo don Fernando Valdés, el gran enemigo – junto a Melchor Cano – que tenía Carranza en España. En Roma, por el contrario, el ilustre y docto dominico contaba con muy sólidos apoyos. El principal y probablemente el más firme era el propio Felipe IV, que sin ningún éxito, pero con particular insistencia, reclamaba al Rey y al Santo Oficio para que remitieran aquella causa a Roma. Al cabo de cinco años el conflicto seguía estancado. Por eso, a finales de 1564, don Rodrigo de Castro fue comisionado por Felipe II para gestionar en Roma la autorización que permitiera dictar dicha sentencia a la propia Inquisición. Tras varios meses de gestiones estériles, don Rodrigo optó por sugerir una solución intermedia: el envío de un legado especial, con amplios poderes, que sentenciara al infeliz Carranza en España. Aunque la propuesta fue aceptada por ambas partes, el Papa y el Rey, lo cierto es que los debates continuaron, aunque ahora en razón sólo de los términos específicos de esa legación especial. El acuerdo se alcanzó, por fin, al cabo de nueve meses, tras lo cual don Rodrigo se despidió de Roma y retornó a España, sin que volviera a intervenir en el famoso proceso. Éste, por cierto, se sustanció finalmente en Roma y 17 años después de comenzado.

Cuando don Rodrigo contaba con 50 años fue designado para el obispado de Calahorra, aunque no llegó a gobernarlo de manera efectiva, por lo que no figura como

[668] *Actas Xornadas sobre o Cardeal Rodrigo Castro*…, 19.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tal entre los de esta diócesis. Mientras tanto, quedó vacante la iglesia de Zamora y don Rodrigo fue promovido a ella casi de inmediato. Su solemne consagración tuvo lugar en San Jerónimo el Real, en Madrid, el 7 de noviembre de 1574, oficiando otro ilustre prelado de origen (o naturaleza) gallego: don Gaspar de Quiroga, entonces obispo de Cuenca, además de Inquisidor general, que después alcanzó el cardenalato, gobernando el arzobispado de Toledo durante casi dos décadas. En 1578, cuatro años después de su promoción a Zamora, don Rodrigo fue preconizado ya para la de Cuenca. Era ésta, por entonces, una de las principales de España y su renta ascendía a 47.000 ducados, cifra en verdad muy considerable[669].

Dada su sede episcopal, don Rodrigo desempeñó un papel de especial importancia en los debates planteados en aquellos años por la sucesión al trono portugués. Su posición fue, sin duda, especialmente enojosa y delicada, aunque no por ello cejó en la búsqueda de un arreglo amistoso entre el Rey de España, a quien debía fidelidad, y los Braganza, con los que se sentía unido por estrechos lazos de parentesco, y más aún de proximidad afectiva. Sus buenos oficios, que no fueron pocos, resultaron por fin determinantes para alcanzar la ansiada concordia, otorgada en Elvas en la víspera de Navidad del año 1580.

Unos cuantos años después, comenzando ya el mes de agosto, supo don Rodrigo estar propuesto para dirigir la archidiócesis de Sevilla. Pero, antes de posesionarse de su nueva Iglesia, hubo de atender una nueva comisión del Rey: recibir en Barcelona a su hermana doña María, viuda del emperador Maximiliano II, y acompañada después hasta Lisboa, donde Felipe II había previsto esperarla. Tras ampliar el encargo, en el que invirtió buena parte del año, don Rodrigo permaneció en Lisboa por espacio de nueve meses. Mientras tanto, sin buscarlo ni quererlo, como había ocurrido en el caso del arzobispo de Carranza, nuestro personaje se vio precisado a intervenir como testigo en un nuevo y famoso proceso. Aunque ahora, desde luego, lo hizo ya sin disgusto alguno. Se trató del seguido a don Antonio Pérez, el ingrato secretario de Felipe II, al que se acusó de la muerte de don Juan de Escabedo, secretario que había sido de don Juan de

[669] *Actas Xornadas sobre o Cardeal Rodrigo Castro*…, 20.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Austria. La causa puso en evidencia muchas cosas y, entre ellas, la vida disipada del personaje, su ilícito enriquecimiento y, sobre todo, su traición al Rey y a España.

Mientras tanto, don Rodrigo se había posesionado por poderes del arzobispado hispalense, retrasando por los últimos meses de 1582 su entrada pública y solemne en Sevilla. Era aquella iglesia, por entonces, la segunda de España, tanto por su historia y grandeza, como por sus muy cuantiosos rendimientos, calculados en torno a los 150.000 ducados anuales.

El primer cronista oficial que tuvo Galicia, Fray Felipe de la Gándara, a quien poco faltó para ser contemporáneo del Cardenal don Rodrigo de Castro, escribió en relación con la etapa de éste al frente del arzobispado de Sevilla que con encarecimiento –entiéndase mejor con insistencia- se decía en España que su cabildo y particulares proponían sus consultas en lengua gallega. Lo cierto es que durante aquellos años, como recuerda Cotarelo, el cabildo hispalense atrajo a un verdadero aluvión de eclesiásticos de origen gallego. Todos, a su entender, hombres de mérito y aprobadas costumbres. Canónigos y gallegos lo fueron, entre otros, el doctor don Juan García de Vaamonde, que fue testamentario de don Rodrigo, y Garcia Álvarez de Sotomayor, bisnieto del famoso don Pedro Madruga, que fue letrado de cámara, y don Álvaro de Losada y Quiroga, su camarero, y don Fernando de Maseda, su mayordomo, y don Alonso Buján de Somoza y don Pedro de Ole.Y, en fin, otros muchos personajes de menor entidad eclesial, como los medioracioneros don Francisco de Aguiar y don Felipe Osorio de Castro, o don Alonso de Salves Mariño, que llevó el beneficio de la iglesia de San Pedro. Pero también fueron canónigos y gallegos, aunque ahora ya para disgusto de don Rodrigo, sus tres sobrinos don Diego, don Álvaro y don Alonso de Ulloa y Osorio, arcedianos respectivamente de Écija, Reina y Jerez, ocurrió, con ellos, que se entrometieron más de lo justo en los debates del cabildo,y, también, que no siempre se condujeron con prudencia, particularmente el último de ellos, el don Alonso que fue- al decir de Cotarelo- *hombre un tanto desgarrado*-. Don Rodrigo parece que tomó nota del ejemplo y, en adelante, procuró poner mayor cuidado en la elección y provisión de los cargos.

Cuando llevaba poco más de un año al frente de la archidiócesis, don Rodrigo supo que Gregorio XIII lo había promovido a Cardenal, con el título de los Doce Apóstoles.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Era el mes de diciembre de 1583, si bien la imposición del correspondiente capelo catedralicio se retrasó algo más de un año. Lo recibió, por fin, el 7 de marzo de 1585, en el curso de una ceremonia solemnísima en la Seo de Zaragoza y de manos de monseñor Ludovico Taberna, nuncio papal en España, estando presentes – además del propio Rey- el arzobispo de Zaragoza y el influyente cardenal Granvela.

El cardenal fue – como dice Cotarelo- un hombre enchido de la grandeza de su alcurnia, de su dignidad y de su diócesis. Vivió, por ello, con el boato de un magnate y procuró, siempre, rodear las ceremonias de culto con la mayor grandeza posible. Por lo que parece, bajaba con frecuencia a la Catedral, celebraba solemnes pontificales y presidía procesiones magníficas. Con toda razón, por tanto, Ortiz de Zúñiga escribió de él que supo, con ventaja, ser en todo un verdadero príncipe eclesiástico. No por ello deberá entenderse que el arzobispado de don Rodrigo fue una etapa vacía de contenido, ineficaz o simplemente efímera. Aunque nada concreto cabe decir aquí de él, sí deberá advertirse que gobernó con toda energía, que atendió a múltiples asuntos y que dominó los corazones de todos con magnificiencia y benignidad[670]. En cualquier caso, la suma y cifra de aquel gobierno fue, en opinión de Cotarelo, resultado de sus dos propensiones naturales: la pompa y la caridad.

Fue, por aquellos años, cuando Rodrigo volvió la mirada hacia la tierra gallega, cuna de sus mayores. Las primeras muestras de ello se descubren en las obras costeadas a beneficio de los franciscanos de Monforte de Lemos. El convento, que hasta mediados del pasado siglo se levantaba en el llamado Campo de San Antonio, había sido fundado por su abuelo, don Rodrigo Osorio, segundo conde de Lemos, allá por 1503. Las obras las continuó su madre, la condesa doña Beatrirz Osorio, que también falleció sin verlas terminadas. Y esto mismo fue lo que le ocurrió al Cardenal, probablemente por que fue mucho su empeño en ampliar y enriquecer aquella casa, en cuya conventual estaba el panteón de su estirpe. Y lo cierto es que en él sufragó muchas e importantes obras. Entre

[670] Actas Xornadas sobre o Cardeal Rodrigo Castro realizadas pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Monforte de Lemos.Monforte de Lemos: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 2001,21.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ellas, la conclusión de su claustro que contrató en 1583, y la construcción de un ala nueva, destinada a dormitorio, que después sería conocida con su nombre.

Es muy probable que, por entonces, germinara ya en el corazón de don Rodrigo la idea de su gran fundación monfortina. O acaso ya desde antes; incluso, desde las Cortes de Madrid del año 1579, donde se pidió el cumplimiento de lo acordado en Trento sobre la erección de colegios y seminarios en todas las iglesias metropolitanas. En relación con la de Sevilla, consta expresamente el interés de Felipe II a través de dos misivas que dirigió a don Rodrigo en los años 1583 y 1593. En cualquier caso, en aquella ciudad y arzobispado se habían instalado los jesuítas a mediados de la centuria y, allí, habían levantado un magnífico colegio, el llamado de San Hermenegildo, que con verdadero mimo amparaba el Cardenal don Rodrigo de Castro. Aunque no era, desde luego, el único que recibía su favor. Vivían también de su generosa protección el Colegio de San Gregorio, levantado allí por los jesuitas ingleses, llegados en 1575, y todavía otras fundaciones de la Compañía, como las de Jerez y Écija, instituidas asimismo en la década de los ochenta.

Inspirado o no en tales peticiones y antecedentes, es seguro que don Rodrigo maduró el gran proyecto fundacional monfortino por estos últimos años. Y es muy probable, incluso, que también por entonces eligiera por advocación y nombre del mismo el Nuestra Señora de la Antigua, que era la imagen a la que se rendía culto en Sevilla y que él mismo había mandado reproducir para su oratorio privado. Determinado finalmente a ello, don Rodrigo comenzó a materializar el proyecto al comenzar la última década del siglo, que lo sería también de su propia vida[671].

En primer lugar, como era obligado, se ocupó de la elección del emplazamiento y, una vez precisado éste, de la adquisición de los terrenos, lo que se verificó por escrituras otorgadas los días 29, 30 y 31 de agosto de 1592. Seguidamente, tras la conclusión de las trazas del edificio, cuyos autores fueron el Padre Andrés Ruiz y el Maestro Vermundo

[671] *Actas Xornadas sobre o Cardeal Rodrigo Castro*…, 22.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Resta, se procedió a licitar la obra, que quedó adjudicada – tras no pocas pujas, bajas y remates- el día 2 de octubre de aquel año. Por fin, al cabo de unos meses, ya por los comienzos de mayo del año siguiente, dieron comienzo las ansiadas obras. De inmediato, don Rodrigo (lámina 775) se dispuso a otorgar la escritura de fundación y dotación del Colegio, lo cual verificó en Madrid el 11 de julio de 1593, con la presencia y aceptación expresa del Padre Provincial de la Compañía. La fundación fue confirmada después por su testamento, otorgado el 12 de agosto de 1598.Y una vez más, todavía, por otra nueva escritura pública, otorgada cuando la muerte se anunciaba próxima. Su fecha, el 19 de abril del año 1600, cuando la Compañía había puesto en marcha ya los estudios de Gramática, Retórica, Artes y Teología, según lo había dispuesto el ilustre fundador.

Lám.775 Retrato del Cardenal Rodrigo Castro. Pinacoteca.

En definitiva, pues, el magnífico edificio del Colegio, digno del fundador, de la época y de su objeto- como escribió Vesteiro Torres- , permanecieron los jesuitas a lo largo de 174 años. Después ya, sus muros conocieron otros inquilinos y tuvieron muy diversas denominaciones. Fue, primero, Seminario seglar durante 80 años. Más tarde, Instituto de Enseñanza – al principio

provincial y después sólo local- durante otros 26.Y ha sido, finalmente, Colegio Calasancio a lo largo de los últimos 127; lo es todavía. Suman, todos ellos, cuatro siglos de actividad y servicio ininterrumpido. Una trayectoria indudablemente dilatada y digna de reconocimiento[672].

Ahondando en su formación, hubo de tener como profesores de una y otra disciplina a León de Castro, quien se hizo célebre más adelante como adversario de fray Luis de León, y al comendador Hernán Núñez de Guzmán, llamado *el griego.* Serían estos estudios autorales los que les abrirían por primera vez los ojos hacia los *Studia Humanitatis,* que tanto prestigio intelectual estaban confiriendo a los grupos selectos que los cultivaban. Sin embargo, las Humanidades no debieron ser carrera que satisfaciese a su madre, y así encaminó a su hijos hacia los estudios jurídicos. Después de seis años escuchando explicaciones sobre concilios y decretos eclesiásticos, el 14 de julio de 1552, obtuvo el grado de licenciado en Derecho Canónico después de superar el examen perceptivo en casa del maestrescuela de la Universidad don Juan de Quiñones[673].

35.1.1. La descripción intelectual

El retrato más fidedigno del cardenal don Rodrigo de Castro fue el que dibujó el pintor sevillano Francisco Pacheco, maestro y suegro de Diego Velázquez, destinado al *Libro de Descripción de Verdaderos Retratos de Ilustres y Memorables Varones.* Pacheco, nacido en 1580, hubo de conocer y estimar sobre manera a don Rodrigo, entre otras razones porque éste fue un continuo favorecedor de su tío, el eruditísimo canónigo sevillano del mismo nombre, colmándole de favores. Pacheco menciona a don Rodrigo como protector de humanistas, escritores, artistas y músicos de Sevilla, de tal suerte que

[672] Actas Xornadas sobre o Cardeal Rodrigo Castro realizadas pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Monforte de Lemos.Monforte de Lemos: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 2001, 24.
[673] Cotarelo Valledor, A.; Op. Cit. II,Apéndice II, pp. 230-231.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

su testimonio es uno de los más definitivos para perfilar la biografia del cardenal en cuanto a humanista y mecenas de las artes.

Don Rodrigo poseyó una importante biblioteca compuesta de manuscritos, incunables y libros de cánones, escritos en castellano, italiano y latín clásico. Es posible que para reunir tan variada y nutrida biblioteca se sirviese del insigne humanista Francisco de Medina, quien consta por Pacheco que fue su secretario particular desde que don Rodrigo llegó como arzobispo a Sevilla en 1584 hasta su muerte en 1600. Prueba del mimo con que el arzobispo cuidaba de su propia biblioteca fue que, al legarla a su fundación de Monforte de Lemos, ordenase que se construyese una sala *ex profeso* para albergarla a fin de que los libros y manuscritos se conservasen correctamente y no se perdiese ni uno de ellos.

Otro artista cuya amistad fomentó el cardenal fue el pintor y retratista de la corte de Felipe II Alonso Sánchez Coello, a quien visitaba siempre que viajaba a Madrid, según testimonio también del mencionado Pacheco, quien consignó la noticia en su tratado *El Arte de la Pintura.*

Existe un crucifijo para el monumento funerario de Miguel Ángel del 1584 la capilla funeraria del cardenal de San Severina en la basílica de San Juan de Letrán en Roma. Valerio Cioli realizó una réplica en mármol que hoy figura en una de las capillas laterales de la iglesia del colegio de Monforte. Otras valiosas piezas de la colección del cardenal fueron cinco esplendorosas copias antiguas de originales del pintor florentino del siglo XVI Andrea del Sarto, copias que estuvieron en el oratorio privado de su palacio sevillano y que legó a su fundación de Monforte[674].

[674] Francisco Javier Sánchez, *Cinco cuadros del Sarto en el Colegio del cardenal de Monforte de Lemos*. Archivo Español de Arte, XX, 20-25.

USC DE COMPOSTELA

35.1.2. La arquitectura del Colegio del Cardenal

El colegio de Monforte, justamente denominado el Escorial de Galicia, fue diseñado y proyectado por Vermondo Resta y el hermano Andrés Ruiz, arquitecto jesuíta que actuaba en nombre de la Compañía. El cardenal inspeccionó el estado incipiente de las obras en 1593 cuando, peregrinando a Santiago de Compostela, se detuvo en Monforte todo el verano, pero naturalmente no pudo ver acabada la iglesia y el gigantesco inmueble, pues falleció a poco en 1600. Se encargaron de la continuación de las obras sus sobrinos-nietos don Fernando de Castro y su mujer doña Catalina de Sandoval y Zúñiga, hija de los marqueses de Denia y muy aficionada a los jesuítas por cuanto descendiente de San Francisco de Borja.

Por la construcción pasaron arquitectos y maestros de obras tan importantes como los mencionados Vermondo Resta y Andrés Ruiz, a quienes siguieron el hermano jesuita Juan de Tolosa y Simón de Monasterio, quienes dejaron profunda huella en el tránsito del clasicismo al barroco de la arquitectura gallega[675].La iglesia fue concluida y solemnemente consagrada por el obispo de Lugo en 1619, trayéndose entonces a ella los restos mortales del cardenal fundador. Todavía se prolongaron las obras del colegio por mucho tiempo, obras que nunca se llegaron a terminar conforme al proyecto primitivo. Tanto es así que hasta 1715 no se concluyó en su totalidad el patio principal del colegio, en una de cuyas crujías se construyó la sacristía, convertida ahora en el pequeño museo que alberga las pinturas y objetos artísticos que legó a su fundación el cardenal don Rodrigo de Castro.

Por los mismos años en que el clasicismo hacía su aparición en Santiago, en las provincias de Lugo y Orense penetró la influencia herreriana, con las obras construidas por los arquitectos castellanos y santanderinos procedentes del taller formado en torno a

[675] Alfonso Rodríguez, *Juan de Herrera y los jesuitas: Giuseppe Valeriano, Juan Bautista Villalpando, Andrés Ruiz y Juan de Tolosa*. Archivum Historicum Societatis Iesu, Roma, XXV, 1966, 16-21.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

la construcción de la catedral de Valladolid de Juan de Herrera. La homogeneidad de su grupo está determinada por la común formación de sus maestros de obras.

Chamoso Lamas y Pita Andrade han señalado, muy acertadamente, el origen y fuentes de sus obras maestras, que, consideradas en la evolución general de la arquitectura gallega de fines del siglo XVI, suponen una ruptura aún más flagrante que en Santiago, con la arquitectura renacentista de uso en la región. Con ellas se inauguró una nueva etapa artística en estas comarcas gallegas, hasta entonces un poco dormidas, que entraron así brillantemente con fábricas espléndidas en el concierto de la arquitectura moderna gallega.

El foco herreriano fue una avanzada estética que irrumpió en dos provincias entonces un poco retrasadas respecto a Compostela. Su eclosión en las comarcas de las provincias de Lugo y Ourense limítrofes con tierras de León, tiene una significación geográfica e histórica precisa. Estas dos provincias fronterizas con las montañas que descienden hasta la meseta, guardaron desde la Alta Edad Media una tradición de receptividad de las corrientes venidas del centro de la Península, que se vió acrecentada en los momentos de auge político y de prosperidad económica de sus centros vitales y culturales. El aumento de riqueza durante el siglo XVI en Lugo y Ourense, que luego declinaron a lo largo del siglo XVII; el fenómeno de concentración de rentas de los monasterios gallegos en general, y el caso particular del mecenazgo en una provincia en la que los señores continuaron dueños de gran parte de las tierras y en particular por la acción de la casa de Lemos adscrita y fiel a la realeza, marcó un hito en la preponderancia de unas provincias en las que la acción del Renacimiento había sido mínima.

La introducción de la arquitectura herreriana en Galicia tuvo una importancia excepcional. Por primera vez en su comarca se construyeron edificios completos en un estilo que aportaba una nueva concepción de la arquitectura. Sin su influencia, que pronto se transformó en manos de arquitectos provinciales, menos cultos y hábiles, no podrían comprenderse parte de los edificios gallegos del período anterior al barroco. Los elementos esenciales de la arquitectura moderna grecorromana entraron en Galicia, excepto en Santiago con el herreriano, aunque no hay que exagerar, como el inglés

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Bevan, que subordina a un injerto de los moldes de Juan de Herrera las iglesias y edificios monasteriales gallegos posteriores[676].

Una ventaja para una posible y fecunda duración de lo herreriano eran sus programas acabados y completos, en los que los maestros de obras gallegas podrían encontrar numerosos problemas constructivos resueltos. El colegio de Nuestra Señora de la Antigua en Monforte de Lemos era un edificio concebido y realizado en unidad y en los que no se injirió ningún elemento extraño a su estilo y estructura. Pese a ello su influencia no llegó a cristalizar en una tendencia purista y manierista de lo herreriano como en Valladolid, debido, en parte, a la falta de erudición de los maestros provinciales que la continuaron, y a la influencia, cada vez mayor del centro santiagués, más flexible y apto para Galicia, región por otra parte, con una fuerte tradición medieval en sus programas de edificios, en especial lo monástico. De la fusión de estas escuelas y estos elementos nació un tipo de clasicismo que dominó en la región hasta el nacimiento del barroco y que, en algunos casos, pervivió hasta muy entrado en el siglo XVIII.

A la influencia herreriana se debe el tipo de torre de cuerpos prismáticos superpuestos y el gusto por el orden dórico tan frecuente en la arquitectura gallega del siglo XVII. Los elementos que no se asimilaron por completo fueron la fachada de dos plantas orgánicamente estructuradas y la cúpula trasdosada con todos sus componentes: tambor, media naranja trasdosada, linterna y cupulín. Salvo en Santiago, en donde a mediados de siglo se realizó un simulacro de cúpula, utilizando el antiguo cimborrio gótico de la Catedral no se repitió en toda la arquitectura gallega moderna una cúpula como la del Colegio de Nuestra Señora la Antigua o el Colegio del Cardenal de Monforte de Lemos. La tendencia a lo expresivo, innata en los gallegos, pronto hizo evolucionar

[676] Bevan: *Historia de la Arquitectura española.* Tra.Checa Goitia, Barcelona, 1950, 235. Este autor dice que "*siempre estuvo Galicia un poco retrasada con relación a Castilla a sus métodos de construír, y por eso encontramos obras de simplicidad herreriana en fechas notablemente avanzadas".*Confunde los arquitectos, atribuyéndoles obras que no les pertenecen.Bajo la etiqueta de "barroco herreriano" engloba diferentes edificios que escapan a esta clasificación. Si es cierto que el clasicismo perdura en Galicia hasta fines del siglo XII, mezclándose a construcciones puramente barrocas u oponiéndose a ellas, hay que tener, sin embargo, reservas respecto a una opinión que concluyera que "*las húmedas y melancólicas tierras de Galicia resultasen el lugar ideal para el frío y fosco herreriano".*

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

lo herreriano, que se asimiló y, en contacto con talleres locales y el foco santiagués, se incorporó en grandes líneas a la estilística de la arquitectura gallega.

La obra comenzó con la adquisición de los terrenos, empresa que llevó a cabo el conde don Fernando Ruiz de Castro. En octubre de 1592, en el convento de San Antonio de Padua, de Monforte, se celebró una reunión para dar a conocer a los maestros de cantería que se presentaban a la subasta las condiciones de la construcción. Las trazas presentadas eran del Padre Andrés Ruiz y de Vermondo que se titulaban "*trazadores del Ilmo. Arzobispo y Cardenal*". De Vermondo no se conocen otras actividades artísticas. Del Padre Andrés Ruiz, probablemente, el mismo que trazó, en 1589, el retablo clasicista del altar mayor de la iglesia de Villacastín (Segovia), no lejos de El Escorial, y la importante iglesia de la Compañía de Segovia[677], se tiene constancia de que fue tracista de un seminario, construído en Lugo, entre 1594 y 1600, fundación del obispo lucense Asencio de Otaduy y Avendaño, obra de la que se encargó el maestro de cantería Hernando de la Portilla, y que no funcionó hasta 1624[678]. Derribado en el siglo XIX este edificio, del que no se conoce ningún dibujo, reproducción ni descripción, no puede hoy valorarse su importancia y características.

En el acta que se levantó a la ocasión de la reunión se describen y dan las normas a seguir en la casa e iglesia, que se harían teniendo en cuentas las proporciones dictadas por Vignola. Su alzado sería de orden corintio.

Los maestros que tomaron las obras fueron Juan de Cajigas, para la iglesia; Diego de Isla, Macías Álvarez y los hermanos Gregorio y Gonzalo Fatón, para el edificio

[677] Según Cean *(Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España"* t.IV, 279 y 280, el hermano jesuita Andrés Ruiz "escultor y arquitecto.Residía en Segovia el año 1589 *quando hizo la traza del retablo mayor de la parroquia de Villacastín, que executó Mateo Inverto, vecino de la ciudad*. Fue trasladado después a la casa de Valladolid, y aunque más distante, *no dexó de hacer frecuentes viajes a Villacastín hasta que se concluyó el retablo en 94*. Noticias recogidas por Thierre Beckar t. XXIX, 195.

[678] El maestro de cantería Hernando de la Portilla acabó el seminario de Lugo en 1600. Para justipreciar su trabajo fueron designados el hermano jesuita Juan de Bustamante. "Maestro mayor de las obras de Monforte" y Juan de las Tijeras. Este último es uno de esos tantos maestros que quedan en la sombra.Sería hoy muy interesante conocer cuál fue la planta y el alzado del seminario lucense para poder colocar en su lugar la intervención del hermano Andrés Ruiz. Desgraciadamente, no se posee ninguna descripción, plano o dibujo que nos lo represente en Pérez Constanti, Pablo: *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII.* Santiago. Imprenta, librería y enc. del Seminario Central MCMXXX, p. 448 Arch. Notarial de Lugo. Protocolos de los escribanos Juan Sanjurjo de 1600 y Alonso de Castro, de 1602.

escolar[679]. En abril de 1593 se comenzaron a abrir los cimientos del colegio, trabajo que no se hizo antes a causa del mal tiempo y mucha agua. El 3 de mayo del mismo año, el hermano jesuita Juan de Tolosa[680] fue nombrado maestro mayor de las obras, en lugar del hermano jesuita Andrés Ruiz, que se hallaba ausente. Al día siguiente el nuevo maestro procedía a la medición de los cimientos "*de la delantera y lado de hacia el puente de San Lázaro y los dexó anivelados a presencia de Diego de Isla y Gonzalo Fatón, maestros de la dicha obra, que quedaron satisfechos y contentos con la dicha medida y nivel; y miró el cimiento de la dicha delantera donde se hacía la iglesia y halló que mucha parte del cimiento estaba bien cimentado y firme para poder asentar; y luego midieron el dicho cimiento, que tuvo ocho pies y medio de alto hasta llegar a raíz de la tierra,y de ancho cinco pies y medio; y luego los maestros empezaron a echar cantos grandes para empezar a asentar".*

Juan de Tolosa es arquitecto que pertenece a la escuela herreriana vallisoletana. Respecto a su intervención en el Colegio del Cardenal, obra en la que es difícil

[679] Juan de Cajigas, natural de la merindad de Trasmiera (provincia de Santander) es maestro del que no se sabe haya construido otra obra en Galicia, Diego de Isla, natural de tierra de Vizcaya, era ya en 1557 "*aparejador de la obra de San Esteban de Ribas de Sil"* en donde construyó un claustro y en el que consta trabajaba aún en 1599.Macías Álvarez, vecino de Orense desde 1578, trabajó en el convento de esta ciudad y debía ser maestro formado en la antigua escuela, según se deduce de sus obras anteriores. Los hermanos Fatón, que debían ser maestros de cantería poco cultos, pues no firmaban sus obras al no saber, intervinieron en obras importantes de la época en calidad de constructores. Gonzalo Fatón, en 1589, figuraba como maestro del monasterio de Osera, Gregorio Fatón trabajó,desde 1574, en varias iglesias rurales de la provincia de Orense; en 1578, en el palacio arzobispal de Orense, en el que hizo arreglos y desde 1600 intervino en las obras finales de la iglesia del convento benedictino de San Vicente del Pino de Monforte de Lemos, iglesia gótica de fachada renaciente anterior a la introducción de lo herreriano, en la que más tarde se construyó de una fachada en el edificio monasterial, que continuó el modelo del Colegio del Cardenal.Trabajó también en el monasterio de Melón por orden de Simón Monasterio, maestro del Colegio del Cardenal desde 1602, y Pedro de la Sierra, el maestro de obras de la iglesia de Montederramo. Su hijo, Jácome Fatón, que construyó el 1º cuerpo del campanario de la iglesia de San Vicente del Pino, acabó las obras comenzadas por su padre en Melón en Pérez Constanti, Pablo: *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*.Santiago, Imprenta, librería y enc. del Seminario (Central MCMXXX,78, 168 y 529.

[680] Juan de Tolosa, según Llaguno Germano y según Checa Goitia, hijo de Pedro de Tolosa, el aparejador de El Escorial, hubo de trabajar en su juventud al lado de éste en el monasterio de Felipe II. Es muy probable que fuese hermano de Alonso de Tolosa, maestro vallisoletano, que, como sabemos, intervino en la construcción de Villargacía de Campos Sánchez-Bordona (Valladolid); iglesia que se ha atribuído erróneamente a Juan de Tolosa.Como arquitecto, es autor de las trazas del magnífico hospital de Simón Ruiz en Medina del Campo, terminado en 1619. En Galicia, además de dirigir las obras en el Colegio del Cardenal de Monforte de Lemos, trazó la iglesia del monasterio cisterciense de Montederramo (Orense) en Pérez Constanti; Pablo: *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*. Santiago, Imprenta, librería y enc. del Seminario (Central. MCMXXX,529.

determinar exactamente el papel de Andrés Ruiz y de Vermondo, no ofrece dudas que tuvo que ser decisiva en las modificaciones introducidas en el curso de los trabajos.

El cardenal don Rodrigo, que desde hacía cincuenta y tres años no había vuelto a Galicia, en el verano de 1954 hizo un viaje a Monforte que le permitió inspeccionar por sí mismo las obras de su fundación. Las edificaciones estaban ya comenzadas. Una reforma se introdujo en el plan de la fachada, que se amplió hasta 106 metros. Pedro de Morlote[681], en junio de 1594 firmó convenio con Juan de la Sierra, el maestro que después fue de la iglesia de Montederramo, sobre el corte y trabajo de la piedra que se añadió a la "adición de la nueva planta" por el hermano Andrés Ruiz. El documento especifica sobre el pago "de las piedras que habían de añadir a la nueva planta del colegio, iglesia y escuelas" y de las "dos partes de quartos de largo cada quarto veinte y seis pies y de ancho lo mismo".

Los trabajos se continuaron con un ritmo sin precipitaciones. Varios inconvenientes aparecieron. A Diego de Isla que, ocupado con la fábrica de Ribas de Sil, no atendía suficientemente su contrato con el colegio, se le despidió. La muerte de Cajigas paralizó durante algunos años la construcción de la iglesia. En la primavera de 1598, Gonzalo y Gregorio Fatón dan cuenta de lo hecho en el edificio del colegio. El "tasador" y mediador de la obra fue Juan de Tolosa, que por las mismas fechas dio instrucciones a Diego Vélez y Gonzalo de Güermes, maestros los dos de la merindad de Trasmiera[682]sobre la continuación de la iglesia, que Cajigas había dejado construida en sus dos terceras partes. Entre las condiciones de lo que harían figuraban dos sepulcros, en uno de los cuales se pondrían los escudos del fundador. Para cumplir esta claúsula se exigía "sea el mejor oficial que se allare en toda Castilla aunque se traiga al Español que está en Astorga para hacer estos escudos y capiteles"[683].

---

[681] Maestro de obras, vecino del lugar de Secadura, en el corregimiento de Laredo, provincia de Santander, que, desde 1598 hasta 1615, trabajó en el trascoro de la catedral de Mondoñedo, en la que acabó la bóveda de varias capillas en Pérez Constanti, Pablo: *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII.* Santiago, Imprenta, librería y enc. del Seminario Central MCMXXX, 397.

[682] El santanderino Diego Vélez fue maestro de obra de la catedral de Oviedo en 1581. Falleció hacia 1600 en Monforte.

[683] Pérez Constanti…,593. Gregorio Español, asociado con Juan de Vila, labró de 1599 a 1608, la sillería del coro de la catedral de Santiago de Compostela, ciudad en la que se avecindó.Hizo varios retablos en la misma y sus alrededores.

Por el testamento de don Rodrigo, firmado en Sevilla el 12 de agosto de 1598, se sabe que "su fábrica y obra va muy adelantada" y que la voluntad expresa del prelado era "*se acabe y ponga de toda perfección según y por la traza, orden e forma que se ha comenzado y se va proseguiendo como y de la manera que yo lo tengo comunicado*".La fundación de don Rodrigo de Castro es una de las raras obras gallegas empezadas y acabadas por una sola generación de arquitectos y en las que se reconoce la realización común de la inspiración de una sola escuela[684].

El Colegio de Monforte, ubicado, con urbanismo totalmente de la época, ante el Campo de la Feria, del que se conservan todavía algunas tiendas renacentistas, está formado por un rectángulo de 109 metros de largo por 96 metros de ancho. Su planta se compone de dos alas, con su patio respectivo a los costados de la iglesia, que ocupa el eje central del edificio. El arquitecto Secundino Zuazo Ugualde[685] ha sostenido la tesis de que el monasterio de El Escorial se había concebido partiendo de las plantas de los hospitales italianos y de los cruciformes de los Reyes Católicos. Pita Andrade rechaza toda idea en relación a Herrera y la planta del Colegio de Monforte, que considera cercana de la del hospital Tavera de Toledo, sin tener en cuenta que este último edificio que no se realizó por completo, probablemente se componía en su primitiva traza de cuatro patios con la iglesia entre ellos. Ahora bien, el edificio toledano en su aspecto actual recuerda la planta del Hospital de Santiago en Úbeda, obra de Andrés de Vandelvira, en la que la fachada ocupa el lienzo frontal del único claustro correspondiente a un edificio de tipo palaciego. En Santiago de Compostela el tipo lo volveremos a encontrar en el Colegio de San Clemente, trazado por Ginés Martínez, que conocía muy bien la arquitectura de Úbeda, ciudad cercana a Baeza, en la que había trabajado. En lo que se refiere al Colegio de Monforte, hay que tener en cuenta su solución particular, aunque si la disposición típica del siglo XVII de edificio de doble patio, que encontramos, con gran escalera en el lugar de la iglesia, en la cárcel de la Corte de Madrid, el Colegio de Málaga de Alcalá de Henares y el hospital de Jesús, en la ciudad de Méjico, por citar ejemplos importantes.

---

[684] José Pijoán, *Summa Arts.Arquitectura y orfebrería españolas del siglo XVI.*Editorial Espasa Calpe, 1996, 183.
[685] Secundino Zuazo, "Los orígenes arquitectónicos del Real Monasterio de El Escorial", Madrid, 1948 en *Lecciones del El Escorial* de la "Fundación Castro" 9,Madrid,1964,27.

La organización de la iglesia y patios determina el exterior. La fachada se compone de la portada central de la iglesia, las alas del edificio o frontispicio con su entrada en el centro de cada lienzo y las dos torrecillas que debían acabar el edificio, si en 1594 no se hubiesen añadido, como continuación de cada lado, unos metros de lienzo, idénticos a los de alas[686]. El cuerpo central de la fachada rompe la monotonía simétrica de las alas y torrecillas de los ángulos extremos. Considerada aparte del resto del edificio, es una fachada del tipo de iglesia italiana de la segunda mital del *"cinquecento*", pasada a través de lo herreriano, escuela de la que forma parte y de la que constituye uno de los ejemplos más característicos. Su originalidad respecto a lo italiano reside en el empleo de un cuerpo alto apilastrado que contrasta con el bajo de las columnas semientregadas considerado este último con independencia y monumentalidad en el conjunto, Juan de Herrera fue el primero en crear una fachada de nota tan personalísima. En la de Monforte se sigue el dictado del maestro, aunque no imitándolo por completo. Herrera, en muchos de sus frontispicios, suprime el orden por completo, empleando los capiteles arquitrabados.

En el Colegio del Cardenal, el orden jónico impidió llevar al extremo el procedimiento, que se ve así atenuado. Característica del taller vallisoletano, en tanto puntos seguidor del arte del autor de El Escorial (lámina 776), es la utilización de los tableros rehundidos que compartimentan sus intercolumnios. Su estirpe serliesca anima el pleno con una rotundidad que podría firmar Herrera. Una nota nueva que no se encuentra en el maestro es el edículo a modo de peineta, característico de Nates, como señala Chueca Goitia, y que, unido a las acróteras eclipsoides de anillo ecuatorial, dan al frontón recto más movimiento y le quitan la sequedad de las obras de Herrera.

[686] José Pijoán, *Summa Artis. Arquitectura y orfebrería españolas del siglo XVI.*Editorial Espasa Calpe, 1996, 184.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám. 776 El Escorial. Vista exterior del conjunto.

Esta fachada se compone de un primer cuerpo de almohadillado y del segundo mencionado anteriormente en el primero, una portada se avanza sobre el muro que marca la división interior de la iglesia. Su alzado no lo comprende por completo. Entre su cornisa y la imposta que divide los dos pisos, el muro está liso, sin almohadillado. La portada es de dobles órdenes de columnas dóricas semientregadas. En su intercolumnio hay dos nichos vacíos. El friso es de triglifos con metopas de círculos gallonados, motivo que se repitió en Osera, Monfero, San Vicente del Pino, en Monforte y San Bartolomé de Pontevedra. Encima de su cornisa, dos pináculos adosados continúan los órdenes que se acaban en acróteras. Entre ellos campea una cartela con la fecha del término de la obra y el nombre del fundador[687].

Entre los cuerpos laterales de la primera planta se abren en el almohadillado un ojo de buey y una ventana rectangular, respectivamente. El ojo de buey se repite en el segundo piso y también en el cuerpo lateral bajo los aletones que suben hasta el frontón de la fachada. Estos últimos ojos de buey están rodeados de un marco de recuadros con triángulos semicirculares con punta de diamante. Sus líneas contrastan con el cuerpo

[687] Pijoán, *Summa artis…,* 184.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

central que se alza con sus pilastras sobre pedestal (la portada del primer piso, que por otra parte no ocupa todo el cuerpo, está carente de este elemento).

El orden del segundo piso es jónico. En su centro, a la altura de las basas de las pilastras, está el escudo catedralicio. Encima, una gran ventana de sencilla guarnición. En los intercolumnios laterales, los tableros están compartimentados en dos grandes rehundidos. El conjunto es noble y severo. Sobre la cornisa está el frontón recto partido para albergar el edículo del frontón curvo. En su centro primitivamente se ostentaba un escudo de la Orden, sustituido en el siglo XVIII por el de España. Coronando el frontón hay seis acróteras, de las cuales las centrales soportan un jarrón. Sobre los extremos de los aletones de perfil recurvado hay una gran pirámide, coronada con una minúscula bola.

Lám. 777 Cúpula. Vista en perspectiva del espacio cupulado.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Al igual que El Escorial (lámina 776) y de tantas otras iglesias españolas de su tiempo, sean ya de planta de cruz latina, rectangular o de larga nave basilical cubiertas con una cúpula (lámina 777) en su crucero o parte correspondiente, la iglesia de la Compañía de Monforte, no ofrece al que se aproxima a su fachada, una visión completa de este importante elemento de su arquitectura. Su consecuencia es inherente a la profundidad de su única nave. Sus constructores no emplearon el plano central de brazos iguales que es necesario para lograr una cúpula perfecta. El origen del tipo monfortino es el italiano de la Contrarreforma que intentó conciliar la iglesia de una nave profunda y de salón con la cúpula empleada a la manera de cimborrio en las iglesias medievales españolas y languedocianas. La espléndida cúpula (lámina 777) de Monforte es característica de estos modelos. En el interior del templo cumple su función perfectamente. En su exterior no se puede contemplar en todo su esplendor, a no ser de muy lejos, punto desde el que cobra sus completas proporciones.

Otro tanto sucede con las dos torres, construidas por Simón de Monasterio, que se alzan en los dos extremos de la cabecera de la iglesia, como guardando la Capilla Mayor, y que están como absorbidas por la masa del edificio. Sus proporciones debieron ser además un tanto menguadas respecto a las trazas primitivas. De dos cuerpos, con el segundo decreciente, dividido por una balaustrada que se repite en el último cuerpo, separándolo de la media naranja que las acaba, se imitaron luego en Osera, bien que incorporándolas a la fachada dentro de un tipo italianizante que sirvió de modelo a todas las gallegas del siglo XVII. Su modelo es el vallisoletano y escurialense, en que las columnas redondas del Renacimiento se simplificaron atrevidamente en pilastras, o fajas verticales. Sus volúmenes, aquí un tanto pesados, sólo están rotos por el único arco de medio punto de sus caras lisas, sin los hermosos paramentos de casetones rehundidos y resaltados de su prototipo[688].

Aunque la visibilidad de la airosa cúpula no es perfecta, al igual de las torres, su efecto encaja en el ideal arquitectónico de la época. Con ella por primera y única vez en

[688] Pijoán, *Summa artis…,* 185.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Galicia se construyó una cúpula con todos sus elementos. Nada falta en Monforte: tambor, media naranja trasdosada, linterna, cupulín y remate. El intelectualismo de fines del siglo XVI triunfó en esta obra de importación. Caso excepcional, que Galicia no repitió, aparte de la coronación del cimborrio de la catedral de Santiago que utilizó como tambor el linternón gótico cubriéndolo exteriormente de una media naranja, la cúpula trasdosada. Región tradicionalista y con ciertas preferencias, pasó por alto la aportación monfortina. Quizá también, como vimos en el capítulo del clasicismo en Santiago de Compostela, se debe a las influencias e ideas de otras escuelas y a la falta de encargos importantes que hiciesen cristalizar la cúpula como elemento indispensable.

Las dos alas de la fachada del Colegio con sus dos torrecillas (lámina 778) y prolongación son de una gran sobriedad arquitectónica. Sus muros son lisos y desnudos. De tres plantas, divididas por una imposta, la primera y la segunda a la altura del arquitrabe de la portada de la iglesia, y la tercera por la prolongación de la cornisa del primer cuerpo de la misma, los dos plantas altas son de menor altura que la del piso bajo. La planta alta tiene una galería de arcos de medio punto sobre impostas entre pilastras dóricas de capitel arquitrabado. Su disposición recuerda al tipo de fachada palaciega del Renacimiento castellano, del que son ejemplos el palacio de Monterrey de Salamanca, la fachada de la casa de los Guzmanes de León, la fachada de la Universidade de Alcalá de Henares y la galería del cierre claustral de la fachada de las Platerías de la catedral de Santiago, obras todas ellas de Rodrigo Gil de Hontañón. Este tipo de fachada (lámina 779), que influyó en edificios geográficamente más lejanos, como el palacio de Vela de Cobos, en Ubeda, de Andrés de Vandelvira (1561), en Monforte, confiere gran elegancia a los lienzos aligerados de su masa en sus partes altas. La línea horizontal de las alas, compensada por las torrecilllas terminales, realza también el cuerpo central de la fachada de la iglesia, que sirve de frontispicio a todo el conjunto. El modelo de galería apilastrada con arcos de medio punto fue imitado por Diego de Isla, en la tercera planta de uno de los claustros de Ribas de Sil (lámina 780), con las plantas inferiores aún renacentistas, y en una galería inacabada en el monasterio de Oya (lámina 781). Contrapartida suya fue, en cambio, el cierre claustral de la fachada del Obradoiro, de traza de 1614 de Jácome Fernández, que utilizó el tipo de columnas con zapatas tan castellano y tan usado en Galicia a fines del siglo XVI.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám. 778 Monforte, Lemos. Vista general de la fachada. Dos alas diferenciadas

Lám. 779 Frontón partido con escudo fundacional y jalonado por pináculos de bolas, piñas y flameros

689 José Pijoán, *Summa Artis. Arquitectura y orfebrería españolas del siglo XVI.*Editorial Espasa Calpe, 1996, 186.

Lám. 780 Ribas de Sil, claustro.

Lám. 781 Oya, monasterio. Vista exterior

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám. 782 y 783 Monforte, Colegio del Cardenal. Interior. Detalle retablo de altar mayor.

El interior del templo (lámina 782 y 783), de grandes masas concebidas a lo romano como todo lo herreriano, es de planta rectangular: un enorme salón de una sola nave con cuatro capillas por lado que comunican entre sí. La nave está cubierta de bóvedas de cañón con lunetos y una cúpula en el crucero. La Capilla Mayor tiene una sacristía por lado, que corresponden a los cuerpos inferiores de las torres. Su alzado es corintio, de pilastras estriadas con un friso decorado con una greca de entrelazados estilizados. La cornisa es volada. Las luces de los lunetos son ventanas termales. La cúpula se voltea sobre las pechinas en las que hay, sobre una ménsula, un ángel tenante con escudos. Por encima del ancho anillo cupular se alza el tambor con sus ocho ventanas de medio punto abocinadas. La media naranja tiene sus paramentos acusados por fajas planas y tableros de rehundido y resalto que van hasta el hueco de la linterna abierta con ocho ventanas rectangulares.

Los dos claustros del Colegio están adosados a los costados de la iglesia. Sólo uno es de época de la construcción del edificio. Su autor fue Simón de Monasterio, el último maestro que trabajó en las obras. El otro, sin documentar, no se construyó hasta el siglo XVIII, como se colige por su estilo.El de Simón de Monasterio es de dos pisos de orden dórico; el primero, de arcos de medio punto sobre impostas y el segundo de ventanas

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

rectangulares, con un óculo circular encima, excepto en los paños centrales de cada lienzo, en los que se ostentan los escudos del cardenal. Los arquitrabes de los dos pisos son idénticos, con toscos triglifos y con metopas de recuadro resaltados. La pilastras tienen un festón vertical rehundido. Las enjutas del primer piso tienen triángulos en punta de diamante. Entre las pilastras del segundo piso, llenando el macizo de entre las guarniciones de las ventanas, los tableros divididos en dos partes verticales, están rehundidos[690].

El interior de las galerías claustrales (lámina 784) está cubierto en la planta baja con bóvedas de arista de decoración de rehundidos y salientes que marcan lo constructivo. Sólo una decoración en cruz de recuadros, con escudos en la clave del arco, recarga un tanto su simplicidad. Este motivo decorativo, como se sabe, es casi un tópico en la arquitectura después de Nates y Praves.

Lám. 784 Monforte, Lemos. Claustro sur. Detalle de arcadas.

[690] José Pijoán, *Summa Artis. Arquitectura y orfebrería españolas del siglo XVI.*Editorial Espasa Calpe, 1996, 187.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Es difícil señalar cuáles son las partes de Andrés Ruiz y de Vermondo y las de Juan de Tolosa, las de Nates, Bustamante y Simón de Monasterio. La opinión de Checa Goitia sobre que Nates trabajó en Monforte, nos parece poco cierta. Sin embargo, este autor tiene razón cuando señala algunos elementos de la fachada monfortina como característicos de Juan de Nates. Las acróteras de bolas con anillo ecuatorial y las elipsoidales, así como el motivo del frontón partido para albergar un edículo y las enormes pirámides u obeliscos que rematan las curvas de los contrafuertes a los costados de la fachada, son propios de este arquitecto. No quiere esto decir que sean suyos por completo. Dada la semejanza y los mismos orígenes de los arquitectos, no sería de extrañar que fuesen de Juan de Tolosa, que sin ningún género de dudas, es el autor de las trazas del interior de la iglesia. Los paralelismos con la iglesia monasterial de Montederramo (lámina 785) lo confirman. De este mismo arquitecto deben ser también parte de las fachadas de las alas del edificio, quizá corrigiendo las primeras trazas de Ruiz y Vermondo, probablemente manos herrerianas y dentro de la arquitectura anterior castellana. Esta razón podría explicar la galería alta, de línea tan renaciente. La intervención que no ofrece duda es la de Simón de Monasterio en el claustro. Su categoría es menor que la de Juan de Tolosa y de los otros arquitectos. Basta sólo echar una ojeada al claustro, las torres y las escaleras del interior del Colegio para darse cuenta. Su arte es menos fino y culto. Sus obras adolecen de tosquedad y están mal trazadas. En el claustro, repite los órdenes y arquitrabes en los dos pisos, su decoración está exenta de ligereza y proporciones. Sus pilastras no tienen módulo perfectos. Al lado de sus antecesores, se nos parece como un cantero que aprendió el oficio en el taller, observando, viendo dibujar y realizar a los demás. Pero lo que su obra

Lám. 785 Montederramo, monasterio.
Claustro con arcadas.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

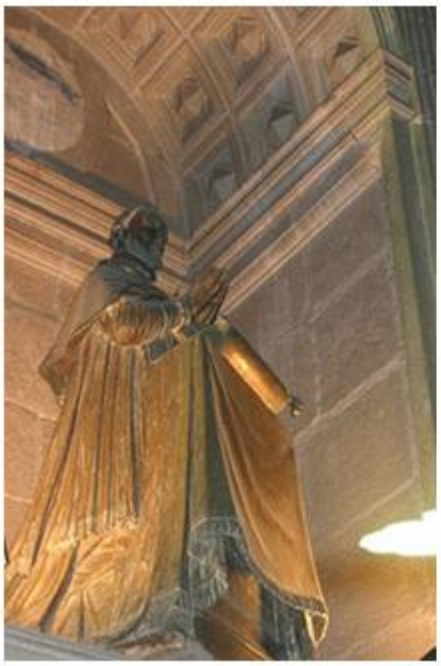
pierde en elegancia, lo gana, en en cambio, en expresividad y robustez. Ejemplos son sus trabajos fuera de Monforte, a cuya obra, sin embargo, dio un impulso decisivo[691].

Es muy importante recalcar la importancia de don Rodrigo de Castro, arzobispo de Sevilla e íntimo amigo de Felipe II e Felipe III, de la familia de los Conde de Lemos, título nobiliario que recayó en la ya fallecida Cayetana Fitz- James Stuart Falcó y Portocarrero, más conocida como la duquesa de Alba, quien fue la propietaria del edificio hasta su defunción, y que forma parte del padronazgo que lo rige, formado en la actualidad, en las otras dos partes, por el Ministerio de Educación y por los Padres Escolapios. Aparte contamos con un museo datado en el año 1981, donde se exhiben todas las joyas artísticas que se conservan desde la fundación de este colegio comenzado a construir en el año 1593. Destacando los dos cuadros del Greco, únicos en Galicia, cinco tablas de Andrea del Sarto y el cuadro de Van der Goes, ubicado en el segundo altar lateral, del lado del Evangelio de la Iglesia, en su emplazamiento original siendo de gran calidad la copia enviada por el Museo de Berlín tras su compra[692].

Por otro lado, conviene destacar que el museo dispone también de joyas que se conservan del cardenal Rodrigo de Castro, en la actualidad un guante encontrado en su tumba cuando fue abierta el 31 de diciembre de 1942, que estaba debajo de su estatua orante (lámina 786) en el lado del evangelio del presbiterio de cara al altar, obra de Juan de Bolonia. Se conservan, a pesar de los avatares históricos que sufrió este edificio en los siglos XVII y XIX, como fue la expulsión de los jesuítas de España por parte de Carlos III y la posterior desamortización, personificada históricamente en los personajes de Mendizábal y Madoz, momento en el cual el edificio estuvo prácticamente vacío y abandonado. Como consecuencia, muchos de los fondos bibliográficos están desaparecidos y se conservan unos pocos de lo muchos que llegaron a existir.

[691] José Pijoán, *Summa Artis. Arquitectura y orfebrería españolas del siglo XVI.* Editorial Espasa Calpe, 1996,188.
[692] María Pérez (coord.) *Museos de Lugo.* Publicación de El Progreso con la colaboración de Fundación Caixa Galicia.Xunta de Galicia. Consellería de Educación e ordenación universitaria, 90.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Lám.786 Cardenal Rodrigo Castro.
Estatua orante.

Pero, sin duda alguna, uno de los elementos arquitectónicos que más va a destacar en esta visita al Museo de Nuestra Señora de la Antigua es la escalera monumental (lámina 787) que arranca a la derecha de la entrada al colegio. Tiene una amplitud de 3 metros de ancho y está formada por peldaños de granito de una sola pieza. Está compuesta por tres tramos sin punto de apoyo central, de forma que se sostiene por un juego de fuerzas contrapesadas con los potentes muros. Su autoría se atribuye a Pedro de Morlote y a Juan de la Sierra entre 1594 y 1603.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám.787 Monforte, colegio del Cardenal. Escalera. Tiro y caja.

Para Galicia el Colegio monfortino fue de gran trascendencia. Sucesivas generaciones de las más ilustres familias gallegas se educaron en Monforte, primero con los jesuitas y, tras la expulsión de éstos en el siglo XVIII con los escolapios.

En este colegio influyó El Escorial que fue decisivo en la implantación del clasicismo (lámina 788) en España, pero aunque el núcleo castellano jugó un papel preponderante, no hay que olvidar la importancia que desde el Renacimiento tuvo

[693]Pérez, *Museos de Lugo*…, 97.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Andalucía. El purismo italianizante, tanto en Granada como en Sevilla, influyó poderosamente en Galicia. En el caso de Monforte de Lemos, ligado estrechamente al clasicismo del foco vallisoletano, sin embargo se puede detectar, a causa de ser arzobispo de Sevilla don Rodrigo de Castro, un cierto manierismo viñolesco debido a la presencia del milanés Vermondo Resta, que a la sazón era el Maestro Mayor del arzobispado hispalense[694]. Como se sabe, los planes y las trazas, que por desgracia no se conservan, las encargó don Rodrigo al hermano Andrés Ruiz y a Vermondo tal como constatan los documentos.

El ideal del clasicismo es el realizar un edificio unitario tanto en su concepción arquitectónica como en la ejecución de sus distintas partes. La obra perfecta es la pensada y llevada a cabo por un solo artífice. Ahora bien, ésta es una aspiración imposible si se trata de un edificio de grandes dimensones y magno empeño. Un monumento costoso e importante, aunque sea construido en un breve período, siempre se dilata en el tiempo y en su realización intervienen diferentes personas comenzando por el comitente y los tracistas hasta los maestros de obras que acaban modificando el diseño inicial cuando no reemplazalos planos primitivos por otros nuevos. Incluso El Escorial, paradigma de la obra unitaria y total, por no decir totalitaria, no pudo escapar al destino de toda arquitectura que quiere ser absoluta. En el caso del Colegio del Cardenal en Monforte la participación de diferentes arquitectos, maestros de obras y canteros hizo que el edificio ofrezca al espectador aspectos varios dignos de ser analizados estilísticamente.

Lám. 788 Enfoque de molduraciones de la puerta

694 Ana M ºFidalgo, *Vermondo Resta,*Sevilla, 1988, 20.

El Colegio nació con la voluntad de que fuese un "seminario universal de la juventud de Galicia". A la vez el Cardenal deseaba ser enterrado en la Iglesia del Colegio. Para ambas cosas no reparó en gastos y dio órdenes para que las obras se llevasen a cabo con la máxima celeridad. Las Cartas que el Padre Provincial Gonzalo Dávila escribía al Padre General Claudio Acquaviva son explícitas al informarle que había que "*dar prisa a la fábrica de Monforte, pues así parece necesario para el (Cardenal) verla acabada"* o que es "*cosa maravillosa la aficción que a su colegio tiene y el ansia de verlo, y dice que todo es hablar de este*"[695]. Que el Cardenal que, como se sabe, en 1593, visitó Monforte por última vez en su vida, en 1598 al hacer su testamento, tras constatar que "la obra y fábrica va muy adelantada" hace saber su voluntad de que "*si yo falleciera antes de que la dicha obra fenezca, se haya de acabar y ponga en toda perfección según la traza, orden o forma que se ha comenzado y se va prosiguiendo".* Esta decisión es la muestra evidente de que la última voluntad del Cardenal que destinaba la iglesia del Colegio para panteón suyo[696].

El Cardenal, que quería que su obra resultase lo mejor posible, en 1592 envió a Monforte como comisario suyo al canónigo tesorero de la Catedral de Sevilla, de ascendencia gallega y hombre de su confianza, Don Álvaro de Losada y Quiroga para presidir la subasta de las obras del colegio. Junto con él fue a Monforte el arquitecto Veremondo Resta, a la sazón Maestro Mayor del arzobispado. Losada compró el vasto terreno que había delante del edificio, que hoy forma la amplia lonja o Campo de la Compañía. En esa fecha el arquitecto que llevaba las obras era el transmerano Simón de Monasterio, autor de importantes edificios que en Galicia marcan la transición del clasicismo al barroco. Muerto tempranamente en octubre de 1596 el hermano Andrés Ruiz, fue substituido por el hermano Juan de Tolosa hasta la llegada, en 1608, de Simón de Monasterio. A éste último fue a quien ocupó darle el término a la fachada de la iglesia, la cúpula y las torres, además de la construcción del claustro principal del colegio. Su

[695] Evaristo Rivera, *Galicia y los jesuitas.Sus colegios y enseñanzas de los siglos XVI al XVIII* .La Coruña, 1989. Para no ser prolijos nos remitimos a este libro en lo que se refiere a las citas que más adelante hacemos de las cartas del P. Provincial Gonzalo Dávila al P.General Claudio Acquaviva al igual que otros documentos de la época.
[696] Antonio Bonet, "El colegio del cardenal y el clasicismo*"*en *Jornadas sobre el cardenal Don Rodrigo de Castro.* Monforte de Lemos, 2000, 117.

participación fue, pues, decisiva en el sentido más completo de la palabra ya que no sólo remató lo iniciado por otros arquitectos sino que introdujo su propio sello o personalidad de profesional, práctico y más ecléctico. Testimonio de la pericia canteril son las trazas de montea o cortes de piedra que en el pavimento de losas de granito al pie de las escaleras principales del colegio dejó grabadas para que sirviesen de patrones o modelos a seguir por los oficiales que tenían que labrar la obra. Ejemplo único de estereotomía inciso en piedra ya que los que se conservan en otros lugares siempre están dibujados al lápiz de carbón sobre muros caleados, merece ser estudiado y apreciado[697].

Si se analiza de manera pormenorizada el edificio, se puede llegar a dilucidar las diferentes partes que pertenecen a cada arquitecto. Parece indudable que la traza general, *"la planta universal*", se debe al Hermano Andrés Ruiz. Al jesuita le correspondió el establecer el programa del colegio de acuerdo con las necesidades y con el *"modo nostro",* la *"manera nuestra de la compañía*". Si la tipología del edificio era de Andrés Ruiz que por su experiencia tenía todas las competencias, a Vermondo Resta le incumbió, en cambio, la parte del ornato y de la suntuosidad que el cardenal deseaba a dar a la iglesia. Vermondo Resta que en el Álcazar de Sevilla nos ha dejado la muestra de su viñolesca y manierista formación, la aplicó en el almohadillado, la cartela y demás pormenores de la parte baja de la fachada de la iglesia del colegio monfortino. La parte alta de la misma, con sus pilastras planas e interpilastrados rehundidos, su frontón recto partido pertenece a Simón de Monasterio. La planta alta de la fachada del colegio, con sus dos alas con logias de arcos de medio punto resulta muy al estilo del Renacimiento en Salamanca, ciudad en la cual en 1598, Simón de Monasterio era vecino y en la cual probablemente trabajó con Juan de Ribero Rada de quien probablemente poseía el manuscrito *"en romance*" del tratado de Palladio, traducido por el maestro castellano-leonés.

[697] Bonet, *El colegio del cardenal y el clasicismo…,* 119.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El paso de Vermondo Resta en Monforte no debió ser totalmente inútil. Sin duda con el canónigo Losada y Quiroga sirvió para ordenar urbanísticamente la lonja o delantero del colegio, convertida más tarde en lonja de feria, de la cual se conservan las tiendas o puestos fijos de piedra en donde hoy está instalada la Oficina de Turismo de Monforte de Lemos. También debió trazar la calle abierta que, por expreso deseo del cardenal, unió el viejo núcleo urbano con el colegio construido en la gran explanada junto al puente de San Lázaro. La calle que, en 1595, según una carta de la condesa de Lemos a su marido "*está casi acabada y viene a quedar el colegio la mitad más cerca y ello es tan hermoso que basta para ennoblecer el lugar"* se acabó en 1610. Realizada de acuerdo con las órdenes del Cardenal de que fuese "*empedrada, ancha, buena y derecha"* es un ejemplo del nuevo urbanismo tal como eran las renacentistas italianas.

Se puede decir que el Colegio de Nuestra Señora de La Antigua ha sido considerado como el verdadero y estricto primer clasicismo gallego[698], cuya aprobación definitiva tuvo lugar antes del 24 de abril de 1592, porque es en esta fecha cuando el Cardenal, estando en el palacio arzobispal, otorga un amplio poder al canónigo tesorero Don Álvaro de Losada y Quiroga para que, en su nombre, se encargue de la fundación, esto es, concierte con los maestros y oficiales la construcción y compre todos los materiales necesarios. El 27 de septiembre el canónigo se encuentra en Astorga, donde fija cédulas de anuncio, remitiéndolas también a Santiago y a otras localidades. Una indisposición le lleva a confiar el poder en Juan de Losada Rivadeneira, Juan de Novoa y Villamarín, Gonzalo de Armesto, el P. rector Antonio Vázquez y el hermano Andrés Ruiz, estos dos "*teatinos de la Compañía de Jesús"*. Llegados a Monforte se dispone el remate de las obras que han concurrido gran número de postores, dato esclarecedor del gran proyecto que se pretendía plasmar[699].

En cuanto a la advocación, ya está pronosticado el orden corintio en miembros, ornato y medidas, el que se plasmaría tanto en el interior como en el exterior del templo. Una plasmación hecha a través de canteros y maestros de cantería presentes en Monforte,

[698] Fernando Marías, "La arquitectura del clasicismo en Galicia*",* en *Galicia no tempo,* 1991. Conferencias.Otros estudios,Santiago de Compostela, 1992, 180.

[699] Fernando Rodríguez, *Algunas consideraciones sobre la construcción del Colegio de Nuestra Señora de la Antigua de Monforte de Lemos* (Lugo) 1592-1619.San Lorenzo de El Escorial:, Servicio de publicaciones, 1995,501.

de los que conocemos su nombre: Juan de las Cajigas[700], Domingo Ortiz[701], Antonio Díaz de Cadórniga[702], Diego de Isla[703], Juan de la Sierra[704], Pedro Álvarez[705], Pedro de Palacios[706], Pedro de Morlote[707], Hernando de la Roca[708], Macías Álvarez[709] y Pedro Alonso[710]. No deja de llamar la atención la presencia de tantos maestros trasmeranos en tierras gallegas. El remate se adjudicó, después de apagarse la candela, en la puja más baja, 18.000 ducados y 100 de prometido, que realizó el maestro de cantería Juan de las Cajigas[711].

Desde el principio la simetría del conjunto arquitectónico quedaba patente. La Iglesia sirve de eje distributivo, a su derecha se ubica el edificio de las escuelas con un solo patio y, a su izquierda, la casa-colegio con dos. La magnitud de la obra, en general, y de su fachada principal, en particular, requería un espacio en las inmediaciones de ésta desde donde pudiera ser apreciada en toda su amplitud. Este era el anhelo mostrado por el Cardenal en la solicitud que Don Àlvaro de Losada presenta el 6 de febrero de 1593, al Consistorio monfortino con la unanimidad de sus miembros donó el terreno de 500 por 400 pies en la plaza y en el *"ayazal*" delantero. La considerada superficie cedida fue a su vez donada por el Cardenal al Colegio para que en ella pudiera fabricar casas con la condición de "*dejar libre la plaza conforme a lo que toma la fachada delantera…y dejando libre el passo y calle por la dha plaza como agora lo esta".* En un primer momento cabe pensar que tal sugerencia se tuvo en cuenta, pues en las *"annuas*" de 1596 se recoge que "*se dejo espacio para fabricar unas casas en donde habitasen nuestros*

[700] Maestro de cantería, vezino del lugar de Solares de la merindad de Trasmiera y feligresía de nuestra señora de Cudeyo, juresdicion de la merindad de Trasmiera.
[701] Maestro de canteria, vecino del lugar de Sabaza, juresdicion de la justa de Parayas.
[702] Maestro de cantería, vezino de la ciudad de Ourense.
[703] Maestro de cantería, vezino de San Esteban de Ribas de Sil.
[704] Cantero, vezino de la merindad de Trasmiera del lugar de Secadina.
[705] Maestro de cantería, vezino de la feligresía de Santa Mª de Osera, jurisdiccion del Monasterio de Osera.
[706] Maestro de cantería, vezino de Trasmiera.
[707] Maestro de cantería, vezino de la merindad de Trasmiera.
[708]Cantero, vezino de la merindad de Trasmiera del lugar de Carriaço.
[709]Cantero, vezino de Ourense.
[710] Maestro de cantería, vezino y natural de Piedrafita, feligresía de San Martiño de Castalgo, tierra de Queixa.
[711] Fernando Rodríguez, *Algunas consideraciones sobre la construcción del Colegio de Nuestra Señora de la Antigua de Monforte de Lemos* (Lugo) 1592-1619.San Lorenzo de El Escorial: Servicio de publicaciones, 1995,503.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

alumnos en el campo que dio el Ayuntamiento delante del Colegio. Y ya que la villa quedaba distante, estas casas servirían de ayuda a los estudiantes". Posteriormente, este propósito no se llevó a cabo por las exigencias requeridas por el General de la Compañía, a saber, que los solares se diesen a censo. Teniendo en cuenta que el edificio en sí es ya un foco atrayente para que la población se extienda por sus alrededores, si se hubiera permitido construir en los límites de la plaza, posiblemente estaríamos ante la "*plaza mayor*" de la villa.

35.1.3. La intervención y puesta en marcha de la obra

En los meses siguientes al remate comienzan los trabajos de desbrozamiento, acondicionamiento y delimitación del lugar requerido para la erección del edificio. Pero los trabajos, desde un principio, sufrirían retrasos ante el incumplimiento por parte de los maestros de la obligación de, en la fecha señalada, acudir con los asentadores exigidos, ocho por cada parte. Los requerimientos entre las partes son constantes; Juan Alonso de Mondriz, como procurador, exige un rápido cumplimiento de lo acordado, y los maestros de cantería se amparan en diversas razones: las zanjas no se ha empezado a cavar por la excesiva lluvia, afirman Gregorio y Gonzalo Fatón; ni se han traído los asentadores porque el hermano Ruiz, ausente, tenía que dar visto bueno a las zanjas. Además, el mal tiempo ha impedido juntar los materiales necesarios para la cimentación de la obra. El 10 de abril Juan de las Suertes, aparejador de Juan de las Cajigas en la obra de la Iglesia, expone tener los cimientos abiertos, materiales, oficiales, asentadores y sirvientes suficientes para continuar las obras, pero éstas se han paralizado por no estar presente el diputado del Cardenal para la inspección y dirección de las mismas. El parecer de Juan Alonso de Mondriz es muy distinto, pues afirma que Juan de las Cajigas ha estado ausente más de mes y medio, los cimientos están desmoronados y llenos de tierra, el número de asentadores no es el acordado y tampoco han reunido las piedras y la pizarra apropiada para los cimientos.

Ante esta situación se busca una persona que visite la obra e informe de su estado actual. El nombramiento recae en Pedro de Morlote, quien, el 12 de abril hace el reconocimiento exponiendo que:

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

"los cimientos de la Iglesia de la mano izquierda hacia el puente del Señor San Lázaro no estaba bien ahondado y mando se ahondase todo lo que a el declarante le paresciere hes menester", que, "la piedra questa a camino frontero del dho edificio no se gaste sin gastar de la piedra grande questa en la cortina junto al dho cimiento" y que "la cal y arena no muestra estar tan perfecta como se requería, manda que la calen toda ella y la desagan sin agua y después la vuelvan a aguar de nuevo…[712]"

Por su parte, el P. Pedro de Salinas, rector del Colegio, para evitar cualquier excusa de los maestros de cantería sobre la ausencia de Andrés Ruiz, nombra como maestro mayor al hermano Juan de Tolosa, presente en el colegio. Notificado tal nombramiento a los rematantes, el hermano Tolosa comienza su labor el día 4 de mayo, midiendo y nivelando, con cordones de bramante y otros instrumentos los cimientos de la "*casa delantera y lado de hacia el puente de San Lázaro con la presencia y satisfacción de Diego de Isla, Gregorio y Gonzalo Fatón".* A continuación hizo lo mismo con el cimiento de "*la delantera hacia donde se hace la Iglesia hallando que gran parte de éste estaba bien cimentado y firme para poder asentar y sus medidas eran de 8 pies y medio de alto y 5 pies y medio de ancho. Se echaron cantos para comenzar a asentar".*

Los trabajos en la Iglesia, comenzada por la fachada principal como ya se ha dicho, avanzaban con rapidez, pues muy pronto el maestro de obras Juan de las Cajigas requiere del maestro mayor los moldes cortados y "monteados" para labrar las basas y otras partes tocantes a la obra. El 8 de mayo, Tolosa ya tiene cortados los moldes de las basas y pilastras de toda la Iglesia, faltando los pilares cantones que realiza este mismo día.

Este año, el Cardenal decide emprender un viaje a Galicia para cumplir con el Jubileo y, al mismo tiempo, solucionar distintos asuntos concernientes a la fundación y a los trabajos que se van realizando en su magna obra. El 22 de mayo parte de la ciudad hispalense con dirección a Madrid, entre sus acompañantes viene el arquitecto Vermondo Resta. Una vez en esta ciudad tiene lugar la firma de la escritura de la fundación, fechada

[712] Rodríguez, *Algunas consideraciones sobre la construcción…,* 503.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

el 11 de junio. Puede resultar extraño, pero la puesta en práctica de las obras precede a la confirmación de la fundación. A principios de julio del 1594 reanuda su viaje a Galicia. Con anterioridad, el arquitecto milanés ha tenido que partir hacia Monforte porque el 11 de junio asiste a la obra por orden del Cardenal[713].

Este mismo año vuelve a haber constancia de la presencia del jesuita Andrés Ruiz en Monforte desempeñando nuevamente el cargo de maestro mayor y "*vistor"* de la obra. Este maestro en compañía de Vermundo Resta y, posiblemente, a instancias de Don Rodrigo, todavía en Madrid, añaden a la traza original dos "*partes de quartos*" que han de ir arrimados a las torres de la fachada principal. El contrato de esta obra se realiza el 11 de junio con los maestros de cantería Pedro de Morlote y Juan de la Sierra. La incorporación de estos cuerpos, cuyas dimensiones son de 26x26 pies, va a modificar no sólo la fachada principal, sino también una de las laterales –la del norte- que, para evitar cualquier ángulo en su configuración exterior, se amplía hasta formar escuadra con el cuerpo añadido. Se señalan los materiales, puertas y ventanas que llevarán, buscando la uniformidad material de la fachada oriental. Por esta razón se construirán de "*sillares de obra rustica…a la manera que van asentados los sillares de la delantera de las esquelas que se han comenzado a hazer"*; y el zócalo, recinto y entablamento de la casa y escuelas se prolongarán a estos cuartos. Entre las obligaciones de los maestros ejecutores están: la de comenzar la obra a los cuatro o cinco días de esta escritura; la de sacar los cimientos que faltan; asentar el zócalo y erigir cuatro puertas, dos en la delantera de los cuartos y dos en la portería.

Otra de las modificaciones introducidas en la fachada principal afecta a sus materiales. Desde un principio, la fachada oriental de la casa y escuelas se había proyectado realizarla de mampostería y las ventanas de cantería, pero el hermano Ruiz en nombre del Cardenal había ordenado cambiar la parte exterior para que se realizase de sillería de obra rústica. Esta alteración fue aceptada por Diego de Isla y los hermanos Fatón, que comienzan a trabajar en sillería de obra rústica la delantera de la casa y

[713] Rodríguez, *Algunas consideraciones sobre la construcción…,* 510.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

escuelas, pidiendo posteriormente que la tasación de esta parte fuera superior a lo estipulado, lo que, al no ser aceptado, provoca el cese y paralización de los trabajos en esta fachada. El hermano Ruiz, aprovechando la ocasión, excluyó a Diego de Isla y los hermanos Fatón, y remató, a más bajo precio, esta fachada en los maestros de cantería que habían tomado los cuerpos añadidos.

La llegada del Cardenal a Monforte tiene lugar a finales de julio o principios de agosto y otorga un poder, el 16 de septiembre, para que se rindan las cuentas de la obra. Las únicas noticias conocidas son las aportadas por Rivera Vázquez; los gastos ascienden a 15.565 ducados; el hermano Ruiz ha gastado 3.863, parte en una vivienda y aulas provisionales; otros gastos han sido para sus colaboradores: el hermano Juan de Tolosa "*que había salido a cortar leña por los cotos del Valle de Lemos"*, el hermano Lucas Fernández *"encargado de la herrería, un andaluz de 47 años, al que el Cardenal había conocido en Sevilla y, prendado de sus excelentes cualidades, había conseguido que lo enviasen a la obra".* Incluso Vermundo Resta aparece recibiendo 1.260 reales por 15 meses que ha asistido a la obra. Este último dato, deja entrever que el arquitecto milanés ha asistido a la obra desde el verano de 1593.

La partida del Cardenal está fechada en 8 de noviembre de 1594, según firma Cotarelo. Es presumible que Resta se fuera en su compañía ya que no vuelve aparecer en la documentación. El provincial Gonzalo Dávila que ha venido a Monforte con el Cardenal, en una carta fechada en Ávila el 17 de septiembre de este año, se refiere a la obra en los siguientes términos:*"quanto toca a la delantera y a la yglesia sera cosa sumptuosa y digna del cardenal, la casa nuestra buena y acomodada, sin sumptuosidad, pero no está hecho mucho sino poco más que sacados los cimientos"*

Las obras no avanzan todo lo rápido que se deseaba, y si a ello añadimos que tanto el trabajo como el comportamiento de algunos de los contratistas dejan bastante que desear, obtenemos como resultado el pleito promovido por Andrés Ruiz, maestro y sobrestante de la casa y colegio, contra Diego de Isla, Gregorio y Gonzalo Fatón. Tuvo comienzo el 2 de septiembre de 1594 ante los licenciados Alonso Ruiz de Castro de Oña y Pedro de Lezama. Las causas fundamentales que alegaba el director de la obra tenían que ver directamente con el incumplimiento de algunas de las claúsulas del contrato: no

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

haber cumplido con el número de asentadores exigidos, incluso no haber traído "*ni a quatro ni a tres"*, por lo que deberían pagar la pena correspondiente de 21 y 25 reales por día desde el 1 de abril hasta ahora que "*son más de diez y seis meses"*; no haber hecho los cimientos como convenía ni la pared segura; equivocarse en la mezcla de cal y arena; y haber sido constante la ausencia de Diego de Isla que tenía además un carácter "*revoltoso y reçolloso"*. Por todo esto se decide su expulsión de la obra. La contestación de Diego de Isla a través de su hermano, Julián de Isla, está fechada casi un año después, el 27 de junio de 1595. En ella declara que ha cumplido con todas las condiciones y que las posibles faltas se debían a las complicaciones económicas que siempre había tenido la obra[714].

La sentencia ganada por el hermano Ruiz conlleva que se realice un nuevo remate de estas obras. Los maestros elegidos serán solamente los Fatón , "*por no haver hallado otros maestros que con tanta facilidad quisiesen asistir a poner la mano en ella"*. Las condiciones se han personalizado y se han introducido algunas novedades importantes respecto a las del año 1592. A través de ellas sabemos que faltan por abrir algunos cimientos y que éstos subirán hasta el alto del pavimento de la Iglesia; se mencionan las torres que hacen las esquinas; no están hechos el refectorio, anterrefectorio, cocina, trasacristía, portería, "piezas de trato" y patios. Además se introducen, como anunciamos, algunas modificaciones con respecto al año 1592: la escalera principal se hará en el cuarto medio de los patios; habrá otras dos escaleras particulares: una en el primer patio por la que se sube al coro y a los cuartos altos, y la otra en el segundo patio, en el lugar que muestra la planta; se les obliga a traer tan sólo seis asentadores y poner todos los materiales de piedra, cal, arena, hierro, e instrumentos, herramientas, andamios, oficiales y peones. A las canteras anteriormente mencionadas, Ribas Altas y Remoín, se le añade una nueva, la de Piñeira. Es posible que este contrato no anule el de Pedro de Morlote y Juan de la Sierra, aplicándose éstos a la fachada oriental y torres, y los Fatón al resto de las escuelas y casa.

[714] Fernando Rodríguez, *Algunas consideraciones sobre la construcción del Colegio de Nuestra Señora de la Antigua de Monforte de Lemos* (Lugo) 1592-1619.San Lorenzo de El Escorial: Servicio de publicaciones, 1995, 514.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Los motivos de índole económica van a ser patentes a lo largo de toda la construcción. Así, a mediados de febrero de 1595, el provincial Dávila escribía que las obras iban despacio e incluso se han parado por falta de dinero.

No volvemos a tener noticias hasta que, el 5 de febrero de 1598, Don Rodrigo envía un poder a Doña Catalina de Zúñiga y Sandoval referente a las obras. Han sucedido acontecimientos inesperados, la muerte del maestro de cantería Juan de las Cajigas que, unidos a otras causas no especificadas, han alterado el curso de las obras. Una necesidad prioritaria es la realización de una nueva contratación para evitar parones prolongados y buscar un mayor dinamismo en la construcción. Esta muerte, que afecta sólo a las obras realizadas en la Iglesia, intranquiliza a los asentistas del resto de la obra y así, los hermanos Fatón, el 13 de abril, solicitan a la Condesa que se lleve a cabo una detallada tasación de la parte que tienen bajo su directo dominio, y que se haga por una persona experta en el arte, *"maestro de çiençia y conçiencia para aue desengañe a don ubiere engaño y en todo se proçeda con mucha verdad y claridad".* Ellos, por su parte, declaran que *"desde el último contrato a esta parte habían trabajado en la dicha obra y se habían ocupado en ella con sus personas y oficiales y a gloria del Señor la tenían puesta en buenos términos".*

El hermano Juan de Tolosa, otra vez maestro de obras del conjunto, será encargado de realizar la tasación y medición dadas sus cualidades de persona perita, suficiente en el arte de la cantería y, según sus propias palabras, conocedor *"de lo que cuesta la piedra cal y arena y lo que labran los oficiales"*. La visión y medición, llevada a cabo el 13 de abril, nos permite conocer el estado en que se encuentra el edificio. La profundidad de los cimientos hasta el pavimento es de "*vara e dos pies"* según el testimonio del P.Covo "*que lo vio por bista de ojos"*. Los cimientos de los corredores y paredes que tiene la casa son de 22 pies de alto y comprenden desde el cimiento hasta el pavimento, posiblemente se esté hablando de la fachada norte. A partir de esta altura vienen los lienzos de la casa y de las escuelas que están construidos de mampostería.

De la parte correspondiente a las escuelas están construidos los cimientos y prácticamente toda su fachada oriental, pues se está tasando el zócalo, el recinto, la cornisa y la abertura de los cuarenta claros correspondientes sin contar el testero. Señalar

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

la clara distinción hecha de los materiales empleados en su composición: sillares simples y almohadillados. Sabemos que también están realizadas las bodegas, aulas y los huecos de algunas puertas y ventanas – grandes y pequeñas-, faltando sus marcos y ornamentación.

En la parte de la fachada principal correspondiente a la Comunidad religiosa el estado de las obras es semejante al de las escuelas, pues se habla de la cornisa y de cuarenta claros sin contar el testero. El lienzo enfrentado con la villa no alcanza la altura de la cornisa, por lo menos en el tramo ocupado por el refectorio y el "cuarto". Este último está cubierto por bóvedas de diferentes anchos, 17 y 22 pies, y su longitud alcanza algo más de los 261 pies.

Sin embargo, hay otras partes que necesitan ser terminadas como pueden ser los patios, en los que se han echado losas; las puertas de la portería y de las escuelas, en las que se introduce la novedad de un frontispicio cortado; la lonja, de quince pies de ancho que recorre el frente del edificio, que ya tiene algunas losas, pero le faltan las restantes y las gradas; la escalera principal de las escuelas de tres tramos, el primero macizo y los siguientes "*rovados por vajo"* cuyo techo de piedra lo construirá Diego Vélez; y las escaleras que bajan a la bodega desde el primer suelo del cuarto y desde el anterrefectorio.

A través de las siguientes palabras de Juan de Tolosa, podemos entrever cuál ha sido en realidad la evolución y puesta en práctica del proyecto inicial: "*por amor del daño de todo lo que han deshecho y buelto a deshazer y mudar mereçen dos mill reales ansí de ventanas como de puertas, todo lo que aquí ba declarado se ha mirado con mucho cuidado y consultado muchas vezes por que no sea guardado la traça en que se les remato sino que todo se les remobio y buelto a otra forma"*

Esta tasa y medición fue aceptada por todos como correcta y bien hecha, pero el estado de las obras necesita un nuevo impulso. Así, la Condesa, respetando la escritura de concierto realizada en Ourense (1595) y teniendo presente la tasación hecha, estableció con los Fatón un nuevo convenio – en el que se añadían nuevas condiciones- para que concluyesen la obra. Su lectura aporta datos sobre las piezas inconclusas: los "cuartos", el refectorio, la enfermería y la sacristía ubicados en la casa-colegio no tienen

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ni los cimientos; las puertas de la portería y de las escuelas con modillones, arquitrabe, friso, cornisa, fronstispicio, remate de pirámides y escudo tendrían que ejecutarse "*conforme a la horden de Bignola"*; los corredores altos y bajos de los claustros se harán "*conforme a la traça que se les dara y conforme esta elegido en la pared de la yglesia".*

Por lo que toca a la iglesia, Rivera Vázquez afirma que la labor de Juan de las Cajigas no fue más allá de una buena parte de la fachada y poco más, y que las obras no se suspendieron del todo, ya que bajo la dirección del P. Juan Covo se realizaron algunos trabajos. No se ha conservado documentación sobre su estado ni sobre si se hizo tasación de lo que hasta este momento se había realizado. La muerte de Juan de las Cajigas y la urgencia de continuarla conllevó a que, el 5 de mayo de 1598, se hiciera un nuevo contrato con los maestros de cantería Diego Vélez y Gonzalo de Güemes[715].

En cuestión de tres años – 1598 a 1600- se suceden una serie de acontecimientos que afectan directamente a la fundación. A la ya mencionada muerte de Juan de las Cajigas, le sucede los brotes de la peste cuyos estragos tocan de cerca tanto a las compañías de operarios como a la comunidad religiosa, mermando cuantiosamente sus componentes – una de sus víctimas es el propio Juan de Tolosa- . Además la Condesa de Lemos parte hacia Nápoles en 1599, donde su marido desempeñará el cargo de Virrey. Y como colofón de todas estas desgracias, tenemos la muerte del Cardenal, acontecida el 18 de septiembre de 1600.

La peste y la muerte del hermano Tolosa trajeron consigo la detención de las obras, pero no por mucho tiempo, ya que en 1599 aparece otro jesuíta, supliendo a Tolosa, con el cargo de "vistor y sobrestante"; se trata del jesuita Bartolomé Martínez, tal como se recoge en una carta de pago hecha a los Fatón el 30 de noviembre de dicho año[716].El

[715] Rodríguez, *Algunas consideraciones sobre la construcción del Colegio*,…514.

[716] *El H.Bartolome martinez de la Compañía de Jhus resydente en la Cassa y Collegio de nra. Sª de la Antigua que en esta villa de monforte de lemos a ynstancia del Yllmo cardenal de sevilla e al presente se ba fabricando vistor y sobreestante de la obra del dho Collegio certifyco a los llaveros y diputados del arca tres llaves que su Yllma en el tiene para la dha obra es menester que de los dhos mrs se den a Gonçalo Faton y Gregorio Faton maesos de canteria en quien la obra de Cassa y esquelas del dho Collegio esta rematada doze mill rrelaes que balen quatrocientos y ocho mil mrs los quales an de aver a quenta de la obra de su cargo para yr prosiguiendo en ella por tanto pueden sus md. Dar librança para que se les den para este efecto que sera bien dada Fecha en el dho Collegio a viente y nueve días del mes de nobyembre de myll e quinientos y noventa y nueve años".* CF. ACM Legajo 2-nº9, fol.11.

Cardenal, celoso de su obra, no quiere que en ella falte la persona que lo representa – la Condesa se ha ausentado- ; por eso nombra como inspector al canónigo Alfonso Buján, pero éste no llega a Monforte ya que por el camino se le comunica la muerte del Fundador. La repercusión de este funesto acontecimiento hay que considerarla trascendental en el posterior desarrollo de la fábrica. Los pleitos relacionados con su herencia serán largos y cuantiosos, mermando de tal forma su fortuna, que no se podrá concluir en su totalidad la obra emprendida.

Aunque desde el principio se contó con un plan general, muchas han sido las modificaciones que en él se introdujeron por diversas razones: económicas- no se pudo terminar conforme a lo proyectado- ; estéticas – el cambio de un campanario con un husillo por dos torres en la cabecera de la Iglesia- ; prácticas- los cuerpos adosados a las torres de la fachada- ; y por falta de pericia o entendimiento demostrado por algunos de los maestros de cantería – los hermanos Fatón en diversas partes del colegio como se acredita en la tasación hecha por el hermano Tolosa-. A todo esto debemos sumar que, a lo largo de este tiempo, muchos fueron los arquitectos y maestros de obras que han participado activamente en la ejecución de este proyecto. Y todo ello sin olvidar la novedad que, con consiguiente rechazo, supone la implantación de los valores propios del clasicismo arquitectónico en una región periférica reacia a las innovaciones y cambios. Pero todos estos inconvenientes no impidieron la erección de una obra que es y debe ser considerada como la primera gran arquitectua clasicista con que cuenta Galicia, pues no en vano ha sido considerada como el "Escorial Gallego", título nada desacertado si tenemos en cuenta que durante su construcción ya se comentaba que de ejecutarse con toda perfección el diseño inicial, resultaría otro "*segundo Escorial*"[717].

35.1.4. El análisis arquitectónico

La vastísima cultura humanista de Don Rodrigo de Castro forzosamente tuvo que ejercer sobre él una poderosa influencia,al contemplar una ciudad entonces en plena fase de expansión artística y religiosa, una vez finalizado el Concilio de Trento. La nueva

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

717 Éste es el calificativo empleado por el anónimo biógrafo del Cardenal, Cf. Cotarelo Valledor, A. o.c.,t. I p.323.

mentalidad religiosa postrentina estaba encabezada por la orden jesuítica[718], en pleno esplendor bajo la dirección de San Ignacio.Quizá don Rodrigo mantuviese en Roma su primer contacto con la Orden Jesuística, de la que con posteridad, ya en España, será un apasionado defensor. Vuelta a España, en 1559 don Rodrigo fue elegido canónigo y chantre de Cuenca, obispo de Zamora y finalmente arzobispo de Sevilla desde 1581 hasta su muerte en 1600.

Con la única adición de un patio en el siglo XVIII, el edificio ha llegado hasta nosotros tal y como fue concebido por sus arquitectos, es decir, como un rectángulo cuya planta se compone de dos alas, con su patio respectivo a ambos lados de la iglesia, que ocupa el eje central de la construcción, determinándose así la estructura exterior, que se compone de la portada de la iglesia, perfectamente individualizada y destacada del resto del lienzo de pared; las alas del edificio, con su entrada correspondiente y las dos torrecillas que le debían de acabar a no ser por la alteración de la longitud mural en el transcurso de las obras[719].

Aunque se han aducido a una serie de posibles precedentes o modelos que los arquitectos pudieron haber tenido en cuenta para el trazado general, desde el Hospital Mayor de Milán de Filarete (lámina 789 a 792) al Hospital de Santiago en Úbeda de Vandelvira, (lámina 793 y 794) sin duda la organización de la planta, así como el esquema general de alzado exterior, presenta una analogía indudable en El Escorial (lámina 795 a 797), aunque de proporciones más reducidas. El ritmo horizontalizante del lienzo de pared, la presencia a tramos de estructuras verticales como las portadas que rompen con dicha verticalidad y el mismo esquema de portada de raíz vignolesca,corroboran la denominación de el "Escorial gallego", así como también lo es el dominio de la cúpula como un elemento en torno al cual gira todo el edificio, y la colocación de las torres en ambos lados de la capilla mayor, algo insólito en Galicia, pero

[718] José Manuel García Iglesias y Mª Dolores Vila Jato (coord.), *Galicia en la época del Renacimiento.*A Coruña: Editorial Hércules, S.A. Ediciones, 2000, 156.
[719] García y Vila Jato (coord.), *Galicia en la época del Renacimiento*.A Coruña: Editorial Hércules, S.A. Ediciones, 2000, 156.

que estaba previsto también en el Escorial[720].La diferencia más significativa estriba en que mientras que en el Escorial, la fachada principal no da paso a la iglesia sino a un patio, en un magistral efecto sorpresivo típicamente manierista, en el Colegio monfortino la portada principal sirve exclusivamente de acceso al templo.

Lám. 789 a 792 Filarete, Hospital.
Detalle fachada principal, arcadas,
planimetría y bóvedas

[720] García Iglesias y Vila Jato, *Galicia en la época del Renacimiento…,* 158.

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

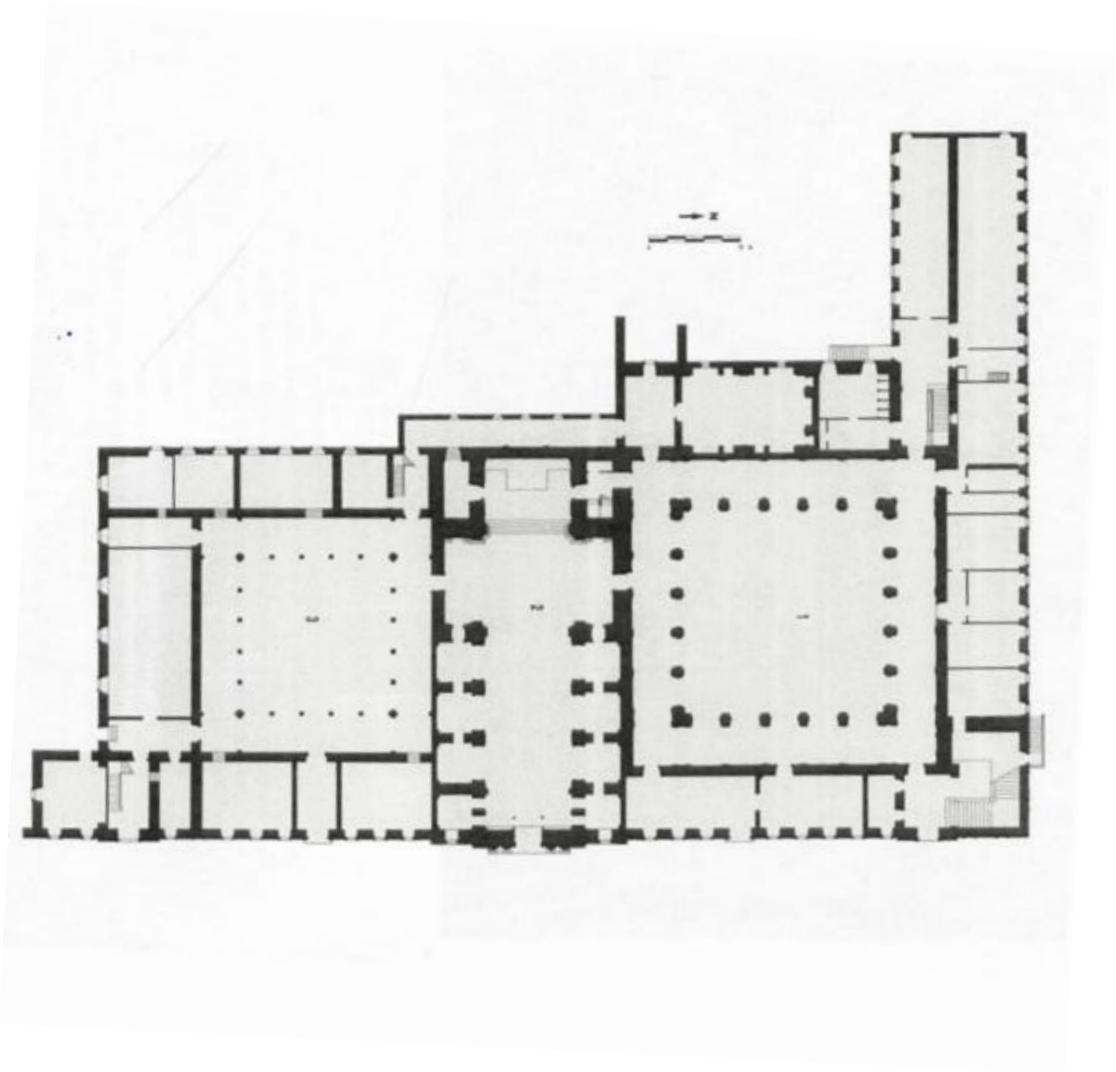
Lám.793 y 794 Úbeda, hospital de.
Vandelvira. Interior y exterior.

Lámy. 795 a 797 Escorial, El. Detalles
fachadas principal y lateral. Vista
panorámica.

Otro posible modelo (lámina 798) podría haber actuado sobre el edificio monfortino: el Hospital de Simón Ruíz de Medina del Campo (lámina 799), edificado por Juan de Tolosa y remodelado por Juan de Nates, dos arquitectos que trabajan en Monforte.El conjunto de Medina del Campo se concibe también como un organismo escenográfico y urbanístico al circundarle una amplia verja, idea que, a su vez, puede proceder de El

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Escorial ; netamente esculiarense es el predominio de las superficies muertas, al cerrado aspecto del conjunto y su plenitud, aspecto que puede captarse también en Monforte[721].



Lám. 798 Monforte, Colegio.
Planimetría del Colegio del Cardenal
Rodrigo de Castro

[721] José Manuel García Iglesias y Mª Dolores Vila Jato (coord.), *Galicia en la época del Renacimiento.* A Coruña: Editorial Hércules, S.A. Ediciones, 2000, 156.

La visión exterior del conjunto se individualiza la fachada de la iglesia, que rompe la monótona secuencia de los muros, con su aspecto de fachada religiosa italiana postrentina, con un precedente lejano en Vignola y uno mucho más próximo en modelos herrerianos, de los que la separa su mayor decorativismo, indicativo de un gusto protobarroco que empieza a dominar en nuestra arquitectura.

Lám. 799 Medina del Campo, hospital

Lám. 800 Monforte de Lemos. Fachada principal. Portada central

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La fachada (lámina 800) se compone de un primer cuerpo almohadillado en el que se abre la puerta con plástico juego de dobles columnas toscanas, entablamento y pináculos de bola; el segundo, ya con paramento liso, introduce con mayor fuerza el juego lumínico al decorarse con macizos tableros cajeados, al modo esculiarense,que contrastan, por su aspecto de solidez, con la ventana central rectangular, bajo la que está el escudo de armas del cardenal fundador. Sobre la cornisa, un frontón triangular, también decorado con placas, se fragmenta en el centro para dar paso a una airosa peineta con escudo,que en principio fue de la Orden Jesuítica, sustituido en el siglo XVIII por el de España; para unir ambos cuerpos, dos aletones curvos con una gran pirámide de bola. Aparte de la evidente relación de esta fachada con las postrentinas de Vignola (a quien especialmente se menciona como modelo en las condiciones de la construcción) y al no menos evidente aire herreriano de la portada, presenta también un sintomática similitud con algunas obras del núcleo postrentino de Valladolid, al que pertenecían los tracistas del edificio que nos ocupa, como por ejemplo la iglesia de los Jesuitas de Segovia (lámina 801 y 802), construida por Andrés Ruiz,y en la que también se utiliza el paramento almohadillado.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám. 801 Segovia, iglesia de los jesuitas.

Lám. 802 Segovia, iglesia de los Jesuitas.
Sistema de abovedamiento

Chueca ha resaltado la importancia que pudo haber tenido para la configuración interior y exterior de la iglesia la intervención de Juan de Nates que, al parecer, viene a partir de 1600[722] a acabar su construcción, lo que explicaría la utilización en Monforte de acróteras de bola con un anillo ecuatorial y otras elipsoidales, lo mismo que en la fachada de la iglesia de las Angustias de Valladolid (lámina 803, 804 y 805) Se asemeja también a la iglesia de la Compañía de Palencia (lámina 806) en el motivo del frontón partido para dar cabida a un edículo a modo de peineta, o en las grandes pirámides u obeliscos con que se rematan a los costados de la fachada las curvas de los contrafuertes.

[722] José Manuel García Iglesias y Mª Dolores Vila Jato (coord.),*Galicia en la época del Renacimiento.*A Coruña: Editorial Hércules, S.A. Ediciones, 2000, 158.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám.803, 804 y 805 Valladolid, iglesia de las Angustias. Fachada principal. Sistema de abovedamiento

Lám.806 Palencia, iglesia de la Compañía

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La iglesia es de planta rectangular, un enorme salón de una nave con cuatro capillas que comunican entre sí. La nave está cubierta con bóveda de cañón con lunetos (lámina

807 y 808) y cúpula (lámina 809); la capilla mayor, de cierre recto, tiene una sacristía por lado que se corresponde con el cuerpo inferior de cada una de las torres. Su alzado es corintio, de pilastras estriadas con un friso decorado con una greca de entrelazos estilizados. La iluminación de la nave se consigue mediante ventanas termales, como El Escorial o en la Catedral de Valladolid.La configuración de la iglesia es, pues, plenamente herreriana, producto además de un hombre que ha de conocer el ideal de solidez y monumentalidad que la arquitectura clasicista quiere hacer revivir del pasado romano. Por ello, los precedentes que pueden manejarse como posibles factores de influencia son, aparte de los ya reiteradamente citados, edificios como la Colegiata de Villagarcía de Campos, construida por Pedro de Tolosa, pariente del Juan de Tolosa que trabaja en Monforte y la iglesia de los Jesuitas de Segovia de Andrés Ruiz, que, según las noticias documentales había sido trazada por el hermano Valeriani, previa consulta con Juan de Herrera. En 1582 se pone al frente de la obra de Andrés Ruiz, si bien Juan de Herrera le proporciona una serie de instrucciones precisas de cómo había de proseguirse la construcción[723], basándose sin duda también en la Colegiata de Villagarcía de Campos, tanto en planta como en organización interior, lo que hace que ese edificio se convierta en el prototipo efectivo de toda la arquitectura clasicista del Sur de Galicia.

[723] García Iglesias y Vila Jato (coords.), *Galicia en la época del Renacimiento…,* 158.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

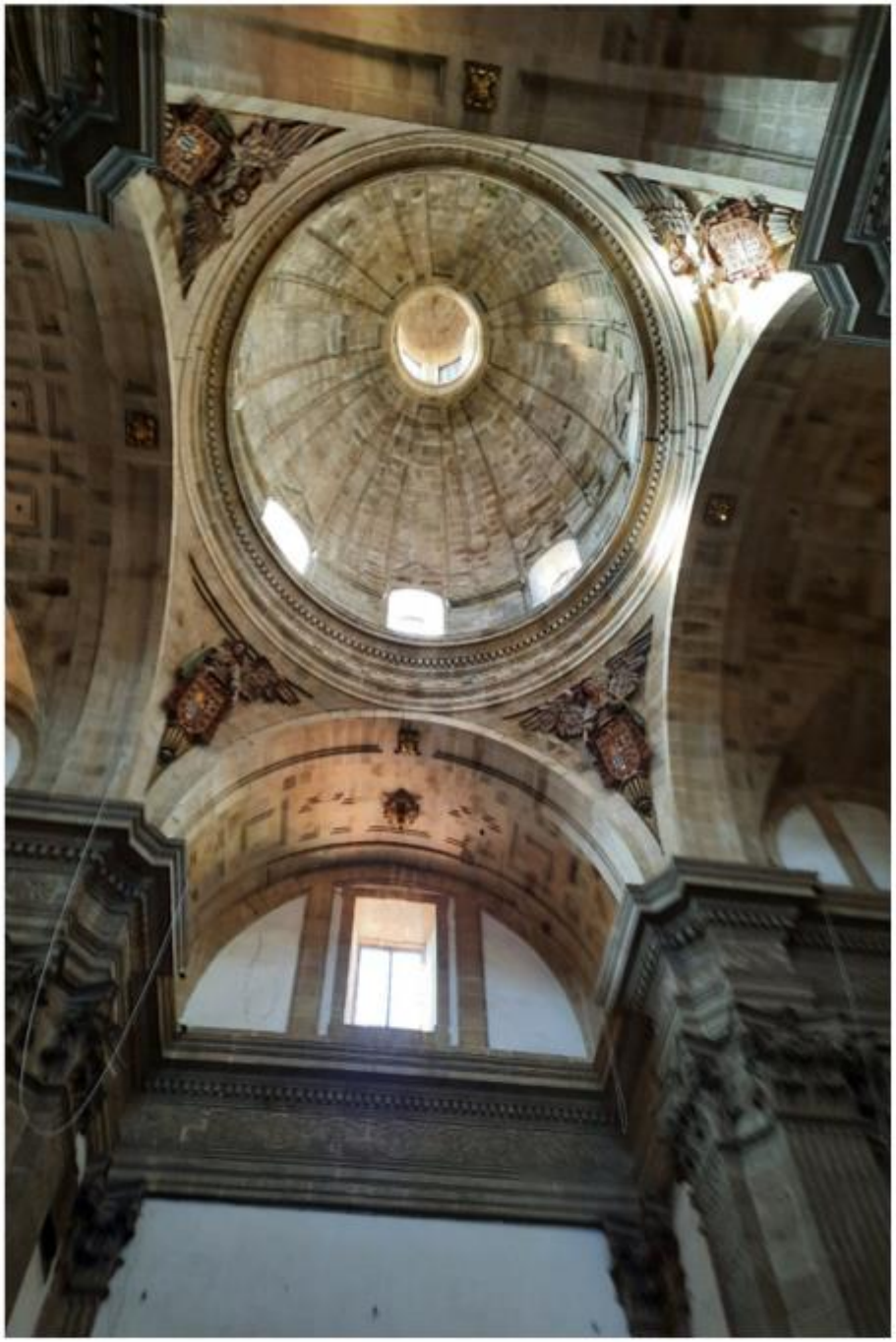
Lám.807 y 808 Monforte de Lemos.
Detalle espacio cupulado

El elemento más importante y novedoso de todo el edificio es, sin duda, la cúpula (lámina 807 y 808) que centra el espacio interior de la iglesia,equilibrando el horizontalismo de nave y bóveda y (lámina 809 y 810) hasta conseguir convertirse en el polo de atracción del recinto interior. Apoyada en pechinas, presenta la peculiaridad, única en Galicia, de utilizar tambor con ocho ventanas de medio punto y remate en linterna con ocho ventanas, ahora rectangulares. Es decir, que en lugar de la media naranja sin tambor habitual en la arquitectura gallega, la cúpula (lámina 811) monfortina tiene tambor, linterna, media naranja, cupulín y remate, siguiendo, sin ninguna duda, el modelo de la cúpula de El Escorial.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

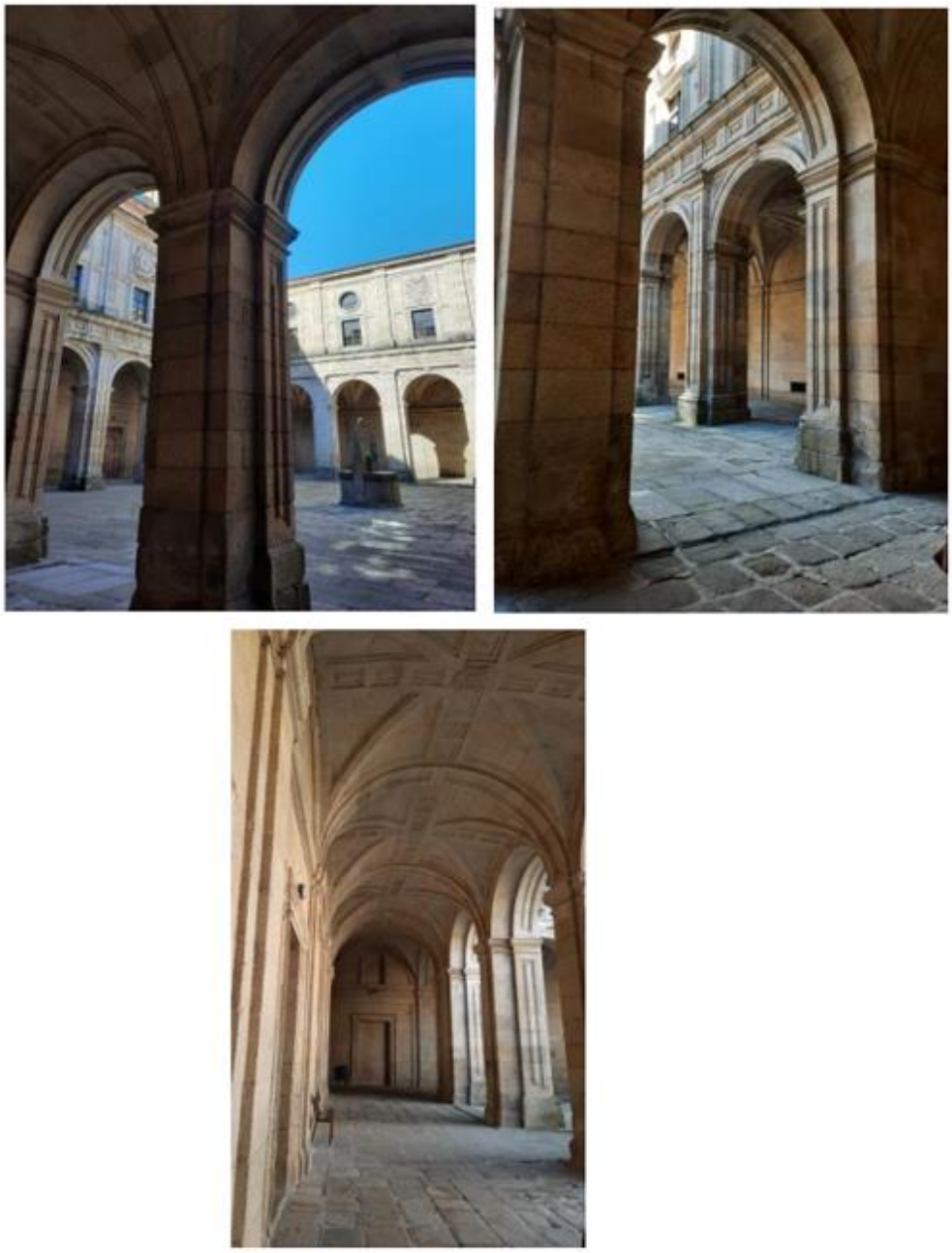
Lám. 809 y 810 Monforte de Lemos. Colegio del Cardenal. Alzado. Sistema de abovedamiento

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Lám. 811 Monforte de Lemos, colegio.
Detalle de cúpula. Estructura y
morfología.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA



Lám. 812, 813 y 814 Monforte, Colegio del Cardenal. Claustro sur: detalles

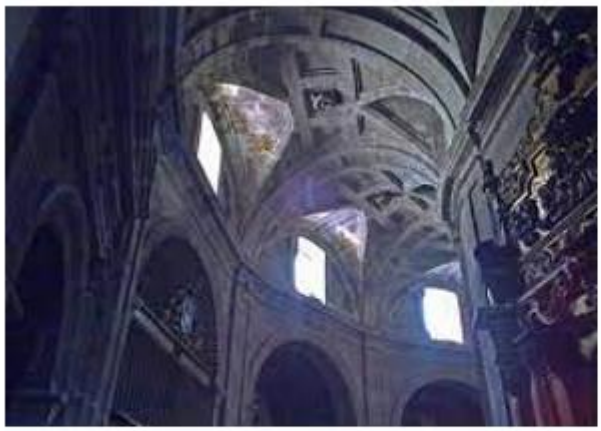
De los dos claustros previstos[724]en la planta primitiva, solamente uno de ellos se concluyó en esta primera fase constructiva, ya que el otro se hizo en el siglo XVIII (lámina 812,813,814 y 815). El claustro clasicista debió de construirse por Simón de Monasterio y quedaría sin concluir a su muerte en 1624.El claustro es de dos pisos,

[724] Leopoldo Fernández Gasalla, Aprendizaje, formación artística y sociedad en Galicia (1519-1721). Santiago de Compostela, 2018.

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

ambos con pilastras cajeadas de orden dórico; el primero con arcos de medio punto y el segundo con ventanas rectangulares de marco lumínicamente resaltado y un óculo circular encima. El entablamento está formado por un friso de tríglifos y metopas decorado con placado en resalte,evidenciando un afán decorativo y claroscurista ya en las fronteras del Barroco, lo mismo que la cubierta interior del cuerpo bajo, con bóveda de arista de nervios resaltados y una decoración de recuadros marcando los distintos tramos, que utiliza también Simón de Monasterio en la girola de la catedral de Ourense (lámina 816 y 817) y cuyo origen habrá de buscarse en los epígonos del clasicismo herreriano del foco de Valladolid, en cuyo círculo debió de haber trabajado su autor, Simón de Monasterio.

Lám. 815 Monforte, Colegio del Cardenal. Claustro sur.Pozo y pavimentación.



Lám. 816 y 817 Ourense, catedral. Detalle de la girola

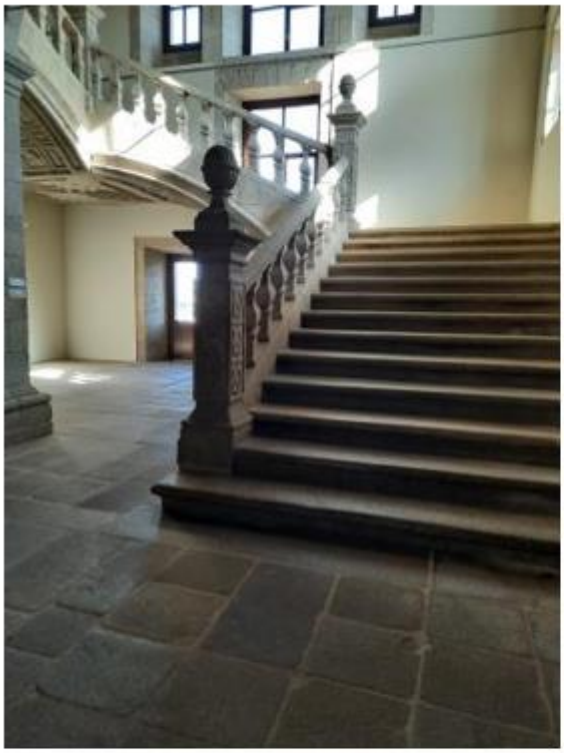
USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Simón de Monasterio, arquitecto natural de San Martín de Gajano, meriendad de Trasmiera (era, por tanto, del mismo pueblo que el Juan de Herrera que trabajó en Galicia) supone el último capítulo del Clasicismo herreriano en la zona sur de Galicia; como representante de un fecundo taller cuyo epicentro había sido la construcción monfortina en la que él intervino en su etapa final, y con cuya muerte se diluye en un inmenso vacío artístico del núcleo orensano), se conozca la arquitectura barroca portuguesa, que tanto atractivo ejerció en esas zonas de influencia directa[725].

La llegada de Simón Monasterio a Galicia debe de estar relacionada con el inicio de la construcción del colegio monfortino, quizá por una vinculación con Juan de Tolosa o con alguno de los maestros transmeranos que allí trabajaron, ya que la primera noticia que de él tenemos lo sitúa, en 1602, como *"maestro de las obras del colegio de Monforte de Lemos*" en una relación de los reparos que necesitaba el puente mayor de Ourense.Alli continuaba en 1608, ya que en ese año se remató a su favor la tercia parte de la obra que restaba de la iglesia del Colegio de la Compañía de Jesús, de Monforte, obra que se había suspendido a causa de pleitos promovidos por los testamentarios del Cardenal don Rodrigo de Castro, haciendo constar en este documento Simón de Monasterio que ha de permítirsele visitar cuatro veces al año la obra de la Iglesia de la Mezquita, que estaba construyendo. Su participación en el colegio monfortino hubo de ocuparle toda su vida, ya que existen referencias documentales al respecto de 1613, 1620 y 1622, centrándose preferentemente en la construcción de la iglesia[726].

Otro de los elementos significativos de esta construcción es el ya mencionado arranque de tiro de una escalera volada (lámina 818 a 819), bajo la cual se encuentran una serie de monteas, bocetos "pétreos" que sirvieron para esbozar las bóvedas del claustro sur, y que se encuentran cobijados bajo esta escalera, cuya majestuosidad y presencia escénica, a buen seguro hizo pasar desapercibidas estas monteas, un auténtico tesoro dada la dificultad de su localización y la escasez de ejemplares.

[725] José Manuel Garcia y Mª Dolores Vila Jato (coords.), *Galicia en la época del Renacimiento.*A Coruña: Editorial Hércules, S.A. Ediciones, 2000, 161.
[726] García Iglesias y Vila Jato (coords.), *Galicia en la época del Renacimiento…,*161.



Lám.818 y 819 Escalera monumental.Detalle de su desarrollo. Decoración casetonada.

Lám. 820 y 821 Monforte, catedral. Escalera. Tiro de arranque

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El tema de esta escalera (lámina 820 a 821) podría dar para un estudio más transversal y comparado, dado que la escalera va más allá de la funcionalidad, es un elemento definitorio del territorio en el que se emplaza, que combina con el carácter lúdico con el dinámico, a la vez que presenta un perfil muy técnico. Cuenta, además, con un léxico y vocabulario concretos, con ciertos esquemas formales y con vistas a la monumentalidad con una integración, en la mayoría de los casos, plena en el desarrollo interior del edificio (en muchas ocasiones, la escalera antecede al gran vestíbulo inicial).

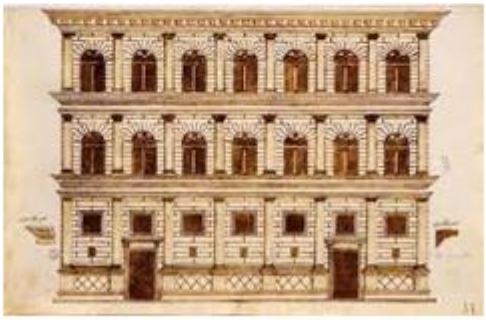
La escalera mantiene su función de dar solución a la comunicación de estancias del edificio, pero, además, se ha convertido en un espacio cargado de una fuerza simbólica, capaz de determinar la riqueza del propietario.Sigue manteniendo aquel carácter con el que incialmente. Los pequeños detalles decorativos de su fachada donde se ve abundante proliferación de cuadrifolios (lámina 822), así como rosetas, mútulos, tríglifos…ya nos hablan de un clasicismo enfocado hacia un lenguaje plenamente renacentista, siendo una construcción pionera en la introducción de este estilo en Galicia, muy alejada de los convencionalismos del románico y gótico.

Lám. 822 Monforte, Colegio del Cardenal. Fachada. Detalle de cuadrifolio

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Así como también la presencia de un muro almohadillado (lámina 823), en la línea del palacio Rucellai (lámina 824),

Lám. 823 Fachada principal. Detalle mural.Almohadillado



Lám. 824 Palacio Rucellai.Detalle de ilustración.

35.1.5. Instructiones fabricae

Durante toda la primera mitad del siglo XVII, la arquitectura en España estuvo marcada por la influencia del clasicismo de El Escorial.Pocas fueron las iniciativas en el terreno de la arquitectura palaciega y en la arquitectura religiosa se mantuvo en buena medida el modelo de nave única con capillas entre contrafuertes y crucero cubierto con cúpula, solo alterado por el uso puntual de la planta contrarreformista de tres naves y fachada jesuítica y por algunas pocas experimentaciones con la planta centralizada.Los

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

teóricos de la arquitectura estuvieron muy influidos por los preceptos vitruvianos, como por ejemplo, Fray Lorenzo de San Nicolás, autor de *Arte y uso de la arquitectura (1639 y 1665)*, un tratado sobre la práctica arquitectónica que tuvo gran éxito en España.Le habían precedido, con un carácter más intelectual, Jerónimo de Prado y Juan Bautista Villalpando, autores del triple volumen de la reconstrucción del Templo de Salomón, *Ezechielen Explanationes et Apparatvs Vrbis, ac Templi Hierosolymitani (1596-1604)* que constituyó un gran hito editorial[727].

Valladolid, como sede de la corte entre 1601 y 1606, fue el núcleo más importante en la práctica clasicista de este primer período. Allí trabajaron maestros canteros como Praves, Juan de Tolosa y Juan de Nates.El clasicismo de corte herreriano se extendió por otras áreas, como en Galicia, donde se plasmó en los conjuntos arquitectónicos de Monforte de Lemos o Montederramo, o en la escalera del Obradoiro de la Catedral de Santiago de Compostela (1606), encargo del arzobispo Maximiliano de Austria (1603-1606) que realizó Ginés Martínez de Aranda con un sugestivo juego de rampas. Otras áreas como la andaluza fueron también permeables a la influencia herreriana especialmente desde que Herrera diseñara el proyecto de la Lonja en Sevilla[728].

El Colegio de la Compañía de Jesús en Monforte de Lemos es el edificio que mejor representa[729]el espíritu de la Reforma Católica en Galicia, se ve imbuída dentro de la óptica del pensamiento tridentino. Según Rivo Vázquez, esta estela tridentina influye en la configuración de algunas de las característica del edificio.

Cronológicamente, barajamos varias franjas, desarrollándose entre 1545 y 1563, en tres períodos claramente diferenciados: 1545-1547, 1551-1552 y 1562-1563, con la siguiente representación papal[730]: Paulo III (1534-1549), Julio III (1550-1555) y Pío IV (1559-1565). Junto a ellos tuvo especial relevancia el papel de los emperadores Carlos

[727] Diana Carrió- Invernizzi y Alicia Cámara Muñoz, *La monarquía española. Historia de los siglos XVI y XVII,*.219.
[728] Carrió- Invernizzi y Cámara Muñoz, *La monarquía española…*219.
[729] Rivo Vázquez, Marta: *A la luz de Trento."*Instructione fabricae" como modelo para interpretar la iglesia de la Compañía de Monforte de Lemos" en *Universo con orden, los órdenes religiosos y el patrimonio cultural iberoamericano,* Rosa Margarita Cacheda Barreiro, Carla Fernández Martinez, José Manuel García Iglesias (dir.) Vol.2, Tomo 2, 2016,835-868.
[730] Rivo Vázquez *A la luz….:* 837 en Rivo Vázquez, Marta: *A la luz de Trento."Instructione fabricae" como modelo para interpretar la iglesia de la Compañía de Monforte de Lemos.*

V y Fernando I; de los reyes de Francia, Francisco I y Enrique II; y, ya en la última etapa,del rey español Felipe II[731].

El Concilio iba a tener profundas consecuencias políticas, y los monarcas de las principales potencias europeas sabían que nos les interesaba quedarse a un lado, pero también sentían la responsabilidad de contribuír a la reforma de la iglesia[732]. Y es que, este Concilio supuso la culminación de una tendencia de renovación en el seno de la Iglesia[733].

Prácticamente el único autor que aplicó los preceptos tridentinos a la arquitectura sacra fue el arzobispo de Milán Carlo Borromeo (Arena 1538- Milán, 1584), quien debió de empezar a escribir sus *Instructione fabricae et supellectilis ecclesiasticae* poco después de 1572, aunque no fueron publicadas hasta 1557[734].Borromeo con las instructiones quiso elaborar una guía pragmática sobre cómo adecuar los edificios religiosos a las necesidades litúrgicas y demás pautas establecidas por Trento[735], aunque

[731] O'Malley, 2013: 5 en Rivo Vázquez, Marta: *A la luz de Trento."Instructione fabricae" como modelo para interpretar la iglesia de la Compañía de Monforte de Lemos.*

[732] O' Malley,…7. Según Maria Colí (289-291) "Los intereses de España coincidían con los de la iglesia, no sólo en la conveniencia de la unidad ante las fuerzas segregacionistas, sobre todo contra los movimientos reformistas y heréticos, pero las ideas de Erasmo pervivieron muchos años en la Corte.

[733] Carlo Borromeo. 1985; XIV-XV, O´Malley, 2013: 8. En 1541 el papa Paulo III había convocado una reunión en Ratisbona entre el Cardenal Conterini, teólogos católicos alemanes y varios reformadores moderados. Aunque llegaron a cierto grado de entendimiento y la reconciliación entre católicos protestantes aún se contempló en el 1º período del Concilio, ésta fue finalmente imposible (Yates;2008:14)

[734] Carlo Borromeo, 1985: X y XX-XXI; Blunt, 1980: 154. Para lograr la implementación de los decretos tridentinos en España, a partir de 1564 Felipe II impulsó la celebración de sínodos diocesanos.Se celebraron más de veinte, pero ninguno de sus decretos trató sobre cómo debían ser las iglesias. No obstante, el arzobispo dominico Fray Isidoro Aliaga incluyó textos adaptando a su diócesis las ideas sobre arquitectura sacra de Borromeo en el sínodo de Valencia de 1631, hecho en el que debió de influír la estrecha relación entre su antecesor en la diócesis, Juan de Ribera, y el milanés. Ya más tardíamente, el dominico Fray Alonso de Santo Tomás, obispo de Málaga, ordenó en 1674, que las iglesias se hiciesen con planta de cruz latina, aunque siguiendo citas del cardenal Cesare Boronio sobre su simbolismo más que a Carlo Borromeo (Rodríguez G. de Ceballos, 1991: 45; Cañastro Donoso 2013:86). El Concilio provisional de la metrópoli de Santiago, a la que pertenecía Monforte de Lemos, se celebró en Salamanca entre 1565 y 1566 (Barreiro Fernández, 1970; 534-541). En la Universidad de Santiago se conservan dos copias de los decretos emanados de este concilio publicados en 1566 y 1594 y en *ex libris* manuscritos del Colegio de la Compañía de Jesús de Santiago (Archidiócesis de Santiago, 1566; Archidiócesis de Santiago, 1594). Sobre la influencias de los ideales reformistas de Borromeo en los obispos españoles véase Wright, 1988 en Rivo Vázquez, *A la luz de Trento."Instructione fabricae" como modelo para interpretar la iglesia de la Compañía de Monforte de Lemos.*

[735] Carlos Borromeo, 1985: X. En opinión de Ackerman (1972) y Benedetti (1984), el tratado de Borromeo fue más la codificación de un tipo de iglesia ya moderada en el norte de Italia que la imposición de un tipo nuevo emanado de Trento. En todo caso, resulta interesante decir que por la implementación de las normas conciliares en sus diócesis Borromeo había nombrado asistentes encargados de visitar las parroquias y hacer cumplir los preceptos tridentinos (Voelker, 1988:172-173). Como observa Benedetti (1984a : 129) este "Profetus Fabricae"

su redacción – en la que quizás colaborasen el liturgista Pietro Gelosino y el prelado Lodovico Moneta- es más inmediatamente deudora de los concilios provinciales celebrados en Milán, en 1565 y 1576. De hecho el milanés no esperaba la gran repercusión extraprovincial que llegó a tener.

Este tratado se fundamenta y se dirige principalmente a la construcción de iglesias parroquiales, debió combinarse con otros textos sobre arquitectura de gran difusión en la época como los de Vitrubio, Filarete, Alberti, Serlio o Cataneo. En Monforte, debemos tener en cuenta que el Cardenal Don Rodrigo de Castro, perteneciente a la linaje de los Lemos[736] y arzobispo de Sevilla, fue un auténtico mecenas cuyos numerosos viajes le permitieron empaparse del humanismo y del ambiente tridentino importantes en las cortes europeas.Esta circunstancia, junto con su estrecho contacto con Felipe II y la compañía de Jesús, a la que ya había ayudado a fundar 3 colegios en Andalucía, debieron de impulsar su decisión de crear otro en Monforte de Lemos.

En lo que se refiere a la iglesia- situada entre los patios del Colegio – Juan de las Cajigas, su primer contratista, levantó poco más que la fachada, según Rivera Vázquez. El padre Juan Cabo dirigió algunos trabajos menores tras su muerte, pero después de unos meses de paralización, el 5 de mayo de 1598 se contrató a Diego Vélez y a Gonzalo Güemes.Tolosa añadió algunas condiciones en su contrato, que conocemos fragmentariamente[737], pero ese mismo año la peste acabó con el jesuita y paralizó los trabajos otra vez. El también jesuíta Bartolomé Martínez les reinició en 1599 como "vistor y sobrestante" y en 1600, poco antes de la muerte del Cardenal el 18 de septiembre, el hermano Juan Fernández Bustamante fue nombrado director de la obra. Muerto Vélez, el 13 de diciembre de 1600 se firmó con Juan Nantes un contrato para terminar "*la tercia parte"* del templo siguiendo las mismas condiciones[738].Pero son muchos los indicios que llevan a dudar de su cumplimiento[739].

---

recuerda a la figura del "Consiliaris Aedificiorum" que los jesuitas habían creado en 1558 con el fin de mantener un control centralizado sobre su producción arquitectónica por todo el mundo (Sala, 2003 a : 42).

[736] Rivo Vázquez *A la luz*....,841.

[737] Rivera Vázquez…,574, Pérez Rodríguez…, 515-516. La muerte de Cajigas ocurrió antes del 5 de febrero de 1598, Pérez Rodríguez…,513.

[738] Rivera Vázquez…, 571 y 574-575; Pérez Rodríguez…,516-517.

[739] Bustamante García, 1983:268.

La iglesia, con el patio de las escuelas pegado al lado del Evangelio y el del Colegio y comunidad en el de la Epístola, marca el eje de todo el edificio y preside el centro de su fachada principal[740].Su diseño de cruz latina, inscrito en un rectángulo, con capillas laterales intercomunicadas, se completa con cúpula sobre pechinas en el crucero, bóvedas de cañón y coro alto a los pies.Por desgracia, no conservamos las trazas originales, pero sí el minucioso pliego de condiciones para su construcción. Éste, sin embargo, no es suficiente para reconstruir fielmente el proyecto inicial, tarea que dificultan aún más las modificaciones que sufrió durante la ejecución.

Borromeo da mucha importancia a la elección de la ubicación[741].En las *Instructiones* se sugería en el caso de zonas totalmente planas se proporcionase, "*en la estructura de las bases de la iglesia",* alguna elevación artificial *"en tal forma que el pavimento de la iglesia se ascienda por aquellos tres o cinco gradas*[742]".Otro requisito para la construcción de cualquier templo es la amplitud. Para Borromeo el interior tenía que albergar holgadamente no sólo a toda la población del lugar, sino también a la concurrencia que acudiría durante las celebraciones más solemnes[743].

A simple vista, la iglesia de Monforte debía de calmar bien las necesidades de aforo propias de un centro de sus características[744]. Formalmente, además, también se ajusta bastante a la planta ideal prescrita por el tratado, la de cruz "oblonga"[745]aunque no llega

[740] Rivo Vázquez*, A la luz de…*,844.

[741] Las iglesias, además, se erigirían preferiblemente separadas de las casas adyacentes, conformándose en auténticas "iglesias-isla".Esta recomendación se hace, sin duda, pensando principalmente en templos parroquiales (Carlo Borromeo, 1985: 4-6). La elección de un solar elevado también se recomienda en los tratados de Cataneo y Palladio, quien además incide en la necesidad de que el lugar sea "honesto". Borromeo (1985:27, nota 9) incluye los mismos criterios en las *Acta Eclessiae Mediolanensis* (Milán, 1582) publicación que, junto con otras normas en paralelo para la diocésis milanesa, recoge las *Instructiones Fabricae* (Taín Guzmán, 2012:157).

[742] Carlo Borromeo, 1985:4. El tratado incluso dedica un apartado específico en esta cuestión bajo el título "IX De la escalera y de las gradas de la iglesia" (Carlo Borromeo, 1985;14).

[743] Específicamente exigiría cuadrado de un codo y 8 pulgadas de lado por persona (Carlos Borromeo, 1985:6).

[744] En el momento en que llegaron los Jesuitas a Monforte de Lemos, la villa contaba ya con el Monasterio benedictino de San Vicente del Pino, el convento franciscano de San Antonio (Rivera Vázquez…,315), la iglesia parroquial de Santa María de A Régoa y la capilla hospitalaria de San Lázaro, aunque parece probable que existiesen al menos tres capillas más de origen medieval: la de San Martín, la de Santa Eufemia y la de San Claudio (Vázquez Rodríguez Sueiro, 1990: 805 y 847; Ibáñez Beltrán, 2014: 33 y 36-38).

[745] Borromeo (1985: 6-7) asigna la elección del tipo de planta, como del lugar, el obispo, pero siempre con consejo de un arquitecto.Asimismo, aunque admita la necesidad de adaptarse a las peculiariedades del solar, defiende como mejor opción la planta de cruz latina, la más frecuente "*ya desde tiempos apostólicos".* Voelker (1988:173) cree la diferencia de lo que han interpretado otros autores, que no llega a prohibir la circular, limitándose a afirmar que era habitual en los templos paganos pero no tanto en los cristianos. No obstante, era habitual.Palladio la prefería para las iglesias cristianas por considerar que se trataba de la forma más perfecta, y

a tener capillas sobresalientes a modo de brazos como parece preferir el milanés. La elección de nave única, en todo caso, es una de las posibilidades que contempla, junto con la división en 3 o incluso cinco[746].

El texto postridentino prefiere los techos artesonados por su evocación de las basílicas romanas y porque lo "*aconseja la significación del misterio"*. Sin embargo, el empleo de bóvedas que se da en Monforte es plenamente aceptado por ser habitual en ciertas regiones y por su mayor resistencia a los incendios, además de remitir en su presencia en "*basílicas insignes y antiguas de la urbe y de la provincia milanesa".*

Por su parte, el pavimento debe ser de "piedra sólida" al menos en iglesias insignes y capillas mayores, pero si ni esto ni el ladrillo vidriado es posible, se acepta el uso de "sílices bruñidas o con obra de ladrillos".En este sentido, hay que decir que a día de hoy el de Monforte se encuentra cubierto por una tarima de madera, pero a juzgar por las condiciones y el fragmento de enlosado granítico aún visible en el umbral de la Capilla de las Reliquias debió de combinar granito y ladrillo cocido[747]. El suelo de la capilla mayor, no obstante, es enteramente pétreo.

La existencia de un único acceso en la fachada principal de la iglesia monfortina parece coincidir con el criterio del milanés. Éste consideraba que las entradas a una

---

por tanto simbólicamente cercana a Dios, y porque su modo de ver permitía acoger a un mayor número de fieles. Además, tipológicamente la basílica cristiana procedía de la pagana. En cualquier caso, tradicionalmente autores como Sicardo, Durando, Cataneo y el propio Palladio dieron a la planta de cruz un significado positivo al relacionarlo con el cuerpo humano, y, especialmente, con el de Cristo Crucificado (Carlo Borromeo, 1985: LIII-LIV notas 14 y 15). Pero como indica Rodríguez G. de Ceballos (1991:44) la recomendación de la cruz latina por Borromeo no debió de basarse en el altar mayor gracias a su carácter axial. Y en opinión de Blunt el Gesú de Vignola, iglesia matriz de los Jesuitas, fue clave en la preferencia de Borromeo por la planta de cruz latina (Blunt…,135).

[746] Palladio la prefería para las iglesias cristianas por considerar que se trataba de la forma más perfecta, y por tanto simbólicamente cercana a Dios, y porque a su modo de ver permitía acoger a un mayor número de fieles. Además, tipológicamente la basílica cristiana procedía de la pagana. En cualquier caso, tradicionalmente autores como Sicardo, Durando, Cataneo y el propio Palladio dieron a la planta de cruz un simplificado positivo al relacionarlo con el cuerpo humano,y, especialmente, con el de Cristo Crucificado (Carlo Borromeo, 1985: LIII-LIV notas 14 y 15).Pero como indica Rodríguez G .de Ceballos (1991:44) la recomendación de la cruz latina por Borromeo no debió basarse en el altar mayor gracias a su carácter axial.Y en opinión de Blunt el Gesú de Vignola, iglesia matriz de los Jesuitas, fue clave en la preferencia de Borromeo por la planta de cruz latina (Blunt…,135).

[747] Las Condiciones (82 y 89-90) hablan del "enlosado y solaría de la iglesia" y dicen que se "*ha de solar de toda la dicha iglesia, capilla y crucero, echando unas ciertas losas de piedra barroqueña frontera a las pilastras de una a otra (...) y en el medio del crucero se hará un repartimiento, y conforme a ello se enlosará y en los cuadros de en medio las cintas se solarán de ladrillo bien cocido, rasgado y cortado; y del mismo ladrillo se solarán las capillas hornacinas*".

iglesia debían estar en el frente, ser "*impares, y exactamente tantas cuantas naves son iguales de las que consta la iglesia".* [748]Asimismo, otra advertencia respecto a las puertas resulta especialmente interesante: "*Que por la parte superior aquéllas no sean arqueadas (...) sino cuadrangulares, cuales se aprecian en las basílicas más antiguas. Pero que no sean más bajas que una estructura humilde, sino dos veces más altas de lo que se extiende la latitud, como permite el tipo de arquitectura*"[749].

Ambas partes se cumplen en Monforte, y las dos puertas respectivamente en cada extremo del transepto, que comunican directamente el templo con el resto del colegio, están ubicados, tal como indican las *Instructiones* de modo que no perturban las celebraciones en el altar mayor[750].

Respecto a las ventanas, según el tratado las más frecuentes en arquitectura sacra son las rectangulares con derrame interior y el borde superior ligeramente redondeado[751].En Monforte las únicas que siguen fielmente este patrón son las de las base de la cúpula.Las dos situadas respectivamente a ambos lados del transepto y el gran vano rectangular de la fachada son totalmente rectos en la zona superior pese a sí presentar el característico esviaje interno; y los de la nave, por el contrario, tienen la parte superior levemente arqueada pero ningún tipo de esviaje.

Su número y distribución ideal tampoco se siguen a rajatabla. Borromeo requiere, y aquí se cumple, que están en "*medio de cada intercolumnio"* en tal orden, que queda la una enfrente de la otra, y no distan mucho del friso o del epistilo del techo. Pero el número de vanos por lado de la nave no es impar, como sería deseable. En cada lateral,

[748] Sólo en el caso de poseer una única nave suficientemente amplia sería deseable abrir tres puertas por su frente, entre otras cosas para facilitar la separación de hombres y mujeres (Carlo Borromeo…,11).

[749] Carlo Borromeo, 1985: H. Las oquedas se identifican con las de las ciudades, obras civiles y por tanto, suponemos, alejadas de las características de la buena arquitectura cristiana.

[750] Aunque de forma general, el tratado prohibe la apertura de puertas en la zona trasera o a los lados de la iglesia, pero se admiten aquellos necesarios para acceder a la sacristía, campanario, cementerio o los domicilios de "*los ministros de la iglesia"*.El caso monfortino, cuyas puertas laterales dan acceso respectivamente al patio de las escuelas y al del colegio, pueden englobarse, sin duda, entre estas excepciones, (Carlo Borromeo 1985:12).Hay que decir que, aunque hoy no es así, el primer proyecto para el Gesú, de c.1550, también incluía puertas en los extremos del transepto (Ackerman, 1982:17)

[751] Carlo Borromeo, 1985: 12

a la altura del arranque de la bóveda, hay 4 ventanas, una por tramo, aunque la que queda sobre el coro alto o tribuna[752].

Por su parte, la capilla mayor y las laterales carecen de las luces que según el prelado deberían tener a ambos lados. Con respeto al presbiterio, la existencia de dos lunetos en la misma articulación parietal que los de la nave pero totalmente cegados, supone que la sustitución de la torre inicialmente proyectada sobre la cabecera por las alas que, actualmente, la flanquean pudo obligar a suprimir estos vanos, sepultados en las bases de los campanarios. Por su parte, la cúpula, en Monforte rodeada por un anillo de ventanas en su base y otro en la linterna, se ajusta mejor a las *Instructiones.*[753]

En las ventanas abiertas en la fachada, percibimos cuatro óculos en las calles laterales, quedando en la central únicamente la puerta y el gran vano rectangular.En la condición nº22 se indica[754], aludiendo a las tres ventanas rectangulares abiertas respectivamente en la fachada y extremos del transepto que: "*sobre la cornisa por de dentro de la iglesia hagan tres ventanas, una en el pie de la iglesia a plano de la puerta principal y las otras dos a un lado y otro del crucero (...) iguales e conformes en grandeza e ornato.*[755]

[752] Durante el siglo XVI los coros se empiezan a retirar de la nave mayor, trasladándolos bien al ábside o bien detrás del altar mayor, ubicación que empezó a ser aplicada en la construcción de nuevas iglesias.Esto permitió que el altar con el sagrario y todo el ritual eucarístico fuesen por primera vez totalmente visibles para el pueblo. Otra solución, utilizada por las órdenes mendicantes desde la Baja Edad Media y generalizada a otras durante el siglo XVI, fue la de situarla en una plataforma elevada sobre el primer tramo de la nave central, a los pies de la iglesia. Los jesuítas, al ser una orden eximida del rezo de las honras canónicas, no se vieron en la necesidad de dotar a sus iglesias de coro. De hecho, la función de las tribunas sobre las naves laterales y el coro a los pies de la central que se pueden encontrar en algunas de ellas sigue siendo un tema controvertido.En cualquier caso,la fórmula escogida en Monforte encaja con un deseo de despejar la nave propio de la mentalidad contrarreformista (Rodríguez G. de Ceballos…,:44 y 48.

[753] "*también puede recibirse luz (...) desde la cúpula, es decir, desde el ombligo de la bóveda fastigada, con linternas hechas por todas partes"* (Carlo Borromeo…,:13.

[754] Rivo Vázquez,,*A la luz de Trento…,* 850.

[755] Condiciones…,86. El mismo documento habla en otro punto de las "tres ventanas que se muestran en la fachada" pero éstas deben de ser el vano rectangular central y las dos más pequeñas situadas entre los óculos de las calles laterales y también rectangulares. Es decir, de formato "*oblongo"* tal y como recomiendan las *Instructiones* que se hagan los vanos de la fachada que dan a las naves laterales (Condiciones, 1991: 84; Carlo Borromeo, 1985: 13).

La presencia del escudo del Cardenal, inmediatamente abajo del gran vano rectangular, deja sin espacio el segundo cuerpo de la calle central del frontispicio[756]. Como es propio de su naturaleza contrarreformista las *Instructiones* dedican un amplio apartado a la capilla mayor. Según estas "*su parte posterior mira en línea recta hacia el oriente (...) y no se sitúa nunca completamente hacia el oriente solsticial, sino hacia el equinoccial".* Además, en el caso de ser imposible seguir la orientación canónica debre cuidarse al menos que la capilla "*no mire claramente al norte sino al sur, si puede hacerse"*[757].Siguiendo estos parámetros la orientación de la cabecera de Monforte hacia el noroeste es completamente heterodoxa. Esto, tratándose de un edificio construido *ex novo* y en un amplio solar a las afueras de la villa resulta llamativo. Así creemos que en ello puede influír el cauce del río Cabe, que bordea a cierta distancia el noroeste de la pasarela, y quizás el deseo de que la fachada principal mirase hacia un camino, evitando así dar la espalda a la zona con más tránsito[758].

En lo que sí coincide el caso monfortino con los preceptos del milanés es en el abovedamiento y en la duración de la capilla mayor respecto al resto del templo. Ésta debía estar "*en la cabeza de la iglesia, en el lugar más elevado por cuya región está la puerta principal*"[759], y también se dispone lo siguiente: "*su pavimento constrúyase más alto que el suelo de la iglesia, según la situación del lugar e igualmente según el tipo de iglesia (...) si colegial o catedral, o ciertamente parroquial insigne, que esta altura no sea menor de un codo, pero tampoco mayor de un codo, y además 16 pulgadas"*[760].

De otro lado, las precisas directrices de las *Instructiones* respecto a la ubicación de altar cerca de la pared del testero pero manteniendo cierta separación son, sin duda,

[756] Condiciones…,88. Tras el estudio de este documento y mediciones en el edificio Guerra Pestonit (153-157) plantea la hipótesis de que la nave proyectada fuese un poco más alta que la actual, lo que implicaría que el segundo cuerpo de la fachada también contase con más espacio. Sin embargo, la combinación de un óculo con un gran vano rectangular en el mismo paño nos parece improbable.

[757] Carlos Borromeo…,15. Autores como Durando también hablan de la orientación hacia el este equinoccial de los templos, y los *Acta Ecclesiae Mediolanesis* vinculan la situación oriental del altar mayor con la costumbre antigua. Serlio, sin embargo, dice que los antiguos solían hacerlo así, pero que los cristianos no respetan esa norma (Carlo Borromeo, 1985: LXI, nota 33).

[758] Según Luis Moure- Mariño la fachada daba hacia el "llamado entonces "Camino de Crúa, y también de San Lázaro" (Maure-Mariño…,177). Recordemos que Serlio recomienda que se orienten las fachadas de las iglesias a plazas o al camino más noble (Carlo Borromeo, 1985: LXI, nota 33).

[759] Carlo Borromeo…,15

[760] Carlo Borromeo….,15

propias de una región que carecía de la arraigada tradición ibérica del retablo. Una tradición que, como debió de suceder desde el principio en Monforte, generó la solución lógica de adosar al altar a este elemento.[761]

En esta línea, el rico púlpito lígneo adosado al primer machón entre la nave y el crucero por el lado del Evangelio es representativo de la importancia otorgada a las lecturas y la predicación por el Concilio, y reflejada en el tratado milanés.[762]Dada la especial atención de los jesuitas por la confesión también es probable que hubiese confesionarios desde muy pronto, pero al no existir vestigios arquitectónicos de su presencia – por ejemplo, los espacios para alojarlos en pilares que se dan en otras iglesias de la Orden--, desconocemos totalmente su distribución y aspecto original[763].

En cuanto a las capillas menores, las reglas de Borromeo se siguieron con menor rigurosidad.Cada extremo del transepto, por ejemplo, está presidido por una puerta, mientras que para el milanés…. "*cuando sea menestar edificar numerosos altares, y la iglesia, construida en forma de cruz, que consta de ábside y tengo dos como brazos, entonces por el examen de uno y otro será el lugar aptamente conveniente donde se edifiquen dos alturas, una por el lado derecho, otra por el izquierdo"*[764].

[761] Juan de Herrera planeó un altar mayor exento en varias de sus obras, pero no logró que esta fachada de exaltación del ara- en la línea marcada para Trento- cuajase en España, donde el "altar siguió adosado al retablo en el fondo del ábside, convirtiéndose en uno de sus accesorios " y disminuyendo cada vez más frente a la creciente monumentalidad del expositor del Santísimo. Como explica este mismo autor, "si bien el Concilio de Trento había recalcado la presencia real de Jesucristo en los espacios eucarísticos y la legitimidad y convenciencia de su adoración y culto, con no menor énfasis había subrayado el carácter sacrificial de la misa de la que era expresión el ara del altar (Rodríguez G. de Ceballos…, 47-49 y 51.

[762] Carlo Borromeo,…18.Las *Acta Ecclesiae Medialanensis* también acogen esta norma. Borromeo, p.18n39. Según Rodríguez G. de Ceballos (1991:44). Carlo Borromeo dictó la norma de colocar el tabernáculo del Santísimo en el centro del altar mayor "siguiendo una costumbre establecida por Mateo Ghiberti, obispo de Verona". En España, los sínodos provinciales de Toledo, Tarragona, Santiago de Compostela y Valencia, junto con los diocesanos de Sevilla, Salamanca, Granada, Palencia, Jaén, Málaga y Pamplona- convocadas tras el apremio de Felipe II a los obispos en 1564 para aplicar Trento- también determinan que el tabernáculo eucarístico se debía colocar en el centro del altar mayor "de tal manera que apareciese de forma bien destacada y visible", en palabras de Rodríguez de Ceballos…,45.

[763] El uso de confesionarios fue impulsado por el Concilio de Trento.Según Borromeo debían ser de madera y colocarse a ambos lados de las naves de la iglesia, y, en ocasiones también se podrían poner en la entrada a capillas.

[764] Opinión más adelante refuerza afirmado que *"toda iglesia, ya sea que conste de 3 naves, o de una solamente fuera del sitio de su capilla mayor, por el extremo de uno y otro lado (...).También tenga un lugar (...) donde igualmente entrar, o al menos pueda hacerse en forma de hemiciclo una concavidad en la pared a la que se adhierese fijo el altar"* (Carlo Borromeo, 1985) 21.

USC

Además, se contempla la posibilidad de edificar capillas con alturas en las paredes del transepto que flanquean la capilla mayor "*a no ser que estén demasiado próximas a aquellas que están en los extremos de los brazos",* y en las iglesias de nave única deben estar "*en el centro del espacio de la parte que hay entre la capillas mayor y el ángulo de la iglesia, en tal forma (...) que ésta diste de la capilla mayor al menos dos codos"*[765].En la iglesia monfortina el espacio parece muy estrecho y los altares que lo ocupan son claramente posteriores a la expulsión de los jesuitas. Sin embargo, el proyecto original ya debía de incluir capillas en esta zona, fuesen o no originalmente diseñadas para ella los retablos barrocos a los que se adosan dichos altares[766]. Las tres capillas abiertas a cada lado de la nave, por su parte, tampoco encajan plenamente con el texto. En él se sostiene que, de existir, estas capillas deben tener "*una misma altitud, longitud y altitud; un pavimento "ocho pulgadas más alto que el suelo de la iglesia*[767]*, estar abovedados, y ser igualmente distantes entre sí, y contan amplio espacio interpuesto entre una y otra que por uno y otro lado de cada uno de las capillas pueden erigirse ventanas"*, o "*si no puedan erigirse en tal forma (...) háganse juntos de tal modo que en la parte extremo presentan entre sí en forma prominente de semicírculo o semioctógono un espacio de donde se reciba la luz por los lados".*

En las seis capillas laterales de Monforte, sin duda condicionadas por su situación en medio de complejo colegial, se prescindió de ambas soluciones, de modo que carecen de luces; y el pavimento debió de estar siempre al mismo nivel que el de la nave. Pero la igualdad de dimesiones y equidistancia entre sí se cumplen a la perfección. Además, aunque el cierre del fondo es totalmente plano y no posee por tanto la forma de hemiciclo deseable, este muro está al menos enmarcado por dos pequeñas pilastras unidas "entre sí por la parte superior o de tal suerte con otra abovedada- en este caso bóveda de cañón- como propone alternativamente el texto.

La capilla relicario – situada en el lado del Evangelio y comunicada con el tramo que queda bajo la tribuna mediante dos puertas adinteladas- y el espacio análogo del lado

[765] Carlo Borromeo…,21

[766] "*Item es condición que el dicho maestro (...) ha de hacer los dos altares en el crucero*" (Condiciones, 1991: 89).

[767] Carlo Borromeo…,24. El umbral, de ser posible, *"debe de ser de mármol o piedra sólida*", rasgo en este caso común al pavimento original de toda la iglesia (Carlo Borromeo…,25).

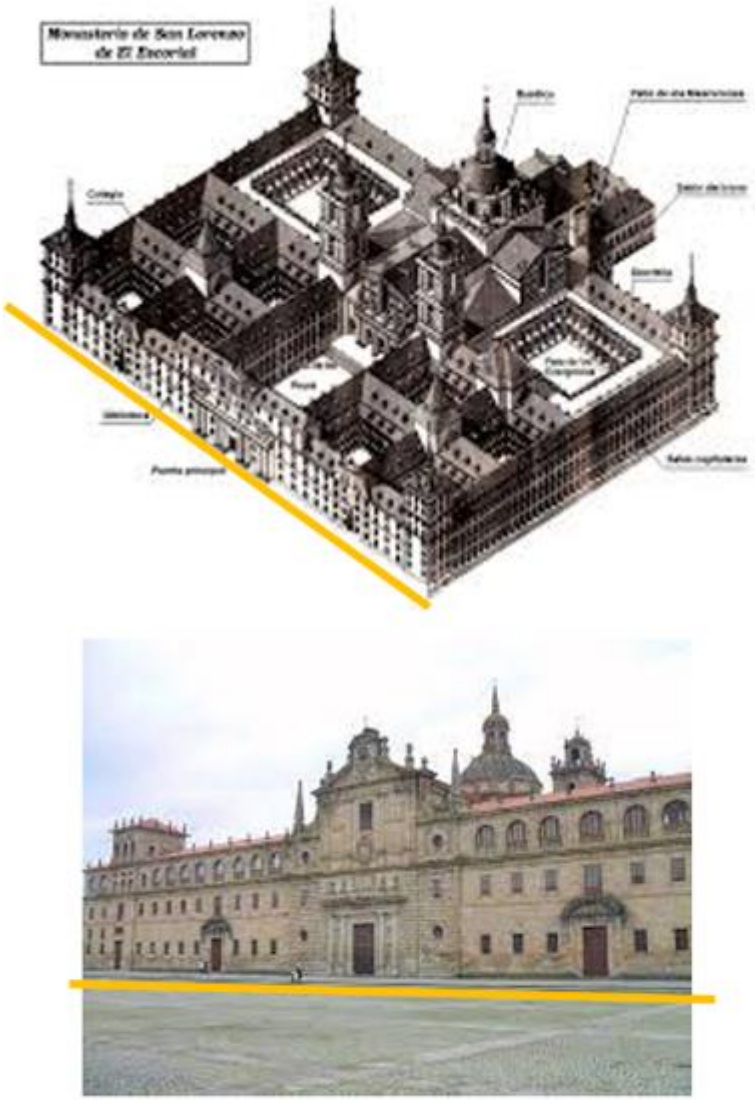
opuesto son casos aparte. Su ubicación podría entrar en conflicto en el ideal de Borromeo, pues para éste en el primer tramo no deben erigirse capillas, salvo "*aquella que debe edificarse sin altar por causa o razón de colocar el baptisterio*", que aquí, al no tratarse de una iglesia parroquial, es innecesario. Además, el milanés afirma que las reliquias deben colocarse "*en un lugar conspicuo de la iglesia*" proponiendo varias posibilidades que, aunque, siempre en el lado del Evangelio, buscan la cercanía en el altar mayor. En esta línea, en su testamento de 1598, el Cardenal había expresado su voluntad que éstos se ubicasen en una capilla junto a su propio enterramiento "*a la mano izquierda del altar maio de la dha Iglesia*". Pero parece que el retablo actual, plenamente barroco, está en su localización original, por lo que debió de darse el caso que Rodrigo de Castro contempla en el mismo documento al afirmar que "*no pudiendo hazerse allí Capilla se pongan en otra parte de la dha Iglesia que a mis testamentarios pareciere, si yo en mis días no lo señalare…*"[768].

Por su parte, los dos campanarios flanqueando la cabecera,también se alejan de las normas del prelado milanés, quien habla de un único campanario a los pies de la iglesia y, sin duda, influenciado por la tradición italiana, de ser posible exento[769].

El colegio del Cardenal Rodrigo de Castro de Monforte de Lemos conocido, también, como el Escorial gallego, una distinción nada errónea dado el alto nivel de similitudes y analogías existentes entre ambas construcciones (lámina 825 y 826). Es obvio que la fachada principal del colegio de Monforte es idéntica a la del Escorial, variando tan sólo los remates de las cubiertas, mientras en el Escorial se apuesta por el chapitel esculiarense, en Monforte, el remate es mediante cubierta a dos aguas.

[768] Monterroso Montero, 2002: 193; Rivera Vázquez, 1989: 287-288.

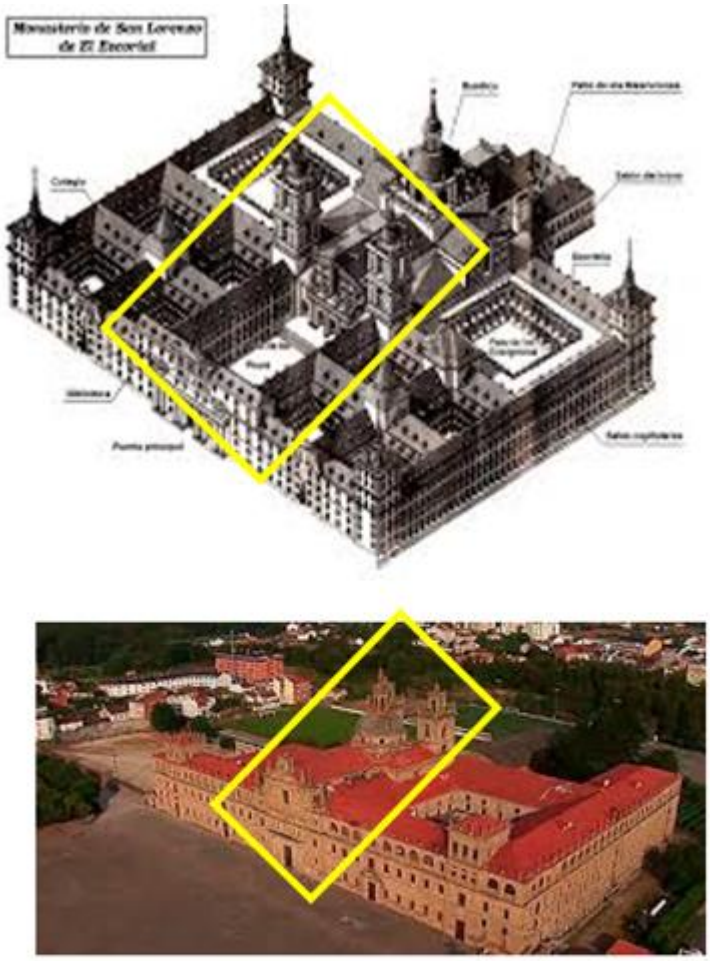
[769] Carlos Borromeo, 1985: 70-71. En su crítica al proyecto que Juan de Herrera realizó en 1580 por encargo de Felipe II para la iglesia parroquial de Santa María de la Alhambra, el erudito Lázaro de Velasco afirmó "Que echar la torre encima de la cabecera es contra todo orden antiguo de Francia, España y Alemania…y siempre se ha usado labrarla en los pies del templo por muchas razones" (Rodríguez G. de Ceballos…,47).No hay duda, pues, de que levantar el campanario sobre la cabecera resultaba anómalo. En Monforte probablemente se debió en la necesidad de que las campanas de oyesen en todo el complejo, que a juzgar por las condiciones (1991) originalmente iba a tener tres o más probablemente cuatro patios; pero en todo caso cabe preguntarse sí el contacto con Herrera de varios arquitectos del edificio también influyó, especialmente, teniendo en cuenta que frente a la solución final bitorreada- quizás menos atrevida- el proyecto original de la iglesia sólo tenía "un campanario de medio a medio de la cabecera de las iglesia (…) sobre el caballete del tejado" (Condiciones, 1991:88).



Lám. 825 y 826 Monforte de Lemos.
Similitudes con lla fachada principal de
El Escorial, San Lorenzo.

No obstante, ahora queremos centrarnos en las diferencias existentes entre ambas construcciones.La principal diferencia radica en su concepción espacial, es decir, el tratamiento de su espacio turrificado es distinto dado al planteamiento que, en el patio de los Reyes esculiarense (lámina 827), influye directamente en la erección y estructuración de la iglesia. Este patio actúa como un recinto cerrado, de antesala al ámbito litúrgico, quizás como un tránsito y lugar de recogimiento.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA



Lám. 827 Patio de los Reyes (El Escorial). Estructura clave diferenciadora con Monforte de Lemos (Lugo).

Lo cierto es que esta estructura cuadrada marca una transición que en Monforte de Lemos no tenemos (lámina 827). En esta última construcción, la iglesia inspirada en el modelo romano de Il Gesú, se adhiere (literalmente) a la fachada principal, hecho que implica que las torres de las campanas se retranqueen, postergándolas al final de la construcción, y no antecediéndolas a la construcción como en el caso del Escorial (lámina 828), donde por otro lado, asistimos a una desobediencia de los cánones constructivos de Carlo Borromeo.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám.828 Monforte de Lemos, colegio.
Exterior de la cabecera

or último, es muy interesante cómo para Borromeo, los órdenes clásicos, pese a su origen pagano, son perfectamente admisibles. En sus propias palabras, "*en la fábrica y ornato de la iglesia (...) no se estableza, se haga, se inscriba, se imite o se representa ninguna obra (...) que esté lejos de la piedad y religión cristiana,o que sea profana,o que deforme, o que voluptuosa, o que torpe y obscena; o que (...) presenta apariencia de obra gentilicia.No se prohíbe sin embargo, por la firmeza de la arquitectura, alguna estructura de género dórico o jónico, o corintio, o de obra de diferente suerte, si (....) la ciencia arquitectónica alguna vez lo exige*" [771].

Precisamente, uno de los aspectos más interesantes del documento para la contratación de las obras de las iglesia de Monforte es una insistencia en que el orden corintio descrito por Vignola se siga "*se siga puntualmente en todos los miembros y*

[770] Rivo Vázquez, *A la luz…*,.863.

[771] Carlo Borromeo…,112-113. Esta indulgencia con los órdenes clásicos puede relacionarse, a nuestro entender, con el proceso de "transformación del Renacimiento pagano en Renacimiento cristiano" operado en la Iglesia de la Contrarreforma" del que habla María Calí (270-274 y 307), para quien en esta época "*se despojó al Renacimiento de sus contenidos reales y quedó reducido a lo puramente formal*" con el deseo de *"no rechazar la cultura precedente sino de adaptarla a los nuevos fines que podía la Iglesia".*

ornato que dentro e fuera de este templo se ha de hazer"[772]. Esta elección es fácilmente explicable por la advocación mariana del templo, pues según los criterios fijados por Serlio el corintio era el orden más apropiado para los edificios dedicados a la Virgen[773], pero también es posible, cómo observa Pena Buján, que se tomase como modelo el Gesú[774].En todo caso el corintio se aplicó finalmente sólo el interior, empleando dórico y jónico en la fachada[775].

La iglesia de Monforte no se ajusta plenamente a las normas trazadas por Borromeo, pero los rasgos que lo alejan del tratado milanés pueden justificarse fácilmente por la peculiar función del complejo que la acoge y su situación central del mismo. Se trata, en conclusión, de una arquitectura al servicio de la Eucaristía, y la Predicación, aspectos clave de la Reforma Católica y la labor de la Compañía.En palabras de Rodríguez G. De Ceballos, las iglesias de los Jesuitas eran "diseñadas exclusivamente en función del culto, de la predicación y de la administración de los sacramentos". Y el caso monfortino, como demuestra su comparación con el texto tridentino sobre arquitectura más importante, no fue una excepción.

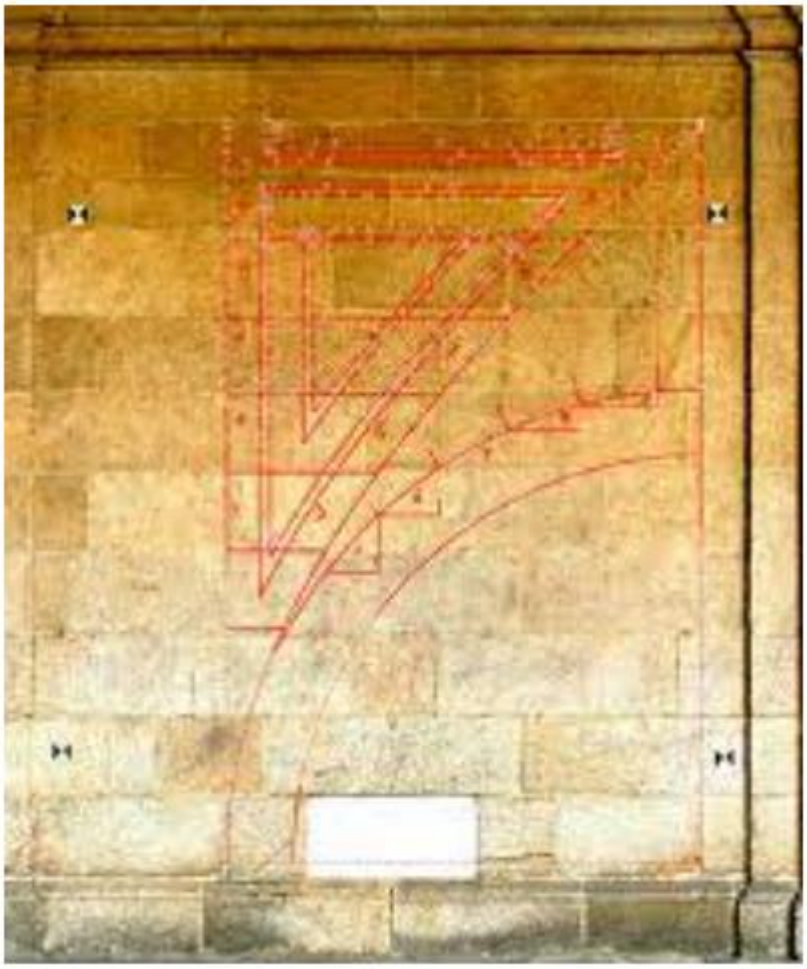
[772] Condiciones…,86.

[773] La asociación vitruviana entre los órdenes y las divinidades de la Antigúedad fue cristianizada por Bramante y luego sistematizada por Serlio (Bailey…,240).

[774] Pena Buján..,410-411. En este sentido tampoco parece casual que muchas iglesias jesuísticas del grupo vallisoletano-herreriano o la propia Catedral de Valladolid, de Juan de Herrera, utilicen el corintio.

[775] Esta diferencia de dos órdenes entre interior y exterior recuerda la opinión de Cataneo, para quien el interior de las iglesias debe ser más rico que el exterior como símbolo respectivamente del alma y del cuerpo de Cristo. En consecuencia, lo más adecuado para el interior/ alma será un orden ornamental como por ejemplo el jónico- sin duda sustituíble por el aún más ornamental corintio- y el exterior/ cuerpo deberá articularse en un orden más simple como el dórico (Blunt, 1980:136).

35.1.6. Las monteas en el Colegio Rodrigo de Castro



Lám. 829 Montea. Detalle gráfico del trazado sobre pared.

La diferencia sustancial entre el Renacimiento y el Medievo está en la difusión que tienen los conocimientos: si durante el período medieval regían las leyes del "perpetuo silencio"[776] , lo cual permitiría el control gremial de la actividad (y de su hermetismo), es

[776] Benito Bails, *Diccionario de Arquitectura Civil, op. Post.*, Madrid, 1802.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

una buena prueba que del término "*mason"*·- cantero- provenga el del actual masón.Por el contrario, el Renacimiento buscará la difusión de los saberes.

Difusión que da lugar a la tratadística italiana (Serlio, Vignola, Alberti…) francesa y española.Esta, junto con los temas humanistas italianos recoge la especifidad constructiva del Renacimiento español, sus soluciones a base de cantería… Así en el aspecto constructivo sobresalen dos tratados: el *libro de Arquitectura* de Alonso de Vandelvira y *Cerramientos y trazas de montea* de Ginés Martínez de Aranda.

El libro de Vandelvira es uno de los más completos y más fácil de manejar al estar en letra de imprenta, fue por eso un libro de gran circulación, pasando por las manos de varios arquitectos que trabajan en el entorno de El Escorial, lo que es de especial interés ya que el edificio de los Escolapios tiene contactos con el ambiente escurialense y será dedicado al uso jesuita, siendo también muy conocido en el medio toledano.

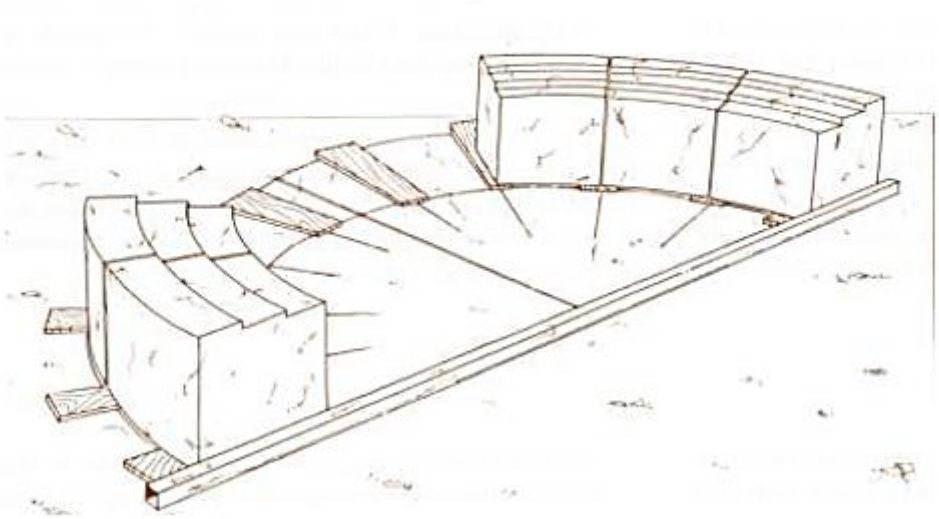
Otros libros de tratadística interesantes son el *Libro de la Arquitectura* de Hernán Ruiz el Joven (entre 1550 y 1560) que aunque de contenido humanista y serliano, proporciona algún despiece constructivo de interés, otro es el *Compendio y simetria de los Templos* de Rodrigo Gil, *Libro de trazas de cortes de piedras* (entre 1575-1591) de Alonso de Vandelvira, manuscrito que inspirará a Pedro de la Peña para su *Breve tratado de bóvedas*, origen a su vez de *Breve Tratado de todo género de bóvedas* (1661) de Juan de Torrija*, Cerramientos y trazas de montea* de Ginés Martínez de Aranda, *Arquitectura civil, recta y oblicua* (1678) de Juan Caramuel o los escritos de Benito Bails, *De la arquitectura civil* (1783) y *Diccionario de Arquitectura Civil.*

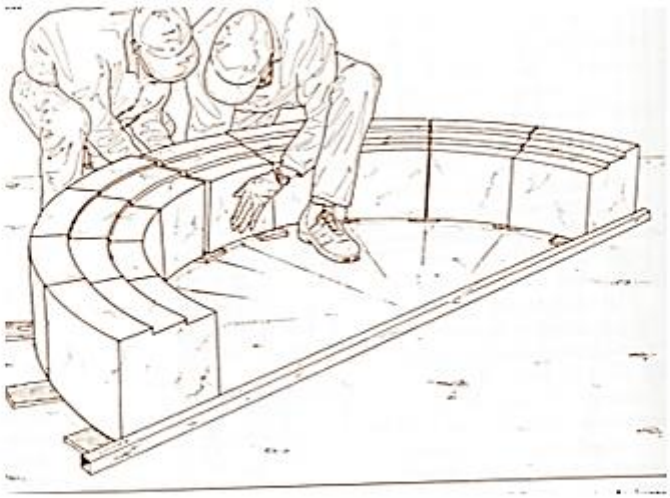
Por otra parte, se sabe que en la construcción de edificios como el Colegio de los Escolapios se seguían los planteamientos de Vignola, así como también se estaba al tanto de las noticias de contacto con el ámbito escurialense, al ser maestro de obras Simón de Monasterio,quien disponía de plantas y alzados del Escorial y dibujos de templos de Roma. En el entorno del colegio monfortino, desfilaron Diego de Isla, Gonzalo y Gregorio Fatón, Juan de las Cajigas o Caxigas, Diego Vélez, Juan de Tolosa, Pedro Morlote y Juan de la

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Sierra[777], lo cual nos demuestra la importancia de la obra y las personalidades que atrajó en aquel momento para su labra, trabajo y ejecución.

Lám.830 Monteas. Comprobación en el taller sobre el dibujo de montea de la labra y reparto de la junta de las dovelas del arco.





Lám. 831 Colocación de las piezas en base a la montea dibujo del suelo.

[777] Sobre este tema, véase Lorenzara Lamela, Mª Luisa. *Aportación documental al estudio histórico-artístico de dos fundaciones monfortinas: el Colegio de la Compañía y el Convento de las Clarisas*.Departamento de historia del Arte, Diputación Provincial de Lugo, 1989.

El término "montea" se ve completado o, quizás, más perfeccionado con la definición de "dibujo de ejecución"[778], el llamado proceso constructivo del edificio.Este "dibujo de ejecución" (lámina 829) de operaciones geométricas indispensables para desarrollar unas trazas descriptivas, precisas, efectivas, está íntimamente unido al proceso de diseño arquitectónico, en el que ocupa las últimas etapas, se realiza a escala real (por cuestiones obvias de facilidad y puenteo de los desconocimientos), generalmente grabado con punzón metálico sobre suelos, muros y piezas pétreas, por lo que necesita planteamientos de gran economía en sus trazados. Se trata de un proceso gráfico utilizado desde la más remota antigüedad, y podemos remontarnos a la civilización egipcia, de la que se conocen testimonios tenuemente grabados sobre las fábricas, trazados que hablan de ejes de simetría, alidadas de pilares y soportes, ubicación de muros, etc, proceder que se remonta al menos a la V dinastía hacia el 2470 a. de. C.

Tales dibujos, como última etapa del proceso gráfico de diseño, controlan las formas que se van a ejecutar (lámina 830 y 831), defienen el catálogo formal y sirven de guía para tallar y construir, planificar la geometría que rige la puesta en obra, dimensionar y ubicar los distintos elementos constructivos, y todo aquello necesario para concretar la construcción del edificio, necesariamente realizados a escala real para ser operativos.

A medida que la arquitectura, fue avanzando en el tiempo, culturas griega, romana, (alto y bajo) medieval, todas ellas etapas empíricas, a las que se sigue la modernidad desarrollando fases científicas, el dibujo arquitectónico en general y el de ejecución en particular, fue progresando y depurándose, en el período empírico bajo el soporte de una *geometría fabrorum*, una "geometría práctica" utilizada en los oficios, sencilla pero resolutiva, cuyas recetas eran suficientes para resolver los problemas que cada arquitectura iba planteando, culminando su desarrollo en la etapa gótica, de la que mucho se ha escrito y cuya abundancia de nuevos testimonios permite consolidar hipótesis que facilitan un mayor conocimiento de la cuestión.

[778] Miguel Taín Guzmán, *Las monteas del convento de Santa Clara de Santiago de Compostela.Un repertorio de trazados, tanteos y dibujos del Barroco español.*A Coruña:Consorcio de Santiago, Guiverny editorial,2018, 9.
[779] Taín Guzmán, *Las monteas del convento de Santa Clara de Santiago de…*9 .

El período gótico es muy significativo, es la etapa donde se acuñan distintos conceptos que trascenderán durante muchos años, como traza y montea, el último muy relacionado con lo que encontramos en Monforte de Lemos. Villard, Hontañón, De L'Orme, Arfe, Vandelvira y otros se ponen sobre la pista de tales vocablos relacionados con la arquitectura del siglo XIII[780].

La traza parece jugar un papel íntimamente ligado a los procesos de ideación del arquitecto como a las de la ejecución de la obra, para lo que se necesita un documento gráfico que describa con precisión tanto aspectos métricos como formales. La traza como proyecto de arquitectura. La traza como plano o dibujo.

La montea, más específica, además, hace referencia al corte de piezas y las necesidades que genera el control estereotómico[781] para ejecutar con precisión complejos aparejos.Un grafismo específico de confección final, un plano a tamaño real para el control de una pieza o elemento constructivo, última etapa del proceso de ideación. Las líneas y la geometría, dibujadas con el apoyo de reglas y compases, a partir de los conocimientos del oficio, habilitan para su confección. El *Diccionario de términos de arte y Arqueología,* la define como "*dibujo" a tamaño natural de un elemento arquitectónico que suele hacerse en el lugar de su emplazamiento o en sus proximidades, de modo que sea tenido a la vista cuando dicho elemento se construya"*.La montea, potenciada por la estereotomía moderna, parece aludir a una disposición geométrico-formal de un elemento constructivo y el conocimiento ("corte") estereotómico y la arquitectura medieval deriva sus formas a partir de unas técnicas de control que surgen de la experiencia de los distintos oficios[782], en el Renacimiento y otros posteriores las formas van a ser el resultado de una elección cultural, recuperando el repertorio formal de la antigüedad clásica y posteriormente otros más desarrollados y sofisticados.El proyecto adquiere anatomía respecto a la ejecución de la obra, pero el dibujo de ejecución va a permanecer con una constante del quehacer del arquitecto. A medida que el conocimiento avanza, el uso de la geometría es más científico, se plantean problemas

[780]Miguel Taín Guzmán, *Las monteas del convento de Santa Clara de Santiago de Compostela.Un repertorio de trazados, tanteos y dibujos del Barroco español.* A Coruña: Consorcio de Santiago, Guiverny editorial,, 2018, 10.
[781] Taín Guzmán, *Las monteas del convento de Santa Clara de Santiago de …*10.
[782] Miguel Taín Guzmán, *Las monteas del convento de Santa Clara de Santiago de Compostela.Un repertorio de trazados, tanteos y dibujos del Barroco español.* A Coruña:Consorcio de Santiago, Guiverny editorial, 2018, 11.

más complejos, soluciones más avanzadas, hasta el punto de que el dibujo de ejecución deja de ser la última etapa del diseño para admitir cierto proceso creativo del propio diseño[783].

Así se mantendrá a lo largo de los años, hasta principios del siglo XX, con testimonios que la justifican, mejorando el soporte geométrico y los procesos descriptivos, como puede apreciarse en los numerosos tratados que, desde el siglo XVI al XVIII, han llegado hasta nuestros días.El siguiente paso quedará abierto con la aparición de textos que desarrollan la nueva geometría gráfica, conocida como geometría descriptiva, materia que ha llegado hasta nuestros días

Estos dibujos de montea al realizarse sobre la piedra, necesitaban adecuar el soporte,normalmente cubriendo la piedra con un mano de obra de color (cal, lechada de yeso…) para que el dibujo, grabado con punzón, fuera de fácil lectura; así los ensayos o errores se eliminaban fácilmente al dar una nueva lechada, incluso los dibujos definitivos, una vez utilizados, podían borrarse para ejecutar otros nuevos, dada la escasez habitual de superficie de dibujo.Al tratarse de grafismos necesarios superpuestos, quedan permanentemente grabados, lo que plantea bastante dificultad en su interpretación, a lo que se debe unir las actuaciones sobre el soporte a lo largo del tiempo, desgastes, intervenciones y cambios de piezas en el mejor de los casos (muchos se han perdido al cambiar las solerías). Todo esto entraña una dificultad en la lectura y análisis posterior.

Estas monteas, en ocasiones, se acompañan de la fecha, por lo que juegan un importante papel, al convertirlas en un eslabón temporal que consolida el dibujo de arquitectura a lo largo de la historia.Se ven afectados por factores de pérdidas, desplazamientos, superposiciones, tanteos, etc para, en general, constituyen una inteligente forma de economizar las operaciones gráficas. Un artificio de procedencia medieval que como método de diseño es ancestral, jugando a lo largo de los siglos un papel geométrico de control y de ayuda a los tratados. En resumen, las monteas nos ayudan a concebir el proceso de diseño en su exactitud, desarrollo y cambios, a pesar de

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

783 Taín Guzmán, *Las monteas del convento de Santa Clara de Santiago de …,*11-18.

que existen muchas cuestiones que aún hoy se nos escapan de la prodigiosa estereotomía gallega.

Por lo general, estos trazados se realizaban en lugares apartados del paso, como terrazas, galerías, espacios bajo escaleras, muros y patios de los claustros.En algunas ocasiones, las monteas se ejecutaban exactamente bajo la pieza a construir, bien sobre tablones dispuestos en andamios o bien en el suelo, lo que permitía no solo controlar la labra de la piedra sino también verificar su asiento. El empleo de esta técnica, recogida en los manuscritos de Rodrigo Gil de Hontañón (c.1560, 25 r) y Alonso de Vandelvira (c.1585, 23 r, 23 v.) queda atestiguado en la práctica por el trazado, muy deteriorado, de la escalera triple del monasterio de San Domingos de Bonaval[784].En otros casos, para facilitar la organización de la obra, todos o gran parte de los trazados de una fábrica se realizaban en un mismo lugar, conocido como casa de la traza o *tracing house.* En la Inglaterra medieval existen documentos de archivo que aluden a la *trasura* de Westminster Palace (Hastings 1955); se han conservado las casas de la traza medievales de las catedrales de York y Wells (Harvey 1968; Colchester y Harvey, 1974; Holton 2006). En España, han llegado hasta nosotros las de las catedrales de Sevilla y Santiago de Compostela; también existen referencias documentales a las salas de trazas de la catedral de Granada y del Monasterio de El Escorial, todas ellas de la Edad Moderna[785].

En el caso de Galicia, las monteas se trazaron, fundamentalmente sobre piedra, dado que históricamente el yeso y la cal han sido materiales escasos y caros, que se empleaban únicamente para aquellos fines dónde eran imprescindibles.

En cuanto a los instrumentos utilizados para realizar los trazados, la regla, el compás y la escuadra citados por Hernán Ruiz son los hermanos mayores de los útiles que se usaban hasta hace unos años en el tablero. Lo prueba un dibujo de Mathew Paris, del siglo XIII, que muestra al arquitecto del rey Offa sosteniendo un compás de varas o de

[784] (Taín, 2006) en Miguel Taín Guzmán, *Las monteas del convento de Santa Clara de Santiago de …*18.
[785] (Pinto y Jiménez 1993; Taín 2003a; Taín 2003b;Gómez Moreno 1963,90; Bustamante 1994, 228, nota 118) en Miguel Taín Guzmán, *Las monteas del convento de Santa Clara de Santiago de …*18.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

aparejador, que le llega hasta la cintura, y una curiosa escuadra de dos brazos convergentes.Para radios mayores, según Philibert de l'Orme (1567,33v) se utilizaban reglas de hasta seis toesas, esto es, alrededor de diez metros, con un orificio en cada extremo, destinado a recoger sendos clavos que permiten fijarla a un centro y trazar arcos de círculo.Ahora bien, el instrumento empleado con más frecuencia en estos trazados era la cuerda; esto debía de resultar tan obvio para un cantero del siglo XVI que Hernán Ruiz no lo menciona. Una cuerda tensa entre dos puntos permite trazar un segmento de recta; fija en un punto y con un trazador anudado al extremo puede describir arcos de circunferencia; con ayuda de dos clavos y un puntero, permite el trazado de elipses por el método del jardinero, mencionado por tratados del siglo XVI como los de Serlio (1545, 13 v-15 r), Cattaneo (1567, 1578) y Bachot (1598, s,n. penúltima lámina). En cualquiera de los tres casos, la cuerda no conoce límites de longitud en la práctica; solo en el siglo XVII comienzan a aparecer útiles más sofisticados como el " instrumento de la cruz" de Fray Lorenzo de San Nicolás (1663, 200-206).

En cualquier caso, todos estos trabajos han puesto de manifiesto que el papel de los trazados a tamaño natural como fuente de la historia de la construcción resulta comparable al que desempeñan los dibujos en soporte flexibles en la historia de la arquitectura.Por lo general, los dibujos en papel, pergamino y esporádicamente papiro, materiales más o menos costosos hasta la Revolución Industrial, se reservaban para los documentos que habían de mostrarse al comitente.Por el contrario, se empleaban trazados sobre soportes rígidos, por lo general a tamaño natural, para controlar la ejecución. Esta práctica parece deberse a dos razones diferentes. Por una parte, tenemos la carestía de papel en la Baja Edad Media y en la Edad Moderna, mientras que la mano de obra, el único factor relevante en el coste de los trazados a tamaño natural, tenía un valor menor. Por otra parte, hemos de tener en cuenta que los maestros medievales, renacentistas y barrocos no disponían de los medios que se emplean en nuestra época para cambiar de escala un dibujo a escala reducida y materializarlo en obra a tamaño natural; esto recomendaba realizar directamente el trazado, ejecutando a gran escala todas las construcciones geométricas necesarias, con el fin de evitar errores. Por tanto,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

no nos encontramos, salvo algunas excepciones, ante el moderno concepto de replanteo; por decirlo de forma gráfica, las monteas son replanteos, sin el prefijo "re-"[786].

Todo esto debe ponernos en guardia frente a una posible confusión.Podemos, a primera vista, ubicar los dibujos en papel en la esfera de la concepción y vincular exclusivamente los trazados a tamaño natural y las plantillas que se obtenían a partir de ellos con la ejecución.De acuerdo con esta concepción, en la génesis de todo edificio existiría casi siempre una traza maestra sobre papel o pergamino, realizada por el maestro mayor o arquitecto, así como docenas de dibujos que podemos calificar "de taller", traslados parciales de la traza directora, utilizadas a pie de obra por el aparejador y la cuadrilla de sus operarios.Estos dibujos se trasladarían a monteas, a partir de las cuales se obtendrían las plantillas en madera que se aplicarían a la piedra durante el proceso de labra para garantizar la correcta ejecución del diseño original.

Por último, conviene destacar que Galicia es un caso muy particular en Europa por la gran cantidad de monteas de los siglos XVII y XVIII, localizadas en su territorio, la mayoría grabadas directamente sobre la piedra en los suelos y paredes de edificios preexistentes que se querían renovar. Las más frecuentes corresponden a columnas, arcos, bóvedas y escaleras,especialmente cuando su construcción presentaba cierta complicación.Así se evitaban irregularidades y deformaciones que podrían afectar al aspecto, simetría y estética de la arquitectura, así como también a su seguridad y solidez.

Los ejemplos más ilustrativos se han localizado en edificios religiosos de todo el mundo, como catedrales, monasterios, conventos e iglesias, que en dicho periodo modernizan sus fábricas, la mayoría siguiendo los nuevos postulados estéticos del barroco, como las catedrales de Santiago y de Tuy; los monasterios de Celanova y Montederramo; los conventos de San Domingos de Bonaval, San Clodio en Leiro o Santa Clara en Tuy; la iglesia de Santa Columba en Carnota, la capilla de San Telmo de Tuy, el colegio de los Jesuitas de Monforte de Lemos, la iglesia de Santa María de Nogueira de Miño o la iglesia de Santa Clara en Santiago.

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

786 Taín Guzmán, *Las monteas del convento de Santa Clara de Santiago de…,*20-21.

Salvo excepciones muy particulares, estos dibujos cumplen una premisa que hay que tener en cuenta a la hora de identificar su finalidad: se hallan grabados en las paredes o suelos de los edificios porque han servido para su reforma y/o renovación.Así, se ubican en recintos vecinos a la zona de objeto de intervención para no impedir el normal funcionamiento de la institución donde el arquitecto, el aparejador y los operarios han buscado refugio de las inclemencias del tiempo.

El material y la técnica constructiva de un edificio puede ser decisiva en su configuración, mientras en Italia en el Renacimiento se apostaba por el ladrillo, en Francia y España, éste no era de buena calidad para la construcción. España,además, heredaba muchas técnicas de la arquitectura gótica y la piedra será el material con el que se construye en el Renacimiento español.

Dentro de esas técnicas constructivas, los trazados de montea son métodos de construcción que se basan en el empleo de patrones a escala natural, a partir de las cuales se desarrolla la labra de la piedra[787]. Evidentemente para la confección de los patrones es necesario llegar al dibujo a escala natural de las piezas.A estos dibujos- llamados trazas- se les llama trazados de montea, deben estar cercanos al tajo y ser indelebles.Por esto se ejecutan sobre los muros o pavimentos de partes realizadas de la propia obra, grabándolos a cincel, siendo eliminados posteriormente- por pulido o recubrimientos varios- una vez acabada la obra.Por este motivo no es algo que se encuentre frecuentemente, pero afortunadamente algunos han llegado hasta nosotros permitiéndonos profundizar en los sistemas constructivos.

En el tema que defendemos en nuestra tesis de la itinerancia de talleres y recetas de tipo escultórico y/o arquitectónico, encontramos que en el Renacimiento hay mucha más apertura gracias a la difusión de la tratadística de Serlio, Vignola, Alberti…, en este aspecto constuctivo destacan, especialmente, los libros de *Arquitectura* de Alonso de Vandelvira y *Cerramientos y trazas de montea* de Ginés Martínez de Aranda. Éste último

787 Para una correcta exposición sobre el tema, véase Palacio González, José Carlos: "La esterotomía como fundamento constructivo del Renacimiento español". *Informes de la construcción*, nº389. Madrid, (1987), 73-86.

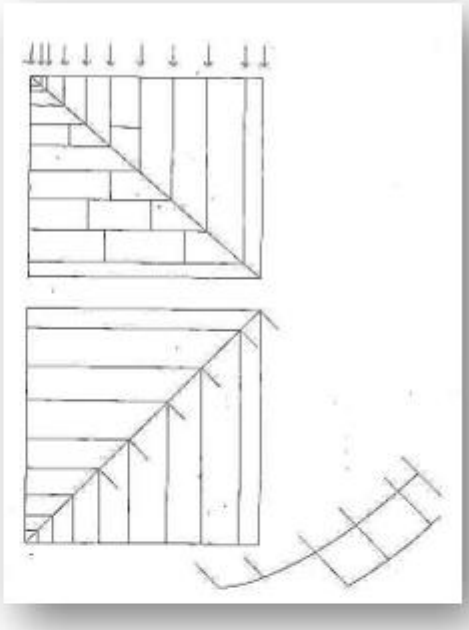
fue un libro de gran circulación[788] (lo que muestra el trasvase de conocimientos) ya que pasó por las manos de Pedro de la Peña, Juan de Valencia y por las manos de varios arquitectos que trabajaban en el entorno de El Escorial (lo que es de especial interés ya que el edificio de los Escolapios tiene contactos con el ambiente escurialense y será dedicado al uso jesuita) así como por el medio toledano.

Un ejemplo de difusión de técnicas en la ciencia de la arquitectura en Monforte,ha sido sin duda el Padre Andrés Ruiz y Vermondo, quien conocía el tratado de Vignola y estuvo en contacto con el ámbito esculiarense al ser maestro de obras de Simón de Monasterio, del que disponía de plantas y alzados del Escorial y dibujos de templos de Roma, todo ello desfiló por la obra de Diego Isla,Gonzalo y Gregorio Fatón, Juan de las Caxigas, Diego Vélez, Juan de Tolosa, Pedro Morlote y Juan de la Sierra[789]. El arquitecto, Freire Tellado, descubre a través del libro de Vandelvira (a pesar de las dificultades técnicas del siglo XVI y de su lenguaje de redacción ya que por "cercha", por ejemplo, entiende "curva") que existe un módulo generador del claustro[790], el cual deduce a través de la cruz de los vértices que en la bóveda de arista no es horizontal en alguna de las partes.

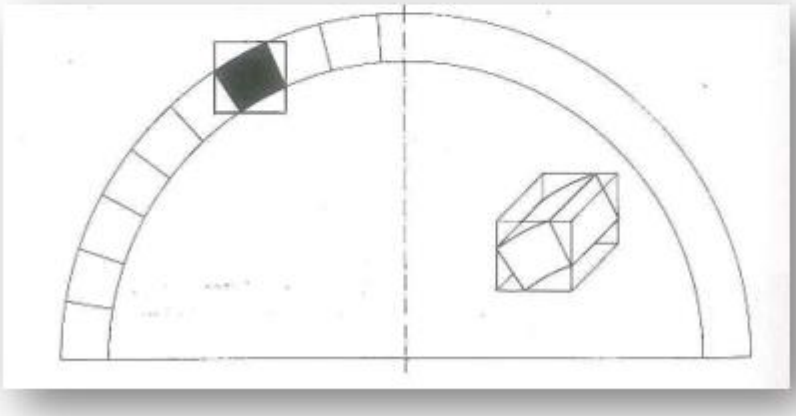
[788] Una investigación que se plantea es saber hasta qué punto fue seguido el libro,porque presenta al explicar la capilla por crucero, cuadrada y perlongada- alargadas-, su método se aparta de la directriz circular, peraltándose la bóveda.

[789] Sobre este tema, véase Lorenzana Lamelo, Mª Luisa*; Aportación documental al estudio histórico-artístico de dos Fundaciones Monfortinas: el Colegio de la Compañía y el Convento de las Clarisas*.Departamento de Hª del Arte. Diputación Provincial de Lugo, 1989.

[790] Manuel J. Tellado Freire, "La construcción renacentista. Los trazados de montea bajo la escalera de los Escolapios de Monforte de Lemos", *Revista Lvcvs*. Boletín de la Excma. Diputación Provincial de Lugo, Lugo, 1993, 60.

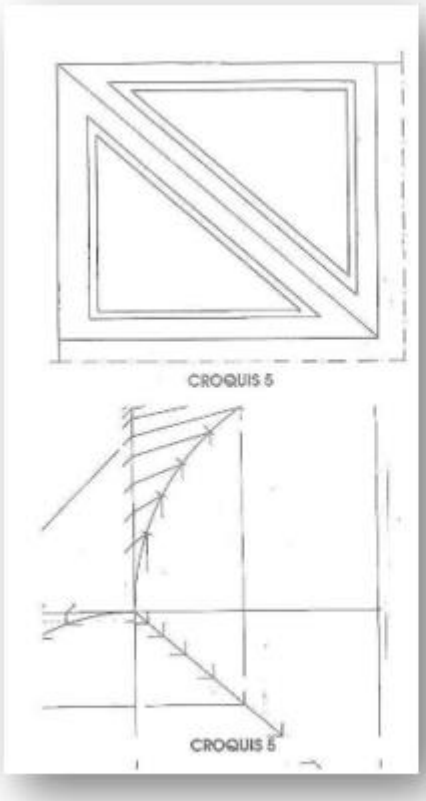


Lám.832 Croquis 1 Plantas de las bóvedas.

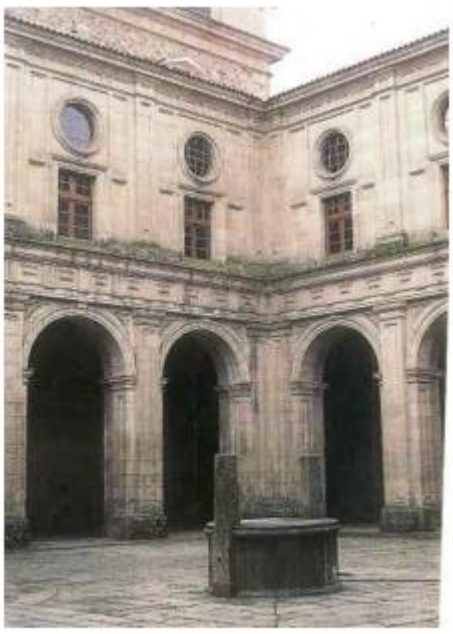


Lám. 833 Croquis 2 Despiece de un arco. Sólido capaz de una dovela.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



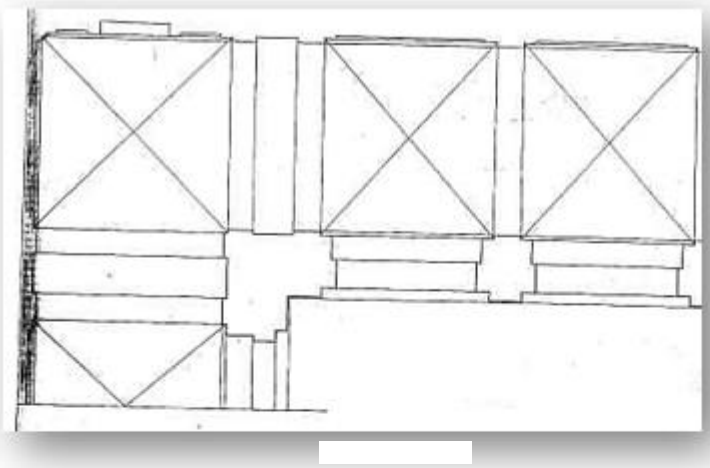
Lám. 834 Croquis 3. Detalle de la planta de ¼ de bóveda.



Lám.835. 4 Claustro. Aspecto exterior

Estos trazados mostrados en sus correspondientes imágenes (lámina 832 a 834) nos permiten analizar en profundidad el claustro mayor formado (lámina 835) por la quíntuple repetición de módulos rectangulares con las medidas de los trazados que analizamos (lámina 835). Sobre cada uno de los arcos del módulo se ejecuta un arco de medio punto obteniéndose el tipo de bóveda descrito, "capilla por arista perlongada con cerhas circulares" en palabras de Vandelvira,con los rincones del claustro formados por una límpida bóveda por arista cuadrada (lámina 836) . La parte inferior, la cuadrada, corresponde al rincón del claustro, aprovechando la parte superior para el módulo. desigual.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Lám. 836.Croquis 4 Rincón de claustro y la bóveda tipo

Lám. 837 5 Bóveda. Rincón del claustro

El claustro se comenzó a principios del siglo XVII pero por problemas económicos surgidos a la muerte del cardenal fundador, se ejecutaron únicamente 2 laterales, colindantes con la iglesia y la fachada principal, quedando los otros dos sin ejecutar, no se construyeron ni las bóvedas que cerrarían el claustro. Ambos fueron concluídos en el siglo XVII, diferenciándose con facilidad ambas fábricas. Quizás a este parón que sufrió la obra se deba el que los trazados hayan llegado hasta nosotros: no se borraron en el

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

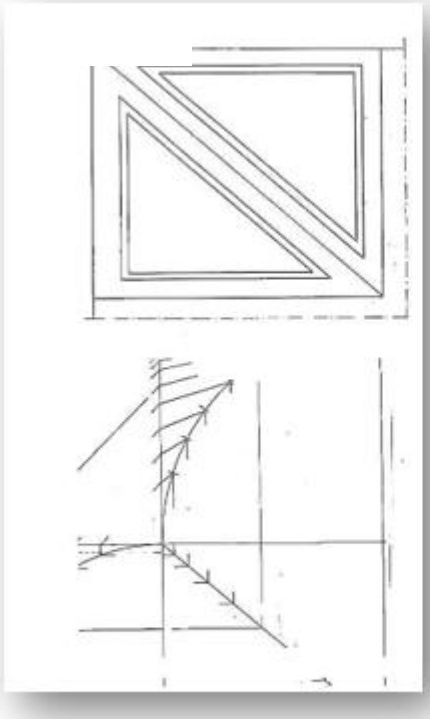
siglo XVII a la espera de concluir las bóvedas y una vez terminadas, dos siglos más tarde, el paso del tiempo había impuesto ya su presencia.

El módulo de la bóveda que se adoptó para el claustro es una bóveda de lados desiguales en la que aparecen además maclas entre los arcos fajones y la arista (lámina 838), confundiéndose con el arranque (lámina 839), la sección de la pilastra origina la interpenetración de arcos de refuerzo y bóvedas que motivan la difícil solución constructiva (lámina 840).Así la arista de la capilla que debería surgir de la traza indicada como discontinua lo hace de la línea continua, levemente girada, que parte del rincón contiguo. Quizás se haya tomado esta solución para enmascarar la diferencia entre las dimensiones de los lados, o quizás dada la ambigüedad del estilo constructivo renacentista.

Lám. 838(6) Bóveda. Módulo tipo

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám.839 (7) Bóveda. Módulo tipo (1)



Lám.840 Croquis 5 Detalle de la planta de ¼ de bóveda.

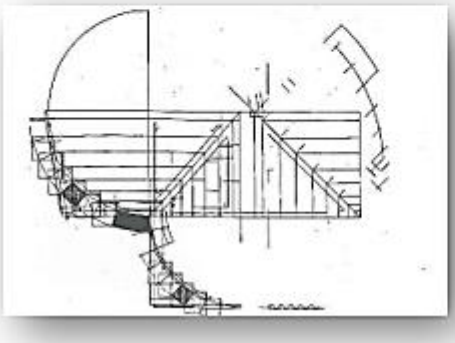
La decisión del punto de arranque se vuelve trascendente a la hora de entender los trazados resultantes. La primera consecuencia es que la primera dovela a partir del arranque presenta un tamaño mayor que las restantes, el doble- GRÁFICO 1- (lámina

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

841) ya que el arranque, al darse la solución señalada representa un problema de despiece particular.

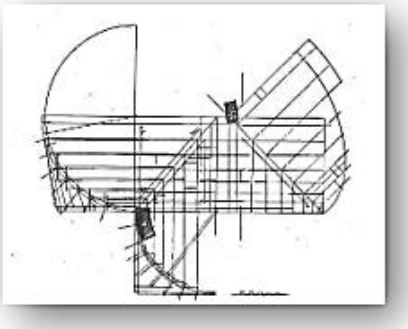
Otra consecuencia es la diferencia de situación de los centros de los arcos del lado menor: uno de los mayores arranca con centro C_1 y sin embargo el interior tiene su centro C_2 ya que la sección presenta la particulariedad expuesta en GRÁFICO 2 (lámina 842) Una 3ª línea, muy próxima a ellas, explica el molduraje de los arcos. Y los dos pequeños arcos corresponden con el trazado de los arcos fajones laterales -GRÁFICO 2- (lámina 842) que curiosamente, no mantienen la continuidad en el despiece las dovelas como se observa en las fotografías y trazados, de tal forma que arco y bóveda son insolidarios en su trabajo resistente,frente al uso del arco para reforzar el lado libre de la bóveda frente a las perturbaciones de borde que reiteradamente separan los arcos y las bóvedas construidas.

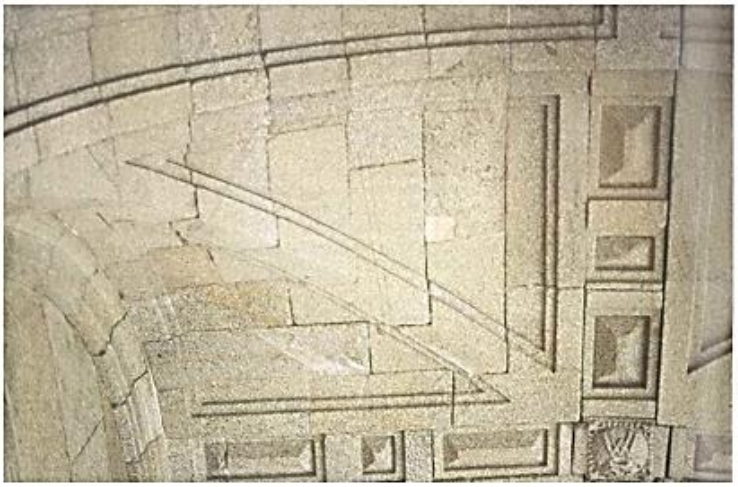
Lám. 841 Gráfico 1. Despiece de dovelas.Líneas de talla: se marca una dovela de cada arco así como la dovela inicial.Canto del arco: 1 ½.



USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám. 842 Gráfico 2. Correlación entre dovelas. Otros arcos a partir del despiece de dovelas del arco mayor se dibujan las correspondientes al menor, a partir del giro de las líneas que salen de los vértices de las dovelas sobre la diagonal principal. Además se remarcan los trazados que corresponden al arco de refuerzo lateral, en sus dos alzados, desde el claustro y desde el interior.



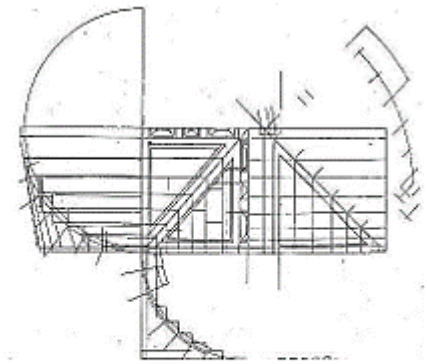


Lám. 843 Grietas longitudinales en las bóvedas

La decisión del punto de arranque de la arista de la bóveda es decisiva ya que explica el porqué de la planta de las bóvedas del módulo del claustro se obtiene por proyección de los vértices de las dovelas del arco fajón, que vueltas sobre la línea diagonal generan el despiece del arco menor- GRÁFICO 2 (bis) (lámina 842)-: al perder el grosor que corresponde al resalto del arco fajón lateral, la planta de la bóveda ha resultado ser una compleja macla de dos rectángulos -GRÁFICO 3- (lámina 843), que tienen como frente

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

los arcos menores. Esta misma consideración justifica la colocación de los trazados embellecedores: al marcarse las franjas que unen las claves de los arcos, los trazados así resultan centrados.



Lám. 844 Gráfico 3. Planta del módulo de bóveda. Planta de rincón del claustro.

Frente a esta reducción de la planta del módulo básico de las bóvedas del claustro, el rincón sigue todos los cánones: el despiece es obtenido por la proyección de los vértices de las dovelas del arco al ser la traza de la planta completamente cuadrangular.Y, por último, el arranque del arco que se insinúa en los trazados corresponde al arco que da alzado al claustro, el lado menor de la bóveda – GRÁFICO 2.(lámina 842)[791].

35.1.6.1. La posible explicación de las monteas del colegio del Monforte de Lemos

Las monteas encontradas en Monforte de Lemos se cree que señalan los planes de la escalera, pero para defender tal afirmación y creencia, hubo problemas desde el principio, ya que las trazas se encontraron desdibujadas por las innumerables pisadas sufridas, habían soportado el transcurso de los tiempos y de las obras que conllevó tal edificación en la cual se encontraban inmersas, así como[792]: pegotes de mortero, raspaduras…que dificultaban, junto con la iluminación lateral, el levantamiento.Por ello se optó por remarcar las trazas con tiza para que permitiesen elaborar una imagen de conjunto.A diario, se descubrían nuevas trazas dependiendo de los ángulos de visión y de incidencia de la luz solar…el redibujado se completó en la oscuridad bajo la luz rasante de una linterna con lámpara fluorescente.

[791]Manuel J. Tellado Freire, "La construcción renacentista.Los trazados de montea bajo la escalera de los Escolapios de Monforte de Lemos", *Revista Lvcvs*. Boletín de la Excma. Diputación Provincial de Lugo, Lugo, 1993, 65.

[792] Manuel J. Tellado Freire, "La construcción renacentista.Los trazados de montea bajo la escalera de los Escolapios de Monforte de Lemos", *Revista Lvcvs*. Boletín de la Excma. Diputación Provincial de Lugo, Lugo, 1993, 60.

A primera vista, el trazado levantado guarda algún parecido con las láminas que aparecen en el libro de Vandelvira bajo el título de "*Rincón de claustro alargado y bóveda por arista*" así comprendimos como se despiezan el arco y la bóveda de arista, permitiendo su labra a partir de un bloque de sección rectangular. La primera interpretación apuntaba a una bóveda de arista.

Así,por tanto, la medición de la escalera bajo la cual se sitúan las monteas,llevó a descartarla como origen de los trazados, y se orientó las búsqueda hacia la hipótesis de lo único que explicaba algo que era el concepto de la bóveda por arista. Tras varias indagaciones, y hechas mediciones en el claustro mayor, muy próximo, se llegó a la conclusión de que esas monteas pertenecían al trazado de una bóveda por arista de lados desiguales y con arcos de medio punto en sus alzados. Algo que Vandelvira no enseña en su tratado, y que, aquí, constituye el módulo generador del claustro.

En cuanto a los croquis, en ellos se ve que lo genera el dovelaje del arco es el alzado del claustro. Si la bóveda es de lados iguales, como en el rincón del claustro, está representada por un segundo cuadrado, el arco de elipse, traza de la arista de la bóveda, de tal forma que en el mismo dibujo están contenidas ambas soluciones.Si unimos las "V" que aparecen junto a los vértices de la diagonal obtendremos la planta del molduraje que embellece la bóveda. Por último, el haz de líneas inclinadas representan el trazado que tendrán las dovelas de la bóveda de lados desiguales para lograr el acuerdo entre los dos arcos de diferente luz. Así, de esta forma, se entiende el trazado general en el que también hay cabida a ciertas matizaciones.

Estos matices aluden al claustro mayor formado por la quíntuple repetición de módulos rectangulares. Sobre cada uno de los lados del módulo se ejecuta un arco de medio punto obteniéndose el tipo de bóveda descrito "*casilla por arista perlongada con cerchas circulares*" que diría Vandelvira, en los rincones del claustro formados por una bóveda por arista cuadrada.Así, la parte infenior, la cuadrada corresponde al rincón del claustro aprovechando la parte superior para el módulo desigual.

El claustro se comenzó a principios del siglo XVIII pero por problemas económicos surgidos a la muerte del cardenal fundador, se ejecutaron únicamente dos laterales, colindantes con la iglesia y fachada principal, quedando las otras dos sin ejecutar, no se construyeron ni lás bóvedas que recorrían el claustro. Ambas fueron concluídas en el siglo XVII diferenciándose con facilidad ambas fábricas.Quizás a este parón que sufrió la obra se debe el que los trazados hayan llegado hasta nosotros, influyendo en que: no se borraran en el siglo XVII a la espera de

concluír las bóvedas y una vez terminadas, dos siglos más tarde, el paso del tiempo había impuesto ya su presencia.

El punto de arranque se vuelve trascendente a la hora de entender los trazados resultantes. La primera consecuencia es que la primera dovela a partir del arranque presenta un tamaño mayor que los restantes, el doble – GRÁFICO 1 (*Ver anexos 46.9)- ya que el arranque al darse la solución señalada representa un problema de despiece particular.

Así, esta decisión del punto de arranque de la arista de la bóveda es determinante en muchos aspectos: explica porqué la planta de las bóvedas del módulo del claustro se obtienen por proyección de los vértices de las dovelas del arco fajón, que vueltas sobre la línea diagonal generan el despiece del arco menor- GRÁFICO 2(*Ver anexos 46.9)- -al perder el grosor que corresponde al resalte del arco fajón lateral, la planta de la bóveda ha resultado ser una compleja macla de dos rectángulos – GRÁFICO 3(*Ver anexos 46.9)- - que tienen como frente los arcos menores.Esta misma consideración justifica la colocación de los trazados embellecedores al marcarse las franjas que unen las claves de los arcos, los trazados resultan así centrados.

Frente a esta reducción de la planta del módulo básico de las bóvedas del claustro, el rincón sigue todos los cánones: el despiece es obtenido por la proyección de los vértices de las dovelas del arco al ser la traza de la planta completamente cuadrangular.Y, por último, el arranque de arco que se insinúa en los trazados corresponde el arco que da alzado al claustro, el lado menor de la bóveda (GRÁFICO 2). (*Ver anexos 46.9)-

Una hermosa bóveda renacentista de 15 x 13 pies, de la que no nos habla la tratadística española, su explicación constructiva – en base al pie y sus divisiones ½, 1/3, 1/5 y 1/8 – y tipológica, reconocer que el Renacimiento es mucho más refinado y complejo de lo que se ha supuesto hasta el momento.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

SÉPTIMA PARTE

36. Los linajes de Berbetouros y Monterrey
36.1. El linaje de los Berbetouros

Uno de los dos lugares del municipio de Palas de Rey, conocidos como San Miguel y San Salvador de Berbetouros, debieron haber dado cuenta a este linaje, que había adquirido gran importancia en Portomarín después de la decadencia de los Piñeiro de aquella localidad, hasta el punto de haber entroncado con los Marqueses de Bóveda de Limia[793].

Lám.845 Narahío, fortaleza.

Los Piñeiro de Portomarín eran los mismos que los de la Fortaleza de Narahío (lámina 845), puesto que Don Gonzalo Piñeiro descendían de aquella zona de Lora.Su hermano, Fray Juan Piñeiro, comendador de Portomarín, que rehacía el hospital de esa localidad en 1484.En el Museo de Lugo se conservan dos inscripciones, una del palacio de la Encomienda y otra del hospital, así como un escudo de cada edificio.Don Manuel Vázquez Seijas[794] reproduce las inscripciones y los escudos. Los Andrade fueron dueños de Narahío y sus tierras, otro tanto debió ocurrir en Portomarín, ya que la banda engolada de los señores de Pontedeume (lámina 846), se repite con insistencia en los blasones de los Berbetouros.

[793] José Santiago Crespo, *Blasones y linajes de Galicia. Parte genealógica (A-F)* .Santiago de Compostela: Facultad de Geografía e Historia, 1962, 190.
[794] Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Lugo, T.II, pp. 28-33.

Lám. 846 Pontedeume, escudo de. Fortaleza

Las armas de los Berbetoros, tales como aparecen en el escudo del año 1833 (lámina 847), existente en una casa cercana a la iglesia parroquial de San Pedro de Portomarín, y en el otro de la casa de la Marquesa de Pimentel, consistían en un pino arrancado y flanqueado por dos toros mirándose de frente.

Lám. 847 Berbetouros, anagrama armas heráldicas (fecha 1833)

La casa-palacio de los Berbetouros (lámina 848) fue la que hoy sirve de casa rectoral del pueblo de San Pedro de Portomarín, donde fueron señores jurisdiccionales, hasta su unión con los Marqueses de Bóveda de Limia.El tratamiento de familia noble es indudable, no en vano D.Pedro de Ares de Berbertoros aparece como alcalde ordinario de la ciudad de Lugo 3-10-1575 al tomar posesión de unos bienes que le fueron vendidos en la feligresía de San Estebo da Mota. Ejercía, además, las funciones de alcalde ordinario.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám. 848 Berbetouros, palacio de. (Portomarín)

Célebres son otros miembros de este linaje como Dª María Fernández de Berbetoros, mujer de D. Francisco Sánchez de Baamonde.Ambos esposos eran vecinos de la fortaleza de Miraflores en la Marina Lucense.Pero el engrandecimiento del linaje, como otros tantos de Galicia, arranca de un eclesiático; en este caso de D.Nuño de Berbetouros (13-6-1572).Compra nuevas tierras para aumentar el patrimonio de sus antepasados, testando en 1600 ante Pedro López, cura de la feligresía de la Ferreirúa, que suponemos será la Ferreirúa de Abaixo del municipio de la Puebla del Brollón y ninguna de las dos que existen en la provincia de Ourense. D.Nuño había heredado a su hermano, D. Pedro López de Parga, arcediano de Abeancos, y, a su vez, tuvo por heredero a su sobrino.

D. Pedro Sánchez de Berbetoros (probablemente hijo de D. Francisco Sánchez de Baamonde y de DªMaría Fernández de Berbetoros, ya nombrados), tuvo por hijo a Don Diego de Berbetouros Pardo Ribadeneira, al que las escrituras dan el título de coronel, diciéndonos que se había desposado con Dª Paula de Araujo.Debió haber casado en segundas nupcias con Dª Isabel Díaz de Guitián, como se desprende de una escritura del 11-2-1570. Hacemos referencia a estos personajes del linaje de los Berbetouros por encuadrarse en el siglo XVI, el resto presenta una cronología más tardía encuadrada en el siglo XVII.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

36.1.1.Leyenda mariana en la iglesia de Guimarey (Friol, Lugo)

Existen leyendas en torno a Guimarey y el linaje de los Berbetouros. En una de ellas se cuenta cómo la iglesia fue construída en una sola noche y que la piedra necesaria para la edificación de la misma, fue transportada,sin necesisad de nadie, por una pareja de bueyes que la transportaban sin necesidad de nadie.

Otra leyenda mezcla hechos históricos y propiamente legendarios. En medio de las guerras entre Pedro I y Henrique de Trastámara, Don Gonzalo de Ozores fue hecho prisionero, ocasión que aprovechó D.Vasco Gómez das Seixas para apoderarse de sus propiedades. Liberado D. Gonzalo, mobilizó a sus hombres de armas, entre los que estaban los señores del castillo de Pena Mourelle, en la feligresía de San Miguel de Valvetouros, siendo éstes, parientes de los señores de Virís, partidarios por el contrario del Señor de San Payo.

Siendo las cabezas de cada casa hombres aguerridos y soberbios, acordaron medir sus fuerzas a medio camino entre los dos castillos.Así decidieron enfrontarse al pie de la calzada que unía Lugo con Sobrado[795], en el lugar de Guimarey donde se celebraban las ferias. Llegado el día, y ya en el fragor de la batalla, imploró el señor de Pena Mourelle el amparo de la Virgen. Al poco comenzaron a crecer las ramas de un pino viejo, de tal manera y rapidez que allí quedaron los partidarios del de Virís envueltos y entrelazados por el ramaje.Momento en el cual apareción la imagen de la Virgen, que con sus brazos abiertos hacía gestos de que se separasen. Cada uno se fue para su castillo viviendo el resto de sus días retirados del mundo.

Lám. 849 Escudo heráldico alusivo a leyenda mariana.

Tal fue la impresión,que después del suceso cambiaron las armas de su escudo (que era un prado donde descansaban dos toros a la sombra de un pino (lámina 849) pasando a ser dos toros enfrentados frente al pino).Cambiaron también el gentilicio, y

795 Recurso en línea: http://terrasdefriol.blogspot.com/search?q=guimarei [consultado 14/04/2020].

desde tal día pasaron a ser Berbetoros, figurando su escudo en la iglesia de Guimarey; prolongándose el linaje hasta Portomarín, donde se puede contemplar un escudo ligado a este linaje (lámina 850 y 851), si bien, evidentemente,más tardío que la época del Renacimiento.

Lám. 850 Escudo. Fachada de una casa (Portomarín)

36.2. El linaje de los Monterrey

Tras haber consultado el libro de fábrica del siglo XVII de Guimarey (Archivo Diocesano de la Catedral de Lugo) y haber leído varios beneficiales. Así como también, utilizando el libro de Ángel Garrote Martín, constatamos que la familia que presentaba en Guimarey, era la de los Monterrey.

De la casa del condado de los Monterrey, oriunda de Ourense y, que creemos que sí podía tener algo que ver con el palacio Monterrey de Salamanca (lámina 852), obra de Rodrigo Gil de Hontañón, el cual le sirvió para inspirarse en la fachada del Tesoro de la Catedral de Santiago de Compostela (lámina 853).Teniendo en cuenta, este

Lám.851 Genealogía de fundadores de Guimarey (fondos documentales de D. Antonio, párroco de Guldriz)

vínculo de unión sería posible que Rodrigo o un discípulo suyo construyese la bóveda de Guimarey, entrando en juego después los Berbetouros como segundo linaje.

Lám.852 Monterrey, palacio de (Salamanca)

Lám. 853 Tesoro, fachada de la. Catedral de Santiago de Compostela

. La construcción del colegios se debe a Don Alonso de Zúñiga y Acevedo Fonseca.Lo hizo eregir en el año 1539, bajo la batuta de Rodrigo Gil de Hontañón. El palacio es de planta cuadrada con torres en los ángulos y patio central.En su época sólo se construyó una cuarta parte del proyecto.El edificio es una obra del Renacimiento español, consta de tres pisos cuya galería del último cuerpo tiene arcos renacentistas y decoración acorde a ese estilo en ventanas y balcones.Leones y animales fantásticos sostienen los escudos con las armas de los Zúñiga, Fonseca, Acevedo, Sotomayor y Ulloa.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Aparte de la fachada del tesoro de la Catedral de Santiago de Compostela, el Palacio de Monterrey ha influído notablemente en múltiples edificios españoles de los siglos XIX y XX, como el palacio de la Diputación de Palencia, obra de Jerónimo Arroyo (1916), el Museo arqueológico de Sevilla de Aníbal González (lámina 854) o la Academia de Caballería (lámina 855) de Valladolid de Adolfo Pierra (1924).

Lám. 854 Sevilla. Museo Arqueológico

Lám.855 Valladolid. Academia de la Caballería

En el palacio de Monterrey, vemos una de las características propias de Hontañón (introduciendo esta particulariedad de elemento en Galicia), en el piso alto se abre una galería de ventanas con arcos de medio punto separados por pilares cajeados.

En la esquina sudeste de la catedral santiaguesa, se alza la famosa torre del tesoro, de cuerpo cuadrado y rematada con una original cubierta en forma de pirámide escalonada (lámina 856), quizá inspirada en la arquitectura precolombina (pirámides mayas), como supone Martín González, o en el Mausoleo de Halicarnaso (lámina 857)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

como han supuesto otros basándose en el uso funerario que se hizo del claustro.La esquina sudoeste, la que limita con el muro de la catedral, aparece doblada en un extraño contrafuerte que no llega al suelo (se corta en forma de venera, la famosa "*concha del tesoro*") cuya finalidad no está del todo clara.Aunque tradicionalmente se pensaba que era obra del mismo Gil de Hontañón.Se ha argumentado por Mª del Carmen Folgar de la Calle[796] (con pruebas bastantes sólidas) que se trata de un añadido del siglo XVIII debido al arquitecto Simón Rodríguez.

Lám. 856 Torre escalonada. Fachada tesoro (Catedral de Santiago)

Lám. 857 Mausoleo de Halicarnaso

La obra de este Tesoro es armónica con buena articulación de las masas y un predominio de las horizontales en la distribución de los cuerpos, subrayados por

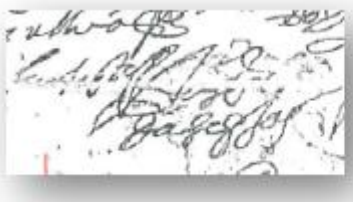
USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

796 Folgar de la Calle, Mª del Carmen, *Simón Rodríguez.* Fundación Barrié La Maza.La Coruña, 1989, 222..

cornisas de fuerte saliente. La decoración es escasa y se reduce a la balaustrada que corona la fachada, en la línea del palacio de Monterrey, y a una serie de relieves de medallones con bustos que ocupan las enjutas de los arcos de ambos pisos. En ellos aparecen algunos símbolos jacobeos (conchas, vía láctea…), y las armas de los Fonseca, obispos de Santiago en esta época, pero la mayoría son rostros que han sido interpretados por Aguayo[797] como una representación del árbol de Jesé, es decir, de los antepasados de Cristo.

El mérito de esta obra de Gil de Hontañón reside en que él es capaz de armonizar una obra renacentista con el románico catedralicio, que por entonces no contaba con los añadidos barrocos que hoy la caracterizan.El estilo austero del arquitecto, en que el paramento tiene valor por sí mismo y no por su decoración, que, es casi inexistente, hace que este dispositivo arquitectónico se funda visualmente con el valor románico de la catedral.

Gracias a otros legajos sabemos que Fran Antonio Núñez das Seixas (lámina 858) (*"en lugar de abrir puertas en este campo de allí al fondo de los prados que "arrigais" dado desde Rodrigo"...)*, pariente del señor das Seixas de San Payo de Narla, rendía pleitesía (posiblemente pagase rendas o diezmos) y carta de presentación en Guimarey.



Lám. 858 Firma de "Seixas". Documentación Cofradía Santiago Apóstol

"*En la fortaleza de Friol fª del mismo nombre a desaze días del mes de agosto del año mil setecientos y beinte y dos el Ilm. S. Manuel des Mª Salazar, obispo de Lugo del consello dirime andando en la beza del arciprestazgo de Narla aya glorioso resizo hai y lo demuestra ss de guimarei donde es cura el licenciado Don Manuel Antonio Vázquez don y maiordomo Juan Varela de Abrigueiro, com quien instauran/ presentan las*

[797] Antonio Aguayo, *Simbolismo en las fachadas renacentistas compostelanas,* A Coruña, Edicións do Castro, 1983.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

cuentas siguientes…". Siguiendo el hilo, se sabe que se propone edificar una nueva capilla para oficiar el culto al Santísimo Sacramento, sería un anexo que se consideraría la capilla vieja de la que se ve un dibujo en el boceto que adjuntamos a continuación (lámina 859).

Lám. 859 Guimarey (boceto) Cuerpo añadido (fondos documentales de D. Antonio, párroco de Guldriz)

La casa de los Monterrey constituye, al igual que los Andrade, uno de los mejores ejemplos de la nueva nobleza de caballeros, que logra remontar su posición hasta el primer rango del estamento nobiliario al amparo del proyecto político trastamarista y de la debilidad crónica que la Corona de Castilla siguió padeciendo; pero en este caso, con una serie de peculiariedades que la distinguen de forma notoria en todo su proceso de ascenso.Otros linajes como los Ulloa constituyen el típico ejemplo de pequeños caballeros medrados al amparo de la clientela de parientes reales, y cuya promoción parte de la Corona se remonta ya al reinado de Fernando IV, de quien recibe entre otras mercedes la tierra de Aguas Santas[798].

Dos generaciones después de que Gonzalo de Ozores de Orcellón, primer

[798] Por privilegio otorgado en Cuéllar el 17 de febrero de 1303 y confirmado ese mismo año en la ciudad de Sevilla el 4 de julio el rey Fernando IV otorgó a su guarda mayor, Sancho Sánchez de Ulloa, y no a Vasco López de Ulloa como se pretende en otras fuentes, el coto de San Xurxo de Augas Santas en la tierra de A Ulloa: Exp. 28.138, pz 58 nº30 AHN.La otra donación localizada es la que ese mismo rey hizo al dicho Sánchez en la ciudad de Burgos el 10 de septiembre de 1305 de la tierra de Repostería, pero en esta ocasión sólo por los días de su vida; de hecho, esta tierra se consolidará en esta casa por vía de compra y no merced: Lemos C 67-2, ADA.

USC
DE COMPOSTELA

representante señorial de los Ulloa, fuera armado caballero por D. Pedro Fernández de Castro, en cuya casa había sido criado, este linaje recibiría el gran espaldarazo a su ascenso social dentro del estamento nobiliario en la persona de Gonzalo Ozores de Ulloa, de quien no por casualidad hace arrancar Vasco de Aponte la genealogía de esa casa. Merino mayor de D. Pedro Enríquez, recibió de éste en donación nada menos que las tierras de Ulloa y Monterroso, núcleos fundamentales sobre los que se conformaría su solar. El tercero de ellos, la tierra de Repostería, limítrofe a las dos anteriores, aunque ya había estado en poder de este linaje por donación de Fernando IV, sólo se consolidó bajo el señorío de esta casa después de que fuera adquirido por el mismo Gonzalo Ozores de Ulloa en 1400 a Doña Juana das Seijas, hija de Vasco Gómez das Seijas, quien la había recibido en donación del rey Juan I[799].

La violencia sobre los bienes de la Iglesia fue otros de los expedientes de que se valió Gonzalo Ozores en su carrera expansionista. Así vemos, por ejemplo, como después de una dura dispusta por la tierra de Grobas con el arzobispo de Santiago, D. Juan Manrique, que le valió incluso la excomunión de su persona y familia, la política de concesiones de su sucesor, D. Lope de Mendoza, unido a la habilidad negociadora del propio Gonzalo Ozores de Ulloa, hicieron finalmente posible que este linaje consolidara dicha tierra en su poder al serle confirmada por parte de la Iglesia de Santiago la posesión adquirida en ella por vía de la fuerza, además de recibir nuevos beneficios[800]. No es de extrañar, pues, que Vasco de Aponte afirmase que Gonzalo de Ozores se había hecho en A Ulloa con "*todo lo que no era suyo*"[801].

La consolidación de los Ulloa se explica también por la temprana aplicación de una política sucesorio-hereditaria favorable al linaje agnático. En 1402 Gonzalo Ozores de Ulloa opta en su últimas voluntades por una fundación de mayorazgo que mejoraba tanto cuantitativa y cualitativamente a su primogénito, Lopo Sánchez de Ulloa[802]. A él

[799] Exp. 218138, pz. 53 nº25, AHN. Conviene señalar que esta operación en principio de simple compra-venta pudiera encerrar en realidad una compra política y en cierto modo simbólica, pues la misma enajenante después de darse por pagada con los 30.000 rs en que fue cedida esa tierra señala de forma muy sospechosa: "*outrosi se a dita terra y señorios y dereitos y frutos y rendas dela valesen mais que o dito prezo, doubos en doazon pura y perpetua pa sempre por jur de heredade para vos y para vosa voz a demasia delo".* Apunta también en esa dirección el hecho de que A Ulloa y Monterroso hubieran pertenecido a esta estirpe antes del ascenso de Enrique II.

[800] López Ferreiro, A., 1898-11,vol. VII, 28.

[801] Vasco de Aponte, 1986 ed., 162.

[802] Transcrito en A.L.F., "Año 1402. Testamento de Gonzalo Oçores de Ulloa, progenitor de los Condes de Monterrey", Galicia Histórica, Colección Diplomatica,169-177.

adjudicaba justamente aquellos dominios concentrados en torno al ámbito geográfico de asentamiento original y más representativo de este linaje; y así, además de los señoríos de A Ulloa, Monterroso y coto de Aguas Santas, incluye por aquella razón también la tierra de Repostería a pesar de que al haber sido adquirida por vía remuneratoria perjudicaba las legítimas de los restantes herederos, como muy bien reconoce el propio Gonzalo Ozores al apuntar cuando lo ordenaba: "*sin embargo dos ditos meus fillos seus hirmáns".*

También algunas de las tierras desgajadas, como Orcellón, acabarían consolidándose en esta rama principal de los Ulloa. La fundación de todo mayorazgo imponía desde su comienzo una dinámica sobre los movimientos de la propiedad del linaje,así que a medida que las prácticas y mentalidad de tipo agnático se fueron consolidando resultó cada vez más difícil a las propiedades de la parentela y deudos del linaje substraerse de la misma. Y nadie mejor que el propio Lope Sánchez de Ulloa para ilustrarlo. Fue él, por ejemplo, quien haciendo valer sus presuntos derechos sobre el feudo de Cambados forzó un acuerdo de partición con Fernán Yáñez de Sotomayor[803], y fue también él que consolidó y redondeó los derechos de su linaje en la tierra de Deza y Aveancos, así como en la de Orcellón[804], al hacer valer sus derechos hereditarios como los más propincuos a la muerte sin sucesión de Alonso Suárez de Deza. Una política matrimonial bien dirigida le habría ayudado a consolidar esos dominios, ya que tratándose en realidad de feudos de la iglesia de Santiago, la boda que le adjudica la versión tradicional de los hechos con la sobrina del arzobispo, D. Lope de Mendoza. Le habría asegurado la renovación del feudo en su favor[805].

[803] V.V.R.,"Año 1421. Copea de escritura de partición entre Fernan Yañes (de Sotomayor) y Lopo Sánchez (de Ulloa) de todos los vienes y derechuras del puerto de Cambados y Coto de negueira y rrial de Corbos", Galicia Historica. Colección Diplomatica, 199 y ss.

[804] La tierra y jurisdicción de Orcellón, ganada en todo o en parte por Gonzalo Ozores de Ulloa a Fernán Pérez Churruchao, a pesar de haber sido legada por aquel a su hijo segundo como prenda de la dote de su hija, aparece después, una vez que D. Lope se hace señor de esta casa en la rama principal de este linaje, consiguiendo además redondearla ya que en 1441 el adelantado Diego Pérez Sarmiento cedió a su favor las feligresías que en esa tierra había recibido de su padre por corresponderle a D. Lopo como sucesor de Gonzalo Ozores: Ferro Couselo, X., 1967, *A vida e a fala dos devanceiros. Escolma de documentos en galego dos séculos XIII ao XVI,* Vigo, vol. I, doc. nº101. Con todo, la tierra de Orcellón no se consolidaría en esta casa hasta la época de los Reyes Católicos: después de que Enrique IV se la hubiera comprado a este linaje dejándosela sólo en tenencia, los Reyes Católicos se la volvieron a donar como merced remuneratoria de los servicios recibidos de D. Sancho Sánchez de Ulloa en las Hermandades (privilegio de 10 de mayo de 1476): Exp. 28.138,pz 54 nº26, AHN.

[805] Vasco de Aponte, 1986, ed.130.

Sin embargo, las nuevas fuentes consultadas[806] parecen desmentir esa reconstrucción de los hechos y apuntan que la incorporación de esas tierras a los Ulloa se habría efectuado como consecuencia de los lazos de clientela establecidos con otros caballeros, concretamente con Pedro Vázquez de Insua. En primer lugar, la interpretación tradicional parece forjarse sobre la confusión de dos mujeres, Doña Mayor de Mendoza y Doña Leonor de Sotomayor, por una infeliz transposición de nombres y apellidos. Las fuentes tradicionales identifican a la sobrina del arzobispo Mendoza en la persona de una tal Doña Leonor de Mendoza, quien además habría estado casada, según una versión, con Payo Gómez de Sotomayor y, según otra, con Lope Sánchez de Ulloa[807]. En nuestras fuentes, la sobrina del arzobispo no es otra que Doña Mayor de Mendoza, mujer de Payo Gómez de Sotomayor; y la beneficiaria de la tierra de Deza y Avencos que en 1445 otorgó el arzobispo Mendoza es la hija de aquella, Doña Leonor de Sotomayor[808]. Por su parte, esas mismas fuentes no dan pie alguno a seguir afirmando que madre o hija hubieran contraído matrimonio con Lope Sánchez de Ulloa: Doña Mayor aparece identificada siempre como mujer del Sotomayor, mientras que su hija figura en el momento de recibir el feudo como mujer del caballero Pedro Vázquez de Insua, y cuatro años después, al hacer cesión del mismo en favor de Lope Sánchez de Ulloa, como esposa del caballero Díaz Cadórniga. Fue, pues, la muerte entre tanto del que había sido primer esposo de Doña Leonor y sus disposiciones testamentarias las que determinarían que el feudo de Aveancos revirtiese a los Ulloa[809].Téngase en cuenta, que en el documento de concesión de ese feudo a Doña Leonor de Sotomayor se señala que se le otorga para que disponga de sus tierras y feligresías.

La casa de Monterrey, precoz en la adopción de ese tipo de expedientes, es también muy prolífica en ejemplos que nos dan una idea de la flexibilidad que guardaban todavía ese tipo de prácticas. El mismo Lope Sánchez de Ulloa, que tan beneficiado había salido

[806] Se trata de la escritura de concesión del feudo de Aveancos por el arzobispo de Santiago, D. Lope de Mendoza, a favor de Doña Leonor de Sotomayor en 1445, y de la cesión que ésta hace unos años después, el 2 de mayo de 1449, a favor de Sancho de Ulloa, hijo de Lope Sánchez de Ulloa: Exp. 28.138, pz, 56 y pz 57, nº29, AHN.
[807] Vasco de Aponte, 1986 ed., op. cit.,p.166.
[808] Escritura original de que da fe una copia de 1821,Exp. 28.138, pz. 50, AHN.
[809] En el conjunto de mandas que el caballero Pero Vazques da Insua dispone en su testamento en 1440, se ordena dar: "estes meus Coutos de Aveancos" a Lopo Sánchez de Ulloa, al que además ruega que: "*axa por encomendados, et defenda a todos meus esudeiros; et hommes, et criados, et qª sua merdece faza ben, et defendamento…".* Transcrito en Brag. Coleccion de Documentos Historicos, doc. nºIV, pp. 73 y ss.

con la mejora y mayorazgo por vía de primogenitura fundados por su padre, y que tantos y tantos esfuerzos dedicó a la expansión de su dominio, fue el mismo que después modificó dicho vínculo en beneficio del segundogénito fruto de sus segundas nupcias, haciéndole "*merced é donación* "*pura onter vivos, non revocable*" de los señoríos que constituían el mayorazgo y solar de Ulloa[810].

Una decisión desafortunada que iba a ser causa de desavenencias entre los titulares de los Ulloa y Moscoso. Los primeros conflictos se desataron cuando el primogénito, Vasco López de Ulloa, al casarse con la heredera de Altamira se llevó las tierras de Borraxeiros, Aveancos y Benquerencia. D. Sancho Sánchez de Ulloa, habiéndolo tomado a mal según expresión de López Ferreiro, procedió a ocuparlas con ayuda del arzobispo D. Alonso de Fonseca, dejándolas desembargadas sólo tras las intervención de Diego de Andrade en favor de Altamira[811].Pero fue a la muerte de D. Lope cuando se produjeron los mayores enfrentamientos, ya que a pesar del mayorazgo que éste había fundado en favor de su segundogénito, se hizo partija de bienes entre D. Sancho y su sobrino Lope Sánchez de Moscoso, entonces titular de Altamira. Puesto el asunto en manos de terceros árbitros, la sentencia arbitral emitida en Orcellón el 22 de junio de 1470 amparó los derechos del Moscoso. Pero D. Sancho de Ulloa siguió negándose por la vía de la fuerza a entregar a su sobrino lo que le correspondía, logrando finalmente con la intervención de D. Fernando de Castro un acuerdo por el que Altamira cedía sus derechos sobre la casa y fortaleza de Pambre, situada en el corazón del solar de los Ulloa[812].

Pese a todo, los conflictos no iban a terminar. Algún tiempo después de la muerte del vizconde D. Juan, D. Pedro presentó nueva demanda contra los condes de Monterrey, consiguiendo por una sentencia de 24 de septiembre de 1498 que la parte contraria tuviese que abandonar la tenencia y posesión de Monterrey y sus tierras. D. Sancho se mantendría, sin embargo, todavía durante un tiempo en su dignidad ya que la sentencia había establecido también una indemnización a su favor por las construcciones que él habia realizado en la villa.

[810] Testimonio de la escritura de emancipación y donación original…". Exp. 28.138, pz 62 nº34, AHN
[811] López Ferreiro, A. 1986…,106,7.
[812] Datos tomados de Vaamonde Lores, C., op. Cit., BRAG, nº9, pp.12 y ss.

No tardaron en surgir nuevos conflictos a raíz de una segundas nupcias de Doña Francisca de Zúñiga con el titular de la casa de Andrade, Don Diego (los Andrade suponen uno de los linajes de San Payo de Narla). Sin embargo, Monterrey pudo consolidar en su poder la mayor parte de sus señoríos, lo que nos da una idea de la importancia que tuvo para la nobleza española la claúsula testamentaria enriqueña como un instrumento de consolidación de la misma al alcanzar inclusive a aquellas mercedes o adquisiciones realizadas con posterioridad, a pesar de que para entonces las claúsulas limitativas en ese sentido ya habían desparecido de la cancillería. A manos de Lemos sólo pasarían, junto con alguna propiedad suelta, las jurisdicciones de Torre Portela y de Calvos de Randín, los dos únicos "feos padrones puestos en el centro de estos Estados del duque mi señor", según los refería González de Ulloa en su descripción de los estados de Monterrey[813].

[813] Fuente: Exp. 21138 y 27.800. AHN.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

36.3. Monterrey: arquitectura y poder de linaje

Tras haber consultado el libro de fábrica del siglo XVII de Guimarey y haber leído varios pleitos sobre la presentación de beneficios, y a través del libro de Ángel Garrote Martín (centrándonos en el arciprestazgo de Narla), depositado en el archivo diocesano de Lugo, constatamos que, siguiendo fidedignamente este libro,la familia que presentaba en Guimarey, eran los ilustres Monterrey, de la casa condado de Monterrey, oriunda de Ourense y que creemos, sí tenía algo que ver con el palacio de Monterrey de Salamanca (lámina 860) que fue construído por Rodrigo Gil de Hontañón; el cual le sirvió para inspirarse para erigir la fachada del tesoro de la Catedral de Santiago de Compostela. Teniendo en cuenta, este vínculo de unión sería posible que Rodrigo o un discípulo suyo construyese la bóveda de Guimarey,y, después, entrasen en juego los Berbetouros como segundo linaje.

Lám. 860 Monterrey, palacio de. Obra de Rodrigo Gil de Hontañón

Alonso de Zúñiga y Acevedo Fonseca, nacido en 1495 y fallecido en 1559 en el castillo de Monterrey en Verín (Orense), noble español de la casa Zúñiga, III Conde de Monterrey, señor de Biedma, de Ulloa, de la casa de la Ribera, pertiguero mayor de Santiago, adelantado mayor de Cazorla, sirvió al emperador del Sacro Imperio Carlos V, a quien acompañó a su coronación en Bologna.Fue quien hizo eregir el palacio de Monterrey en el año 1539, bajo la batuta de Rodrigo Gil de Hontañón.

Es de planta cuadrada con torres en los ángulos y patio central. En su época sólo se construyó una cuarta parte del proyecto.Por concesión real de 17 de febrero de 1540 obtuvo poder para vender o restablecer censo sobre los bienes de su mayorazgo. Su

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

segundo nieto Manuel Alonso de Zúñiga Acevedo y Fonseca trató en 1640 de hacer realizar el plano original, pero no tuvo éxito.La obra se comenzó a construir el 18 de enero de 1539 y fue ejecutada por los maestros Pedro de Ibarra y Pedro Miguel de Aguirre.El edificio, obra del renacimiento español, consta de tres pisos. La galería del último cuerpo tiene arcos renacentistas.Los balcones y ventanas están adornados con decoración plateresca.Fray Martín de Santiago diseñó los ornamentos del conjunto con leones y animales fantásticos, que sostienen los escudos con las armas de los Zúñiga, Fonseca, Acevedo, Sotomayor y Ulloa. Declarado el 6 de mayo de 1929 Monumento Histórico Nacional.

Lám. 861 Palencia, palacio de la Diputación.

Ha influido notablemente en múltiples edificios españoles de los siglos XIX y XX, como el palacio de la Diputación de Palencia (lámina 861), obra de Jerónimo Arroyo de 1916, el Museo arqueológico de Sevilla (lámina 862 y 863) de Aníbal González de 1919 o la Academia de Caballería de Valladolid (lámina 864) de Adolfo Pierrad Pérez de 1924. Pero, sin lugar a dudas, una de sus obras con mayor repercusión fue la fachada del tesoro de la catedral de Santiago de Compostela que se inspira directamente en el palacio de Monterrey (lámina 860).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám.862 Sevilla, Museo arqueológico.
Vista actual fachada principal
Lám. 863 Sevilla, Museo arqueológico.
Plano antiguo.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám. 864 Valladolid, academia de caballería

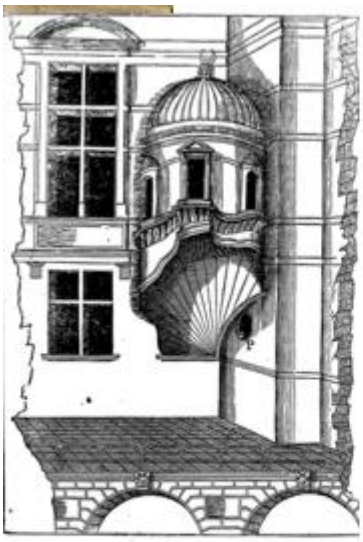
Lám. 865 Santiago de Compostela, fachada del tesoro.

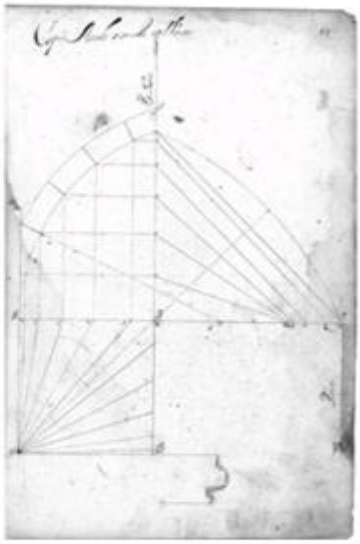
La fachada del Tesoro (lámina 865) de la catedral compostelana tiene en el piso alto una galería de ventanas con arcos de medio punto separados por pilares cajeados (Gil de Hontañón fue el introductor de este elemento en Galicia), y en el bajo grandes arcadas semicirculares hoy ocupadas por los establecimientos de los plateros, que hoy en día dan nombre a la plaza.En la esquina sudeste, se alza la famosa torre del tesoro, de cuerpo cuadrado y rematada con una original cubierta en forma de pirámide escalonada, quizá inspirada en la arquitectura precolombina (pirámides mayas),como

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

supone Martín González, o en el Mausoleo de Halicarnaso como han supuesto otros basándose en el uso funerario que se hizo del claustro.La esquina sudoeste, la que limita con el muro de la catedral, aparece doblada en un extraño contrafuerte que no llega al suelo (se corta en forma de venera (lámina 866), la famosa "concha del tesoro") cuya finalidad no está del todo clara.Aunque tradicionalmente se pensaba que era obra del mismo Gil de Hontañón, últimamente se ha argumentado (Folgar de la Calle) con pruebas bastante sólidas que se trata de un añadido del siglo XVIII debido a la mano del arquitecto Simón Rodríguez.

Lám. 866 Santiago, catedral. Concha avenerada en la fachada del tesoro.





Lám.867 Traza de pechina en rincón con forma avenerada. Fuente: Cortés López (2014).Lám.868 Grabado de pasadizo con soporte de venera. Fuente: L'Orme (1567)

La obra es clara y armónica con una perfecta articulación de las masas y un predominio de las horizontales en la distribución de los cuerpos, subrayados por cornisas de fuerte saliente. La decoración es escasa y se reduce a la fantástica balaustrada plateresca que corona la fachada (muy similar a la del palacio de Monterrey) (lámina 869) y a una serie de relieves y de medallones con bustos que ocupan las enjutas de los arcos de ambos pisos. En ellos aparecen algunos símbolos jacobeos (conchas, vía láctea…) y las armas de los Fonseca, obispos de Santiago en esta época, pero la mayoría son rostros que han sido interpretados por Aguayo como una representación del árbol de Jesé, es decir, de los antepasados de Cristo por vía materna.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El mérito de esta obra de Gil Hontañón reside en que él es capaz de armonizar una obra de estilo renacentista con el románico catedralicio, que por entonces no contaba con los añadidos barrocos que hoy la caracterizan. El estilo austero del arquitecto, en que el paramento tiene valor por sí mismo y no por su decoración, que es casi inexistente, hace que este dispositivo arquitectónico se funda visualmente con el valor románico de la catedral.

Lám. 869 Santiago, catedral. Fachada del Tesoro. Galerías y arcadas. Medallones del siglo XVI.

Retomando el hilo conductor de vinculación con Guimarey, destacamos la ayuda de la paleografía cuya consulta nos permite conocer aspectos como el arrendamiento o el problema por la posesión de propiedades:"*en lugar de abrir puertas en este campo de allí al fondo de los prados que "arrigais" dado desde Rodrigo...".* Encontramos firmas como la de Fran Antonio Núñez das Seixas, pariente del señor das Seixas de San Payo de Narla, gracias a estes legajos sabemos que el señor de San Payo de Narla presentanba en Guimarey .Quizás, podía ser miembro alguno de los nobles de San Payo, un *comendero* en Guimarey, es decir, una persona a quien se deba en encomienda alguna villa o lugar, o tendría en esta construcción algún derecho concebido por los reyes, abades u obispos con obligación de prestar juramento de homenaje.[814]

[814] Recurso electrónico.Consultado: 20/10/2023. Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Comendero

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Todo parece indicar, pues, que una vez que uno de estos linajes se hacía temporalmente con un beneficio de la Iglesia, era realmente difícil que la institución titular de su dominio pudiese recuperarlo de forma efectiva, quedando vinculado las más de las veces a dicho lianje de acuerdo con el principios hereditario que se iba aplicando de forma creciente a oficios y beneficios. Y de ello nos proporciona un último ejemplo el monasterio de Caaveiro. Protegido en el siglo XII por la familia de los Traba, de la que recibió numerosas donaciones territoriales, en el Bajo Medievo vio como bajo la tutela forzada de los Mariñas y Andrade parte de sus beneficios iban siendo incorporados como propios por aquellos linajes ante la ineficacia de la intervención real y la incapacidad de los propios monjes para recuperar las cesiones hechas. La casa de los Monterrey constituye, al igual que la de Andrade, uno de los mejores ejemplos de la nueva nobleza de caballeros ante la debilidad crónica que la corona de Castilla siguió padeciendo.

Tenemos el ejemplo de los Ulloa, típico ejemplo de pequeños caballeros medrados al amparo de la clientela de parientes reales, y cuya promoción parte de la Corona se remonta ya al reinado de Fernando IV, de quien recibe entre otras mercedes la tierra de Aguas Santas[815].

[815] Por privilegio otorgado en Cuéllar el 17 de febrero de 1303 y confirmado ese mismo año en la ciudad de Sevilla el 4 de julio el rey Fernando IV otorgó a su guarda mayor, Sancho Sánchez de Ullos, y no a Vasco López de Ulloa como se pretende en otras fuentes, el coto de San Xurxo de Augas Santas en la tierra de A Ulloa: Exp. 28.138, pz. 58 nº30, AHN. La otra donación localizada es la que ese mismo rey hizo al dicho Sancho Sánchez en la ciudad de Burgos el 10 de septiembre de 1305 de la tierra de Repostería, pero en esta ocasión sólo por los días de su vida; de hecho, esta tierra se consolidará en esta casa por vía de compra y no de merced: Lemos C 67-2, ADA.

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

Dos generaciones después de que Gonzalo de Ozores de Orcellón, primer representante señorial de los Ulloa, fuera armado caballero por D. Pedro Fernández de Castro, en cuya casa había sido criado, este linaje recibiría el gran espaldarazo a su ascenso social dentro del estamento nobiliario en la persona de Gonzalo Ozores de Ulloa, de quien no por casualidad hace arrancar Vasco de Aponte la genealogía de esa casa. Merino mayor de D. Pedro Enríquez, recibió de éste en donación nada menos que las tierras de Ulloa y Monterroso, núcleos fundamentales sobre los que se conformaría su solar. El tercero de ellos, la tierra de Repostería, limítrofe a las dos anteriores, aunque ya había estado en poder de este linaje por donación de Fernando IV, sólo se consolidó bajo el señorío de esta casa después de que fuera adquirido por el mismo Gonzalo Ozores de Ulloa en 1400 a Doña Juana das Seijas, hija de Vasco Gómez das Seijas, quien la había recibido en donación del rey Juan I[816].

La casa de Monterrey, precoz en la adopción de ese tipo de expedientes, es también muy prolífica en ejemplos que nos dan una idea de la flexibilidad que guardaban todavía ese tipo de prácticas. El mismo Lope Sánchez de Ulloa, que tan beneficiado había salido con la mejora y mayorazgo[817] por vía de primogenitura fundados por su padre, y que tantos y tantos esfuerzos dedicó a la expansión de su dominio, fue el mismo que después modificó dicho vínculo en beneficio del segundogénito fruto de sus segundas nupcias, haciéndole *"merced é donación pura onter vivos, non revocable*" de los señoríos que constituían el mayorazgo y solar de Ulloa[818].

Una decisión desafortunada que iba a ser causa de desavenencias entre los titulares de los Ulloa y Moscoso. Los primeros conflictos se desataron cuando el primogénito, Vasco López de Ulloa, al casarse con la heredera de Altamira se llevó las tierras de

[816] Exp. 218138, pz. 53 nº25, AHN. Conviene señalar que esta operación en principio de simple compra-venta pudiera encerrar en realidad una compra política y en cierto modo simbólica, pues la misma enajenante después de darse por pagada con los 30.000 rs en que fue cedida esa tierra señala de forma muy sospechosa: "*outrosi se a dita terra y señorios y dereitos y frutos y rendas dela valesen mais que o dito prezo, doubos en doazon pura y perpetua pa sempre por jur de heredade para vos y para vosa voz a demasia delo*". Apunta también en esa dirección el hecho de que A Ulloa y Monterroso hubieran pertenecido a esta estirpe antes del ascenso de Enrique II.

[817] Testimonio de la escritura de emancipación y donación original…". Exp. 28.138, pz 62 nº34, AHN.

[818] López Ferreiro, A. 1986...,106,7.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Borraxeiros, Aveancos y Benquerencia. D. Sancho de Ulloa siguió negándose por la vía de la fuerza a entregar a su sobrino lo que le correspondía, logrando finalmente con la intervención de D. Fernando de Castro un acuerdo por el que Altamira cedía sus derechos sobre la casa y fortaleza de Pambre, situada en el corazón del solar de los Ulloa.

La estrategia entonces adoptada por D. Pedro fue la de proponer su venta a la Corona, tal y como se ejecutó previa conformidad del conde D. Sancho, cuyo linaje lograría pese a todo recuperarla gracias a una nueva venta esta vez a favor del arzobispo de Santiago,a la sazón tío y tutor del próximo conde de Monterrey, D. Alonso de Acevedo. En pro de una mayor seguridad, el rey Fernando dio, además, por extinguido el viejo condado de Monterrey para concederlo de nuevo cuño el 24 de diciembre de 1513 (S.XVI).

Los conflictos, sin embargo, no tardaron en resurgir, y de nuevo a raíz de unas segundas nupcias, las de Doña Francisca de Zúñiga con el titular de la casa de Andrade, Don Diego. Temerosos los tutores de su primogénito, D. Alonso de Acevedo, acudieron al Real Consejo en busca de protección. El 12 de septiembre de 1502 obtuvieron una real provisión por la que se daba orden de poner en las fortalezas personas fidedignas que hiciesen pleito de homenaje de entregarlas a D. Alonso tras la muerte de su madre. Pero Doña Francisca no atendió ni a esa ni a otra nueva provisión de 11 de diciembre de 1507, procediendo unos años después a la fundación a favor de su hija, Doña Teresa, de un mayorazgo conjunto de los señoríos de Andrade, Biedma y Ulloa[819].

[819] Fuente: Exp. 28.138/13, AHN..

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

37. Análisis del tema desde fuentes complementarias

37.1. Filiaciones, prebendas y casas de presentación

Conviene someter a análisis la instrumentalización social de los nobles, titulares de amplios dominios, que pudieran hacer prebendas como el derecho de patronato. El empleo de la fuerza fue el arma por excelencia de expansión de los dominios de los caballeros gallegos, auténticos promotores del clima de violencia privada que afectó a la Galicia bajomedieval, y muy especialmente a las instituciones eclesiásticas. Tanto es así que algunos de estos dominios se consiguieron de una forma muy poco honrosa a través de excomuniones, reales pragmáticas, pleitos y, sobre todo, de los testamentos en sus típicos actos de arrepentimiento *ante mortem*, en los que se daba orden de dejar libres los bienes ocupados por la fuerza o de recompensar por ello a las instituciones afectadas, tal y como dispusieron, entre otros, Gonzalo Ozores de Ulloa (láminas 870 y 871) en favor del monasterio de Sobrado[820] o don Sancho Sánchez de Ulloa[821].

Lám. 870 y 871 . Posible sepulcro de Gonzalo Ozores de Ulloa (Monasterio de Sobrado dos Monxes).

[820] Transcrito en A.L.F., 1931, "Año 1402. Testamento de Gonzalo Oçores de Ulloa progenitor de los condes de Monterrey". Galicia Histórica, Colección Diplomática. De este caballero, Vasco de Aponte, aludiendo a la frecuencia con la que recurrió a la violencia, afirma que se había hecho en A Ulloa con todo lo que no era suyo, *Recuento de las casas antiguas del reino de Galicia*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1986, 162.

[821] Sus últimas voluntades (1505) son una auténtica sucesión de mandas compensatorias en favor de numerosas instituciones eclesiásticas: véase, Galicia Histórica, Colección Diplomática, doc. LXXVI.

En el recuento de las Casas Antiguas del Reino de Galicia[822],en las décadas centrales del siglo XIII se reconoce el primer personaje de la estirpe, Lope Rodríguez de Ulloa, casado con doña Teresa Fernández (de Traba), y ya en la segunda mitad de la centuria a la generación de sus hijos, Vasco López, Fernán López, doña Mayor López y Sancho López, en cuya descendencia se puede seguir la línea principal.Entre sus hijos, cuanto menos, figura un personaje de singular relieve, don Sancho Sánchez de Ulloa, señora de Ulloa y Monterroso, así como guarda mayor y repostero mayor de Sancho IV[823].

A los Ulloa les fueron confiscados sus patrimonios, si bien el conde Don Pedro, que se había hecho con ellos, los retornaría después – fue por el año 1393- a quien era su merino mayor, Gonzalo Ozores de Ulloa, cuyos inmediatos sucesores conformarían con rapidez una de las nuevas y más importantes casas señoriales de Galicia[824].Este personaje era hijo de Vasco López de Ulloa y nieto de Lope Sánchez de Ulloa, y de su mujer, doña María de Ozores de Orcellón[825].

La nueva nobleza que se impone en Castilla en el Bajo Medievo crece a la sombra de las donaciones que logra arrancar a la monarquía de los Trastámara, que, pese al plan de Enrique II, no pudo superar la situación de debilidad crónica de la que ella misma había surgido. Es igualmente cierto que la ambigüedad de los términos en los que frecuentemente fueron redactados los albalaes reales puede ser aprovechada por los caballeros para intensificar el ejercicio de su señorío, reivindicando unas prerrogativas que no les correspondían en derecho, así como para expandir su ámbito territorial sobre poblaciones que o bien conformaban los *alfaces* de villas y ciudades de realengo[826], o

[822] Eduardo Pardo de Guevara y Valdés, *Linaje, parentela y poder. La pirámide nobiliaria gallega (siglos XIII al XV).Aportaciones a la historia social de la nobleza bajomedieval gallega,*Santiago de Compostela: Instituto Padre Sarmiento, 162.
[823] Véase Conde de Barcelos, *Libro de linhagens,* vol. I, p.153 y M.Gaibrois de Ballesteros, Historia del reinado de Sancho IV, vol.III p. CCLIX. El testamento del último en AHN, Clero, Corp., 546, núm.5.
[824] Eduardo Pardo de Guevara y Valdés, *Linaje, parentela y poder. La pirámide nobiliaria gallega (siglos XIII al XV).Aportaciones a la historia social de la nobleza bajomedieval gallega,* Santiago de Compostela: Instituto Padre Sarmiento, 161.
[825] ADA Lemos , C-111-62. El texto en E.Pardo De Guevara y Valdés, Los señores de Galicia, vol.II, doc. 31, pp.49-50. Sancho Sánchez de Ulloa, 1º conde de Monterrey, otorgado el 24 de abril de 1480. Véase Brag. Colección de documentos históricos I (1915, doc. 108, pp. 307-316).
[826] Caso por ejemplo de Betanzos, según se menciona en el pleito sostenido por los jurisdiccionales de las Mariñas dos Condes en 1490, exp. 9392, fol. 120, AHRG.

bien pertenecían a la Iglesia. En este último caso, las relaciones que vinculaban a ambos colectivos, y la instrumentalización de mecanismos jurídicamente reconocidos, facilitaron, si cabe aún más, el asalto a sus señoríos.

La encomienda fue uno de los mecanismos más recurridos por parte de los caballeros para hacerse con buena parte de la hacienda de las entidades eclesiásticas, consistente en su origen en una relación benéfica entre dos partes libres sobre la base de un compromiso de protección. Al igual que las behetrías, vió cómo a lo largo del siglo XIV su función se iba desvirtuando bajo la presión expansionista de la nueva nobleza, para convertirse en un mero instrumento de acrecentamiento de solares a costa de los dominios que presuntamente se iba a proteger. Impuesta cada vez más contra la voluntad de dichas instituciones, su precio —de ser un pequeño canon y servicios pactados en un inicio— pasó a consistir en la ocupación de aquellos dominios que pudieran resultar de interés al comendero, además de en extorsiones tributarias de todo tipo, según se ha podido ver en los presupuestos de algunas casas.

Este fenómeno de la encomienda parece haber tenido en Galicia una intensidad y una vigencia superiores a las de otros ámbitos de la Corona de Castilla. Las razones de ello estarían en la introversión que dominó en la nobleza gallega desde los siglos centrales de la Edad Media, así como en las opciones políticas tomadas en su momento por los parientes regios asentados en Galicia, y más concretamente por los titulares del condado de Trastámara[827] y estados de Lemos: D. Pedro Enríquez, Condestable de Castilla, y su hijo D. Fadrique Castilla Castro, duque de Arjona.

Otro tema latente es la usurpación de los derechos de patronato de las iglesias. El mapa de patronatos y sincuras de Lemos, Andrade y Monterrey, aunque en limitaciones lógicas, entre otras razones por el carácter tardío de estos dominios, responde a la distribución *grosso modo* de sus señoríos. Su origen, no obstante, no parece que esté por norma general en las vías ortodoxas reconocidas por el derecho canónico, fundación, edificación o dotación de una nueva iglesia. Aunque es conocido el afán del que dio

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

827 María Jesús Baz, "Los dominios y prebendas eclesiásticas de la alta nobleza en Galicia: la historia de una reintegración frustada*".Cuadernos Estudios Galegos*, tomo XLV, nº110, (1958) 75.

muestras el que fue el primer señor de Andrade por fundar nuevas iglesias[828], el avanzado estado poblacional de Galicia y la presencia ya notable que la Iglesia había alcanzado en el área rural no dejaban demasiadas posibilidades para avanzar por esta vía. Por su parte, las donaciones papales y regias en favor de los caballeros no parece que fueran tan numerosas. Pese a que en algunas ocasiones los señores pretendieran hacer valer sus títulos de patronos por supuestas donaciones papales, lo cierto es que son muy pocos los casos conocidos, y más aún los probados, tratándose generalmente además de concesiones de la Edad Moderna[829].

Por lo que respecta a las donaciones regias, hay que decir que, en los documentos de concesión de señoríos otorgados a los fundadores de estas casas, no se menciona la cesión del patronato real sobre las iglesias.

Todo hace pensar, por lo tanto, que en su gran mayoría estos patronatos serían fruto de la situación de fuerza y violencia creada por esos mismos señores, incluso en aquellas ocasiones en las que la transferencia de la totalidad del beneficio reviste visos de legalidad en forma de cesión foral o de donación episcopal, esta última deslegitimada de forma definitiva por Trento[830]. Una prueba más de ello la tenemos en la frecuencia con la que los caballeros gallegos ordenaron en sus últimas voluntades el desembargo de parte de las sincuras que tenían tomadas por la fuerza a iglesias y monasterios[831], y, sobre todo, en el hecho de que este tipo de peticiones raramente surtían efecto. Así ocurrió, por ejemplo, con las sincuras que la casa de Monterrey tenía ocupadas al monasterio de Vilar de Donas (en Palas de Rey, lo cual denota proximidad en Friol), Antas de Ulla y Ligonde, entre otros. Habían sido usurpados en su día por Gonzalo Ozores de Ulloa (enemigo acérrimo de Vasco das Seixas, señor de San Payo de Narla). A su muerte, su hijo y sucesor, Lope Sánchez de Ulloa, pese a reconocer que eran del monasterio, se negó a devolverlas y tomó posesión de ellas. Solo poco antes de morir, y ante el hecho de su

[828] Véase Rodríguez Galdo, M.ª Xosé, *Señores y campesinos en Galicia*, siglos XIV-XVI, Pico Sacro, Santiago de Compostela, 1976, 204.
[829] María Jesús Baz, "Los dominios y prebendas eclesiásticas de la alta nobleza en Galicia: la historia de una reintegración frustada*".Cuadernos Estudios Galegos*, tomo XLV, nº110, (1958) 78.
[830] Véase Garrote Martín, Ángel, *El derecho de patronato en la presentación a beneficios eclesiásticos según las leyes canónicas y el derecho particular de España*, Tipografía La Voz de la Verdad, Lugo, 1921, 40.
[831] En el testamento de Gómez Pérez das Mariñas, por poner un ejemplo, se ordena reintegrar a sus legítimos titulares hasta un total de 11 sincuras.

excomunión, accedió a negociar su devolución, pero de nuevo su viuda, doña Inés de Castro, volvería a ocuparlos violentamente para pasarlos a su hijo y sucesor, don Sancho Sánchez de Ulloa[832]. La Real Pragmática de Juan II obligó a este a restituir el monasterio dichas sincuras, pero siguiendo con la pauta de comportamiento propio de este sector, tan solo un año después volvió a ocuparlas[833].

La condición de patrono de una iglesia conllevaba el derecho de presentación de los curas que la ocuparían, lo que suponía que los señores podían dotarse de clérigos afectos a los intereses y exigencias de sus casas. Si además tenemos en cuenta, por un lado, la resistencia que estos generaban entre los vasallos, y por el otro, el papel clave que el clero rural desempeñaba en el control de las voluntades y mentalidades de la masa popular, no se podrá entonces negar el atractivo que este título tuvo que ejercer sobre los señores, sobre todo después de experiencias como la de las revueltas irmandiñas, en las que el clero parroquial jugó un papel de primer orden como apoyo psicológico y material de la ruralía levantada. Desde este punto de vista, parece algo más que una casualidad el trasvase de beneficios que se produjo justo tras la revuelta irmandiña en favor, por los menos, de algunos de los señores más castigados por el alzamiento.

Con la llegada de los Reyes Católicos al poder [834], uno de los problemas más serios con los que hubo de enfrentarse la nobleza bajomedieval fue la exigencia de las instituciones eclesiásticas para que les fuera restituido todo lo que a ellos les fuese usurpado. La especial atención que los monarcas prestaron a este problema, así como la decisión en la que a principios actuaron, no parecía augurar nada nuevo. Así pues, las encomiendas estaban bajo punto de mira, puesto que los hombres del reino eran desde entonces súbditos del rey. Antes que sus vasallos de sus señores, era a la Corona a la que correspondía en lo sucesivo su protección[835], y proclamaban que: *"de los dychas vyllas e lugares e vasallos e rentas e vienes nos avemos de ser comenderos y los tener y*

[832] María Jesús Baz, "Los dominios y prebendas eclesiásticas de la alta nobleza en Galicia: la historia de una reintegración frustada*".Cuadernos Estudios Galegos,* tomo XLV, nº110, (1958) 79.
[833] Véase Novo José Luis Novo Cazón, 1986, *El priorato santiaguista de Vilar de Donas en la Edad Media (1194-1500),* Fundación Pedro Barrié de la Maza, A Coruña, 1986, 143.
[834] María Jesús Baz, "Los dominios y prebendas eclesiásticas de la alta nobleza en Galicia: la historia de una reintegración frustada*".Cuadernos Estudios Galegos*, tomo XLV, nº110, (1958) 80.
[835] Mª Jesús Baz, *Los dominios y prebendas eclesiásticas de la alta nobleza en Galicia…,* 82.

defender"[836]. En conformidad con ello, los señores gallegos no podían seguir teniendo vasallos en encomienda, ni siquiera con el consentimiento de los encomendados, y en un plazo de tres meses tendrían que devolver a sus legítimos titulares los dominios que detentaron en ese concepto. Con todo, la nobleza gallega no se dejó amedrentar a juzgar por las órdenes sucesivas que sobre esa misma cuestión se repitieron en los años posteriores[837]. Así, todavía en 1523, Carlos V ordenaba que ningún castillo llevase bienes eclesiásticos en encomienda[838].

La reivindicación de la titularidad de cotos y señoríos, así como de competencias públicas y regalías concretas cuando se trataba de dominios compartidos, es una constante en los expedientes judiciales a los que hubieron de hacer frente las casas de Lemos, Andrade y Monterrey en el tribunal de la Real Audiencia de Galicia. Significativamente, la mayoría de los demandantes son entidades eclesiásticas[839]. La casa de Andrade, por ejemplo, aparece enfrentada por esos motivos en el siglo XVI a los monasterios de Sobrado y Caaveiro.

Sin embargo, a pesar de la animosidad combativa de la Iglesia, los viejos comenderos siguieron gozando en la Edad Moderna de vastos dominios procedentes de la Iglesia a cambio del pago de pensiones puramente simbólicas[840]. Las reivindicaciones de la Iglesia en materia de usurpación y encomiendas, por lo tanto, no terminaron con demasiada frecuencia de la mejor manera para sus intereses. Incluso cuando la justicia dictaminó en su favor, estos señores lograron forzar soluciones de compromiso que les permitirían mantener en su poder, de forma ya definitiva, los bienes usurpados. De hecho, cotos que en principio habían sido dados en encomienda aparecen en el siglo XVI en las manos de los mismos señores en calidad de feudos o de foros, instrumentos estos de los que se valieron los señores, no sin resistencias por parte de la Iglesia, para poder mantenerse en el disfrute de esos dominios sin "ir contra derecho". A modo de

[836] Laura Fernández, *La Real Audiencia de Galicia como órgano de gobierno durante el Antiguo Régimen, 1480-1808.*A Coruña: Diputación Provincial de A Coruña, 1982, 203.
[837]María Jesús Baz, "Los dominios y prebendas eclesiásticas de la alta nobleza en Galicia: la historia de una reintegración frustada*".Cuadernos Estudios Galegos,* tomo XLV, nº110, (1958).
[838] G.M.Colombás, *Las señoras de San Paio,*Santiago de Compostela: Caja de Ahorros, 1980, 83.
[839] Baz, *Los dominios y prebendas eclesiásticas de la alta nobleza en Galicia…,* 82.
[840] Baz, *Los dominios y prebendas eclesiásticas de la alta nobleza en Galicia…,* 83.

ejemplo, el expediente de pleito sostenido por el monasterio de Sobrado con la casa de Monterrey por la Granja de Fente.

La absoluta incapacidad de la Iglesia para hacer frente de forma eficaz a los desmanes y ambiciones de la nobleza los había llevado a acceder a unos acuerdos de transacción por los que las familias comenderas consolidaban en su poder los bienes usurpados a cambio del reconocimiento formal de vasallaje, plasmado en la entrega simbólica de unas hacaneas en el caso concreto de los feudatarios del arzobispado de Santiago[841].

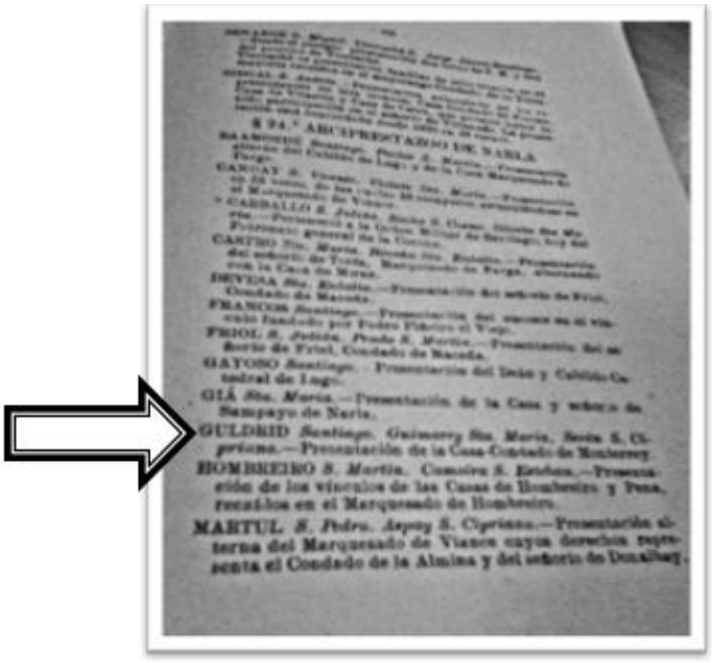
A ello hay que añadir la confusión entre dominios eclesiásticos y nobiliarios, producida en ocasión de la ocupación de los altos cargos eclesiásticos por miembros de los mismos linajes que actuaban de comenderos, tal y como ocurrió con las sedes de Lugo y Mondoñedo con los titulares de los estados de Lemos. Todo parece indicar que el proceso de recuperación de beneficios quedó reducido en la práctica a una sucesión de pleitos inacabables, muy costosos y escasamente eficaces[842].

Por otro lado, no podemos despreciar el amplio derecho de patronato (lámina 872) que tanto Lemos como Monterrey lograron consolidar. Solo en la diócesis de Lugo sus titulares eran patronos de unas 134 feligresías[843].

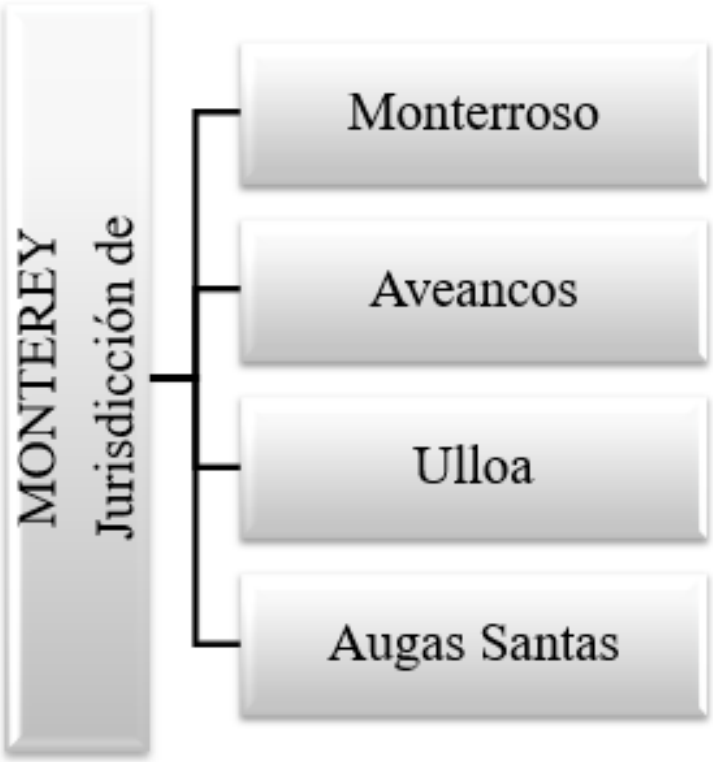
[841] En ocasiones el reconocimiento del dominio superior por la vía del feudo o del foro conllevaba la condición de que el canon a pagar sería estipulado por el propio comendero.

[842]. María Jesús Baz, "Los dominios y prebendas eclesiásticas de la alta nobleza en Galicia: la historia de una reintegración frustada*".Cuadernos Estudios Galegos*, tomo XLV, nº110, (1958) 91.

[843] Sobre un total de 637 feligresías, 354 estaban fueran del concurso general y de la libre propuesta del obispo y nombramiento de la Corona por ser de legos.



Lám. 872 Los patronatos de Garrote Martín. Casa de presentación de Guimarey.



Lám. 873 Gráfico de la jurisdicción de Monterrey

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

San X. de Augas Santas	Presentación in solidum, 2/3 del diezmo
San Salvador de Merlán	Presentación *in solidum*, 2/3 del diezmo
San T. de Felpos	Presentación *in solidum*, 1/3 del diezmo
San X. de Felpos	Presentación *in solidum*, 2/3 del diezmo
Santiago de Guldrid	Presentación in solidum, ½ del diezmo
San X. de Pregación	Presentación *in solidum*, ½ del diezmo y foro del iglesario
San C. de Narla	Presentación *in solidum*, ½ del diezmo
San X. de Roimil	1/5 del diezmo
San Lr. de Vilamaior	3/16 del diezmo y foro del iglesario
San M. de Vilamea	½ del diezmo
San C. Monte Meda	½ del diezmo y foro de la sinecura
Santalla de Pedreda	½ del diezmo y foro del iglesario
Santa Mª de Zolle	¾ del diezmo y foro del iglesario

Lám. 874 Tabla informativa sobre la jurisdicción de Monterrey.
Fuente: Baz Vicente, María Jesús, "Los dominios y prebendas eclesiásticas de la alta nobleza en Galicia: la historia de una reintegración frustada", *Cuaderno Estudios Galegos*, tomo XLV, n.° 110, 1958, p. 117.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Más adelante, la instrumentalización del derecho de presentación con miras a la defensa de los intereses materiales de las casas patronas había sido una constante en el Antiguo Régimen. Los señores se valían de la autoridad moral que tenían los curas, que ellos mismos nombraban, para aquietar los ánimos levantiscos de sus jurisdiccionales y foreros, siempre dispuestos a contestar las demandas de sus señores[844].

No obstante, la instrumentalización de las autoridades eclesiásticas no cambió en nada el establecimiento del ordenamiento liberal, ni siquiera en fechas tan avanzadas como los inicios del siglo XX, cuando los campesinos ya protagonizan, bajo la dirección de ciertos sectores mesocráticos, una resistencia organizada y radical contra los derechos forales de los antiguos señores[845].

[844] María Jesús Baz, "Los dominios y prebendas eclesiásticas de la alta nobleza en Galicia: la historia de una reintegración frustada*".Cuadernos Estudios Galegos*, tomo XLV, nº110, (1958) 103.
[845] Baz, "Los dominios y prebendas eclesiásticas de la alta nobleza"….,104.

En el caso de Guimarey, el haber encontrado vínculos con el linaje de los Monterrey nos pone tras la pista de Rodrigo Gil de Hontañón, y concretamente en la obra del palacio de Monterrey de Salamanca, una edificación que resultó muy influyente en la fachada del Tesoro de la catedral de Santiago de Compostela (lámina 875). El hecho de que los Monterrey tuviesen contacto con la corte castellana pudo propiciar que quisiesen hacer una construcción *a la maniera* de la época, inspirándose en lo que se estaba llevando a cabo en la Corona de Castilla y extrapolándolo a Galicia, para ser esta fiel receptora y continuadora del estilo imperante.

Lám. 875 Catedral de Santiago de Compostela.
Fachada del tesoro.

37.2. Vinculación con el arte portugués a través de un elemento constructivo: el arco conopial

La pervivencia de ciertas partes arquitectónicas y/o escultóricas en fachadas o construcciones posteriores nos habla de una tendencia o un gusto artístico enclavado en un período en concreto. Es el caso de los arcos conopiales (lámina 876) como el encontrado en la parroquia de Prado, en el cierre de la iglesia de la aldea —muy próximo a la ya mencionada con anterioridad "Casa do Fidalgo" (lámina 877), a la que previamente le hemos dedicado su relevancia en su apartado correspondiente. Tras haber hecho un capítulo monográfico alusivo a la filiación artística entre Portugal y Galicia, volvemos a traer a la palestra el arco conopial, ahora enfatizando como su presencia se constata tanto en Galicia, caso de Trandeiras (lámina 878) tapiando una entrada, como en Portugal (lámina 876 bis). Una vez más, volvemos a reiterar, constante en esta tesis, como modelos arquitectónicos, tectónicos y escultóricos se convierten en arquetipos a

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

seguir y se constituyen como señas identitarias de un período artístico concreto. De este modo, actúan como auténticos hitos indicadores en una edificación, ya que nos sirven de acotación cronológica y nos permiten saber, con mayor exactitud, a que estilo formal adjudicar la construcción civil o religiosa que estemos analizando en ese preciso instante.

Por otra parte, ha quedado testigo de como Galicia y Portugal, territorios fecundos y fértiles en la producción artística del siglo XVI, mantenían contactos de unión, gracias al comercio marítimo, canal de apertura a través del cual llegaron muchas modas e influjos nuevos que empaparon el lenguaje constructivo gallego. El arco conopial es uno de los muchos elementos que demuestran esa tendencia reiterativa a manifestarse copiosamente, si bien siendo un elemento de transición de una época gótica cuyo sustrato aún pervive en los albores del siglo XVI.

Lám. 876 Arco conopial enmarcando puerta arquitectónica (Portugal)

Lám. 877 Inmediaciones iglesia de Prado (Friol) Arco conopial.

Lám.878 Bon Jesús de Trandeiras. Puerta con arco conopial tapiado.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

OCTAVA PARTE

38.Patrimonio.La restauro en San Payo de Narla (Friol, Lugo)

Utilizamos la arquitectura de San Payo de Narla como asidero fundamental para reconstruír su historia constructiva, tan alterada por el paso de los años, y continuar con la búsqueda de unos valores identitarios que determinen su instrumentalización como símbolo patrimonial. Lo cierto es que la arquitectura es un fenómeno en continuo proceso de creación y recreación. Y hay momentos, como la Revuelta Hermandina en la que la construcción es reinventada, procesos que dan origen a una nueva imagen que determina un nuevo planteamiento de aproximación a la historia de esta fortaleza, ¿hasta qué punto fue acertada su reconstrucción? ¿se ha desvirtuado mucho su esencia?. Comprender esta evolución, definir y delimitar esta transformación, en ello conviene recuperar todo estrato perdido o relegado para entender mejor el entorno que rodea a la fortaleza. Conocer la evolución nos devolverá nuestro legado patrimonial, disfrutando de su belleza e imperfecciones.

Se habla de patrimonio cultural porque es un proceso de decatanción, la legislación gallega habla de patrimonio cultural que es una copia de la legislación del patrimonio histórico español. En 1985 la legislación española mantiene vivo el concepto de patrimonio artístico que desde el preámbulo ya habla de patrimonio cultural, de hecho ya contempla los BIC (bien de interés cultural).

Salen a la palestra numerosas teorías que son parte integrante de una concepción filosófica del arte la cual reconoce en esta actividad la expresión más alta de la creatividad humana. Los productos de la creación artística, en todas las sociedades civiles, deben estar protegidos ante todo, y el momento más importante de esta actividad,inevitablemente, en cuanto constituye un imperativo ético- es exactamente el de la “restauración”.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Cualquier persona, al reconocer una obra de arte, tiene la obligación de impedir que ésta sea lesionada de alguna forma en cuanto toda la humanidad, presente o futura, tiene el derecho de disfrutar de ella. No todos son verdaderamente capaces de intervenir directamente en la obra de arte en cuanto la restauración no significa solamente el restablecimiento de la integridad física de la obra, sino que da lugar a una compleja acción cultural que requiere adecuadas capacidades intelectuales (anteriores a las manuales) que deben ser absolutamente excepcionales[846].

La teoría de lo económico también late con fuerza en el ámbito de lo patrimonial, nos hace ver el patrimonio como un recurso económico. Somos una economía donde priman los servicios, no somos productivos, así el patrimonio es un recurso de servicios pero se podría vivir sin él aunque ante todo hay que partir del interés cuando es un recurso de consumo. Es un recurso con interés limitado, no es general. Hay que buscar un recurso patrimonial rentable, y tener en cuenta que el patrimonio no lo podemos deslocalizar y que es un producto, por tanto, manipulable pero no válido para ser sometido a alteraciones y para llegar a ser rentable, ha de ser visto no sólo como de unos pocos. Tan importante como el objeto es la percepción que de ese mismo objeto tiene la población en general, si se convence a la sociedad para que perciba que todo lo de su alrededor es positivo y es algo útil económicamente, mejoraremos, entonces, la visión del patrimonio.

Hemos de entender el patrimonio cultural como memoria, como contenedor de memoria no individual sino colectiva, que marca la identidad del grupo. El patrimonio es algo propio de un tipo de sociedad que cambia rápidamente, no crea memoria con lo que pasado el tiempo no habrá identidad. Es necesario que sea conservado a través de actividad teórica e institucional, para ello existen organismos reguladores como el Consejo de Europa constituído por un consejo de ministros de cultura con un comité de patrimonio cultural y la Unesco, actúa en torno a tres ejes básicos: la prevención, la

USC

[846] Belén María Castro, *Francisco Pons Sorolla. Arquitectura y restauración en Compostela (1945-1985).* Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago, 2007.

gestión y la intervención, elementos básicos para garantizar la conservación y el uso social del patrimonio[847].

38.1. Teorías de patrimonio aplicadas al *restauro* de nuestra casuística

38.1.1. Violet-le-Duc y Ruskin

Ambos fueron muy importantes en la teoría del patrimonio, si bien entre ellos hay una separación de pensamiento abismal, uno (Violet) partidario de la utilización de elementos modernos en la restauración pero ocultándolos para que no se hagan visibles demostrando concienciación de lo que es el patrimonio, y otro (Ruskin) que reflexiona sobre que en la vida del monumento se produce su desaparición, lo cual implica que el uso, la función se pierda y que la forma se dañe, convirtiéndose en ruina, entroncando con el pensamiento romántico. El culto a la ruina con espíritu protector y conservador, no con espiritu restaurador: hay que indagar pero siempre conservando. Ruskin es interesante también porque en su teoría nos habla de los valores del monumento, que son los llamados íntrinsecos, extrínsecos…

Por su parte, Violet-le-Duc iba más allá; pues él era partidario de la intervención en el monumento, de hecho hacía restauración en estilo pero no es una solución, reconocía que sólo debía hacerse en partes muy concretas y con la mayor y más precisa documentación posible. Vive dentro del proceso de consolidación del historicismo y la aparición de los eclecticismos. Nos habla de un principio de correlación de las formas, a través del cual nos comenta que las formas no son algo espontáneo, plantean que éstas se dan junto las obras por una ley física constante, es decir, las formas responden a principios mecánicos invariables dentro del modo en que son deducibles y entendibles.

Para Violet-le-Duc, la autenticidad no es una prioridad, ya que si en un edificio falta un factor, no duda en introducirlo, no tiene en cuenta la historicidad ni el problema técnico de ese edificio, para él la máxima a seguir es crear el edificio tal cual lo había ideado el arquitecto primitivo, restituírlo a un estado que pudo no haber existido, se observa cómo el acto de la restauración es un proceso deductivo. Violet establece en sus

847 Josep Ballart Hernández, : *Gestión del patrimonio cultural.*Ariel Patrimonio S.A. 1ª edición: 2001/4ª edición edición: 2008, Barcelona, 149.

criterios de intervención que el edificio ha de ser restaurado según el estilo predominante, si sobresale el gótico (su estilo fetiche) sobre el románico, ha de prevalecer el gótico en la restauración lo cual supone la eliminación de todos los elementos que no se corresponden con ese estilo, en especial sí son elementos ornamentales.

Lám. 879 a 886 Hospital das Seixas, relación de aspecto actual. Estado

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Insiste en mostrar que las restauraciones no son producto del capricho, sino que a esa esencia de la arquitectura se llega a través de la documentación y planimetrías. En este caso, Violet aplicaría estos conceptos sobre la antigua fortaleza (hoy en estado ruinoso) de Hospital das Seixas (láminas 879 a 886), situada a su paso el camino de Santiago y emplazada estratégicamente como bastión defensivo al estar en los límites fronterizos de Friol con Palas de Rey actuar como elemento de contención del enemigo de Vasco das Seixas, esto es, Gonzalo Ozores de Ulloa, contra el que el señor de San Payo pleiteaba y luchaba constantemente, sin cejar en el empeño de vencerlo.

Violet abogaría por una reconstrucción cayendo en un falso histórico a través del cual se erigiría de nuevo la fortaleza pero apartándola de su concepto primigenio y de su imagen prístina, llenándola de pastiches, con lo cual se distorsionaría su imagen real pero, al menos, tendríamos la recreación más exacta que nos permitiría imaginar y visualizar la pujanza e importancia que tenía dicha fortaleza[848]. Por su parte, Ruskin haría pervivir el concepto de ruina, el ruinismo, y no querría modificar nada, dejaría que todo languideciese con un halo de romanticismo. Frente a la visión de Violet-le-Duc que es favorable a la introducción de nuevos materiales en el edificio, según él éste no pierde autenticidad porque la nueva materia es algo accesorio y que no distorsiona al edificio, al contrario, que lo puede beneficiar. No va a dejar que el nuevo material quede a la vista, va a maquillar la arquitectura, lo que nos conduce a lo que se ha denominado como falso histórico (falsificación): no se distingue lo que es original de lo que no es original.

38.2. Violet-le-Duc (1814-1879)

La búsqueda de la unidad de estilo es una corriente idealista, que entiende restauración como reintegración.Esta postura,fundamentada en el siglo XIX, está atribuída fundacionalmente al arquitecto francés, Violet-le-Duc, siguiéndole, quienes lo han aplicado han pretendido recuperar el carácter original y la unidad formal en que fue concebido el objeto arquitectónico a intervenir, eliminando los añadidos posteriores que,

[848] Conclusión obtenida tras leer Cesare Brandi, *La Restauración. Teoría y aplicación práctica.* Departamento de Conservación y Bienes Culturales. Valencia: Editorial Universidad Politécnica de Valencia, 2008,99.

a su juicio, distorsionan la pureza de su imagen, y reintegrando todas aquellas piezas o elementos correspondientes a su concepto, función y diseño iniciales[849].

Violet-le-Duc defiende una intervención que rescata rigurosamente el estilo original de la obra a intervenir. En su propia definición de restauración: restaurar un edificio no es conservarlo, rehacerlo o repararlo, es restituirlo a un estado completo que puede que no haya existido nunca deja clara la intención de hallar la perfección formal aún cuando ésta no se hubiera llegado a alcanzar en su concepción original.Ignacio Varas resume el objetivo de la restauración estilística como la intención de conseguir el monumento ideal, de estilo unitario y carácter cerrado, en donde las huellas del deterioro se eliminarán y el edificio ofreciera la apariencia externa de la obra recién creada [850].

La finalidad de la unidad de estilo estriba en recuperar el supuesto estado original del inmueble. Para ello se permite el derribo de construcciones estilísticas que rompen la unidad morfológica original, asi como la reproducción de piezas perdidas, mutiladas o ideales.

Junto a la corrección de imperfecciones – aditamentos modernos- la reconstrucción del edificio primitivo se realiza sin distinción entre lo antiguo y lo moderno. Este rechazo de notoriedad implica que entre las críticas más comunes a la unidad de estilo se encuentre la de falso histórico o pastiche. Cierto es que Violet-le-Duc es partidario absoluto de aplicar los avances técnicos de su momento a la restauración arquitectónica, pero en ningún momento pretende diferenciarlos de los originales.Justifica la reproducción de pátinas y la copia de motivos moldurados para conseguir un duplicado del supuesto original. Para él adquiere el mismo valor conceptual una copia realizada fielmente que un original.

[849] Belén María Castro Fernández: *Francisco Pons Sorolla. Arquitectura y restauración en Compostela (1945-1985)*. Consorcio de Santiago. Universidade de Santiago de Compostela, 2007,26.
[850] Castro Fernández,*Francisco Pons Sorolla. Arquitectura…*,.26.

38.3. Ruskin (1819-1900).El ideal romántico

Ruskin no era un arquitecto, con lo cual no podemos decir que tenga un pensamiento articulado sobre la arquitectura, y su visión se ve muy influenciada (casi empañada) por el movimiento romántico inglés. Este romanticismo le impulsa a la instauración de dos conceptos: lo sublime y lo pintoresco (la ruina como una *bella vista,* reacciona contra la restauración autodestructiva).

Para Ruskin, el concepto de patrimonio no gozaba de la significación y relevancia que tiene hoy en día, pero en sus escritos ya se intuye la *praxis* que más tarde acabaría eclosionando. Él hablaba de un concepto (perfectamente atribuíble al patrimonio) entendido como un complejo donde no sólo hay arte y estilo, sino donde se manifiestan todas las dimensiones de una realidad: cultural, religiosa, política.Pero su doctrina es muy puritana, considera que lo auténtico es aquello que es verdadero,así pues lo que no es verdadero no es auténtico. Todo aquello que atente a la verdad es un delito moral. Lo verdadero es aquello que no ha sido manipulado, es un acérrimo enemigo de la técnica porque para él supone un atentado contra la unicidad de los objetos. Se niega a aceptar la restauración sobre un edificio porque supone incurrir en la falsedad y porque él asume que el monumento es un objeto orgánico; por lo tanto está condenado a morir, a desaparece. Hablamos, por tanto, de un valor temporal del monumento, del ruinismo, del culto a la ruina inmerso en una ideología romántica (Ingres) y de otro aspecto: el valor de un bien además de su material vendrá valorado por su capacidad de conservar, su herencia: "*la ruina puede generar una imagen pintoresca y sublime".*

Por la exigencia histórica, el paso del objeto a través del tiempo no debe ser anulado o disimulado. Si por el hecho del carácter estético del objeto la eventual mutilación de lo que representa puede suplirse, tal intervención no debe nunca volverse independiente de la historia, a menos que no entre en la fantasía y constituya por lo tanto un nuevo nexo, diferente.

Podemos abordar el monumento por la vía de la subjetividad o de la objetividad. La vía objetiva nos habla de la dimensión histórica del monumento, de su pasado, mientras que la vía subjetiva nos muestra cómo el monumento es recibido en un momento dado con lo cual la lectura del monumento se tiene que hacer relativizando el hecho de que es

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

una historia, esto nos permite hablar de dos tipo de valores: los rememorativos (en un tiempo pasado) y los de contemporaneidad (en un tiempo presente). Dentro de este planteamiento, conviene no olvidar la revitalización: un edificio patrimonial nuevo no puede sustituír a uno viejo, lo que hay que intentar es maximizar los recursos que reaprovechar, los edificios que ya tenemos.

La restauración constituye el momento metodológico del reconocimiento de la obra de arte en su consistencia física y en la doble polaridad estético-histórica, para su transmisión al futuro.[851] En consecuencia la intervención de restauración cuyo objetivo sea recuperar la unidad original desarrollando la unidad potencial residente en los fragmentos, debe contenerse a desarrollar sólo las sugerencias implícitas en los mismos fragmentos o sustentadas en testimonios auténticos del estado original de la obra. Pero tal intervención de reintegración cae naturalmente bajo las instancias estética e histórica que, en su compensación, deberán determinar el momento en que la intervención se detiene y la manera de realizarlo para evitar tanto una ofensa estética como un falso histórico.

El primer grado que debe considerarse en la obra de arte para los fines de la instancia histórica es la ruina desde el ángulo de la historia y de la conservación, es decir, no sólo a su consistencia existencial, sino a su pasado, del que extrae su único valor actual, en sí de escaso o ningún valor, y a su futuro, el cual debe asegurarse: en cuanto a vestigio o testimonio de la obra humana y punto de partida de la acción de conservación.

Es evidente que la restauración, cuando se refiere a la ruina, sólo puede consistir en la consolidación y la conservación de la materia de que consta la ruina.[852]Resulta evidente que la ruina sólo debe tratarse como ruina, y la intervención de restauración sobre ella debe de ser únicamente conservadora y no reintegradora. Por tanto en este

[851] Brandi, Cesare: *La Restauración. Teoría y aplicación práctica.* Departamento de Conservación y Bienes Culturales.Valencia:Editorial Universidad Politécnica de Valencia, 2008,106.
[852] Brandi, *La Restauración…,*115.

primer grado de la acción de restauración no puede haber enfrentamiento entre instancia histórica e instancia estética.[853]

Por lo que respecta a la instancia estética, el añadido debería ser retirado. Se invierte por lo tanto el problema respecto a lo que se reconocía en base a la instancia histórica, el imperativo de la retirada del añadido sólo es taxativo en el caso del añadido que ha sido realizado sin una reelaboración del completo texto pictórico, escultórico o arquitectónico. Cada obra de arte es un monumento que se presenta de forma dual, como monumento histórico y como monumento de arte. Si la instancia estética es la que tiene prioridad, en cuanto que es en base a ella que la obra de arte es obra de arte, es necesaria la contemporización con la instancia histórica ya que es imprescindible no destruir el paso de la obra de arte a través del tiempo que es el modo de transmisión histórica del momumento de arte.

[853] Brandi, *La Restauración….,*117.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

39. La conservación preventiva

Como remedio a la ruina, podemos hablar de la *conservación preventiva,*que debe entenderse todo aquello que proviene de la necesidad de una intervención de restauración, de modo que la conservación preventiva es tan o más importante que la restauración efectiva. Hacia la conservación preventiva deberían orientarse las autoridades encargadas de la conservación de las obras de arte.

La importancia de la conservación preventiva, como prevención y salvaguarda, se sustenta naturalmente en la definición de restauración, identificada como el momento metodológico del reconocimiento de la obra de arte [854].

Surge el concepto de la "*repristinación*" aplicado a las arbitrariedades de Viollet-le- Duc, incluso esas arbitrariedades de la repristinación no son más que la demostración llevada a conclusiones aberrantes de que la consciencia común identificaba el monumento sólo con su hipótetica fase primigenia,sintiéndose autorizados a cancelar el resto.

Pudiendo ser aplicada una restauración preventiva, esto es, la consolidación material de las obras de arte y acciones de previsión para hacer que resistan a las diferentes causas de deterioro,o abogando por una restauración artística, es decir, el conjunto de operaciones destinadas a poner en valor las cualidades estilísticas de la obra distorsionada, pensando en la plena consciencia del resultado que pretende alcanzarse, esto es a través del examen crítico de la calidad estilística de la obra y de su posición en el desarrollo cronológico del autor.

[854] Brandi, *La Restauración…*,120.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

40. El concepto de la autenticidad. La carta de Nara (1994)

Tras dejar las teorías de Ruskin y Violet-le-Duc a un lado, debemos seguir amparándonos en la legislación, en este caso, nos decantamos por la Carta de Nara y su praxis en torno al concepto de autenticidad, tratando de indagar cómo podemos aplicar el *restauro* a San Payo de Narla.

La carta de Nara es un documento adoptado en la conferencia organizada por el Icomos que se realizó en la ciudad japonesa en 1994[855].Aceptando que sus conclusiones no suponen un auténtico cambio de presupuestos de fondo, el de Nara es un documento que abre paso a la aceptación de una concepción radicalmente distinta de autenticidad y cuyo carácter pionero no puede negarse. Nara toma como referencia la Convención sobre la Protección del Patrimonio Cultural y Natural de la UNESCO (1972) y la Carta de Venecia (1964),y, entre otras cosas, define la diversidad cultural como un valor en sí mismo, que debe ser promovido, sobre todo, en un contexto de homogeneización y globalización como el que enfrontamos.

La Carta de Nara reafirma el principio esgrimido por la UNESCO en 1972, en el sentido de que el patrimonio cultural de una sociedad es también patrimonio de toda la humanidad[856]. La diversidad de culturas y del patrimonio de nuestro mundo es una fuente irremplazable de riqueza espiritual e intelectual para toda la humanidad. La protección y el acrecentamiento de la diversidad cultural y del patrimonio de nuestro mundo deben ser promovidos activamente como aspectos esenciales del desarrollo de la vida humana[857].

[855] La reunión de Nara fue preparada en un taller en Bergen auspiciado por los gobiernos de Noruega y Canadá, en colaboración con el ICOMOS, el ICROM y el Centro del Patrimonio Mundial, que se desarrolló entre el 31 de enero y el 2 de febrero de 1994.La conferencia de Nara se celebró entre el 1 y el 6 de noviembre de este año, con 45 participantes de 28 países.

[856] María Pilar García Cuetos, *Humilde condición.El patrimonio cultural y la conservación de su autenticidad,.*Ediciones Trea, 2009, 52.

[857] Documento de Nara sobre Autenticidad "Diversidad cultural y diversidad patrimonial", 5. El documento puede consultarse en la página de ICOMOS España.

Por tanto, deducimos que la defensa de la pluralidad cultural, como base de las diferentes visiones de la autenticidad, se plasma en este documento (el de Nara), al establecer que las acciones de conservación tienen su razón de ser en virtud de los valores que se atribuyen a los bienes patrimoniales y que esta atribución de valores depende, en gran medida, de la calidad de las fuentes disponibles sobre ellos y el de la capacidad de entender esas fuentes.Asociado a estos elementos, está el concepto de autenticidad, cuya comprensión determina todas las acciones de conservación.El documento de Nara se reconoce que el juicio sobre los valores que se atribuyen al patrimonio cultural, así como a la credibilidad de las fuentes de información sobre estos bienes, puede variar entre las diferentes culturas y en una misma cultura a través del tiempo, lo que implica que no se deben establecer criterios fijos para basar los juicios de valor y autenticidad. Todo esto supone el reconocimiento de que la valoración y el tratamiento que, las sociedades otorguen a sus bienes patrimoniales, varía a través del tiempo y en cada una de ellas[858].

. Como recursos para la determinación de la autenticidad, contamos con una serie de fuentes de investigación[859], como son las fuentes momumentales, escritas, orales y figurativas que hacen posible conocer la naturaleza, aspectos específicos, significado e historia de una propiedad[860]. Además, por otra parte, debemos destacar que según qué culturas el concepto de autenticidad es distinto, de hecho algunas de ellas no tienen ni palabra específica para definir tal concepto, que, es por tanto, un concepto difícil de aplicar. Así pues, la Conferencia de Nara supuso un hito en la conservación del patrimonio, insistiendo en el hecho de que las interpretaciones relativas a la autenticidad y su aplicación debían inscribirse en el contexto cultural específico[861]. El camino, por lo tanto, está bosquejado, pero no perfectamente delimitado.La reflexión de los distintos conceptos de autenticidad en ámbitos culturales específicos quedaba pendientes desde

< www.esicomos.org/Nueva_carpeta/infoDoc_Naraesp.htm > (última consulta: 1 de septiembre de 2009). Asimismo, puede consultarse en el Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, núm.11 (junio de 1995).

858 María Pilar García Cuetos, *Humilde condición.El patrimonio cultural y la conservación de su autenticidad,* Ediciones Trea, 2009, 53.

859 María Pilar García Cuetos, *Humilde condición.El patrimonio cultural y la conservación de su autenticidad,* Ediciones Trea, 2009, 54.

860 "Diversidad cultural y diversidad patrimonial".Documento de Nara sobre autenticidad, o cit.Veáse "Definiciones" "Frutos de información".

861 Declaración de Yamato sobre "*Enfoques integrados para salvaguardar el Patrimonio Material e Inmaterial"*,ediciones en inglés: < http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001376/1376340.pdf > y francés (http://unesdoc.museo.org/images/0013/001376/137634f.pdf> (última consulta: 1 de septiembre del 2009).

Nara, y ha dado lugar a una serie de encuentros y documentos de interés[862].En esta Carta, el significado de autenticidad se liga a la idea de verdad, es auténtico, aquello que se da por verdadero o cierto, aquello que nos ofrece dudas:

Los edificios y sitios son objetos materiales portadores de un mensaje o argumento cuya validez, en un marco de contexto social y cultural determinado, de su comprensión[863] y aceptación por parte de la comunidad, los convierte en patrimonio.Podríamos decir, en base a este principio, que nos hallamos ante un bien auténtico cuando existe una correspondencia entre el objeto material y su significado[864].

En este contexto, un bien patrimonial auténtico es aquel en el que existe correspondencia entre el objeto material y su significado, así que hay que conservar el mensaje original del bien, y la interacción entre ese bien y unas nuevas circunstancias culturales, que fueron dando cabida a otros mensajes distintos y asumiendo un proceso dinámico y evolutivo[865].También se relacionan estrechamente los conceptos de autenticidad e identidad, entendida como forma de pertenencia y "participación" como vínculo establecido entre personas que comparten la misma cultura[866].

Es interesante insistir en el tema del significado y del mensaje cultural del bien. El objetivo de la preservación de la memoria y de sus referentes culturales debe plantearse con función de servir al enriquecimiento espiritual del hombre más allá de lo material. El soporte tangible no debe ser el único objetivo de la conservación[867].

La autenticidad es un valor dinámico que cuestiona incesantemente ¿realmente existe lo verdadero, genuino y original?.No debe olvidarse que la defensa más a ultranza de la material como soporte de la autenticidad, parte, entre otros, del pensamiento

---

862 María Pilar García Cuetos, *Humilde condición.El patrimonio cultural y la conservación de su autenticidad,* Ediciones Trea, 2009, 59.

863 María Pilar García Cuetos, *Humilde condición.El patrimonio cultural y la conservación de su autenticidad,* Ediciones Trea, 2009, 60.

864 Carta de Brasilia. Documento Regional del Cono Sur sobre autenticidad, o cit. "Autenticidad y mensaje".

865 García Cuetos, *Humilde condición.El patrimonio cultural…*,60.

866 "La identidad la entendemos como forma de pertenencia y de participación.Por eso, somos capaces de encontrar nuestro lugar, nuestro nombre o nuesta figura, no por oposición, sino porque descubrimos vínculos reales que nos dan el destino de las personas con las que compartimos una misma cultura". Carta de Brasilia.Documento Regional del Cono Sur sobre autenticidad, o cit. "Autenticidad e identidad".

867 Carta de Brasilia.Documento Regional del Cono Sur sobre autenticidad , o cit. "Autenticidad y mensaje".

puritano de John Ruskin[868] y de una parte de la escuela restauradora italiana, muy contaminada de la polémica mantenida entre los primeros restauradores, pictóricos y los anticuarios. El concepto de falso histórico tiene mucho que ver con el valor de la obra única, original, atribuída a la obra de arte, manufactura de un determinado artista y cuyo valor crematístico depende precisamente de la certeza de esa autoría y del valor monetario que el mercado atribuye a la calidad y la originalidad de la obra. Y esa manera de valorar el patrimonio es responsable directa de que se siga identificando valor con antigüedad y materia, una apreciación que poco tiene que ver en lo cultural y sí con la visión anticuarista.

En palabras de expertos canadienses[869], reducir el criterio de autenticidad al análisis de un solo atributo supone ignorar la naturaleza mayor del sitio o el bien cultural; la autenticidad entendida no como verdad matérica sino como portadora de profundos significados culturales, se convierte, entonces en una "medida de valor esencial que porta nuestro patrimonio" con lo que separa su reducción a una mera cuestión de materiales. Pero aceptar esta premisa también supone correr riesgos, puesto que esa determinación de la autenticidad debe anticipar a integrar la articulación de atributos a través de la identificación del espíritu esencial de un lugar y determinar el grado hasta el cual las intervenciones pueden apoyar, continuar,acentuar o disminuir[870] ese espíritu. La autenticidad definida a través de los atributos del patrimonio cultural es la medida de verdad esencial de los valores o los mensajes que comunica según lo perciben aquellos que entran en contacto con el sitio y, como tal, los cambios de percepción de la autenticidad reflejan los diversos enfoques entre los profesionales y el público que define el mensaje y su valor patrimonial relativo.

El concepto de autenticidad no es unívoco y no se puede aplicar al patrimonio vernáculo el mismo criterio que el monumentalEs un concepto complejo de definir, no debe ser entendido desde un único ámbito cultural ni desde un único aspecto, existiendo

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[868] García Cuetos, *Humilde condición.El patrimonio cultural*…,63-64
[869] García Cuetos, *Humilde condición.El patrimonio cultural y la conservación …,*69.
[870] García Cuetos, *Humilde condición.El patrimonio cultural y la conservación …,*64.

cambios en su percepción, que reflejan los diversos enfoques entre los profesionales y el público que define el mensaje y su valor patrimonial relativo.

Bernard Feilden y Jukka Jokilehto[871], afirman que el [872]valor de la autenticidad es un aspecto determinante de la evolución de los bienes culturales y que, básicamente, la autenticidad tiende a identificarse con un bien cultural que ha conservado su materia original, si bien ha ido recibiendo sobre ella su correspondiente carga histórica, por lo que aquella no debe confundirse con la identidad, puesto que la réplica moderna de un monumento, siendo idéntica a la forma histórica, no puede considerarse, en cambio, auténtica.

No se debe confundir autenticidad con identidad, donde prima con fuerza el valor simbólico y su correspondiente carga histórica.Se debe, asimismo, tener precaución con la casuística de las réplicas y construcciones porque eliminan el verdadero concepto de la autenticidad ya que, incluso, se eliminan los factores históricos más recientes[873].Para ello, surgen los conceptos de la "repristinación material" que se ha de ligar a la repristinación social, en el concepto de definición como fenómeno cultural de la aceptación por parte de una comunidad de que su patrimonio destruido y perdido se recupera igualmente válido, auténtico y cargado de valores mediante su réplica.

Según el artículo 9 del documento de Nara, las fuentes de información no constituyen el requisito básico para determinar la autenticidad y el significado del patrimonio, algo de lo que, en el caso de San Payo de Narla discrepamos parcialmente. Documentalmente, sabemos que la torre de homenaje de San Payo fue derruída en la revuelta "irmandiña", un hecho histórico que nos ha servido, en reiteradas ocasiones, de referente, yendo a la paleografía, una y otra vez, como ciencia de la que obtener datos que, ayudasen, a vertebrar el esqueleto de nuestra investigacíón. Es éste un aspecto

[871] Bernard M. Feilden y Jukka Jokilehto: Manual para el manejo de los sitios del patrimonio cultural mundial, su primera edición es del ICCROM, Roma, 1993, y lo más reciente de la misma entidad, del 2003, integra reflexiones nacidas a partir de la experiencia de la reunión de Nara. Véase especialmente el apartado relativo a intervenciones y autenticidad.

[872] García Cuetos, *Humilde condición.El patrimonio cultural y la conservación …,*65.

[873] García Cuetos, *Humilde condición.El patrimonio cultural y la conservación…,*66.

ontradictorio, ya que Fielden y Jokilehto[874] hacen referencia a la importancia de las fuentes de información para poder valorar la autenticidad de un bien y al hecho de que se trate de un valor que tiene diferente aplicación no solo en ámbitos culturales diversos, sino también en cada tipo de bien cultural[875].

En el caso de bienes arquitectónicos (como es el caso de San Payo de Narla) se mantiene la idea de que la conservación de la materia original debe ser respetada en las intervenciones, puesto que la eliminación o la reposición de elementos puede alterarla. Esta interpretación supone la afirmación de la vieja teoría europea, y, obviamente, de la Carta de Venecia, y en ella el criterio de la materialidad como piedra de toque para valorar la autenticidad conserva un peso decisivo, pero se amplía la visión al aceptar que la valoración de la autenticidad debe hacerse teniendo en cuenta varios aspectos del bien, y no únicamente su materialidad, y elaborando un juicio comprensivo.

Según se resume, deben ser considerados cuatro aspectos de la autenticidad: la del diseño, la de los materiales, de la arquitectura y del entorno[876].Dentro de estos aspectos, el que tiene preeminencia es el de la materialidad, puesto que se acepta que la autenticidad de los materiales es un criterio básico para determinar la autenticidad en el diseño y en la construcción.Así pues, la autenticidad radicará en la pervivencia de los materiales tradicionales, que determinan decisivamente las técnicas constructivas, y el mismo diseño, y no en la materia original, susceptible de ser sustituída[877].No debemos, por tanto, confundir materia con materiales, muy especialmente a la hora de valorar la autenticidad. Y cuando se relaciona la autenticidad en los materiales con la preservación de los materiales originales de construcción, haciendo referencia a la materia original, histórica, e incluso a la pátina, a la plasmación física del paso del tiempo sobre la materia original.

---

[874] "Algunas reflexiones sobre autenticidad". Extraídas del Manual para el manejo de los sitios del Patrimonio Cultural Mundial publicado por el ICCROM, Unesco, Centro del Patrimonio Mundial e ICOMOS, 2003" en Susana Finocchiati (coord.) ¿credibilidad o veracidad? La autenticidad: un valor de los bienes culturales, o. cit. pp.102-108.

[875] María Pilar García Cuetos, *Humilde condición.El patrimonio cultural y la conservación de su autenticidad,* Ediciones Trea, 2009, 69.

[876] García Cuetos, *Humilde condición.El patrimonio cultural y la conservación ….*69

[877]María Pilar García Cuetos, *Humilde condición.El patrimonio cultural y la conservación de su autenticidad,* Ediciones Trea, 2009,70.

Esta misma confusión puede surgir cuando se relaciona el respeto a la materia original con la necesaria diferenciación entre los materiales históricos y los introducidos en el proceso de restauración, y se complica aún más el asunto si se amplía la acepción de materiales originales, cuando se trata de centros históricos o las estructuras físicas o la manufactura del entorno.

La conservación de los materiales originales, parte de la aceptación de su historicidad, puesto que, una vez que el material ha sido incorporado a la construcción, se ha convertido en histórico, y está relacionado con el tiempo real del objeto[878].Toda sustitución de esos "materiales originales" supone una norma de la autenticidad del bien, aunque supone un mal menor inevitable en muchas casos para garantizar su estabilidad o conservación y, por tanto, la teoría emanada de la UNESCO lo acepta con ciertos límites, preferiblemente si se emplean materiales y mano de obra similares a los originales. Materia y materiales, por tanto, objetos distintos.Estas condiciones terminológicas, y en muchos casos los problemas que generan las imprecisas traducciones de los documentos internacionales, suponen un importante reto para conseguir una adecuada clasificación de conceptos y principios.En lo tocante a la arquitectura, el valor de la autenticidad está estrechamente relacionado con la materia aunque se acepta que la conservación de esta no es el exclusivo garante de la autenticidad. Es más: a pesar de las diferencias culturales, parece establecerse un criterio común, que es el de aceptar como un medio de conservar la autenticidad, los límites impuestos por los materiales y las técnicas constructivas.

Son las técnicas tradicionales[879],y la pervivencia de la misma concepción de esas arquitecturas las que garantiza la preservación de su autenticidad, y ha sido, en muchos casos, la introducción de conceptos y técnicas asimiladas de la cultura europea de lo que ha supuesto la pérdida de autenticidad, incluso a pesar de la pervivencia de buena parte de la materia o la forma originales.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[878] García Cuetos, *Humilde condición.El patrimonio cultural…,*70.

[879] María Pilar García Cuetos, *Humilde condición.El patrimonio cultural y la conservación de su autenticidad,* Ediciones Trea, 2009, 71.

Pero más allá de construir un supuesto teórico sobre la identidad común[880] de una cultura, es necesario afrontar el estudio de la diversidad cultural y la búsqueda de los nexos integrados de este[881].Por ello, la aceptación de un modelo común para un patrimonio heterogéneo, diverso y lleno de matices diferenciales, ha de hacerse desde la óptica de la aceptación de la diversidad y pluralidad.Con todo, esta visión tiene un riesgo que no podemos soslayar: el de que, en aras de una supuesta postura aperturista, se adoptan soluciones que supongan, igualmente, alterar nuestro propio concepto de la autenticidad, el correspondiente a nuestra arquitectura elaborada con voluntad de permanencia.

[880] García Cuetos, *Humilde condición.El patrimonio cultural y la conservación* …72.
[881] Antonio Damián García Sánchez: "El eurocentrismo, el patrimonio histórico y cultural de los países de la UE y sus posibles problemas",HAOL (Historia Actual Online) núm. 6 (2005) pp. 91-107 www.historia-actual.com/hao/volumes/Volumen1/Issues/esp/v1i6c8.pdf > (3 de julio del 2008).

41.La conservación en San Payo de Narla

La principal amenaza que afecta a la integridad de las edificaciones antiguas es la conservación de las cubiertas, principal problema de la torre de homenaje de San Payo de Narla. La degradación del cierre superior acrecienta el proceso de ruina y la desestabilización de las estructuras portantes. El agua acelera la descomposición ocasionada por el paso del tiempo, los efectos de la intemperie, la falta de mantenimiento y el crecimiento de vegetación. Las filtraciones de humedades en armaduras de madera y el estancamiento de pluviales sobre trasdós de bóvedas pétreas producen alteraciones de la piedra, el desmantelamiento mecánico del inmueble abriendo grietas, así como la contaminación estética mediante eflorescencias aparecidas al vaporizarse[882].

La limpieza mural en la restauración arquitectónica resulta necesaria desde el punto de vista estético y profiláctico. Su práctica es positiva cuando permite quitar la suciedad sin erosionar la pátina del tiempo y la superficie tratada. Los métodos empleados son muy diversos, atendiendo a la naturaleza del sustrato o al grado de suciedad.

Sobre el concepto de copia-imitación-falsificación, la restauración estilística resulta permisiva y mimética. Acepta formular cambios en el edificio a intervenir, ya sean para sustentar la estructura ruinosa como para solventar los daños producidos por el paso del tiempo; impone el derribo de las adiciones posteriores, a fin de lograr la presencia de un solo estilo en la construcción: el original. Para conseguir la unidad de estilo son habituales las consolidaciones, demoliciones, reconstrucciones y reintegraciones, ideadas de modo diferente en cada edificio histórico.

41.1. Aplicación de las teorías patrimoniales a San Payo.La autenticidad.

Digamos que lo que se hizo en San Payo, fue vaciar un interior histórico conservando únicamente su fachada principal, excepcionalmente también las laterales, para levantar detrás de ella una nueva construcción, diferente en lenguaje y composición a la original, es la práctica arquitectónica denominada *fachadismo*. Su praxis

[882] Belén María Castro Fernández: *Francisco Pons Sorolla. Arquitectura y restauración en Compostela (1945-1985)*. Consorcio de Santiago. Universidade de Santiago de Compostela, 2007,23.

generalizada es sinónimo de camuflar un nuevo interior detrás de su fachada antigua, conservada *in situ,* o trasladada de otra edificación y recolocada en una de nueva planta. Se defiende el valor monumental, representativo y memorial simbólico de dicho elemento turrificado.

Si recurrimos a la legislación patrimonial, el artículo 13 de la Carta de Venecia (1964) advierte que las adiciones no pueden ser toleradas sino se respetan todas las partes que afectan al edificio, su ambiente tradicional, el equilibrio de su conjunto y sus relaciones con el ambiente circundante. La Carta del Restauro (1972) redactada por Cesare Brandi con la colaboración de Guglielmo De Angelis D´Ossat, además de ampliar el acuerdo anterior- aconsejando mantenimiento de formas externas, individualidad tipológica y secuencia de recorridos internos del organismo constructivo- apunta la renovación funcional de los órganos internos del organismo constructivo, siendo fundamental el respeto a las cualidades tipológicas y constructivas de los edificios, prohibiendo todas aquellas intervenciones que alteren sus caracteres[883].

En la torre de San Payo de Narla se puede buscar la repristinación formal o un fachadismo estético, priorizando la cualidad formal de la arquitectura tradicional, basada en la piedra como material solemne, rechazando las formas industriales realizadas en hierro y cristal identificadas con la modernidad.[884]Incluso podemos hablar de un fachadismo ideográfico que encierra una finalidad propagandística, representativa y simbólica, la torre de homenaje de San Payo está pensada para representar una idea de poder. Buscamos enfatizar la dimensión estética de la arquitectura y la capacidad expresiva, parlante, de esta fachada revestida con un vano iconográfico-renacentista.

La Carta de Cracovia (2000, art. 6) retoma la necesidad de mantener esa autenticidad e integridad del edificios histórico- espacios internos, mobiliario y decoración de acuerdo con su conformación original- mediante la concesión de un uso

[883] Belén María Castro Fernández, *Francisco Pons Sorolla. Arquitectura y restauración en Compostela (1945-1985)*. Consorcio de Santiago. Universidade de Santiago de Compostela, 2007, 35.
[884] Castro Fernández, *Francisco Pons Sorolla. Arquitectura y restauración en Compostela….*,40.

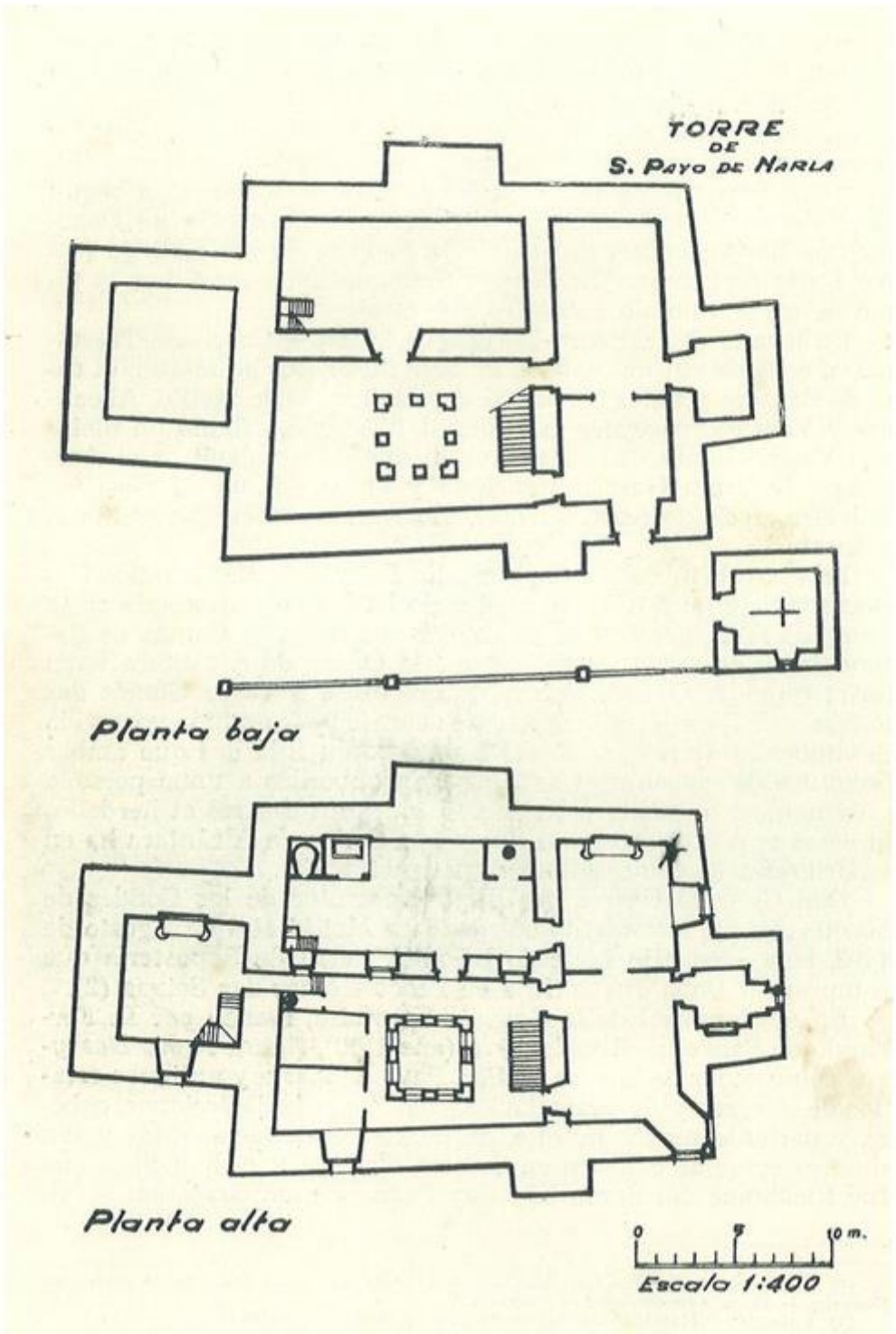
apropiado, compatible con el espacio y el significado existente[885].También se supera la dimensión monumentalista de atender únicamente a los hitos construidos para proteger su inserción en la trama histórica, ampliando la tutela proteccionista a los alrededores de San Payo pues se trata de los restos de un castro celta, de ahí la toponimia A Castronela.

En cuanto a su autenticidad, comprendemos que lo que ha llegado hasta nuestra actualidad de esta fortaleza, es resultado de un producto muy alterado debido a las múltiples reconstrucciones constructivas que su fábrica ha experimentado y, consecuentemente, sufrido. A esta dificultad existente, debemos añadir que en la actualidad alberga un museo histórico etnográfico (lámina 887), con lo cual sus interiores se desvirtúan al ser producto de un montaje museográfico y museológico que condiciona su razón de ser, ya que está acondicionado con paneles y cartelas informativas, así como otros servicios a diposición del público asistente.

Lám. 887 San Payo de Narla, Friol.
Detalle de sus fondos etnográficos:
coroza y muestras de cestería.

[885] Belén María Castro Fernández,: *Francisco Pons Sorolla. Arquitectura y restauración en Compostela (1945-1985)*. Consorcio de Santiago. Universidade de Santiago de Compostela, 2007,.45.

Lám. 888 y 889 San Payo de Narla,
Friol. Planos de la planta alta y baja.



Esta realidad tiene sus ventajas y desventajas, es decir, el hecho de ser un museo no es del todo perjudicial, porque su ocupación como tal implica labores de mantenimiento y consolidación, lo que evita que caiga en olvido, lo que podría acarrear cierto grave

deterioro que la llevase a su desaparición.Como desventaja, encontramos una estructura exterior diferente a su interior, del que posiblemente desconozcamos la ubicación de sus dependencias dado su acondicionamiento museístico.Si bien, la existencia de estos planos que, mostramos anteriomente (lámina 888y 889), sí nos permiten atestigüar el paso de fortaleza defensiva a residencia palaciega. En planta, apenas se perciben estructuras turrificadas, de ese pasado tan sólo queda erecta la actual torre de homenaje, en lo que respecta al resto, podemos ver como San Payo presenta una estructura más residencial y ello se debe al cambio de mentalidad que se experimenta en el siglo XVI, enfocado más al confort que a las luchas encarnizadas por el poder.De tal forma, que esta fortaleza conserva infraestructuras enfocadas al bienestar y que sí consideramos encuadradas en la primigenia fachada de San Payo de Narla, como sus dos chimeneas interiores con interesante decoración iconográfica (ya tratada en su correspondiente apartado) o las muestras de un lenguaje ornamental más refinado en su exterior con sus dos ventanas, una ubicada en la torre de homenaje y otra en el ascenso al acceso de la fortaleza, concretamente en su rampa de subida.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám. 890 San Payo de Narla, Friol.
Detalle de la lareira.
Acondicionamiento de estancias para
uso museístico.

Lám. 891 Vázquez Seijas, Manuel. Dibujo de la cocina y horno
en San Payo de Narla.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

De la lareira (lámina 890 y 891), también creemos que algunas partes son auténticas de ese siglo XVI, en concreto en el sustento de las columnas de la cambota de su chimenea de evacuación de humos, del que encontramos columnillas muy similares en las ventanas de Aranza (lámina 892, 893 y 894) ya mostradas con anterioridad, pero que retomamos de nuevo al hilo de este tema) y restos de su fábrica, piezas de desbaste, situadas en el patio claustral interior de la fortaleza, bajo estas líneas:

Lám. 892 a 894 San Payo de Narla, Friol. Comparativa de las columnillas de Aranza con las de San Payo de Narla.

.También puede ser posible que una estructura longitudinal existente en la zona de las caballerizas (lámina 895), se correspondiese con el abrevadero y comedero de los caballos de los señores de San Payo. No obstante, el pavimento actual, sobreelevado sobre el nivel original de la fortaleza, nos impide saber cómo se acomodaría la caballería

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

en San Payo y si esta estructura realmente estaba destinada a este fin, o tenía otra utilidad. En la actualidad, esta zona está acondicionada como espacio museístico, convirtiéndose en sala para mostrar las literas, sillas de montar, carrozas…, en general, todo el material ligado al mundo ecuestre de la caballería y también al cinegético,pues hay algunas piezas que aluden a la actividad de la caza.

Lám. 895 San Payo de Narla, Friol. Sala de las caballerizas. Ubicación de posible abrevadero de los caballos.

Indudablemente, una de las zonas de San Payo más alteradas, la encontramos en su almenado que presenta un anacronismo en sus almenas (lámina 896), que deberían ir más en la línea de unos posibles merlones o modillones de rollos (quizás en la línea de la vecina fortaleza de Pambre).Si nos fijamos exteriormente, vemos cómo hay varias hiladas que contrastan con los sillares propios de la fábrica del siglo XVI de la construcción, y que suponen un añadido para darle más altura y poder hacer una terraza para contemplar la panorámica de la zona,así también como esas gárgolas que actúan como sistema de desagüe para evitar la acumulación de agua en el adarve de la terraza.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám. 896 San Payo de Narla, Friol.
Detalle de las hiladas: añadido
posterior de la fortaleza.
Acondicionamiento para terraza.

Lám. 897 y 898 San
Payo de Narla, Friol.
Detalle piezas claustro.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

Lám.899 y 900 San Payo de Narla, Friol. Piezas de desbaste de la fábrica constructiva. Ubicación: ventana de la torre de homenaje.En detalle, moldura estriada.

Por otra parte, como ruinismo de la fortaleza, en la línea del concepto romántico de Ruskin, podemos destacar que el hecho de conservar unas piezas del desbaste de la fábrica de San Payo en el patio interior (lámina 897 y 898), en su estado primigenio, que han llegado a nuestra actualidad sin alteraciones ni deformaciones, nos permite mostrar cómo esas ruinosas piedras nos han servido para encontrar información sobre las

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ventanas de San Payo (lámina 899 y 900) descubriendo piezas correspondientes a la ventana de la torre de homenaje, tal y como narramos en su apartado correspondiente, y volvemos a mostrar aquí de nuevo, decantándonos por sacar a la palestra sólo un ejemplo, para evitar caer en cierta tendencia repetitiva.En primer lugar, mostramos todas las piezas que, actualmente, se encuentran expuestas en el patio interior de la fortaleza:

En conclusión, podemos finalizar este capítulo, aludiendo a cierto carácter de amalgama de estilos presentes en la fortaleza de San Payo en la actualidad, teniendo ejemplos de la prehistoria (asentamiento castreño y posible molino circular (lámina 901) del siglo XVI en chimeneas, ventanas, torre de homenaje, intervenciones contemporáneas de los siglos XIX, XX y XXI, una capilla exterior…(lámina 902).

Lám. 901 San Payo de Narla, Friol.
Pieza patio-claustro: molino circular.

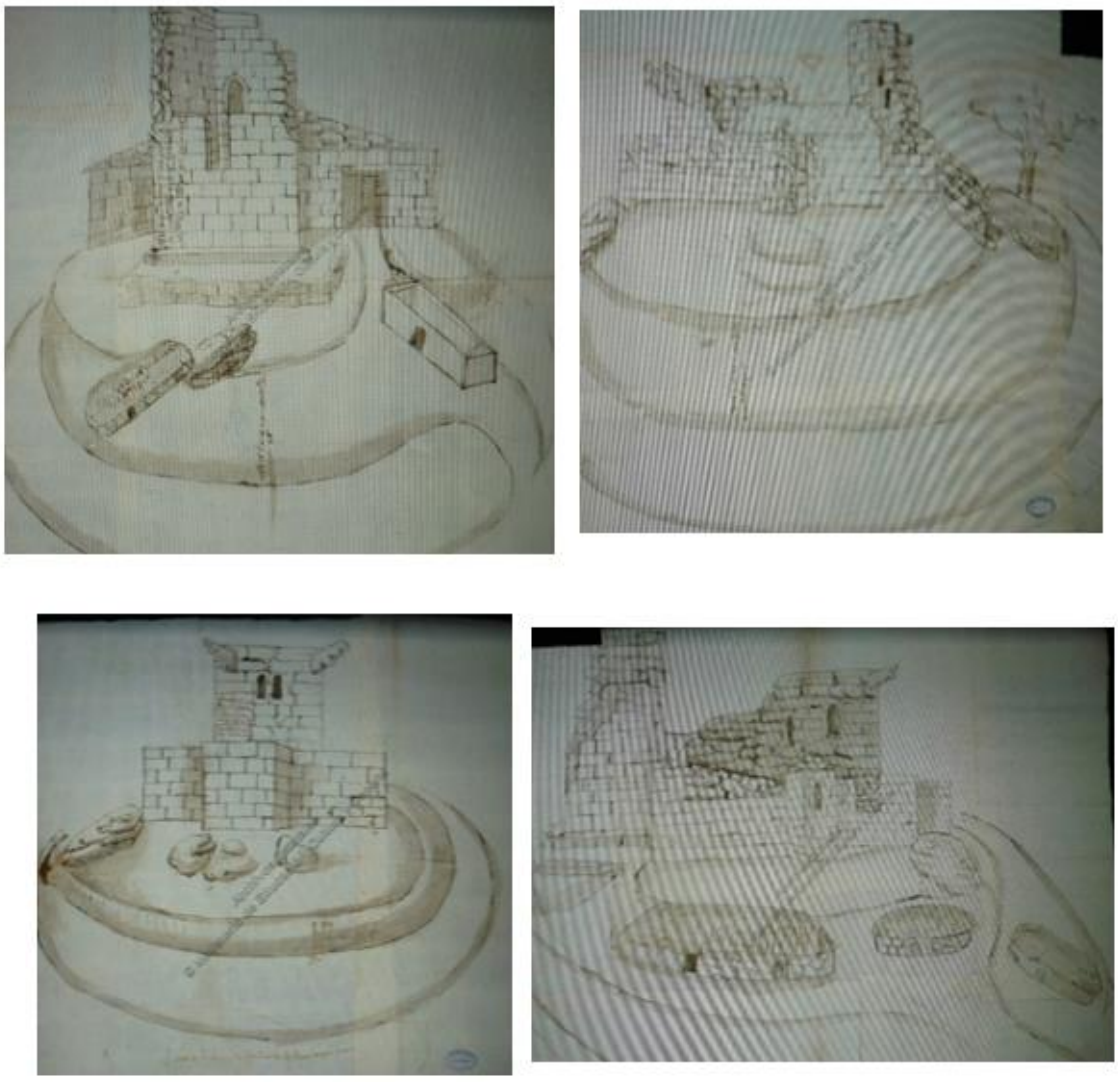
Lám. 902 San Payo de Narla, Friol.
Capilla exterior. Detalle subida a fortaleza.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Intentar buscar la forma prístina de San Payo de Narla (lámina 903) es tarea complicada debido a las múltiples alteraciones sufridas por el paso del tiempo, historia y los diversos usos que ha ido experimentado.No obstante, las fuentes documentales y paleográficas son de gran ayuda.Hemos dedicado un capítulo a los planos de la Chancillería de Valladolid (que volvemos a mostrar ahora), que quizás suponga la fuente más fiable del estado que podía experimentar la fortaleza tras la demolición de los irmandiños, pero nada sabemos de cómo seria esta fortaleza en el siglo XII-XIII, nada de su aspecto de bastión defensivo, si estaba dotada de paseo de ronda, de la localización de un posible aljibe…Ahí nos movemos en el terreno de la suposición, si bien estos planos de la Chancillería de Valladolid (lámina 904 a 907) nos permiten vislumbrar modillones de rollos (de ahí el anacronismo de las almenas actuales), ciertas estructuras aclaratorias de la estructuración espacial de antaño…

Lám. 903 San Payo de Narla,Friol.
Detalle capilla. Volúmenes exteriores.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Lám. 904 a 907 San Payo de Narla, Friol. Planos del 1510. Fondos de la Real Chancillería de Valladolid. Detalle del almenado con modillones de rollos.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En la línea de la autenticidad de la Carta de Nara, podemos decir que en San Payo ha habido cierta tendencia al falso histórico y a los pastiches, si bien no encontramos un espacio fielmente renacentista, sí tenemos la suerte de contar con pequeños vestigios que nos permiten entender mejor los programas iconográficos de las ventanas y chimeneas. Dando garantía, por tanto, de que estas piezas sí son plenamente renacentistas (pudo haber variado su colocación, se sabe que la chimenea de la flor de lis, en origen estaba en la zona de la mazmorra, actual sala de armería, tapando una saetera).Así pues, estamos ante una fortaleza modificada, pero también un bien patrimonial muy interesante, "vivo" y activo, que actúa como elemento dinamizador cultural y social, gozando de un continente de evidente riqueza histórico-artística.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

NOVENA PARTE

42.Conclusiones

Abordar el estudio del patrimonio lucense del siglo XVI desde la óptica de la historia del arte ha resultado una tarea ardua pero muy satisfactoria, particularmente al poder comprobar la ingente cantidad de monumentos renacentistas que pueblan la superficie del obispado de Lugo.

Del mismo modo, ha resultado de gran interés el comprobar cómo recetas constructivas ajenas a nuestra realidad geográfica consiguieron introducirse y fecundar el territorio lucense con innovadoras soluciones como las que apreciamos en diversas construcciones, o cómo el siglo XVI va domesticando el aspecto fino de fortalezas como San Payo de Narla que, paulatinamente, se van convirtiendo en cómodas residencias palaciegas que comulgan con la nueva estética que estaba irrumpiendo con fuerza en el panorama.

Nos enfrentamos al complejo tema de la autoría de las obras, para lo que nos apoyamos en la paleografía y buscamos respaldo en obras como el *Diccionario de artistas del siglo XVI y XVII en Galicia* de Pérez Costanti, fuentes veraces, pero, en ocasiones, insuficientes para dar con el *quid* de la cuestión. A la par, siempre supone un riesgo aventurarse a adjudicar la autoría a un artista en concreto. Sí podemos hablar, por el contrario, de indicios. Nos centramos en el pórtico norte de la catedral de Lugo en el que, según Yzquierdo Perrín, vemos el reflejo del claustro compostelano de Álava, y, que, a su vez, nos da pistas sobre la bóveda de Guimarey, ya que nos aporta un breve marco espaciotemporal en el que situarlo cronológica y estilísticamente hablando.

Supone, asimismo, una importante fuente de información y una magnífica ayuda el tema de los patronazgos y casas de presentación, gracias a los cuales hemos logrado detectar la presencia del influyente linaje de los Monterrey, uno de los más poderosos de entre la nobleza de la Galicia de por aquel entonces. Sus ramificaciones de poder se extendieron incluso hasta tierras de la Ulloa, con participación en la historia del Castillo de Pambre.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El hecho de la constatación de la presencia de los Monterrey en el área de actuación e influencia de estudio de nuestra tesis es un aspecto muy enriquecedor y de notable valor, pues permite poner en contacto a la nobleza gallega con otras formas constructivas que se están imponiendo en el territorio peninsular, y que suponen un nuevo halo de modernidad que impele a abandonar el goticismo o las arquitecturas de enraizado matiz arcaizante, que no dejan mostrar el avance o, más bien, el gran salto que se está produciendo en el campo de las artes. Si bien es cierto que Galicia siempre estuvo en la periferia, constreñida a un reducto aislado en el que tardaban en penetrar las nuevas recetas decorativas, no se puede negar que se dejó "colonizar" por el Renacimiento y escribió un importante capítulo en este estilo arquitectónico. Buena prueba de ello son insignes obras como el Colegio del Cardenal en Monforte de Lemos, cuyo paralelismo constructivo le valió el calificativo de "El Escorial Gallego".

Esta eminente construcción actuó como un gran foco irradiador de recetas y directrices renacentistas, al tiempo que motivó la entrada de maestros de obras altamente cualificados que se desplazaban con sus cuadrillas de canteros y que fueron sembrando el nuevo arte por las zonas más recónditas de Galicia.

Pero si un maestro de obras destacó sobre otros ese fue, sin duda, Rodrigo Gil de Hontañón, bajo cuyo genio creativo se desplegó un impresionante taller de hontañionianos, discípulos bien adoctrinados en el buen hacer de su maestro y auténticos transmisores de la nueva concepción estilística y arquitectónica. Ellos son los artífices de obras como las bóvedas de San Vicente del Pino, el pórtico norte de la catedral de Lugo o la propia bóveda de la iglesia de Guimarey. Suponen una generación de arquitectos que son los auténticos protagonistas de la renovación arquitectónica hasta principios del siglo XVII.

Es, precisamente en esa bóveda —la de Guimarey— donde nos interesa poner de manifiesto cómo los influjos e influencias del arte promovido por Rodrigo Gil de Hontañón se hacen patentes en su estructura, de singular belleza con su rica plementería y nervadura, y que hemos querido dotar de la consideración que se merece. Conviene recordar que con Rodrigo Gil de Hontañón (1577) culmina el Renacimiento salmantino. En Galicia, el Renacimiento salmantino, el portugués y el clasicismo vallisoletano (Juan

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

de Nates, etcétera) tienen gran peso, pese a que la aspereza del granito era un gran obstáculo para su manipulación y puesta en práctica.

Y hemos hablado de la filiación artística, que no tenía necesariamente que provenir de la existencia de lazos, sino del deseo de emular y de copiar. Por razones de consanguinidad y afectividad, las relaciones humanas propiciaban estos intercambios artísticos; otras veces eran los propios artistas los que ofrecían sus servicios a nobles e hidalgos de la zona.

Consideramos que es muy importante hablar de la promoción nobiliaria e hidalga, estudiando las obras alumbradas bajo su influencia. La obra de arte la produce un artista, pero la promueve un mecenas, comitente o promotor, y esta surge de las complicadas relaciones que se establecen entre ambas partes. Especialmente interesante resultará indagar en las posibilidades de la genealogía a través del linaje de los Seixas y de los Berbetouros, así como de otros linajes gallegos con peso y poder en la Galicia del Renacimiento.

Capítulo aparte es la nueva decoración que el Renacimiento trae consigo, que entra como un hálito de frescor y vida en el panorama artístico gallego. Creaciones artísticas de innovador sesgo creativo trepan por las epidermis pétreas de las fachadas, delineando serpenteantes recorridos que envuelven la linealidad típica del Renacimiento. Surgen los grutescos, y hemos tenido la suerte de encontrar el desarrollo de todo un planteamiento de un programa doctrinal a base de grutescos en el arco triunfal de la iglesia de Santa María de Guimarey, en una estupenda fusión de lo profano con lo religioso que, a su vez, es antecedente del arranque de una bóveda de crucería de gran calidad, única e irrepetible en todo el territorio friolense, y que debemos enfocar hacia el pórtico norte de la catedral de Lugo como principal símil comparativo.

La arquitectura renacentista no solo se engalana con grutescos, sino también con clípeos (claros resabios de la tradición grecorromana) y bustos, prueba de ello son las molduraciones de las ventanas de San Payo de Narla (junto con sus chimeneas interiores), con extensos programas iconográficos de complejo significado e interpretación. Estas ventanas nos han permitido conocer las ventanas de Aranza, con las que comparte similares patrones o modelos.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Para finalizar, queremos poner de manifiesto cómo la provincia de Lugo es territorio especialmente fecundo en el arte del Renacimiento, pues esta tesis solo se ha ocupado del obispado de Lugo, quedando pendientes de otro estudio la diócesis de Mondoñedo y toda la Mariña lucense, que tampoco han sido terreno árido para la germinación del arte renacentista. Durante el proceso de investigación ha sido, sin lugar a duda, totalmente sorprendente descubrir auténticas joyas del Renacimiento a su paso por territorio lucense.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

DÉCIMA PARTE

43.Bibliografía

ACUÑA, José Enrique *et al.*, *Imaxes do patrimonio arquitectónico desaparecido*, Ir Indo Edicións, Vigo, 1992.

AGUAYO, Antonio, *Simbolismo en las fachadas renacentistas compostelanas*, Edicións do Castro, A Coruña, 1983.

ALMAGRO-GORBEA, Martín, *Medallas españolas*, Real Academia de la Historia, Catálogo del Gabinete de Antigüedades, Madrid, 2005.

ALONSO RUIZ, Begoña, "Los canteros en Cantabria", en *Arquitectura señorial en el norte de España*, Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, Oviedo, 1993.

ÁLVARO ZAMORA, María Isabel, *La arquitectura en la Corona de Aragón entre el gótico y el Renacimiento*, Fundación Tarazona Monumental, Zaragoza, 2009.

AMOR MEILÁN, Manuel, *Historia de la provincia de Lugo. El siglo XIII*, Diputación Provincial de Lugo, Lugo Artes Gráficas, G. Castro, 1927.

ANDER-EGG, Ezequiel, *Cómo elaborar un proyecto. Guía para desarrollar proyectos culturales y sociales*, ICSA, San Isidoro, 2005.

ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, "La mitología y el arte español del Renacimiento", B.R.A.H., tomo (XXX), 1952.

APARICIO, Aurora, "Emblemas de Andrea Alciato", en Martín González, Juan José, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Tomo 51, 1985.

ARAMBURU-ZABALA, Miguel Ángel, "La casona barroca en Cantabria", en *Arquitectura señorial en el norte de España*, Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, Oviedo, 1993.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ARCAZ POZO, Adrián, "La fortaleza medieval, realidad y símbolo", en *Actas XV Asamblea General de la Sociedad Española de Estudios,* Sociedad Española de Estudios Medievales, Madrid, 1998. Archivo Histórico Provincial. Colección documental completa de protocolos notariales de Juan de Sanjurjo Aguiar (siglo XVI).

ARIAS VILA, Felipe, *Guía del Museo Provincial de Lugo*, Exma. Diputación Provincial, Lugo, 1981.

AZCONEGUI MORÁN, Francisco, *Guía práctica de la cantería*, Editorial de los Oficios, León, 1999.

BABELON, Jean, *Carlos V*, Ediciones Vitae, Barcelona, 2003.

BAILS, Benito, *Diccionario de Arquitectura Civil, op. Post.*, Madrid, 1802.

BALIÑAS, Carlos (dir.), *Actas del Simposio. Filosofía y ciencia en el Renacimiento*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1988.

BALLART HERNÁNDEZ, Josep, *Gestión del patrimonio cultural*, Ariel Patrimonio, Barcelona, (1.ª ed.) 2001, (4.ª ed.) 2008.

BARRAGÁN, Carmen, *Venecia y el Véneto (Guías Visuales)*, Editorial País Aguilar, Madrid, (1.ª ed.) 1996, (2.ª ed.) 2008.

BARREIRO DE VÁZQUEZ VARELA, Bernardo, "Pleito entre los arzobispos de Santiago y Toledo D. Juan Tabera y D. Alonso de Fonseca sobre la ruina de los castillos y casas-fuertes del señorío compostelano", en *Galicia diplómatica*, nº 48, 49 y 50, año IV, 1889.

BARREIRO MALLÓN, Baudilio, "Aspectos socioeconómicos de Asturias en la Edad Moderna", en *Arquitectura señorial en el norte de España*, Universidad de Oviedo, Servicio de publicaciones, Oviedo, 1993.

BARRIOCANAL LÓPEZ, Yolanda, *Hospital, igrexa e pazos da abadía da Santísima Trinidade*, Fundación Caixa Galicia, Grupo Marcelo Macías de colaboración do Arquivo Histórico e Museo Arqueolóxico de Ourense, Ourense, 2003.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

BARRS GUIMERANS, C, "O cerre da fronteira medieval entre Galicia e Portugal" en *Actas Congreso Internacional Bartolomeu Dios e a súa época*, volumen IV, Porto, 1989.

BAZ VICENTE, María Jesús, "Los dominios y prebendas eclesiáticas de la alta nobleza en Galicia: la historia de su reintegración frustada", *Cuaderno de Estudios Gallegos*, Tomo XLV, nº 110, CSIC, Santiago de Compostela, 1958.

BEVAN, Bernard, *Historia de la Arquitectura española*, Juventud, Barcelona, 1950

BIALOSTOCKI, Jan, *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*, Biblioteca las Historias, Serie iconológica, Barral Editores, Barcelona, 1973.

BONET CORREA, Antonio, "El colegio del cardenal y el clasicismo", Jornadas sobre el cardenal Don Rodrigo de Castro, Monforte de Lemos, 2000. BOVEY, Alixe, *Monstruos y grutescos en los manuscritos medievales*, The British Library, A y N. Ediciones, Madrid, 2002.

BROZ, Xosé Manuel, *Melide patrimonio histórico-artístico*, Museo da Terra de Melide, Deputación A Coruña, A Coruña, 2010.

BURGO LÓPEZ, María Concepción, "Lugo y su provincia: el momento histórico", en *Colección El Reino de Galicia en época del emperador Carlos V*, Editorial Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 2000.

CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario, *Iconografía y creación artística. Estudios sobre la identidad femenina desde las relaciones de poder*, Servicio de publicaciones, Centro de ediciones de la Diputación de Málaga (CEDMA), Málaga, 2001.

CAÑIZARES DEL REY, Buenaventura, "Ficheros "B", "C" y "D" de nombres medievales de personas en el archivo de la catedral de Lugo", *Lucensia*, nº 10, Lugo, 1995.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

CAÑIZARES DEL REY, Buenaventura, *Los grandes pleitos de la iglesia de Lugo*, Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos históricos y Artísticos de Lugo, t. I nº 9 (1944), t. I nª. 10-11 (1944); t. I nº 12 (1944); 309- 312: t. II nº 17 (1946).

CARRIÓ- INVERNIZZI Diana y CÁMARA MUÑOZ,Alicia, *La monarquía española. Historia de los siglos XVI y XVII,* 2006.

CASASECA CASASECA, Antonio, *Rodrigo Gil de Hontañón (Rascafría 1500-Segovia 1577)*, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Bienestar Social, Salamanca, 1988.

CASTRILLO LLAMAS, María Concepción, *La fortaleza medieval: realidad y símbolo*, en *Actas XV Asamblea General de la Sociedad Española de Estudios*, Sociedad Española de Estudios Medievales, Madrid, 1998.

CASTRO SANTAMARÍA, Ana, *Juan de Álava, arquitecto del Renacimiento*, Editorial Caja Duero, Salamanca, 2002.

CHAMOSO LAMAS, Manuel, *El escultor Cornielles de Holanda: introducción del arte del Renacimiento en Italia*, Imp. Meret, La Coruña, 1975.

CHAMOSO LAMAS, Manuel, *La catedral de Lugo*, Editorial Everest, León, 1983.

CHAMOSO LAMAS, Manuel, *Lugo no obxectivo*, Diputación Provincial de Lugo, Lugo, 1995.

CHAMOSO LAMAS, Manuel, *Sobre la arquitectura plateresca en Compostela*, B.R.A.G., año L, tomo XXVIII, nº. 309-20, La Coruña, 1956.

CHANCILLERÍA DE VALLADOLID, Archivo de la Chancillería de Valladolid, Dibujo de la torre de San Payo de Narla en Giá (Lugo). Planos y dibujos desglosados nº 57, nº 58, nº 59 y nº 60, fecha de creación, 1510 (Siglo XVI), Portal digital PARES.

CHECA CREMADES, Fernando, Carlos V. La imagen del poder en el Renacimiento. Ediciones El Viso, Madrid, 1999.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

CHECA CREMADES, Fernando, Felipe II. Mecenas de las artes, Jonathan Brown (pról.), Editorial Nerea, Madrid, 1992.

CHECA CREMADES, Fernando: Mecenazgo y conservación del patrimonio artístico: reflexiones sobre el caso español. Fundación Argentaria, Madrid, 1995.

CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Editorial Labor, Barcelona, 1981.

CRESPO MARTÍNEZ, José, *A guerra na Galicia do Antigo Réxime (ss. XVI-XX)*, Textos e contextos, Colección Anais, Noia, 2007.

CRESPO NIETO, Rosalía, *El castillo del Puente de Viveiro*, Centro de Estudios de la Diócesis de Mondoñedo-Ferrol, Ferrol, 1985.

DACOS, Nicole, La découverte de la domus Aurea et la formation des grotesques a la Renaissance, The Warbug Insitute University of London, 1969, préface.

DASAIRAS VALSA, Xerardo, *Monterrei 1494-1994. 5 séculos de cultura*, Edicións do Castro, A Coruña, 1994.

DE JONGE, Krista, "La arquitectura de la época de los Reyes Católicos", en *El arte en la corte de los Reyes Católicos. Rutas artísticas a principios de la Edad Moderna*, Fundación Carlos Amberes, Madrid, 2005.

DE MORA-FIGUEROA, Luis, *Glosario de arquitectura defensiva medieval*, Ministerio de Defensa, Madrid, 2006.

DIAS, PEDRO (coord.), *El manuelino. El arte portugués en la época de los descubrimientos*, Electa, Barcelona, 2002.

DOCE PORTO, Juan Manuel (et al.), *Santa María de Meira* en Monasterios y conventos de Galicia.Descripción gráfica de los declarados monumento. Departamento de Representación e Teorías arquitectónicas.Universidade da Coruña, Xunta de Galicia, 2002.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

EIRAS ROEL, Antonio, *Carlos V. El precio del imperio,* Colección El Reino de Galicia en época del emperador Carlos V, Editorial Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 2000.

FALOMIR, Miguel, *El retrato del Renacimiento*, Museo Nacional del Prado, Ediciones El Viso, Madrid, 2009.

FERNÁNDEZ CORTIZO, Camilo, *Economía rural y vida campesina en la Galicia occidental en tiempos de Carlos V*, Colección El Reino de Galicia en época del emperador Carlos V, Editorial Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 2000.

FERNÁNDEZ GÓMEZ, Margarita, *Los grutescos en la arquitectura española del protorrenacimiento*, Generalitat Valenciana, Valencia, 1987.

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina, "La fortaleza medieval: realidad y símbolo", en *Actas XV Asamblea General de la Sociedad Española de Estudios*, Sociedad Española de Estudios Medievales, Madrid, 1998.

FERNÁNDEZ LORENZO, Xoaquín, *A casa*, Biblioteca Básica de Cultura Galega, Editorial Galaxia, Vigo, 1982.

FERRER I MALLOL, María Teresa, "La fortaleza medieval: realidad y símbolo", en *Actas XV Asamblea General de la Sociedad Española de Estudios*, Sociedad Española de Estudios Medievales, Madrid, 1998.

FIDALGO, Ana María, *Vermondo Resta*, Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1988.

GARCÍA ÁLVAREZ, César, *El simbolismo del grutesco renacentista*, Monografías de Historia del Arte, Universidad de León, León, 2001.

GARCÍA ÁLVAREZ, César, *Iconografía fantástica y simbolismo en el Renacimiento*, Universidad de León, León, 2000.

GARCÍA CONDE, Antonio, "La escuela catedralicia lucense", *Boletín de la Comisión Provincial Monumentos Históricos y Artísticos de Lugo*, t. III nª. 29-30, 1949.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

GARCÍA CUETOS, María Pilar, *Humilde condición.El patrimonio cultural y la conservación de su autenticidad,* (Ediciones Trea, 2009) 52.

GARCÍA IGLESIAS, José Manuel, "La actividad artística auriense en tiempos del Renacimiento", *Portada da Aira*, núm. 1., Grupo Francisco Moure, 1988.

GARCÍA IGLESIAS*,* Jose Manuel, *El pintor de Banga*, Fundación Pedro Barrie la Maza, Fundación Barrié de la Maza.Catalogación arqueológica y artística de Galicia del Museo de Pontevedra,La Coruña, 1984.

GARCÍA IGLESIAS, José Manuel, *Galicia Arte. La época del Renacimiento. La pintura del siglo XVI*, Hércules de Ediciones, Santiago de Compostela, 1993.

GARCÍA IGLESIAS, José Manuel, La recepción de lo flamenco en Galicia. Del tardogótico al Primer Renacimiento. Cornieles de Holanda. Stella Peregrinatum, Xacobeo, Santiago, 2004.

GARCÍA IGLESIAS, José Manuel, *O manierismo galego e Portugal. Do tardogótico ó manierismo. Galicia e Portugal*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1995.

GARCÍA ORO, José, *A monarquía e os mosteiros galegos no século XV; a hora da recuperación*, Grupo filatélico e Numismático, Noia, 2009.

GARCÍA ORO, José, *La nobleza gallega en el reinado de Carlos V,* Colección El Reino de Galicia en época del emperador Carlos V, Editorial Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 2000.

GARCÍA TAPIA, Nicolás, *Ingeniería y arquitectura en el Renacimiento español*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1990.

GARCÍA TERRÓN, Ángeles (coord.), *Camiños portugueses de peregrinación a Santiago. Comunidade de traballo. Galicia-Norte de Portugal*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1993.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

GARROTE MARTÍN, Ángel, *El derecho de patronato en la presentación de sacrificios eclesiásticos según las leyes canónicas y el derecho particular de España*, La Voz de la Verdad, Lugo, 1921.

GARY, John, El arte en la Italia del Renacimiento, Ediciones Akal, Madrid, 2002.

GOMBRICH, Ernst, *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*, Debate, Barcelona, 2003.

GÓMEZ SÁNCHEZ, Mª Isabel: *Las estructuras de madera en los Tratados de Arquitectura (1500-1810).* Asociación de Investigación Técnica de Industras de la madera y corcho, 2006.

GÓMEZ SANCHEZ, María Isabel, *Las estructuras de madera en los tratados de arquitectura (1500-1810)*, Colección Arquitectura, AITIM, Madrid, 2006.

GÓNZALEZ LOPO, Domingo, "El episcopado gallego en tiempos de Carlos V", en *Colección El Reino de Galicia en época del emperador Carlos V*, Editorial Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 2000.

GOY DIZ, Ana, "La arquitectura de la primera mitad del siglo XVI en Galicia. Entre la tradición y la modernidad", *en Colección El Reino de Galicia en época del emperador Carlos V*, Editorial Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 2000.

GOY DIZ, Ana, *Artistas, talleres e gremios en Galicia*, Biblioteca de divulgación, Serie Galicia, n.º 22, Servizo de publicacións da Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2000.

GUTIÉRREZ ORTIZ, Jaime, *Optimización del diseño de ventanas como unidad constructiva*, AITIM, Madrid, 1984.

HASKELL, Francis, *La historia y sus imágenes. El arte y la interpretación del pasado*, Editorial Alianza Forma, Madrid, 1994.

HÉRRAEZ CUBINO, Guillermo, *El léxico de los tratados de cortes de cantería españoles del siglo XVI*, Xarait Libros, Madrid, 1985.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

HEYDENREICH, Ludwig, *Arquitectura en Italia, 1400-1600*, Manuales Arte Cátedra, Cátedra, Madrid, 1999.

HUERTA FERNÁNDEZ, Santiago, *Arcos, bóvedas y cúpulas. Geometría y equilibrio en el cálculo tradicional de estructuras de fábrica*, Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Madrid, 2004.

HUERTA FERNÁNDEZ, Santiago, *Informe sobre la estabilidad de la iglesia de Guimarey*, Universidad Politécnica de Madrid, Madrid, 1996.

IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto, *Del gótico al Renacimiento. Artistas burgaleses entre 1450 y 1600*, Caja Círculo, Burgos, 2008.

JONES, Mark, *El arte de la medalla*, Cuadernos Arte Cátedra, Cátedra, Madrid, 1988.

JUAN DE HERRERA INSTITUTO, *Actas del Séptimo Congreso Nacional*, Historia de la Construcción, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Santiago de Compostela, 2011.

LÁMPEREZ Y ROMEA, Vicente, "Conferencia pronunciada en el Salón de Actos del Colegio de Médicos el día 18 de junio de 1913", en *Mecenazgo y conservación del patrimonio artístico: reflexiones sobre el caso español*, Fundación Argentaria, Madrid, 1995.

LÁMPEREZ Y ROMEA, Vicente, *Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media*, Valladolid, Ámbito, 1999.

LÓPEZ ALSINA, Fernando, *La ciudad de Santiago en la Alta Edad Media*, Ayuntamiento de Santiago de Compostela, Centro de Estudios Jacobeos, Museo Nacional de las Peregrinaciones, Burgos, 1988.

LÓPEZ CARREIRA, Anselmo, *A cidade medieval galega*, Historia de Galicia, Monografías, Edicións A Nosa Terra, Vigo, 1999.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

LÓPEZ DÍAZ, María, "Poder municipal y élites urbanas en Galicia (ss. XVI-XVIII)", en *III e IV Semana Galegas de Historia. A guerra en Galicia. O rural e o urbano na historia de Galicia*", Asociación Galega de Historiadores, Noia, 1996.

LÓPEZ MARTÍN, Jesús Manuel, *La arquitectura en el Renacimiento placentino. Simbología de las fachadas*, Institución Cultural "El Brocense", Excma. Diputación Provincial, Cáceres, 1986.

LÓPEZ VALCÁRCEL, Amador, *Episcopologio lucense*, Fundación Caixa Galicia, Lugo, 1991.

LÓPEZ VÁZQUEZ, José Manuel (coord.), *Memoria Artis. Studia in memoriam*, María Dolores Vila Jato, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, Xerencia de Promoción do Camiño de Santiago, Santiago de Compostela, 2003

LÓPEZ VÁZQUEZ, José Manuel, "La llegada del Renacimiento a las catedrales gallegas: consideraciones acerca de la estructura e iconografía del antiguo retablo mayor de la catedral de Lugo", *Revista Semata, Ciencias Sociales y Humanidades*, n.º 22, Universidade de Santiago de Compostela, 2010.

LORENZANA, María Luisa, *Aportación documental al estudio histórico-artístico de las fundaciones monfortinas: el colegio de la Compañía y el Convento de las Clarisas*. Servicio de Publicaciones de la Excma. Diputación Provincial de Lugo, Lugo, 1989.

LOSADA VARELA, Celestina, *La arquitectura en el otoño del Renacimiento: Juan de Náveda 1590-1638*. Universidad de Cantabria, Santander, 2007.

MADRUGA REAL, Ángela, "Fernando Gallego y la decoración de la Universidad de Salamanca", en *El arte en la corte de los Reyes Católicos. Rutas artísticas a principios de la Edad Moderna*, Fundación Carlos Amberes, Madrid, 2005.

MANNO, Antonio, *Los tesoros de Venecia. Guía de arte y viajes*, Madrid, Editorial Libsa, 2006.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

MARÍAS, Fernando, "La arquitectura del clasicismo en Galicia", en *Galicia no tempo, 1991. Conferencias/ otros estudios*, Santiago, 1992.

MARÍAS, Fernando, *El monasterio de El Escorial.* Biblioteca Básica de Arte. Monografías. Grupo Editorial Anaya S.A., Madrid, 1990.

MARÍAS, Fernando, *El siglo XVI. Gótico y Renacimiento*, Sílex, Madrid, 1992.

MARTÍ ARIS, Carlos, *Santiago de Compostela. La ciudad histórica como presente*, Ediciones del Serbal, Consorcio de Santiago, Santiago de Compostela, 1995.

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *Historia del arte I y II*, Editorial Gredos, Madrid, 1992.

MARTÍNEZ GÓMEZ, Javier, *El gótico español en la Edad Moderna. Bóvedas de crucería*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1998.

MENDES, Atánizo, *A arte do manuelino. Mecenas, influencias, espaço*, Editorial Presença, Lisboa, 1984.

MÉNDEZ PÉREZ, José, "Libros de la catedral de Lugo en el Archivo Histórico Nacional depositados a raíz de la desamortización", *Lucensia*, vol. 11, n.º 22 (2001), n.º 24 (2002), 177-194, n.º 28 (2004).

MIRA, Eduard, *El arte en la corte de los Reyes Católicos. Rutas artísticas a principios de la Edad Moderna*, Fundación Carlos Amberes, Madrid, 2005.

MIRAMONTES CASTRO, María José, "Aproximación al estudio de las fortalezas bajomedievales en Galicia (a partir de los estudios de los restos materiales y de las descripciones de los pleitos Tavera- Fonseca)", Castillos de España, 2ª época, 22 (89), 1984.

MONTERROSO MONTERO, Juan Manuel, "Las artes figurativas en Galicia durante el reinado de Carlos V", en *Colección El reino de Galicia en época del emperador Carlos V*, Editorial Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 2000.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

MONTOYA RAMÍREZ, María Isabel, *La vida cotidiana a través de textos (ss. XVI-XX)*, Editorial Universidad de Granada, Granada, 2009.

MORALES, Alfredo, *Arquitectura del Renacimiento en España 1488-1599*, Editorial Cátedra, Madrid, 1989.

MORENO MENDOZA, Arsenio, *El palacio ubetense del siglo XVI. Entre la tradición medieval y la renovación clasicista*, Espacio, tiempo y forma, Serie VII, Hª del Arte, UNED, 2003.

MOSCOSO BOGA, Ramón, *Guía dos castelos medievais de Galicia. Itinerarios, arquitectura, historia, lendas e información práctica*, Editorial Xerais, Vigo, 2003.

MOYA VALGAÑÓN, Gabriel, "Los canteros vizcaínos (1500-1800)", Diccionario biográfico, *Kiobe*, 11 (Bilbao, 1981) en Navareño Mateos, A., Sánchez Lomba, F.: "Vizcaínos, trasmeranos y otros artistas norteños en la Extremadura del siglo XVI", Norba: revista de arte, n. 9, Universidad de Extremadura, 1989.

MOYA VALGAÑÓN, Gabriel, El modo vasco de producción arquitectónica en los siglos XVI-XVIII, *Kobie*, n. 10, T. II, Bilbao, 1980.

NIETO ALCAIDE, Víctor, *El Renacimiento. Formación y crisis del modelo clásico. Arte y los sistemas visuales*, Ediciones Istmo, Madrid, 1985.

NIETO ALCAIDE, Víctor, *La luz, símbolo y sistema visual*, Cuadernos Arte Cátedra, Madrid, 2.ª ed., 1985.

OBISPADO DE LUGO, *Estadística diocesana*, La Voz de la Verdad, Lugo, 1968.

OLIVERA SERRANO, César, *Beatriz de Portugal: la pugna dinástica Avís-Trástamara*, Instituto de Estudios Gallegos "Padre Sarmiento", CSIC, Santiago de Compostela, 2005.

OTERO PIÑEYRO MASEDA, Pablo, *La catedral de Lugo. Guía histórico-artística*, Servicio de publicaciones de la Diputación Provincial de Lugo, Lugo, 2005.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

OZORES MARCHESI, Javier, *Piedra y luz. Pazos, torres y castillos*, Everest, León, 2008.

PALACIOS GONZALO, José Carlos, "La estereotomía en Rodrigo Gil de Hontañón. Medievalismo y Neomedievalismo en la arquitectura española", en *El V Centenario de Rodrigo Gil de Hontañón (1500-1577)*, Ávila 1-3 de octubre de 1999.

PALACIOS GONZALO, José Carlos, "La estereotomía como fundamento constructivo del Renacimiento español". Informes de la construcción, nº389, Madrid, 1987.

PALACIOS GONZALO, José Carlos, *La cantería medieval. La construcción de la bóveda gótica española*, Munilla-Lería, Madrid, 2009.

PALACIOS GONZALO, José Carlos, *Trazas y cortes de cantería en el Renacimiento español*, Munilla-Lería, Madrid, 2009.

PANOFSKY, Erwin, *Estudios sobre iconología*, Alianza Editorial, Madrid, 1984.

PARDO DE GUEVARA Y VALDÉS, Eduardo, *Los pazos y sus señores*, Instituto de Estudios Gallegos "Padre Sarmiento", CSIC, Santiago de Compostela, 2013.

PARDO DE GUEVARA Y VALDÉS, Eduardo, *Los señores de Galicia. Tenantes y condes de Lemos en la Edad Media I*, Colección Galicia Histórica preparada por el Instituto de Estudios Gallegos "Padre Sarmiento", CSIC, Fundación Barrié La Maza, A Coruña, 2000.

PARDO DE NEYRA, Xulio, *Historia do Concello de Baralla. Pazos e fortalezas de Neira de Xusá*, El Progreso Artes Gráficas, Lugo, 1998.

PARREÑO, Baltasar, *Nobiliario del Reyno de Galicia; introducción de Eduardo Pardo Guevara y Valdés* (transcripción Dolores Barral Ribadulla, Óscar Ares Botana), Ediciones Boreal, A Coruña, 1991.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

PATIN, Carlos, *Historia de las medallas, escrita en francés y traducida al castellano por D. Francisco Pérez Pastor*, Imprenta de la calle Barrio Nuevo, Madrid, 1771.

PAZ BERNARDO, Jaime, *Monedas galegas*, Pontevedra, 2002.

PEDRAZA, Pilar, La introducción del jeroglífico renacentista en España. Los enigmas de la Universidad de Salamanca, Cuadernos Hispanoamericanos, 394, 1983.

PEIRÓ GRANER, María de las Nieves, "A poboación da cidade de Lugo no século XVI", *Lucensia,* Miscelánea de Cultura e Investigación, Biblioteca Seminario Diocesano, n.º 4, Lugo, 1992.

PEIRÓ GRANER, María de las Nieves, "El palacio de Miraflores o Casa de La Viña", *Lucensia*, Miscelánea de Cultura e Investigación, Biblioteca Seminario Diocesano, n.º 19, vol. IX, Lugo, 1999.

PEIRÓ GRANER, María de las Nieves, "El palacio episcopal de Lugo y la documentación del siglo XVI", *Abrente*, n.º 29, A Coruña, 1997.

PEIRÓ GRANER, María de las Nieves, *Las casas y fortalezas del obispado de Lugo en el siglo XVI. Estudio y colección documental* (tesis doctoral). Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1995.

PÉREZ COSTANTI, Pablo, *Diccionario de artistas del siglo XVI y XVII en Galicia*, Consellería de Presidencia e Administración Pública, Servicio Central de Publicaciones, Santiago de Compostela, 1988.

PÉREZ COSTANTI, Pablo, *Linajes Galicianos*, Edición completa y ampliada de Eduardo Pardo de Guevara y Valdés, Ara Solis, Consorcio de Santiago, 1998.

PÉREZ MORÁN, Federico, *San Payo de Narla… un exemplo de señorío*, Guía de profesores, Servicios de publicaciones, Deputación Provincial de Lugo, Lugo, 1994.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

PÉREZ RODRÍGUEZ, Fernando, *Algunas consideraciones sobre la construcción del Colegio de Nuestra Señora de La Antigua de Monforte de Lemos (Lugo) 1592-1619*, San Lorenzo del Escorial, Servicio de Publicaciones, 1995.

PÉREZ TUDELA Y VELASCO, María Isabel, "La fortaleza medieval: realidad y símbolo", en *Actas XV Asamblea General de la Sociedad Española de Estudios*, Sociedad Española de Estudios Medievales, Madrid, 1998.

PÉREZ, María (coord.), *Museos de Lugo*, Publicación del Progreso con la colaboración de Fundación Caixa Galicia, Xunta de Galicia, Consellería de Educación e Ordenación Universitaria, Lugo, 2004.

PERNAS ALONSO. Inés (et al.) Santa María de Ferreira de Pantón en Monasterios y conventos de Galicia.Descripción gráfica de los declarados monumento. Departamento de Representación e Teorías arquitectónicas.Universidade da Coruña, Xunta de Galicia, 2002.

PIJOÁN, José, *Summa Artis. Arquitectura y orfebrería española del siglo XVI*, Editorial Espasa Calpe, Madrid, 1996.

PITA ANDRADE, José Manuel, "Don Alonso de Fonseca y el arte del Renacimiento", *Cuaderno de Estudios Gallegos*, t.13, pp. 173-193, Instituto Padre Sarmiento de Estudios Gallegos, Santiago de Compostela, 1958.

POLLARD, Graham, *Renaissance medals from the Samuel H-kress collection at the National Gallery of Art*, Phaidon, London, 1967.

PONTE Y BLANCO, Francisco, *Tratado práctico de estereotomía: aplicaciones al corte de piedras, maderas y hierros*, La Coruña [s.n.], 1997.

PORTELA PAZOS, Sebastián, *Galicia en tiempos de los Fonseca*, CSIC, Madrid, 1957.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

PORTELA SILVA, María José, *Colección Diplomática de la catedral de Lugo: siglos XIV-XV* (tesis doctoral inédita), Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1992.

PORTELA SILVA, María José, *Documentos de la catedral de Lugo: século XIV*, Consello Galego da Cultura, Sección de Patrimonio Histórico, Santiago de Compostela, 2007.

PORTELA SILVA, María José, *O condado de Monterrei no século XVI. Estudio histórico e colección diplomática*, Grupo Filatélico e Numismático, Noia, 2006.

PRENTICE, Andrew, *Renaissance Architecture and ornament in Spain. A serie of examples selected from the purest works executed between the years 1500-1560 by A.R.I.B.A.* Soare Medallist, 1888. New Edition with introduction and additional illustrations by Harold W. Beaten B. Arch, A.R.I.B.A. A.N. Prentice Burser, Alec, Tiranti, London, 1970.

PRESEDO GARAZO, Antonio *Os devanceiros dos pazos. Economía e estratexias sociais da pequena fidalguía rural na Galicia interior (ss. XVI-XVIII)*, Editorial Sotelo Blanco, A Coruña, 1996.

PRESEDO GARAZO, Antonio, *Comportamientos económicos e sociais da pequena fidalguía na Galicia interior, ss. XVI-XVIII* (tesis de licenciatura), Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1995.

RABASA DÍAZ, Enrique, Forma y construcción en piedra. De la cantería medieval a la estereotomía del siglo XIX, Editorial Akal, Madrid, 2000.

RAMALLO Asensio, Germán, "El palacio urbano en Asturias", en Arquitectura señorial en el norte de España, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, Oviedo, 1993.

RAMIL GIZ, Julio, *Palas de Rei. Regio Palacio (Guía Everest)*, Editorial Everest, León, 1991.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

RAMÓN MARIÑO, Xosé, "O conto dos dous xemelgos: análise simbólica", en Ballesteros Arias, Paula (coord.), *Encontros coa etnografía*, Editorial Toxosoutos, Divulgación e ensaio, Noia, 2005.

RÍOS RODRÍGUEZ, María Luz, *Las iglesias de Galicia en el Renacimiento y el gobierno episcopal: visitas pastorales y reformas*, El eco Franciscano, Santiago de Compostela, 2009.

RIVERA VÁZQUEZ, Evaristo, *Galicia y los jesuitas. Sus colegios y enseñanza en los siglos XVI al XVIII*, Fundación Pedro Barrié de la Maza, La Coruña, 1989.

RIVO VÁZQUEZ, Marta: *A la luz de Trento."Instructione fabricae" como modelo para interpretar la iglesia de la Compañía de Monforte de Lemos.*

RODRIGUES, Jorge, *Arte del Císter en Galicia y Portugal.*Fundación Calouste Gulbekian. Fundación Pedro Barrié de la Maza, A Coruña, 1999.

RODRÍGUEZ CEBALLOS, Alfonso, *Juan de Herrera y los jesuitas. Giuseppe Valeriano, Juan Bautista Villalpando, Andrés Ruiz y Juan de Tolosa*, Archivum Historicvm Societatis Iesu, Roma XXV, 1966.

RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Ángel, *Las fortalezas de la mitra compostelana y los "irmandiños": pleito Tabera- Fonseca*, 2 vols., Fundación "Pedro Barrié la Maza, conde de Fenosa". Preparada por el Instituto "P. Sarmiento" de Estudios Gallegos, Santiago de Compostela, 1984.

RODRÍGUEZ IGLESIAS, Francisco, *Galicia en la época del Renacimiento*, tomo XII, Hércules Ediciones, Santiago de Compostela, 1993.

RODRÍGUEZ OTERO, Ramón, Taboexa-As Neves, Historia y Arte (2ª ed.), ABA, 2004.

RODRÍGUEZ PANTÍN, Alberto, *Aportación documental sobre la actividad artística compostelana de la primera mitad del siglo XVI. Los fondos del Archivo*

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Histórico de la Universidad de Santiago, Memoria de licenciatura leída en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Santiago de Compostela (inédita), 1988.

ROSENDE VALDÉS, Andrés "El Renacimiento" en *Historia del Arte Gallego*, Madrid, 1982.

ROSENDE VALDÉS, Andrés, *El grande y el Real Hospital de Santiago de Compostela*, Consorcio de Santiago, Editorial Electa, 1999.

ROSENTHAL, Earl, *The image of Roman architecture in Renaissance Spain*, Gazette dos Beaux-Arts, tomo II, 1958.

RUIBAL, Amador, "La fortaleza medieval, realidad y símbolo", en *Actas XV Asamblea General de la Sociedad Española de Estudios*, Sociedad Española de Estudios Medievales, Madrid, 1998.

RUIZ DE LA ROSA, Jose Antonio, *Traza y simetría de la Arquitectura.En la Antigüedad y Medievo.* Serie Arquitectura.Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla, 1987.

RUIZ MATEOS, Aurora, *Arquitectura civil de la Orden de Santiago en Extremadura: la casa de la Encomienda*, Badajoz, 1985.

SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, "Cinco cuadros del Sarto en el Colegio del Cardenal de Monforte de Lemos", *Archivo Español de Arte XX*, t. 20, n.º 77, 1947, pp. 20-25.

SÁNCHEZ GARCÍA, Jesús Ángel, *Torres de Allo, arquitectura e historia del primer pazo gallego (con capítulo de estudio genealógico y tablas por Jaime Bugalllal y Vela),* Deputación de A Coruña, A Coruña, 2011.

SANTOS FERRO, José, "La fortaleza de San Payo de Narla. Formación de la estructura militar, la destrucción, las transformaciones y la rehabilitación", en *Origen y evolución de las fortalezas bajomedievales en la parte suroeste de la provincia de Lugo*, Universidad de La Coruña, A Coruña, 2017

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

SANZ FERNÁNDEZ, Francisco, *Esculturas de humo, chimeneas y caños de Alto Renacimiento en la Alta Extremadura*, Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2010.

SARMIENTO, Pedro, *Don Alonso de Fonseca y el arte del Renacimiento*, Instituto De Estudios Gallegos, Cuaderno de estudios gallegos, Santiago de Compostela, 2006.

SORALUCE BLOND, Juan Ramón, *Castillos y fortificaciones de Galicia*, Fundación Pedro Barrié de la Maza, A Coruña, 1985.

TAÍN GUZMÁN, Miguel *Las monteas del convento de Santa Clara de Santiago de Compostela.Un repertorio de trazados, tanteos y dibujos del Barroco español.* (Consorcio de Santiago, Guiverny editorial, A Coruña, 2018.

TORRES BALBÁS, Leopoldo, "Función de nervios y ojivas en las bóvedas góticas", *Investigación y Progreso*, año XVI, nº. 1-2, 1945.

TORRES LUNA, María del Pilar, *Parroquias y arciprestazgos de Galicia*, n.º 183, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1994.

VALDÉS FERNÁNDEZ, Fernando, "La arquitectura militar de los cruzados en Oriente en los monjes soldados. Los templarios y otras órdenes militares", *Actas del IX Seminario sobre Historia del Monacato*, Aguilar de Campoo, Palencia, 1996.

VALIÑA SAMPEDRO, Elías (coord.), *Inventario artístico de Lugo y la provincia*, tomo I, Abadín-Campelo, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, Servicio Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, Comisaría Nacional del Patrimonio Artístico, 1975.

VALIÑA SAMPEDRO, Elías (coord.), *Inventario artístico de Lugo y la provincia*, tomo II, Campo-Estraxiz, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, Servicio Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, Comisaría Nacional del Patrimonio Artístico, 1975.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

VALIÑA SAMPEDRO, Elías (coord.), *Inventario artístico de Lugo y la provincia*, tomo III, Facha-Ludrio, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, Servicio Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, Comisaría Nacional del Patrimonio Artístico, 1980.

VALIÑA SAMPEDRO, Elías (coord.), *Inventario artístico de Lugo y la provincia*, tomo V, Pacio-Senande, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, Servicio Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, Comisaría Nacional del Patrimonio Artístico, 1980.

VALIÑA SAMPEDRO, Elías (coord.), *Inventario artístico de Lugo y la provincia*, tomo VI, Seoane-Zoo, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, Servicio Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, Comisaría Nacional del Patrimonio Artístico, 1980.

VALLE PÉREZ, José Carlos, *El monacato en Galicia durante la Edad Media: la Orden del Cister.* Universidad Internacional del Atlántico.Cursos superiores de verano en Galicia. Fundación Alfredo Brañas.Colección Historia nº1/ 1991.

VALLE PÉREZ, Xosé Carlos (coord.), *Del tardogótico al manierismo, Galicia e Portugal*, Fundación Pedro Barrié de la Maza y Fundación Calouste Gulbenkian, A Coruña-Pontevedra, 1995.

VARELA CAMPOS, María de la Paz, *La imagen del noble en el arte a través del ejemplo de los Andrade (ss. XIV, XV, XVI)* (Memoria de licenciatura, Facultade de Xeografía e Historia), Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1989.

VÁZQUEZ SACO, Francisco, "Grabados de la Virgen de los Ojos Grandes en el siglo XVI", *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Lugo*, t. 7, n.º 53-56, 1960-1961, pp. 16-23.

VÁZQUEZ SACO, Francisco, *La catedral de Lugo, Santiago de Compostela*, Bibliófilos Gallegos, Santiago de Compostela, 1953.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

VÁZQUEZ SEIJAS, Manuel, *Fortaleza de San Payo de Narla. Separata de Fortalezas de Lugo y su provincia*, *Publicaciones del Museo Provincial*, tomo I, p. 107, *Impreso en la La Voz de la Verdad*, Lugo, 1971.

VÁZQUEZ SEIJAS, Manuel, *Fortalezas de Lugo y su provincia. Notas arqueológicas, históricas y genealógicas*, t. 1, Junta del Museo Provincial de Lugo, Diputación Provincial de Lugo, Lugo, 1955.

VENTURA REAL, José (et ali.): *Santa María de Ferreira de Pallares.* (Consellería de Cultura. Comunicación Social e Turismo. Dirección Xeral de Patrimonio, Santiago de Compostela, 2002).

VERNET, Juan, *Astrología y astronomía en el Renacimiento. La revolución copernicana*, Editorial Ariel, Barcelona, 1974.

VILA JATO, María Dolores, "Alonso III de Fonseca III. Mecenas del Renacimiento", en *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*, Manuales de Arte Cátedra, Madrid, 1989.

VILA JATO, María Dolores, "El retablo renacentista en Galicia", *Imafronte*, n.º 3-5, 1987.

VILA JATO, María Dolores, *Galicia arte. Galicia en la época del Renacimiento*, tomo XIII, Hércules Ediciones, La Coruña, 1993.

VILA MARTÍNEZ, Mario, "Estudio documental del retablo del Cornielles de Holanda da catedral de Lugo", en *O antigo retablo maior da catedral de Lugo*, Santiago de Compostela, 1995.

VILLAAMIL Y CASTRO, José, *Crónica de la provincia de Lugo*, Maxtor, Valladolid, 2002.

VILLAAMIL Y CASTRO, José, *Iglesias gallegas de la Edad Media: colección de artículos*, Orbigo, A Coruña, 2005.

VILLARES, Ramón, *Foros, frades e fidalgos*, Xerais, Vigo, 1982.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

VILLARES, Ramón, *La propiedad de la tierra en Galicia. 1500 a 1936*, 1ª parte, Siglo XXI de España Editores, Madrid, 1982.

WIND, Edgar, *Los misterios paganos del Renacimiento*, Barral Editores, Barcelona, 1972.

WÖLFFLIN, Heinrich, *Classic Art. An introduction to the Italian Renaisssance*, The Phaidon Press, London, 1948.

WÖLFFLIN, Heinrich, *Reflexiones sobre la historia del arte*, Ediciones Península, Barcelona, 1988.

WÖLFFLIN, Heinrich, *Renaissance et baroque*, Le livre de Poche, Bále, 1961.

YEBRA DE ARES, Antonio Benito, *Pazos y señoríos de la provincia de Lugo*, tomo I, Servicio de publicaciones de la Diputación Provincial de Lugo, Lugo, 1997.

YZQUIERDO PERRÍN, Ramón, "La catedral de Lugo: consideraciones sobre su construcción", *Abrente Revista de la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario*, n.º 21-22 (1989-1990).

YZQUIERDO PERRÍN, Ramón, "La catedral de Lugo", en *Las catedrales de Galicia*, Editorial Edilesa, León, 2005.

ZUAZO UGALDE, Secundino, *Los orígenes del Real Monasterio de El Escorial*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1948.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

44 ANEXOS I

FONDO DOCUMENTAL
FONDO PALEOGRÁFICO

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

FONDO DOCUMENTAL Y GRÁFICO

FONDOS

- Actas capitulares
- Protocolos notariales
- Paleografía de Santa María Guimarey
- Paleografía de San Payo de Narla
- Aportaciones documentales de Monforte de Lemos
- La contribución de Argos Divina a la documentación del siglo XVI.

ARCHIVOS

- Archivo Histórico Universitario de Santiago de Compostela
- Archivo de la Real Chancillería de Valladolid
- Archivo Histórico Provincial de Lugo
- Archivo Diocesano de Lugo
- Depósito de la Biblioteca Universitaria de la USC. Campus de Lugo.
- Depósito de la Biblioteca Municipal Nodal de Lugo
- Archivo del Reino Histórico de Galicia
- Fondos Salas de Investigadores de la Biblioteca Xeral (USC). Santiago de Compostela.

ACTAS CAPITULARES
Localización: Fondos del AHP de Lugo. Inventario Concello de Lugo.
Signaturas:
Actas capitulares de Lugo, año 1545-1565, signatura 0000-1, p. 9.
Actas capitulares de Lugo, año 1545-1565, signatura 0000-1, p.54 vº.
Actas capitulares de Lugo, año 1545-1565, signatura 0000-1, p.122 vº.
Actas capitulares de Lugo, año 1545-1565, signatura 0000-1, p. 110.
Actas capitulares de Lugo, año 1545-1565, signatura 0000-1, p. 133.
Actas capitulares de Lugo, año 1545-1565, signatura 0000-1, p. 187..
Actas capitulares de Lugo, año 1545-1565, signatura 0000-1, p. 228.
Actas capitulares de Lugo, año 1545-1565, signatura 0000-1, p. 241.
Actas capitulares de Lugo, año 1566-1571, signatura 0000-2.
Actas capitulares de Lugo, año 1566-1571, signatura 0000-2.
Actas capitulares de Lugo, año 1566-1571, signatura 0000-2.
Actas capitulares de Lugo, año 1566-1571, signatura 0000-2.
Actas capitulares de Lugo, año 1566-1571, signatura 0000-2.

USC DE COMPOSTELA

Actas capitulares de Lugo, año 1566-1571, signatura 0000-2.
Actas capitulares de Lugo, año 1566-1571, signatura 0000-2.
Actas capitulares de Lugo, año 1566-1571, signatura 0000-2.
Actas capitulares de Lugo, año 1574-1583, signatura 0000-2, p. 219.
Actas capitulares de Lugo, año 1574-1583, signatura 0000-2, p. 219.
Actas capitulares de Lugo, año 1583-1590 (nº 5), signatura 00003-00, p. 90.
Actas capitulares de Lugo, año 1583-1590 (nº 5), signatura 00003-00, p. 117.
Actas capitulares de Lugo, año 1583-1590 (nº 5), signatura 00003-00, p. 183.
Actas capitulares de Lugo, año 1583-1590 (nº 5), signatura 00003-00, p. 194.
Actas capitulares de Lugo, año 1590-1599 (nº 6), signatura 00003-00, p. 281.
Actas capitulares de Lugo, año 1590-1599 (nº 6), signatura 00003-00, p. 363.
Actas capitulares de Lugo, año 1590-1599 (nº 6), signatura 00003-00, p. 461.
Actas capitulares de Lugo, año 1590-1599 (nº 6), signatura 00003-00, p. 528.
Actas capitulares de Lugo, año 1606-1611 (nº 8), signatura 00004-00, p. 160.
Actas capitulares de Lugo, año 1606-1611 (nº 8), signatura 00004-00, p. 234.
Actas capitulares de Lugo, año 1606-1611 (nº 8), signatura 00004-00, p. 237.
Actas capitulares de Lugo, año 1606-1611 (nº 8), signatura 00004-00, p. 283.
Actas capitulares de Lugo, año 1606-1611 (nº 8), signatura 00004-00, p. 417.

PROTOLOS NOTARIALES
Localización: Archivo Histórico Provincial de Lugo.
Colección Sanjurjo de Aguiar.
<u>Planos</u>
Protocolo notarial de Juan Sanjurjo de Aguiar (1575) 00010-3, p.180.
Protocolo notarial de Juan Sanjurjo de Aguiar (1575) 00013-1, p.228
Protocolo notarial de Juan Sanjurjo de Aguiar (1583) 00014-1, p. 52.
Protocolo notarial de Juan Sanjurjo de Aguiar (1583) 00014-1, p. 139.
Protocolo notarial de Juan Sanjurjo de Aguiar (1583) 00014-1, p. 55.
Protocolo notarial de Juan Sanjurjo de Aguiar (1583) 00015-2, p. 338.
<u>Contenido paleográfico</u>
Protocolo notarial de Juan Sanjurjo de Aguiar (1583) 00014-1, p. 137.
Protocolo notarial de Juan Sanjurjo de Aguiar (1583) 00014-1, p. 143.
Protocolo notarial de Juan Sanjurjo de Aguiar (1583) 00014-1, p. 192.
Protocolo notarial de Juan Sanjurjo de Aguiar (1583) 00014-1, p. 249.
Protocolo notarial de Juan Sanjurjo de Aguiar (1583) 00014-1, p. 254.
Protocolo notarial de Juan Sanjurjo de Aguiar (1586) 00015-2, p. 257.
Protocolo notarial de Juan Sanjurjo de Aguiar (1586) 00015-2, p. 337.
Protocolo notarial de Juan Sanjurjo de Aguiar (1586) 00015-2, p. 363.
Protocolo notarial de Juan Sanjurjo de Aguiar 00013-02, p. 148.
Protocolo notarial de Juan Sanjurjo de Aguiar (1581) 00013-1, p. 43.
Protocolo notarial de Juan Sanjurjo de Aguiar (1581) 00013-1, p. 108.

Protocolo notarial de Juan Sanjurjo de Aguiar (1581) 00013-1, p. 142.
Protocolo notarial de Juan Sanjurjo de Aguiar (1581) 00013-1, p. 228.
Protocolo notarial de Juan Sanjurjo de Aguiar (1581) 00013-1, p. 246.
Protocolo notarial de Juan Sanjurjo de Aguiar (1582) 00013-2, p. 68.
Protocolo notarial de Juan Sanjurjo de Aguiar (1582) 00013-1, p. 72.
Protocolo notarial de Juan Sanjurjo de Aguiar (1581) 00013-1, p. 292.
Protocolo notarial de Juan Sanjurjo de Aguiar (1581) 00013-1, p. 114.
Protocolo notarial de Juan Sanjurjo de Aguiar (1581) 00013-2, p. 71.
Protocolo notarial de Juan Sanjurjo de Aguiar (1581) 00013-2, p. 111.
Protocolo notarial de Juan Sanjurjo de Aguiar (1561-1566) 00007, p. 351.
Protocolo notarial de Juan Sanjurjo de Aguiar (1561-1566) 00007, p. 350.
Protocolo notarial de Juan Sanjurjo de Aguiar (1561-1566) 00007, p. 452.

PALEOGRAFÍA DE SANTA MARÍA DE GUIMAREY
Localización: Colección particular de la Cofradía de Santiago Apóstol, propiedad del párroco de Guldrid, D. Antonio.
Fondos particulares sin signar.
Numerados, nº 1, nº 2, nº 3, nº 4, nº 5, nº 6, nº 7, nº 8, nº 9, nº 10, nº 11, nº 12, nº 13.

PALEOGRAFÍA DE SAN PAYO DE NARLA
Localización: Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Acceso presencial y mediante el catálogo digital PARES.
Signaturas:
Ejecutoria del pleito litigado por Obispo de Lugo con Vasco de Seijón, vecino de San Payo de Narla (Lugo), sobre usurpación de señorío y jurisdicción. Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Registro de ejecutorias, caja 221, 35, p. 2.

Ejecutoria del pleito litigado por Obispo de Lugo con Vasco de Seijón, vecino de San Payo de Narla (Lugo), sobre usurpación de señorío y jurisdicción. Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Registro de ejecutorias, caja 221, 35, p. 3.

Ejecutoria del pleito litigado por Obispo de Lugo con Vasco de Seijón, vecino de San Payo de Narla (Lugo), sobre usurpación de señorío y jurisdicción. Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Registro de ejecutorias, caja 221, 35, p. 4.

Ejecutoria del pleito litigado por Obispo de Lugo con Vasco de Seijón, vecino de San Payo de Narla (Lugo), sobre usurpación de señorío y jurisdicción. Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Registro de ejecutorias, caja 221, 35, p. 5.

Ejecutoria del pleito litigado por Obispo de Lugo con Vasco de Seijón, vecino de San Payo de Narla (Lugo), sobre usurpación de señorío y jurisdicción. Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Registro de ejecutorias, caja 221, 35, p. 6.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

Ejecutoria del pleito litigado por Obispo de Lugo con Vasco de Seijón, vecino de San Payo de Narla (Lugo), sobre usurpación de señorío y jurisdicción. Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Registro de ejecutorias, caja 221, 35, p. 7.
Ejecutoria del pleito litigado por Obispo de Lugo con Vasco de Seijón, vecino de San Payo de Narla (Lugo), sobre usurpación de señorío y jurisdicción. Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Registro de ejecutorias, caja 221, 35, p. 8.
Ejecutoria del pleito litigado por Obispo de Lugo con Vasco de Seijón, vecino de San Payo de Narla (Lugo), sobre usurpación de señorío y jurisdicción. Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Registro de ejecutorias, caja 221, 35, p. 9.
Ejecutoria del pleito litigado por Obispo de Lugo con Vasco de Seijón, vecino de San Payo de Narla (Lugo), sobre usurpación de señorío y jurisdicción. Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Registro de ejecutorias, caja 221, 35, p. 10.
Ejecutoria del pleito litigado por Obispo de Lugo con Vasco de Seijón, vecino de San Payo de Narla (Lugo), sobre usurpación de señorío y jurisdicción. Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Registro de ejecutorias, caja 221, 35, p. 11.
Ejecutoria del pleito litigado por Obispo de Lugo con Vasco de Seijón, vecino de San Payo de Narla (Lugo), sobre usurpación de señorío y jurisdicción. Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Registro de ejecutorias, caja 221, 35, p. 12.

44.1. ACTAS CAPITULARES

LIBRO 00001-00
Años 1545-1565
En ellas se encuentra toda la información sobre las obras municipales y muchas de las reformas urbanísticas.

Nº 1
Signatura: Actas Capitulares de Lugo, año 1545-1565, signatura 0000-1, p. 9
Interés para la tesis: Especifica cómo se reparten las rentas en la ciudad
Localización: Fondos del AHP de Lugo. Inventario Concello de Lugo.

Estando en la Muriega, lugar acostumbrado de la cibdad de Lugo, para hazer conçejo para nombrar repartidores y repartir las alcabalas de esta cibdad este presente año, a seis días del mes de mayo de mill quinientos e quarenta et çinco anos, e estando juntos e conçejilmente para ello llamados los vezinos de la dicha cibdad, es a saber, los señores alcaldes Pero de Saabedra

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

e Rodrigo Alonso de las Camoyras e los regidores Diego Alonso de Gondín y Juan de Gaybor [...]

Nº 2
Signatura: Actas Capitulares de Lugo, año 1545-1565, signatura 0000-1, p. 54 vuelto.
Interés para la tesis: Información sobre una fuente muy importante para la mejora urbanística del Lugo del siglo XVI.
Localización: Fondos del AHP de Lugo. Inventario Concello de Lugo.

[…] Este día, los dichos señores bisitaron la fuente noba y quitaron lagua que sacaron de la fuente para el prado de cima de vila y la hecharon por donde solía ir y mandaron, en pena de dozientos maravedís, que no quite persona lagua por donde solía andar y ba abaxo, ni la hechen al prado de cima de villa por donde aora nuebamente la metieron sobre la peña, y so la misma peña [...]

Nº 3
Signatura: Actas Capitulares de Lugo, año 1545-1565, signatura 0000-1, p. 122 vuelto.
Interés para la tesis: Constatación de un ferrador del siglo XVI, Pedro Garrido, trabajando en la ciudad de Lugo.
Localización: Fondos del AHP de Lugo. Inventario Concello de Lugo

En Lugo, a veynte e çinco días del mes de setiembre de mill e quinientos e quarenta e nuebe anos, estando presente el señor Rodrigo López de Saabedra, procurador general de la dicha cibdad, e por delante mí el escribano paresçio presente Pero Garrido, ferrador, e dixo que por quanto a él le fuera hecho fuero de la mitad del terratorio questá a la puerta de San Pedro extramuros, della a la parte de fuera hazia la fortaleza, que se parte con otro tanto que lleba Pero Fole, que él está presto de pagar los años pasados que debe del dicho terratorio, y porque se le haga nuevo censo, como se hizo a Pero Fole, pone el dicho terratorio cada ano en otros dos reales, como fue fecho al dicho Pedro Fole […] A la qual postura se alló también presente el señor regidor Francisco Ares de Cobelo, y se la admitieron. Testigos Alonso Ares, Yares Dabrea, y Mendo de Foris que por él firmó. Mendo de Forys

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Nº 4
Signatura: Actas Capitulares de Lugo, año 1545-1565, signatura 0000-1, p. 110.
Interés para la tesis: Es un documento que trata de las obligaciones para la carnicería, lo que resulta clave para conocer las necesidades de abastecimiento de la ciudad de Lugo, en el siglo XVI.
Localización: Fondos del AHP de Lugo. Inventario Concello de Lugo.

[...] en la dicha çibdad, a XIII días de dicho mes de abril de 1549 años, ante los señores alcaldes Ares, bezino de Cabañeros [?] y el regidor Gaybor paresçieron presentes Alonso Lopes Daguiar e Catalina Lopes, muger de Francisco Lopes, plateros ambos, y cada vno dellos taxaban cada libra de castrón que se obiere de bender en esta çibdad en la carniçería, vna blanca, por manera que ha de valer cada libra ocho blancas, y la baca otras ocho, y el carnero a quinze blancas; y que compliendo las condiçiones puestas por los señores justicias y regidores y con que la alcabala de la dicha carniçería baya en dies e seys mill maravedís e piden que si obiere otro postor que baxe en la carne no se le remate si no que se les notifique la tal postura y los dichos señores alcalde y regidor, atento que la dicha postura es en provecho e vtilidad de la dicha çibdad e forasteros della la admitieron e resçibieron y proveyeron que si vbiere otro postor que baxe, que se les notifique la tal postura y que dieron los dicho Alonso Lopes e Catalina Lopes de dar carne entre tanto que no se remate proveyeron que el remate se ha de haser hasta bíspera de Pascoa, y ansý lo pide los dichos por tales y con la dicha condición la posieron y fisieron Alonso Lopes por sý y de la susodicha. Alonso Lopes.

Nº 5
Signatura: Actas Capitulares de Lugo, año 1545-1565, signatura 0000-1, p. 133.
Interés para la tesis: Trata de ciertos personajes del siglo XVI, vecinos de Lugo que ocuparon diferentes cargos públicos. Relativos al arrendamiento de la carnicería de Lugo.
Localización: Fondos del AHP de Lugo. Inventario Concello de Lugo.

NOMBRES

ALCALDES: Lopez de Saabedra y Lope de Prado

REGIDORES: Diego Alonso de Gondín y Juan de Gaibor/ Francisco Arias de Cobelo.

PROCURADOR GENERAL: Albaro de Taboada

VEZINOS: Pedro de Saabedra

- Albaro García

- López de Deza
- Diego de Espinosa
- Fernán Gómez
- Diego Rodríguez
- Juan Gutierrez
- Francisco Rodríguez
- Alonso Lopes de Guiar
- Pero Fernandez campanero (¿apellido u oficio?)
- Diego Dabila
- Pero de Portela
- Diego Rodríguez de Rabade
- Cristobal Fernandez
- Alonso Lopez de Pedrada
- Pero Gallego
- Alonso Mendez
- Diego Belez
- Francisco Muñoz
- Diego Flores cubano
- Andrés Rodríguez
- Juan Lopez
- Vasco de Liz
- Pero Rodríguez Agulla, pitelero
- Pero Díaz, carcelero
- Alonso Ares Rodríguez Campo
- Pero Fole
- Juan Pallares
- Pero Fernandez asturiano
- Juan da Lama
- Andon de Lagoa Maseda, capitán
- Juan Fidalgo
- Pero Goncales de Campo
- Pero Pedrero

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

- Pero Fernández Lomar
- Juan ganancia Lopez Ares de Liz
- Alonso Mendez de Feria

Nº 6
Signatura: Actas Capitulares de Lugo, año 1545-1565, signatura 0000-1, p. 187.
Interés para la tesis: Interesante por tratarse de la fuente de la Madalena, obra de ingeniería civil.
Localización: Fondos del AHP de Lugo. Inventario Concello de Lugo.

Yten, que se rreparta, conforme a la probision de la Real Avdiencia deste rreino sobre lo de la fuente de la Madalena, los beinte mill maravedís en ella contenidos por quando se gastaron para aderesçar la dicha fuente. Yten, que se pongan cédulas que quien quisiese arrendar los propios desta çibdad [...] se arrendaran de siete anos a esta parte por lo que sea justo. Yten, que se haga libramiento para el regidor Gondín de doze ducados en la de cima de villa, si en ella copiere, o en el pan que debe Alonso López Manoz para que se le enbien que haga buscar e sacar el proçeso del archibio de Balladolid, y darlo a letrado para que la bea, e se hagan las diligencias neçesarias para el proceso de sigua.

Nº 7
Signatura: Actas Capitulares de Lugo, año 1545-1565, signatura 0000-1, p. 228.
Interés para la tesis: Noticias sobre el puente en San Fiz y de la Chanca.
Localización: Fondos del AHP de Lugo. Inventario Concello de Lugo.

En lo de las puentes de San Fiz e Chanca, que aora derrocan las abenidas, se proveyó que bayan los alcaldes e el procurador en él, a ver lo que conbiene y qué será menester para se aderesçar, y lleben vn oficial consigo. Yten se proveyó que Rodrigo Alonso, del quinto de lo que cobró para lo de la puente de San Fiz, y del gasto que en ella hizo, dentro de terçero día detentó questá vn pedaço de la dicha puente caýda.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Nº8
Signatura: Actas Capitulares de Lugo, año 1545-1565, signatura 0000-1, p. 241.
Interés para la tesis: Interesante por tratarse del puente de la Chanca, obra de ingeniería civil. También menciona el nombre de un obispo de Lugo, Juan Suarez de Carvajal y de Pero de Lemos, escribano del concejo.
Localización: Fondos del AHP de Lugo. Inventario Concello de Lugo.

En la çiudad de Lugo a diez e seis días del mes de nouiembre de mill e quinientos e cincoenta e tres años, el muy illustre e reverendísimo señor don Juan Suárez de Carvajal, obispo y señor desta çiudad y obispado, ynformado de la gran nesçesidad que ai de aderesçar la puente de Chanca, que en está junto a esta çiudad, dixo que mandava, y mandó, a mí, Pero de Lemos, escriuano de conçejo que luego vaya a notificar, y notificó, a los alcaldes ordinarios desta çiudad que desde oi hasta mañana en todo el día de qualesquiera maravedís questa çiudad tengan, tomen los que fueren nesçesarios para aderesçer, e aderesçen la dicha puente de Chanca, lo qual hagan y cumplan so pena de diez mill maravedís y con aperçivimiento que a su costa de los dichos alcaldes y en defecto suyo proberá de personas que hagan y aderesçen la dicha puente, y más mandara poner a los dichos alcaldes en la cárçel, e más proçederá contra ellos a hesecuçión de las dichas personas. E ansí lo mandó sentar su señoría en este libro de consistorio.

Años 1566-1571

Nº1
Signatura: Actas Capitulares de Lugo, año 1566-1571, signatura 0000-2, sin p.
Interés para la tesis: Mención a la casa consistorial de Lugo
Localización: Fondos del AHP de Lugo. Inventario Concello de Lugo.

Consistorio de miércoles, de veynte e nuebe días del mes de noviembre de myll quinientos setenta anos los ss abres luazes e quiroga e los regidores pardo delgado e Juan lopez e fernandez e parga ayn por es que esta malo dias ha. En este consistorio paresce Alonso boticario y diego por quanto a los señores de rregimiento lo prefiera casa esta por se le de dar my sembrar, soplicaba a los dichos señores justicia y rregidores dias en lugo su lugar de la casa donde el ausente tiene botica y ellos dieron y darian por ello y proberían justicia.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Nº 2
Signatura: Actas Capitulares de Lugo, año 1566-1571, signatura 0000-2, sin p.
Interés para la tesis: Suspensión del remate de la fuente y más obras.
Localización: Fondos del AHP de Lugo. Inventario Concello de Lugo.

En este consistorio […] por las dichos señores justicia e rregidores fue elegido el rremate de la fuente y sobre como su magestad manda se agan en esta ciudad asta el dia de senor santandres y no benja ny paresce persona en ello ponga postura dixeron suspedian e suspendieron el rremate de todo ello esta qando les paresare y siempre entre tanto entre regª persona a parar alguna de las dichas obras se le den su prestar […]

Nº 3
Signatura: Actas Capitulares de Lugo, año 1566-1571, signatura 0000-2, sin p.
Interés para la tesis: Documento que habla de la necesidad para adecentar la fuente de la Magdalena
Localización: Fondos del AHP de Lugo. Inventario Concello de Lugo.

En este consistorio se manda y rrequiere el señor alonso garcía lopez justo los oficiales para adecentar la fuente de la madalena y se la mandara pagar al que fiare su salario […]

Nº 4
Signatura: Actas Capitulares de Lugo, año 1566-1571, signatura 0000-2, sin p.
Interés para la tesis: Es un documento interesante porque habla de "*llevar con un oficial besitar faltas de la puente y haga la relacion con el consistorio"*
Localización: Fondos del AHP de Lugo. Inventario Concello de Lugo.

En este consistorio se manda jurar llebar un oficial y baya besitar la puente de lugo las faltas e nello doy para venga dar la relacion del consistorio para que mande de aderezar.

Nº 5
Signatura: Actas Capitulares de Lugo, año 1566-1571, signatura 0000-2, sin p.
Interés para la tesis: Importante porque muestra datos sobre la postura de la fuente del castineyro y casas de consistorio e obligatorio de calles y puentes e calzadas y el concejo tiene lugo por postura de todas ellas formada de Pero de Artiaga, mestre de todas las obras.
Localización: Fondos del AHP de Lugo. Inventario Concello de Lugo.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE

[…] nombres de alcaldes y regidores. Por sí y en el de los mas regidores e al de ausentes y en misma esta ciudad paresce presente Pedro de Artiaga bizcayno maestro de fuentes y

cantaria y listo por la zedulas le pusieron la ciudad de mondoñedo donde residia y pregones le dieron para quien quisiere tomar la obra de la fuente del castiñeiro para aquella de la ciudad e azer las casas consistorio e cambiarlo de las calles y puentes y empedrados e abiendo visto nombre diso la dicha fuente del castineyro y bisto asimismo el sitio donde se a de azer las dichas casas de consistorio en ordinario de calles y la puente de la finca y bien mirado y entendido e trazado por el los dichas obras y a de azer buenas y perfetas empresas e quantia dando mas. En las posturas e recibiron de las dichas obras y tan firmada el dicho Pº de Artiaga maestro y que son un poder del hno de concejo y los dichos señores y regidores por zanjar las dichas posturas y bienes metieron y libremente de todos ellos dixeron señalado y senalaron para el dia de pascua y lla le dize de casi nada primero biene el mº de setenta e uno y si antes les parescere el rremate de todo ello, le aran y abisaran a lo dicho Pº de Artiaga maestro y lo firmaran en el mes del dicho maestro lo firmo de… e Franco de Quiroga.

[Firmas entre la que se incluye la de Pedro de Artiaga]

Nº 6
Signatura: Actas Capitulares de Lugo, año 1566-1571, signatura 0000-2, sin p.
Interés para la tesis: Se trata de un ejemplo de alcabala
Localización: Fondos del AHP de Lugo. Inventario Concello de Lugo.

Para todo el bino e biniere a esta ciudad benga y entre por la puertamina y no por otra parte y se pregone por [...]

En este consistorio se manda y todos los vezinos y moradores desta ciudad para en aber a nella le trayen e metern todas enteramente por la puerta myna por la donde agora lo duplicaban y nombraban para el mismo efecto so pena de myll ms para cada vez y diez dias de carzel y el bueno del bino puede la tercera parte enteramente de todo el vino de beynte y otros diez dias de carcel. La entera parte de todo y sobre la casas de consistorio y la otra tercera parte para el juez lo precentera. Portanza dibisa y alcabala según magestad y esto mandaron lo pregona publicamente la dicha ciudad y no figura por esto dicho cliente por el concejo.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Nº 7
Signatura: Actas Capitulares de Lugo, año 1566-1571, signatura 0000-2, sin p.
Interés para la tesis: Encontramos un documento con gran ilegibilidad que trata sobre cómo el concejo inició procedimientos para nombrar y reparar todas de la alcabala y para reparar las puertas cimbradas de Monforte.
Localización: Fondos del AHP de Lugo. Inventario Concello de Lugo.

Nº 8
Signatura: Actas Capitulares de Lugo, año 1566-1571, signatura 0000-2, sin p.
Interés para la tesis: Ejemplo de itinerancia de los canteros, en este caso de Pedro de la Barcena.
Localización: Fondos del AHP de Lugo. Inventario Concello de Lugo.

En este mes de septiembre y estando en consistorio los señores vasallos y los señores regidores Cabarcos y Fernandes parescio Gonzalo de la Barzena e dixo que abia benido e partido de la villa de Benabente y a esta cibdad sobre la postura de la fuente del Castineyro donde senta leguas desta cibdad e ter de azer en esta cibdad en treze días e pedía los dichos onores le mandasen pagar con trabajo le diesen forma tan ella dar cobra lo tomara [...] y los dichos señores dixeron e se juntaron los mil regidores de la mandara pagar en este trabajo e librara [...]

LIBRO 00002-00

Años 1574-1583

Nº 1
Signatura: Actas Capitulares de Lugo, año 1574-1583, signatura 0000-2, p.219
Interés para la tesis: Mención a reformas urbanísticas, en concreto a la acaecida con la fuente de San Pedro.
Localización: Fondos del AHP de Lugo. Inventario Concello de Lugo.

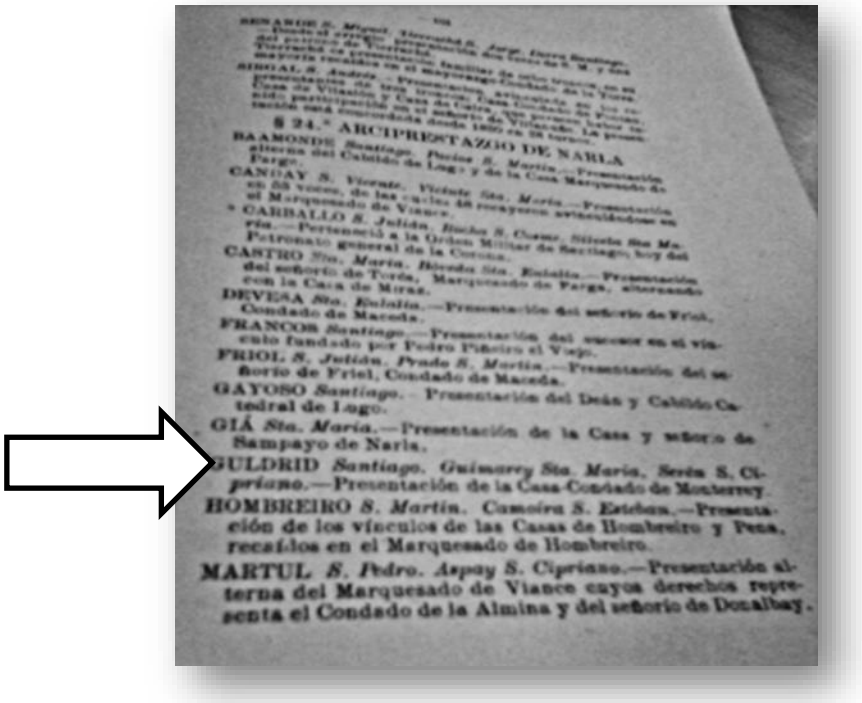
Ansí mismo, lugo el dicho procurador general dixo que la fuente de San Pedro o la fuente dos Ollos, que están junto a la puerta de San Pedro de la ciudad, de donde los vecinos de la puerta de San Pedro beben, hes conbeniente que la de una de ellas se repare y aderesce como cosa que conbiene a la rrepública, y con un algibe, que pide y suplica a los dichos señores que sean seruidos de ir por sus personas, además de diputados a que se bean en la dicha fuente y se dé orden en cómo la vna dellas se haga para el bien y pro. E los señores rregidores dixeron que a

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ellos les consta que la fuente nueba hes fuente pública desta çiudad, e vezinos della donde se aprobechan y es nesçesaria e tiene su chafariz con sus armas reales [...]

Nº 2
Signatura: Actas Capitulares de Lugo, año 1574-1583, signatura 0000-2, p. 219.
Interés para la tesis: Mención al linaje de los Monterrey (lámina 908), lo que atestigua su presencia en Lugo, para afianzar más la teoría de Monterrey como casa de presentación en la iglesia de Santa María de Guimarey.
Localización: Fondos del AHP de Lugo. Inventario Concello de Lugo.

[…] el dicho señor conde de Monterrey y su ilustrísimo consistorio ni se juntaron las casas de consistorio ni lo acordaron por un tal tema de concejo y ansí deron de cumplir con lo que corresponda [...]



§ 24.° ARCIPRESTAZGO DE NARLA

Lám. 908 Fragmento del libro de Garrote Martín

Con esto retomamos el capítulo de los patronatos, en algunas diócesis de España, singularmente en la de Galicia, tiene indudable importancia el patronato o derecho de presentar candidatos para los beneficios eclesiásticos, ya sea por el número de iglesias sujetas a él, ya por la complejidad que en su regulación ha introducido el transcurso del tiempo. Los pleitos que originaban estas presentaciones fueron muy frecuentes y se llevaban con tenacidad hasta los últimos recursos legales, teniendo en continuo ejercicio a los tribunales de apelación. Por otra parte, los patronatos, en su multiplicidad, llegaron a reducir de tal modo el derecho ordinario en varias diócesis que los obispos mermaron su autoridad, la Corona sus prerrogativas y los jóvenes aspirantes al sacerdocio, el estímulo para sus estudios, ya que con pocos esfuerzos académicos podían obtener parroquias no inferiores a las que se proveían por concurso general.

En el caso de Galicia, es tan crecido el número de patronatos que mengua la jurisdicción episcopal y las prerrogativas de la Corona, en comparación con la situación de las demás diócesis de España. Más de 350 parroquias en una sola diócesis se hallan, total o parcialmente, fuera de concurso general y de la libre propuesta del obispo y nombramiento de la Corona.

LIBRO 00003-00

Años 1583-1590

Nº 1
Signatura: Acta capitular 00003-00, años 1583-1590 (nº 5), p. 90.
Interés de la obra para la tesis: Documento alusivo al arrendamiento de la carnicería de la ciudad de Lugo.
Localización: Fondos documentales de las actas capitulares del AHP de Lugo.

En este consistorio, los dichos señores dixeron que por quanto an mandado poner cédulas en los lugares acostumbrados para arrendar la carnicería desta çiudad y an mandado cédulas a otros lugares, las quales se an fixado y asta [a]gora no a benido ni paresçido persona alguna que quiera poner ni tomar la carnicería y la probisión della, y el tienpo se biene llegando, desde agora suspendían, y suspendieron, el rremate de la dicha carnicería para todas las beçes y cada y quando que les paresçiere y biniere postor, y en el interin [...]

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Nº 2
Signatura: Acta capitular 00003-00, años 1583-1590 (nº 5) p. 177
Interés de la obra para la tesis: Provisión del arca de los hospitales.
Localización: Fondos documentales de las actas capitulares del AHP de Lugo.

Don Felipe, por la gracia de Dios Rei de Castilla, de León, de Aragón, de las Dos Secilias, de Hierusalen, de Portugal, de Nabarra, de Granada, de Toledo, de Balencia de Galicia, de Mallorcas, de Seuilla, de Cerdena, de Córdoba, de Córcega, de Murcia, de Jaén, de los Algarbes, de Algeçira, de Gibraltar, de las islas de Canaria, de las Yndias orientales y occidentales, yslas y tierra firme del mar Océano, Archiduque de Austria, Duque de Borgoña, de Brabante y de Millán, conde de Auspurg, de Flandes y de Tirol y de Barcelona, señor de Bizcaya de Molina. E para bos, el alcalde mayor de la çiudad de Lugo: salud e gracia. Bien sabéis que abiendo Nos entendido, por lo que dibersas beces por estos nuestros Reinos en cortes se nos a suplicado, y por relación de algunas personas celosas del seruiçio de Dios y bien y beneficio público que en muchos lugares dos los Reynos auía número de ospitales fundados y dotados por dibersas personas, y alguno tenían tan poca facultad y acienda que la mayor parte della se consumía y gastaba en los ministros y oficiales de los tales hospitales, y era muy poca la ospitalidad y obras pías que en ellos se hacía y no se complía ni podía cumplir la y intención y fin que los tales fundadores tubieron, e que sería muy conbeniente y beneficio público que los dichos hospitales se reduxesen a vno o a dos, yncorporando e avmentando en ellos la açienda de todos los demás [...]

Nº 3
Signatura: Acta capitular 00003-00, años 1583-1590 (nº 5), p. 183.
Interés de la obra para la tesis: Hace mención a las murallas de Lugo
Localización: Fondos documentales de las actas capitulares del AHP de Lugo.

[...] queda pedir en quatro rreales a los bienes de don Fernando de Velosillo los daños e deterioraciones de las murallas e fortaleza desta çiudad que estaban a su cargo de rreparar, y otros edificios con lo que sobre de don Francisco Delgado. [...] Y ansí mismo se le encarga pida los toçinos que a esta çiudad e probinçia se llebaron de Christóbal de Barros e Portalegre, e los bastimentos que llebaron y no pagaron.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Nº 4
Signatura: Acta capitular 00003-00, años 1583-1590 (nº 5), p. 194.
Interés de la obra para la tesis: Posesión de la ciudad de don Juan Ruiz de Villaran obispo.
Localización: Fondos documentales de las actas capitulares del AHP de Lugo.

Sepan quantos esta carta de poder bieren como yo, el dotor don Juan Ruiz de Villarán, por la gracia de Dios y de la santa yglesia de Roma ouispo y señor de la çiudad de Lugo, del Consejo del Rey nuestro señor en las mejores modo, manera y forma que podemos y de derecho debemos, damos y otorgamos todo nuestro poder cumplido libre y bastante, según lo auemos y tenemos y según que en tal casso se requiere y de derecho a lugar y otorgar al licenciado Juan de Carrança, de Mondragón, clérigo, presvítero, cura de las iglesias de Santa María del Rey y de la Santisima Trenidad de la villa de Atienza de la diócesis de Sigüenza [...]

LIBRO 00003-00

Años 1590-1599

Nº 1
Signatura: Acta capitular libro 00003-00 (nº 6), años 1590-1599, p. 281.
Interés de la obra para la tesis: Mención a la festividad del Corpus Christi.
Localización: Fondos documentales de las actas capitulares del AHP de Lugo.

Consistorio sábado, veinte de mayo de mill e quinientos e nobenta e çinco años […] alcalde e Francisco de Quiroga Taboada, e Pero Sanjurjo de Rubinos e Áluaro de de Arribeyra, Reymón Diz e el liçenciado Ruy Gómez, rregidores, y Juan Bss […] de Nª […] procurador general en este consistorio mandaron se reunir a todos los offiçiales salgan con las ynbençiones, damas y los çapateros con la cora el día de Corpus Christi, so pena de tres mill maravedís aplicados para seruicio e consistorio e juez […]. Por otras partes e se dió mandamiento al beedor para que lo aga noteficar por ante / en este consistorio proveyeron que el beedor tenga el palio aperçibido para lo dar a los rregidores el día de Corpus Christi, lo qual, yo escriuano notefico a Francisco Melo por beedor. / En este consistorio mandaron sentase la ynformación que Alonso alcalde hizo a pedimiento de la çiudad sobre el cortar de los montes de Villa Estebez leña / al regidor Franco de Quiroga que aga besitar e aderezar las fuentes de la madalena e de san pedro y lo que

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

se gastare en betun e azeite de gastos e faiga la cuenta con el dicho rregidor quiroga ante mi tenia de libramyº a Alº perez que lo pague y ansi lo proveyeron […]

Nº 2
Signatura: Acta capitular libro 00003-00 (nº 6), años 1590-1599, p. 363.
Interés de la obra para la tesis: Licencia para poder ejercer el oficio de zapatero.
Localización: Fondos documentales de las actas capitulares del AHP de Lugo.

[...] E por nos visto dimos la presente por la qual, quanto aya lugar de derecho y Nos podemos, damos liçencia y facultad al dicho Afonso Fernandes de Quintela para que pueda vsar y exercer el dicho oficio de zapatero de cordobán, e poner dél tienda libremente en qualesquiera parte donde quisiere biuir y morar, como a persona examinada, sin yncurrir en pena alguna. De parte del Rey nuestro señor, y del derecho suplicamos a Vustera Señoría y a las más Justicias exortamos y rrequerimos que presentándose entre ellos el dicho Affonso Fernandes de Quintela con esta carta de título le dexen poner tienda para exercer el dicho oficio como a persona examinada libremente sin yncurrir por ello en pena alguna, mandándole guardar todas las honrras e libertades que por rraçón del dicho officio deua gocar, que en lo ansí haçer arán justicia y lo que de dercho son obligados, y la justicia y rregimiento desta ciudad rá otro tanto [...]

Nº 3
Signatura: Acta capitular libro 00003-00 (nº 6), años 1590-1599, p. 461.
Interés de la obra para la tesis: Tasa de pan y trigo.
Localización: Fondos documentales de las actas capitulares del AHP de Lugo.

En la ciudad de Lugo, dentro de las casas de consistorio della, a tres días del mes de abril de mill e quinientos e noventa y ocho año, en presencia de mí, escriuano e testigos de yuso scriptos paresçió presente Domino Fernandes, alauardero de la rreal Audiencia deste Reino y rrequerió a la justicia e rregimiento de la dicha ciudad de Lugo con vna prouissión de los señores gobernador y oidores deste Reino, del thenor siguiente:

Don Luis Carrillo de Toledo, gobernador // y capitán general en este Reino de Galicia por el Rey nuestro señor, y nos, los del su Consejo de su Magestad, oidores de su Audiencia, alcaldes mayores del dicho Reino: A uos, la justicia y regimiento de la ciudad de Lugo, e más deste

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

Reino y cada vno de uos: salud y gracias. Saued que estando en acuerdo dimos el auto señalado de las rúbricas demás firmas del tenor seguiente: En la ciudad de La Coruña a tres días del mes de marzo de mill e quinientos e noventa e ocho años, estando en acuerdo los señores gobernador e oidores desta Real Audiencia de su Magestad, dixeron que por quanto el precio del trigo e centeno e mijo a llegado a grandísimo exeso e demasía, que los pobres padecen y se espera que a delante será mucho maior en grande e notable daño de los pobres e prouecho de los arrendadores e otras personas ricas que se haprouechauan de la ocasión y esterelidad del año, mandauan, e mandaron, que ninguna persona eclesiástica ni seglar de qualquiera calidad e condición que sea pueda uenderles la añega de Áuila, que son quatro ferados, y la anega de çenteno a más precio de a dos ducados, y la anega de mijo a diez e ocho rreales de aquí al fin del mes de agosto primerto que uiene, so pena que por la primera uez salga desterrado por seis años precisos del lugar donde fuere vezino, y sus términos e jurisdición, y desta Real Audiencia cinco leguas al darredor, y demás desto aya perdido y pierda, demás del pan que ansí uendiere, la quarta parte de todos sus uienes aplicados la mitad para la cámara de su Magestad y la otra mitad juez e denunciador por yguales partes. E por la segunda la pena dobla[da], eso la misma pena, y priuación de los oficios se manda a las justicias esecuen este dicho auto en todo e por todo, e que no pueden azer quitación reuaxa despensas con él ni moderarle; e ansí mismo so la dicha pena ninguna persona pueda ocultar ni esceder y que las justicias puedan tomar, e tomen de qualesquier personas de qualquier estado e condición e calidad que sean el pan que se tubiere // guardado para darlo al dicho precio a las personas que lo quisieren e ubieren menester, dexándoles lo necesario para sus casas e familias on que la dicha tasa no se hentienda con las personas que de fuera del Reino, por mar e tierra truxesen pan para bender, que los tales lo puedan uender libremente a los precios e ualías que quisieren e más pudieren, conforme al auto que en esta rrazón está publicado, e ansí mismo azían, e ycieron, la trasgresión deste auto, caso de corte asegurando a los denunciadores que en esta Audiencia serán bien y breuemente despachados, y en conformidad desto se despachen prouisiones a las cauezas de las prouinzias para que las manden pregonar [...]

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Nº 4
Signatura: Acta capitular libro 00003-00 (nº 6), años 1590-1599, p. 528.
Interés de la obra para la tesis: Guardas para las puertas de la ciudad de Lugo.
Localización: Fondos documentales de las actas capitulares del AHP de Lugo.

Ansí mismo que traten con el dicho cauildo en rracon de las guardas de las puertas de la ciudad para que conforme a lo que trajeren capitulado se aga lo que más bieren conviene. Ansí mismo en lo de las guardas y pobres lo cometieron al dicho Juan López de Laçárraga, alcalde, y bachiller […] Pero López de Nauia […] Noia […] para que puedan poner las guardas y conçertarse con ellos y resçeuir la fiança o seguridad nexçesaria, y para ello se les da poder.

LIBRO 00004-00

Años 1599-1606 (7)

Nada relevante para el estudio de la tesis.

Años 1606-1611 (8)

Tipología documental: postura/ bulas / censo de la alhondiga/ librança/ sustitución de procurador.

Nº 1
Signatura: Libro 00004-00, años 1606-1611 (8), p. 160.
Interés de la obra para la tesis: Mención a las calzadas de la ciudad.
Localización: Fondos documentales de las actas capitulares del AHP de Lugo.

La ciudad de Lugo a beynte y quatro dias del mes de mayo de mill y seiscientos y onze anos pª denª y pagar a alcalde ydiego lopez de castelo ansi mismo alcalde por donde la dicha ciudad y franco pardo salgado y luis de castelo rey mendez y el licenciado general ansi mismo… rregidores dixeron que por quanto las calçadas que daban a la quenta del caminoy a la puente onde ansea estan desfeytas y las fuentes de la madalena y san pedro que estan rrompidos los chafarices y unos y a falta de agua nellas la qual les consta an ser verdad por aber sido vista por sus personas para rremedio de la qual ordenar lo siguiente que los señores alcaldes agan que las personas que tienen puertas dentro del termino que ellos les pusieron y pasados a costados los tales dueños los dichos alcaldes lo agan quitar y rreparar dicho camino dentro de lo necesario […]

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Nº 2
Signatura: Libro 00004-00, años 1606-1611 (8), p. 234.
Interés de la obra para la tesis: Mención a las calzadas de la ciudad.
Localización: Fondos documentales de las actas capitulares del AHP de Lugo.

En este consistorio ostento que albaro albañil pode que se aga cuenta con ely se le aca de pagar el empedrado que junto a la puerta de sangro y aderezar la calzada y llebantar las puertas y la tierra que traxo dentro que esta acabada a las obras acorde con el dicho podemos darle e quien se sometio por ante mi ago la quenta y lo que montare […]

Nº 3
Signatura: Libro 00004-00, años 1606-1611 (8), p. 237.
Interés de la obra para la tesis: Entrada del conde de Lemos en la ciudad de Lugo.
Localización: Fondos documentales de las actas capitulares del AHP de Lugo.

En este consistorio se acordo que atento que el conde de Lemos y sua la señora condesa su muger son benidos a este reyno y les espera y ande pasar por esta ciudad mañana sabado de camino para la puente y mejor el rey no la viene mucha obligacion por la diligencia en lo del bato y por la […] que fixo ares de prado figueroa en las casas a que asiste en la corte se parte del rreyno por tanto que la ciudad de aya el recibimiento y fiesta que buenamen^{te} pudiera gastar en ello […]

Nº 4
Signatura: Libro 00004-00, años 1606-1611 (8), p. 283.
Interés de la obra para la tesis: Habla de una obra de arquitectura civil el puente de la Louzaneta y aparece el nombre de un cantero Juan Diaz.
Localización: Fondos documentales de las actas capitulares del AHP de Lugo.

[…] al rregidor y alonso de castro procurador general dixeron que por quanto conforme el auto atres probeydo ayer lunes siete dias deste mes fue comprar sus personas a bisitar la puente de a louçaneta para que se rreparase y abian llamado a Juan Diaz cantero y otros oficiales y le abia acordado que el arco quebrado de la puente questa acal parte de Sanz^{o} atento que por el casino pasa agua sino es uno para que bien se la parte de arriba a quen llueba y alguna abendo puesto en muy poca cantidad. […] a de poner el dicho Juan Diaz el cal que fuera menester para el

USC DE COMPOSTELA

puente y se le a de dar todo el mes serbicio que fuere menester y traer la piedra y los materiales que faltaren junto a la dicha obra que agan la dicha obra conjuntamente con el resto demas de los serbientes que le an de dar y la de menor ¿? que viene […]

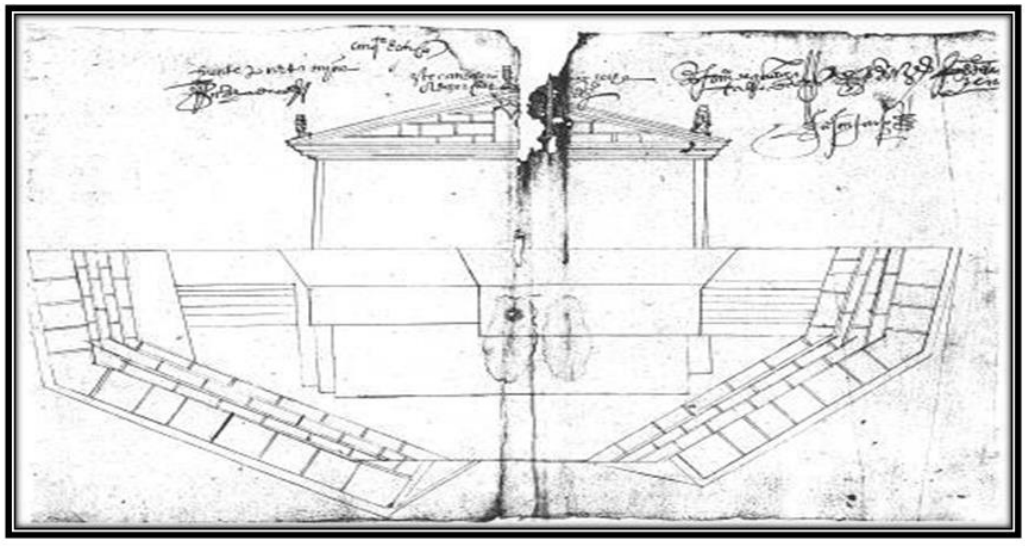
En la página 299 vuelve a ser mencionado el cantero en la misma acta.

Nº5
Signatura: Libro 00004-00, años 1606-1611 (8), p. 417 vuelto.
Interés de la obra para la tesis: Calzada del puente
Localización: Fondos documentales de las actas capitulares del AHP de Lugo.

En este consistorio atenta que estades fercha muy aparte de la calçada que bien vende la puente el RioMiño que esta ciudad sea en envian el dicho licenciado goncalo sancho le baya ver con el dicho albaro de fue y concierto en el reparo della y cumple a los formeros y mas personas que reunan aprobey de la dicha a cal cada traygan como la pedra para ella [firmas].

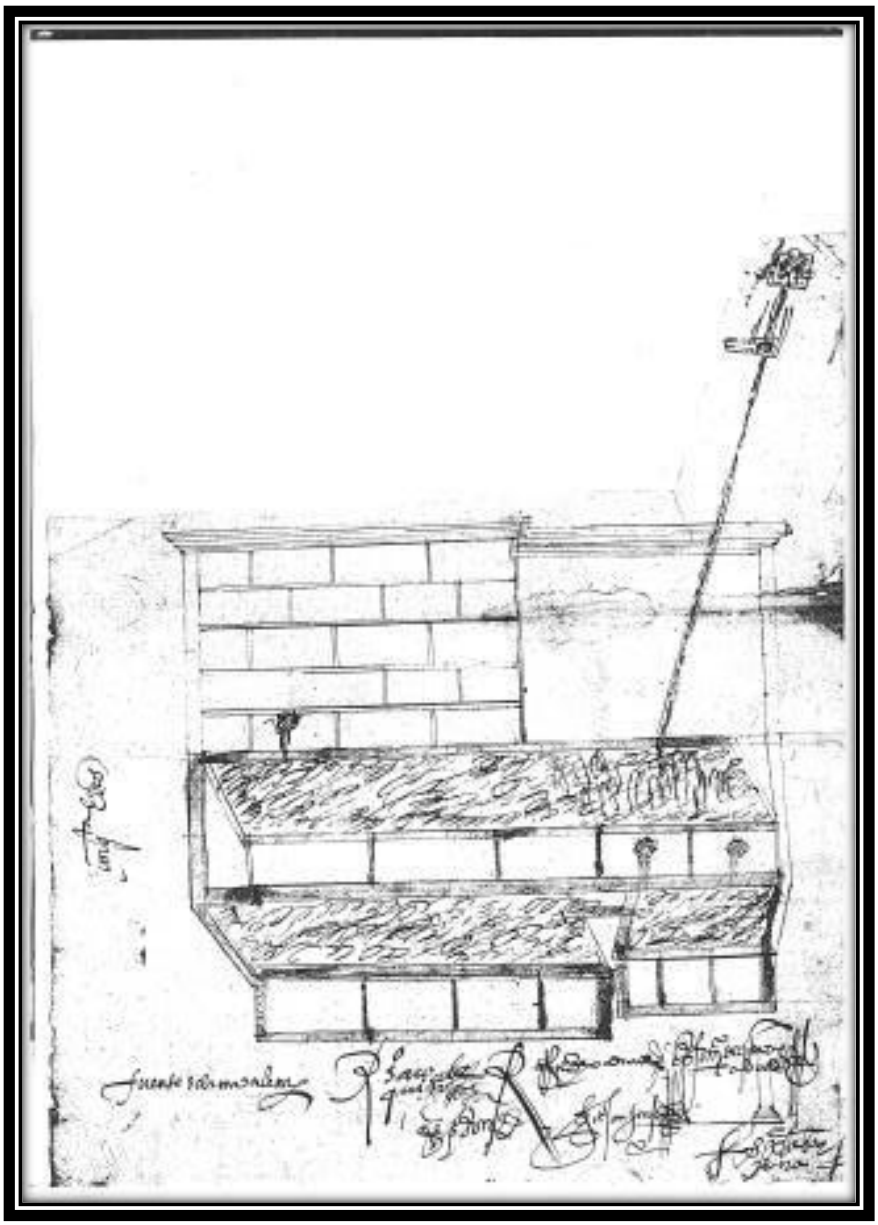
Y en p. 418 aparece la misma mención a la calzada del puente con la mención al procurador Francisco Noboa.

Relación de planos encontrados en el AHPL:



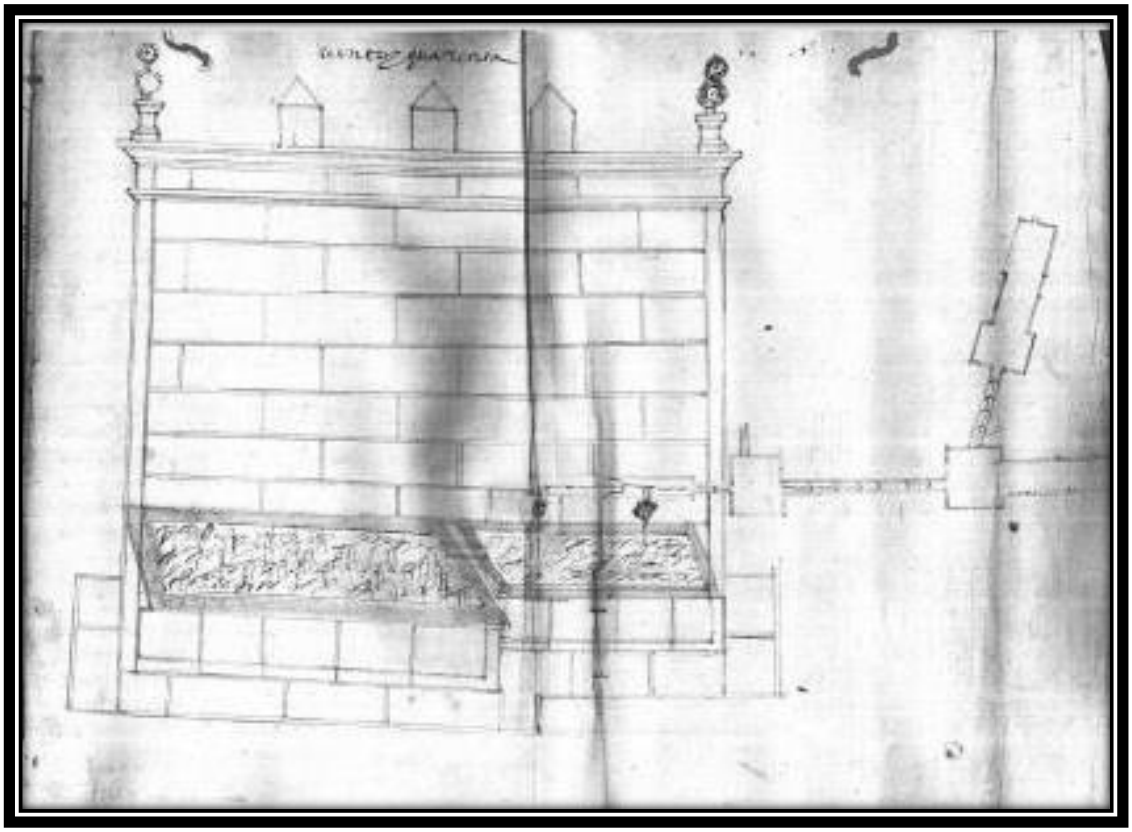
Lám. 909 Fuente de la Puerta mina sign.: 00014-1 p.55

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

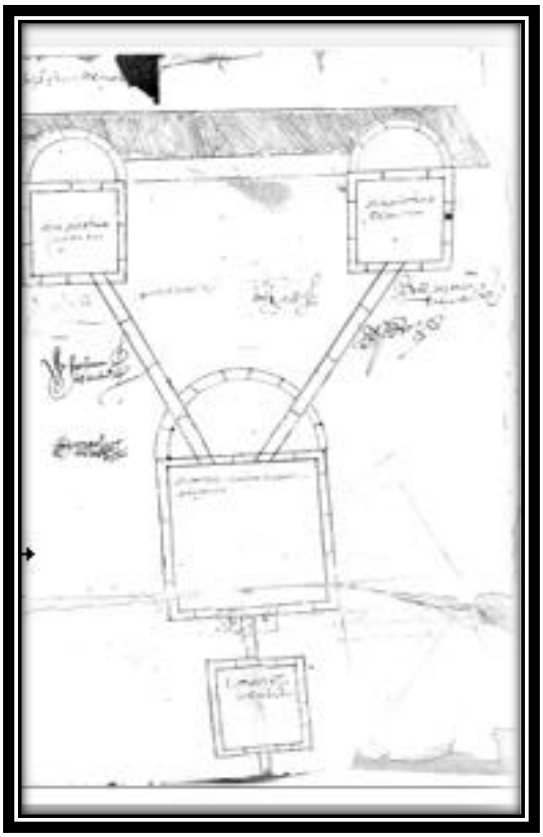


Lám. 910 . Fuente. Plano con las condiciones con que se ha de hacer la contrarca y el chafariz de la fuente de la Magdalena sign.:00014-1, p.52.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

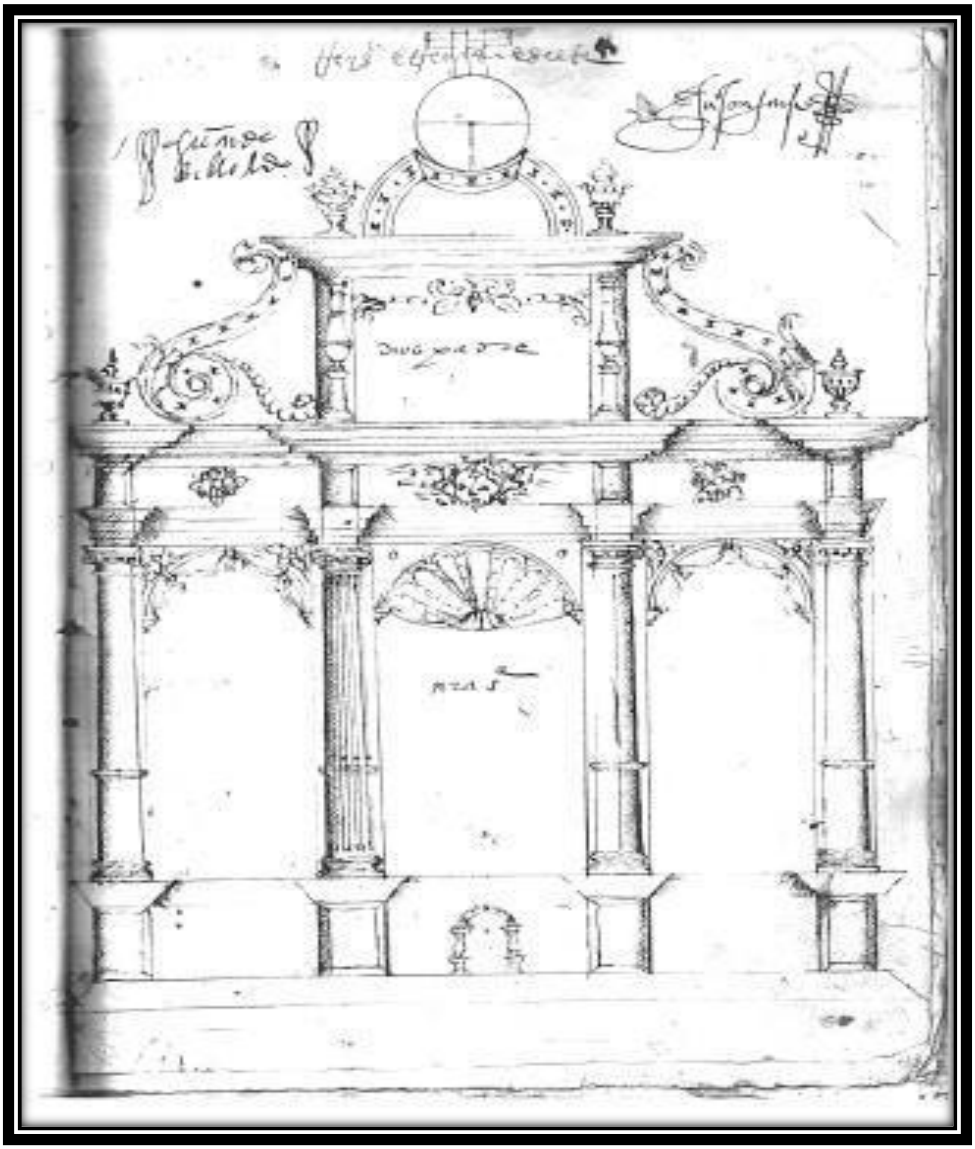


Lám. 911. Fuente de la puerta de San Pedro sign.: 00014-1 p.139



Lám. 912.Dibujo explicativo de cómo deben ir las arcas de la fuente de los Sangro. Sign.: 00013-1, p.228

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Lám. 913 Retablo con banco o predela y hornacinas firmado por Juan de Villoldo para la feligresía de Santiago de Catasós (Lalín).

Nº 1
Signatura: Archivo Histórico Provincial. Protocolo Notarial de Juan de Sanjurjo Aguiar (1583), 00014-1, p. 137.
Interés para la tesis: Se trata de un documento que explica la contratación de una obra, de índole civil, pues es una fuente para abastecer de agua a la ciudad de Lugo. Es muy descriptivo.
Localización: Protocolos notariales del Archivo Histórico Provincial de Lugo.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Fuente de San Pedro

çiento y treinta y ocho

Las condiciones con que los illustres señores, justicia y regimiento de la ciudad de Lugo an de hazer la fuente de la puerta de San Pedro, son las siguientes:

Primeramente, hes condición que se a de habrir y desasentar las canales questán sentadas, y abrir la zanga [*sic*] hasta buscar el nacimiento del agua, que sentiende será hasta donde se buscó quando se hizo, el tienpo pasado, y se a de hahondar abiendo desposeción para ello y requeriéndolo su nibel pie y medio en las madres del agua más que de antes hestaba, y a de llebar la zanga [*sic*] que se heziere quatro pies y medio de ancho, y a de llebar de hondo lo que requiere el nibel.

Y es condición que a donde manare el agua en las dos partes y ogos [?] de las fuentes, se an de hazer en cada vna dellas su recogimiento de la manera siguiente: que se an de sentar tres baras de recogemento en cada vno de los dichos nazimientos, y an de ir fabricados conforme se acostunbra ha hazer en semegantes hedeficios: a de tener de ancho pie y quarto, y de alto lo mismo. Y hechos en los nazimientos sus conductos en los lechos de los sillares porque lagua salga sin ser apremiada, y al cabo de los dichos recogimientos se a de hazer en cada vno dellos vna arca, que a de llebar vna pila que a de tener en vheco pie y medio, y de hondo vna quarta. Y enzima de las dichas pilas se a de sentar vna hilada de sillares muy bien fabricados y horradas con su cal, y los dichos recogimientos an de ser adonde manare lagua, hechos de piedra.

folio 137v

seca. Y después de horrados desta manera, se le a de hechar su manto de cal por hencima, y cobierto con sus losas de pizarra y horados muy bien con su cal.

Y destas dichas arcas se a de tomar el nibel y nibelarlo hasta donde a destar hecho el hedificio, de manera que nosté más alto a vna parte que a otra, que baya corriente con su cuenta y razón conforme se acostunbra, y nibelar semegantes hedeficios.

Y las canales que se hizieren para la dicha obra an de ser hechas de la manera siguiente: por la parte de arriba labradas a picón y con la hondura que sea necesario para la dicha agua, y an de tener de macho y hembra tres dedos, que se hentiende que a de hencajar la vna en la otra los dichos tres dedos. Y las dichas canales an de ser asentadas enzima de la tierra, horradas con

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

pizarras de manera que quede segura, y las juntas an de ser muy bien figadas [*sic*] y horradas con su cal y muy bien betunadas.

Y es condición que junto a donde se a de hazer el hedeficio se a de hazer vna arca con vna pila y quatro sillares fabricado con su cal y pizarra, y todo heste hedificio sentiende que a de ser cobierto con sus losas de pizarra.

Y en hesta dicha arca a de haber vn desaguadero y desde la dicha arca, hasta donde a destar asentado, vn caño que a de lebar la dicha fuente a de ser encañado conforme lo demás, y destrás [*sic*] del caño a de haber vna canal de más hancho y hondo que las de arriba declaradas, porque si biniere alguna ynmondicia tenga asiento, y enzima del dicho caño a de haber vna piedra quadrada que

folio 138r

ciento y treinta e nuebe

se pueda quitar quando fuere necesario.

Yten, hes condición quel hedeficio y chafarizes a de ser hecho y fabricado de la manera que en la traza se demuestra.

El dicho hedeficio a de tener de largo diez y siete pies, y de alto hasta enzima de la corniga [*sic*] nuebe pies, y enzima de la dicha corniga se an de sentar en las dos esquinas, en cada vna dellas, vn candelero conforme en la traza se demuestra, y en medio de los dos candeleros tres almenas hechas en la manera que en la traza se muestran, y la silareria [¿sillería?] y cornija por lo consiguente y delante del dicho hedificio a de aber dos chafarizes hechos y fabricados de la manera seguiente: a donde cogieren elagua sentiende que a de tener el dicho chafariz cinco pies de largo y dos y medio de ancho, y se entiende que avnque ban demostrados en la traza dos caños no a de aber más de vno, y éste dicho chafariz a de ser losado y todo él de piedra de grano, y a destar el agua hen él más alta, que hen hel labaxo se declarará dos de dos, y el chafariz mayor sentiende que a de tener de largo onze pies, y de ancho quatro pies y de alto dos pies y medio, y los antipechos vna quarta de grueso.

Y el dicho chafariz a de ser todo losado de piedra de grano, y todo muy bien fabricado, y asentadas las losas al hedeficio con su cal, conforme se acostumbra gastar en semejantes hedificios, que sea buena, y las juntas de las losas y antipechos respaldares an de ser muy bien betunados y echadas sus motaderas por las [?] tas necesarias. Y los dichos chafarizes an de lebar sus losas,

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

folio 138v

y delante de los dichos chafarizes a de lebar vna hilada al derredor dellos de losas, conforme en la traza se demuestra.

Y digo que haré la dicha obra conforme a la traza y a hestas condiciones, dándome el caño y gatillos de hierro y la piedra y despogos [*sic*] que vbiere en la dicha obra, sitios y pasos libres, por precio y quantía de ciento y treinta ducados, paguados [*sic*] en tercias partes: el día que se rematare la dicha fuente o se comenzare a trabagar [*sic*] la tercia parte, y la otra tercia parte a la mitad de la obra, y la otra tercia parte acabada la obra.

Y porque lo compliré y guardaré, lo firmo de mi nonbre.

Y no siendo rematada en mí que buesas mercedes, admitiéndome hesta traza y condiciones, sean obligados a quel mahestro en quien se rrematare a me pagar por ellas diez ducados. Y otro ansí el que hiziere la dicha obra la ha de dar hecha y acabada, conforme a lo susodicho, a bista de mahestros de fuentes, vno por parte de los señores justicia y regimiento, y otro por parte del mahestro de quien fuere rematada.

Pedro de la Bárcena [rúbrica]

Nº 2
Signatura: Archivo Histórico Provincial.Protocolo Notarial Juan de Sanjurjo Aguiar (1583), 00014-01, p. 143.
Interés para la tesis: Se distinguen los nombres de dos artistas, Pedro de la Bárcena (como fontanero) y Juan de Herrero (cantero), ambos se mueven en el año 1583, coincidiendo probablemente con la erección de la bóveda de Guimarey (Friol).
Localización: Protocolos notariales del Archivo Histórico Provincial de Lugo.

folio 143r

Ciento y quarenta y quatro

En la çiudad de Lugo, a diez y seis días del mes de mayo de mill e quinientos y ochenta y tres años, en presencia de mí, el escribano y testigos de yuso escritos paresçieron presentes Pedro de la Bárçana, fontanero, y Juan de Henero, cantero, hestantes en dicha çiudad, y se conçertaron en esta manera:

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Quel dicho Juan de Henero a de sacar toda la piedra de cantería que fuere necesaria para la obra de la Fuente de San Pedro extramuros desta çiudad.

Quel dicho Pedro de la Bárçena tiene a su cargo, ansí para sillares como para perpianos y cornijas y canalles, conforme al memorial quel dicho Pedro de la Bárçena dio al dicho Juan de Henero y el monte a donde el dicho Pedro de la Bárzena sacó la cantería para las fuentes de la Madalena y de la puerta Miña que hizo, la qual piedra a de sacar y dar sacada y desbastada en el monte, según se suele sacar y dar, puesta para el carreto dende aquí hasta en día de san Bar nabel [*sic*] primero que viene deste año. Y le ha de pagar la dicha cantería y saca della en esta manera: por cada bara de perpiano y cornijas, a treinta maravedís, y por cada bara de sillares y de la más cantería que para la dicha obra hacarea medio rreal, el qual le dio de contado honçe rreales en presencia de mí, escribano e testigos, de que yo escribano doy fee. Fecha el domingo primero que viene, que se contarán beinte y dos deste presente mes otros dos ducados. Y lo demás que montare la dicha quantería se le pagará el dicho día de san Barnabela, que ha destar sacada la dicha cantería y no la dando sacada

folio 143r

el dicho día quel dicho Juan de Henero esté obligado a todo el rriesgo, costas y dapnos, yntereses y menoscauos que al dicho Pedro de la Bárçena subçedieren, e que la pueda haçer sacar a costa del dicho Juan de Henero, para lo qual se a creýdo al dicho Pedro de la Bárçena por su juramento y declaración, sin otra sentencia ni detración alguna, y el dicho Pedro de la Bárçena ansí se obligó de pagar al dicho Juan de Henero lo que montare la dicha cantería al dicho preçio y respeto y plazos. E para lo complir anbas las dichas partes, cada vno por lo que le toca dieron e otorgaron todo su poder conplido a todos e qualesquier juezes e justicias de los rreynos e señoríos de su Magestad, a la jurisdición de las quales se obligaron y sometieron con sus personas e bienes muebles e rraýzes, auidos e por auer, rrenunciando como renunciaron su propio fuero, juridición e domicilio, y la lei *sit conbenerid de juriditione omnium juidicum* para que las dichas justicias se lo agan complir, como si fuera sentencia definitiva de juez competente, passada en cossa juzgada, sobre lo qual rrenunçiaron todas e qualesquier leyes, fueros e derechos, escriptos e no escriptos de que se puedan aprobechar, y la ley que dize que general renunciación de leyes fecha non bala, y otorgaron la presente carta ante mí, el dicho escriuano e testigos de yuso escriptos, en cuyo respecto el dicho Pedro de la Bárçena lo firmó

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

de su nombre, y el dicho Juan de Henero por no sauer firmar rrogó a Francisco Alonso, bezino desta dicha çiudad, lo firme por él de su nombre. Testigos questavan presentes: el dicho Francisco Alonso, que firmó, e Pero Sanjurjo e Francisco López de Neyra,

folio 143v

çiento quarenta y çinco

e Álbaro Sánchez, criados de mí, escriuano, e yo, escribano, doy fee conozco a los otorgantes e testigos.

Vala lo entrerrenglones “le dará”

Como testigo

Francisco Alonso [rúbrica]

Pero de la Bárçena [rúbrica]

Pasó ante mí Juan Sanjurjo [rúbrica]

De derechos

Nº 3
Signatura: Archivo Histórico Provincial.Protocolo Notarial Juan de Sanjurjo Aguiar (1583), 00014-01 p.14, p.192.
Interés para la tesis: Se menciona a Pedro de la Bárcena, y se recalcan procedencias como Padrón o la jurisdicción de Parga.
Localización: Protocolos notariales del Archivo Histórico Provincial de Lugo.

folio 191

çiento y nobenta e vna

En la çiudad de Lugo, a catorçe días del mes de junio de mill e quinientos y ochenta y tres años, en presençia de mí, el escribano e testigos de yuso escritos paresçieron presentes los señores Juan Padrón, alcalde hordinario en la dicha çiudad, e Juan Rodrigues de Parga, rregidor, por sí y en nonbre de los señores justicia y rregidores desta çiudad, y por bertud del poder y comisión que dellos tienen questa en el libro de consistorio por sí, de la vna parte, y Pedro de la Bárçena, fontanero rresidente en esta çiudad, por sí de la otra, e dixeron que por quanto en el dicho Pedro de la Báçena se abía rrematado la fuente de San Pedro, hestramuros desta çiudad, para que la buelba ha azer de nuebo en preçio de mill rreales y conforme a la traza y condiçiones con que se le rrematό, questán en poder de mí, escriuano, la qual traza, condiçiones, postura y rremate

les fue mostrada, leída y declarada en presençia de los testigos abaxo scritos, de queyo, escriuano doy fee, por tanto quel dicho Pedro de la Bárçena se obligaua, y obligó con su persona y bienes mue bles y rraýzes, abidos y por auer de azer la dicha fuente, y darla echa estanca y segura y puesta en perfición según la traza lo demuestra y conforme a las dichas condiçiones y en el dicho preçio dende aquí asta todo el mes de setienbre primero que biene deste año, so pena de las costas y daños y menoscauos que a esta

folio 191v

çiudad se seguieren y rrecresçieren y que se puedan tomar ofiçiales a su costa, que hagan la dicha hobra y los dichos señores alcaldes y rregidor e dixeron que se obligauan, y obligaron, a los bienes propios y rrentas desta dicha çiudad, de pagar al dicho Pedro de la Bárçena los dichos mill rreales, según y como y a los plazos contenidos en la dicha scritura de rremate y condiçiones, so pena de le pagar las costas y daños que en la dicha rrazón se seguieren y rrecresçieren, y para que lo complieran, según dicho es, anbas partes y cada vna por lo que le toca dieron y otorgaron todo su poder cunplido a todas e qualesquier juezes e justicias de los rregnos y señoríos de su Magestad, ante quien esta carta paresçiere, y della fuere pedido conplimiento de justicia, a la jurisdicción de las quales y de cada vna dellas se sometieron con las dicha sus personas y bienes, rrenunçiando como rre nunçiaron su propio fuero, jurisdicción e dome çilio, e la ley *sit conbenerid de jurisditione omni vnjudicun* [*sic*] para que las dichas justicias se lo agan complir bien y tan conplidamente como si esta carta, y lo en ella contenido, fuese sentencia definitiva dada por juez conpetente, por ellos pedida y consentida y pasada en cosa juzgada, çerca de lo qual rrenunçiaron todas e qualesquier otras leis, fueros y derechos, scritos y no scritos, de que se puedan aprouechar, y la ley que dize

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

folio 192r

çiento y nouenta e dos

que general rrenunçiación de leis fecha no bala, en firmeza de lo qual hotorgaron dello la presente carta, en la manera que dicha es ante el dicho escriuano e testigos de yuso scritos, en cuyo rregistro lo firmaron de sus nonbres, hestando presentes por testigos Juan Darrigueira Quiroga, vezino desta çiudad, e Pedro Sanjurjo, e Francisco López de Neyra e Áluaro Sánchez, criados de mí, escriuano. E yo, escriuano doy fee conozco los otorgantes e testigos.

Francisco de Padrón [rúbrica]

Juan Martines [?]

Francisco de la Bárzena [rúbrica]

Pasó ante mí

Juan Sanjurjo, escriuano [rúbrica]

Sin derechos.

Nº 4
Signatura: Archivo Histórico Provincial. Protocolo Notarial Juan de Sanjurjo Aguiar (1583), 00014-01, p. 248r.
Interés para la tesis: Menciona al obispo Fernando de Velosillo, y conocemos su nombramiento como visitador general en ese obispo circunscrito al siglo XVI (sitúa el documento hacia el 1570).
Localización: Protocolos notariales del Archivo Histórico Provincial de Lugo.

folio 248r

duçientas quarenta e ocho

Nos, don Fernando de Vellosillo, por la gracia de Dios y de la santa yglesia de Roma, obispo y señor de Lugo, del Consejo de su Majestad, etc. por quanto emos nonbrado por nuestro Besitador General en todo este nuestro obispado a vos, el rreberendo Pedro de Robles, canónigo en esta catedral yglesia, con poder y facultad de visitar todo este nuestro obispado, villas, lugares, yglesias y monesterios a nos sujetos, con facultad de conosçer de qualesquiera pleytos ceuiles y creminales que en la dicha vesita vbiese y ante bos se pediesen y auéis vsado y exercido el dicho cargo, y agora nos pedistes y suplicastes tubiésemos por bien de hos confirmar el dicho cargo y açeros nuebo título. Y por nos visto y constándonos de vuestra abilidad y

sufiçencia y buena concencia, y que descargando la nuestra aréis vien y fielmente lo que por nos bos fuere encargado, hos confirmamos el dicho cargo y todo lo por uos, como tal nuestro Bisitador General asta agora hizo, lo qual todo queremos que se guarde, cumpla y execute. Y siendo nesçesario dende agora, ansí en lo que toca a lo por bos asta aquí hizo, que aprouamos y rreteficamos cómo dende aquí adelante bos damos poder cunplido para que vséis el dicho oficio de tal Besitador General en este dicho obispado, bisitando sus billas y lugares, yglesias y monesterios a nos sujetos, y en las dichas yglesias visitar el santísimo sacramento del altar y los santos olios y crismas y pila de bautismo, leer y publicar vuestro edito para declaración de los viçios y pecados públicos, y otras cosas cuya correçión y castigo a nos pertenesçe y tomar quenta a los mayordomos y sacristanes de las yglesias y ermitas y hospitales de sus hornamentos, cálices, cruçes, plata y los demás hornamentos tocantes a las dichas yglesias, ermitas hospitales confradías y lugares píos executando.

Nº 5
Signatura: Archivo Histórico Provincial.Protocolo Notarial Juan de Sanjurjo Aguiar (1583), 00014-01, p. 254.
Interés para la tesis: Habla del cargo de alférez de Mateo de Puga.
Localización: Protocolos notariales del Archivo Histórico Provincial de Lugo.

folio 254

Duçientas e cinqüenta e quatro

En la ciudad de Lugo, a cinco días del mes de agosto de mill e quinientos e ochenta e tres años, en presencia de mí, el escribano e testigos de yuso hescritos paresçió presente el señor Mateo de Segura, juez de comisión de su Magestad, que en esta çiudad hestá entendiendo en la aberigüación de las rrentas jurediscionales desta çiudad y obispado, y en vertud de vna librança del seruidor Fernando de Bellosillo resçebí de la señora doña Juana de Soto, muger del dicho señor don Fernando de Bellosillo, treinta e dos mill maravedís, quel dicho señor don Fernando le libró por rrazón que el señor Agustín de Bibaldo, rresidiente en la çiudad de la Coruña se los haze pagar al dicho señor Matheo de Segura, para en qüenta y pago de los salarios que vbiere de aber de las aberigüaçiones que heziere tocantes a la señora doña Casandra de Grimaldo o al dicho Agustín de Bibaldo, como se contiene en la dicha librança, los quales dichos treinta e dos mill maravedís contenidos en la dicha librança el dicho señor Matheo de Segura resçibió de la dicha señora doña Juana de Soto, en rreales de contado, en presençia de mí, el escribano e testigos, de la qual paga yo, escribano, doy fee e dello otorgó carta de pago en forma e lo firmó

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

de su nonbre, hestando presentes por testigos Lope de Ulloqui [?], aguazil mayor de la dicha çiudad, e Fabián Fernández, criado del dicho señor Matheo de Segura, e Pero López, criado de la dicha señora doña Juana. E yo, escriuano, doy fee conozco el dicho otorgante e testigos.

Matheo de Segura

Pasó ante mí, Juan Sanjurjo.

Sin derechos.

Nº 6
Signatura: Archivo Histórico Provincial. Protocolo notarial de Sanjurjo de Aguiar (1583), 00014-01, p. 259.
Interés para la tesis: Mención a la catedral de Lugo, en concreto a la Capilla de la Virgen de los Ojos Grandes.
Localización: Protocolos notariales del Archivo Histórico Provincial de Lugo.

folio 259

Duçientas e cinqüenta e nuebe

En la çiudad de Lugo, dentro de la catredal [*sic*] iglesia della, a ocho días del mes de agosto de mill e quinientos e ochenta e tres años, en presençia de mí, el escribano e testigos de yuso hescritos, hestando juntos en su cabildo los jurados, señores deán e cabildo de la dicha santa iglesia, conbiene a saber: don Pedro de Rosas, deán en la dicha santa iglesia, e don Rodrigo Saco de Quiroga, arcediano de Deça, y el bachiller Juan de Barrio, juez, e Juan López de Gaybor, e Jacome Bázquez e Martín de Artieta, e Pedro Doya e Pedro de Robles, y el licenciado Rabanal, e Andrés de Barrio, e Antonio Belázquez, e Maçia [?] de Armesto, dinidades e canónigos de la dicha santa yglesia questaban presentes, juntos en su cabildo, llamados por canpana tañida, según lo tienen de vso e costumbre, por sí e por los demás questán ausentes porque ayer se obligaron e prestaron caución de rrato, y dixeron que por quanto hestando bacas las tenençias del préstamo de Pallares y la capilla de los Reis, e las beinte anegas de pan que abía dotado doña María Pemintel [*sic*, Pimentel], se abían rrematado en el dicho señor Deán, como mayor postor, las dichas tenençias [y] lo del préstamo de Pallares en catorze mill e quinientos maravedís, e más sus cargos que tiene,e la capilla de los Reis en seis mill maravedís, e las veinte fanegas de pan en honze ducados, que son por todos veinte e quatro mill e seis çientos e catorze maravedís, demás de los otros cargos, el qual dicho señor Deán, de consentimiento de los dichos señores abía traspasado las dichas tenençias en Alonso Pérez, racionero en la dicha santa iglesia, en el dicho preçio de los dichos.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

folio 259v

de los dichos veinte e quatro mill e seisçientos e catorze maravedís en cada vn año por los días de la bida del dicho Alonso Pérez, por tanto que los dichos señores Deán e Cabildo de la dicha santa Yglesia que presentes hestaban, arrendaban e arrendaron al dicho Alonso Pérez, questaba presente, las dichas tenençias del préstamo de Pallares e capilla de los Reis e beinte anegas de pan que dotó la dicha doña María con todos los frutos, diezmos e rrentas y heclesiásticas derechuras, a las dichas tenençias debidas e pertenesçientes, según e de la manera que suelen andar en rrenta, e con las condiçiones con que se suelen arrendar las demás tenençias desta dicha santa yglesia, en espeçial las seguientes:

Que después que se rremataren las dichas rrentas en quien se rremataren, dentro de tres días sea obligado de afiançarlas, a boluntad del Cauildo en esta ciudad de Lugo, y condición que no las afiançando se pondrá quiebra a costa de las partes.

Yten, que las an de pagar por quartos al mayordomo desta santa yglesia, y no los pagando, que ellos y los fiadores anden en desqüento, conforme a la costumbre desta santa yglesia, que son çien maravedís.

Yten, que si vbiere alguna apresentación por razón de las dichas rrentas y tenençias de alguno bendº préstamo, quel Cauildo lo rreserua para sí, el jurde [?] presenta rre matándose fuera de prebendado.

Yten, quel cauildo reserua para sí la besita que las dichas tenençias y rrentas tubieren fuera de preuendado.

Yten, que si vbiere algunos lugares en las dichas administraçiones y tenençias que vacaren

folio 260

duçientas y sesenta

y estubieren bacas, que no puedan açer ninguno fuero, sino el Cauildo, y lo que se avmentare lo llebe el arrendatario por el tienpo que le turare [*sic*] la dicha renta.

Yten, que las an de tomar a todo su rriesgo y ventura, y a todo caso fortituyto, sin quel cauildo sea obligado a ninguna cosa.

Yten, que se les rrematarán libres de todo el sosidio y dezmero y los más cargos an de pagar.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Yten, que si mueren los fiadores sea obligado a dar otros, conforme al costumbre del Cauildo, dentro del término de los tres días, so pena de quiebra.

Yten, que sea obligado dentro de vn año a dar la memoria de la rrenta de cada tenençia al que la tubiere, por tanto que los dichos señores Deán y Cauildo que presentes estauan, por sí y por los demás questán ausentes, por quien se obligaron y prestaron caución de rrato que abrán por bueno lo ayuso contenido, dixeron que arrendauan, y dieron en rrenta y tenençia y arrendamiento al dicho Alonso Pérez, raçionero questaua presente, la dicha rren ta y tenençia del préstamo de Pallares e capilla de los Reis, y beinte fanegas de pan con todos los fueros y rrentas y derechuras, según suele andar en rrenta, e con todo lo en ella anexo y pertenesciente, y por el dicho preçio de los dichos veinte y quatro mill y seiscientos y catorce maravedís en cada vn año, pagos por sus quartos, según la costumbre desta santa yglesia. Y le dauan, y dieron, poder complido para que como en su fecho y causa propia

folio 260v

pueda pedir y demandar, resceuir, aber y cobrar la dicha rrenta y frutos della por todos los días de su bida, y conpliendo el dicho Alonso Pérez las dichas condiciones,dixeron que se obligauan, y obligaron, y los bienes desta santa yglesia que le será cierta y sana por el dicho tienpo, y que no se le quitarán, ni tomarán por más ni por menos, ni por el tanto que otra persona por ella dé ni prometa.

Y luego el dicho Alonso Pérez questaua presente dixo que ansí tomava y rresceuía, tomó y rresceuió las dichas rentas y tenençias por todos los días de su bida, y por el dicho preçio, veynte y quatro mill y seiscientos maravedís cada vn año, el qual arrendamiento corre y se qüenta desde el primer día del mes de julio deste año, y ansí a de pagar los dicho maravedís de yuso declarados, por sus quartos según la costumbre desta santa yglesia: cada tres meses vna paga. Y será la primera en fin del mes de septiembre, y la segunda en fin del mes de decienbre deste año, y la tercira en fin de março del año de ochenta y quatro, y la quarta en fin de junio del dicho año en que se cunplen los quartos del primero año, cada vno dellos su cuarta parte de la dicha quantía, y ansí mismo se an de açer las otras pagas durante los días de su bida y asta ser cumplido este dicho arrendamiento, sin envargo de qualquier caso fortituito, pensado y no pensado, ansí del cielo como de la tierra que sobrebenga sobre los dichos frutos, y para mejor lo conplir dio juntamente consigo por su fiador al señor dotor Domingo de Rojas, deán questaua

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

presente, el qual dicho señor Deán dixo que salía, y salió, por tal fiador del dicho Alonso Pérez en la dicha rraçón, y para la paga y seguridad desta dicha escritura los dichos señor Deán y Alonso Pérez, prencipal y fiador,

folio 261

dixeron que se obligauan, y obligaron, con sus personas y vienes muebles i rraýçes, espirituales y tenporales, abidos y por aver, y los frutos y rrentas de las dichas admenistraçiones y tenençias, y anbos y dos juntamente de mancomún, a voz de vno y cada vno dellos por sí y por el todo, rrenunçiando como rrenunciaron las leies de *duobus rex debendi* y *la autentica presente hoc yta de fideijusoribus* y el beneficio del escursión y la epístola del devedriano [*sic*], y los más al caso tocante como en ellas y en cada vna dellas se contiene, de pagar, y que pagarán en cada vn año los dichos veinte y quatro mill e seisçientos y catorçe maravedís por sus quartos, según ba declararado, con las costas y daños y demás intereses y menoscauos que sobre la cobrança dellas le siguieren y rrecresçieren, para lo qual el dicho señor Deán, fiador, dixo açía, e içe, de deuda axena suya propia, y para que lo conplirán, según dicho es, todas partes y cada vna dellas por lo que le toca dixeron que dauan, y dieron, todo su poder conplido a todas e qualesquiera jueces e justicias del reyno y señorío de su Magestad, ante quien esta carta paresçiere y della fuere pedida cunplimiento de justicia, a la jurisdición de las quales y de cada vna dellas dixeron se sometían, y sometieron con las dichas sus personas y vienes, renunciando como rrenunciaron su propio fuero, jurisdición e domeçilio, e la ley *sit convenerit de jurisdiçione omnivn judicun* para que las dichas justicias se lo agan conplir bien y tan cunplidamente como si esta carta, y lo en ella contenido, fuese sentencia difinitiva dada por juez conpetente por ellos pedida y consentida y no apelada, y pasada en cosa juzgada, sobre lo qual

folio 261v

renunciamos todas e qualesquier otras leis, fueros y derechos, escritos y no escritos, de que se puedan aprouechar. E la ley que dice que general rrenunçiaçión de leis fecha no bala.

E luego el dicho Alonso Pérez se obligó con otra tal obligación como la de arriba, con los mismos bínculos y firmezas, rrenunciaciones de leis, y poder a las justicias de sacar a paz y a salbo, yndene de la dicha fiança al dicho señor Deán, su fiador, en firmeza de lo qual otorgaron dello la presente carta en la manera que dicha es. Ante mí, escribano e testigos de yuso escritos,

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

en cuyo rregistro y a mayor firmeça lo firmaron de sus nonbres los dichos señores: dotor Domingo de Rojas, deán, e don Rodrigo Saco de Quiroga, arcediano de Deça, e Alonso Pérez. He estando a ello presentes por testigos Pedro Pañalbo [?] e Domingo Fernández, clérigos capellanes del coro de la dicha santa yglesia, e Juan Alonso de Aguiar, racionero, e yo, escriuano doy fee conozco los otorgantes e testigos.

Bala lo enmendado formes, y no bala lo tachado dires

El deán de Lugo, Rodrigo Saco de Quiroga

El racionero Alonso Pérez

Pasó ante mí, Juan Sanjurjo, escriuano

Débense los derechos.

Nº 7
Signatura: Archivo Histórico Provincial.Protocolo Notaria de Juan Sanjurjo de Aguiar, (1586) l 00015-2, p. 257.
Interés por la tesis: Se habla de un "conde de Altamyra". Podría tener relación con el castillo de Altamyra o llamado de A Pobra. La mención más antigua que se conoce de esta fortaleza es del 1307.
Localización: Protocolos notariales del Archivo Histórico Provincial de Lugo.

Sepan quantos esta carta de poder y procuración vieren como yo, don Lope de Osorio de nuevo uso conde de altamyra uso conde de altamyra[886] otorgo de cómo por esta presente carta que los

[886] La mención más antigua que se conoce de esta fortaleza es del año 1307. Siglos después, eran señores de estas tierras y de las vecinas de la Puebla de Burón, la familia de los Castro, y fueron vendidas al conde de Lemos por 500.000 maravedís por Inés de Guzmán, en 1458. En la escritura de venta consta que también entran las fortalezas: *"[…] las mil Pueblas de Burón y Navia, que son en el Regno de Gallicia, con sus casas y fortalezas y con todos sus vasallos, y con todas sus tierras y alfoces y términos y distritos y territorios, y jurisdicción y justicia civil y criminal alta y baja, e mero y mixto imperio dellas, y con todas sus feligresías y yantares y escribanías y portazgos y rentas y pechos y derechos y tributos y patronazgos, y con todas las otras cosas al as dichas pueblas y al señor y señorio della e pertenecientes e que de derecho les debe y puede pertenescer[…*]". Años después, de la casa de Lemos pasó a los condes de Altamira, que la poseyeron hasta el siglo pasado, cuando fue vendida a un particular, hallándose actualmente dividida en varias vivendas. Fue arrasada por los Irmandiños en 1467, pero luego la levantaron de nuevo, como testimonió Xoán de Melide en el pleito entre los arzobispos Juan de Tavera y Alonso de Fonseca (1525) sobre el estado de las fortalezas de la mitra compostelana después de la Revuelta Hermandina: *"Pasada la dicha hermandad vido este testigo quel conde de Altamira Don Lopo de Moscoso llebantara las fortalezas de Cira y de Altamira que eran suyas e tambien las fortalezas de Nabia e Buron que heran del dicho conde de Altamira las llebantara dons Rodrigo de Moscoso...".* Su nombre figura en la relación de las "muy fermosas fortalezas y de gentiles fuercas y edificios, que dá o licenciado Molina en 1550", extraído de *Descripción del Reino de Galicia y de las cosas notables en él*, Mondoñedo, 1550-51, f. XLIII. p. 40. A mediados del siglo XVIII ya no quedaban más que las paredes y, además, el Catastro no la considera como fortaleza sino como una casa de *dos altos*: "*un formal de una casa de dos altos situada en la Villa de la Puebla. Tiene de diez varas de frente y quarenta y ocho de circunferencia, linda por la derecha e izquierda con el río Navia, arrynada*". El estado

mejores modos en forma e manera que puedo […] y otorgo todo my poder empeido según que lo y tengo e de […] pueda e debe baler anos diego […] de las rriberas mj merino de la fortaleza e tierra de Buron e […] gonzales de pena vezino de la puebla de buron e cada uno de los consolidados especialmente para en este pleito sobre el que hospital de montouto e para que podais poner aquelquiera posesion el se diere y tomar […] de la feitoria y de quales […] provysiones que se dieren y fazer tantos […] e protestas necesarias e yo faria siendo ausente […] E generalmente para en todos mis pleytos e causas ceuiles y criminales, mouidos e por mouer, anfi en de mandando como en defendiendo, y para que en mi nombre podays parecer e parezca ante su Mageftad y ante los señores del fu muy alto Confejo Prefidente e Oydores de la fu realaudiencia y Chancilleria de Valladolid,y ante los feñores Regente e Oydores defte Reyno de Galicia, y ante otros qualesquier juezes e justicias, antieclefialticas como feglares, y ante ellos y cada vno dellos podays poner e pongays todas e qualquier demandas y querellas y pedimientos, y ganar qualesquier cartas y provisiones, y prefentarte teftisgos y efcrituras e probanças en principal y en tachas, pedir e oyr sentencia o fentecias, anfi interlocutorias como difinitibas, y las en mi fabor dadas confentirlas y de las encontrarlo apelar y fuplicar, y feguirla la tal apelació y suplicació para alli e a donde fe deban seguir o dar quie las figa, y hacer qualquier juramentos de calumnia o de cefforio, qfean de verdad, decir e pedir que los hagan las partes contrarias, y para que podays pedir execucion de todos y qualquier contratos, obligaciones, conocimientos, jurar las deudas y lo enellas contenido, y para q podays pedir coftas jurarlas y recebirlas y dar cartas de pago dellas y hazer todos los otros atos, diligencias necefsarias que yo mismo haria y hazer podria preferente siendo, y para que podays sustituir vn procurador, o dos, o mas los que quifieredes y por bien tubieredes quedado en vos el dicho officio de mis procuradores principales, o para pedir reftitucion o reftituciones, In Integrum, yquan cumplido y bastante poder como yo tengo, otro tal y efe mefmo vos doy & otorgo, con todas sus yncidencias y dependencias anexidades y conexidades, y con libre y general administracion, y vos releuo en forma e toda carga de fatifdacion caucion, obligacio & fiaduria,

---

actual de conservación es malo, pues, al ser condicionada para viviendas particulares, le abrieron ventanas nuevas, ampliaron otras viejas, y le dieron un alto más a uno de los cubos con bloques prefabricados de cemento. Este documento también es importante porque hace mención a la reconstrucción de fortalezas más al pleito de Juan de Tavera y Alonso de Fonseca.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

sola claufula del derecho dicha en latin *Iudicium fifti Iudicatum folui*, y me obligo con mi persona y bienes muebles ray zes auidos y por aber de aber por firme lo por vos y los dichos vuestros suftitutos fecho & de no hir contra ello agora ni en tiempo alguno, en teftimonio de lo qual otorgo de llo la prefente carta de poder por ante el escriuano & testigos de yuso escritos en cuyo registro lo firmo de my nombre fuegos e otorgando en la ciudad de lugo a quatro dias del mes de julio de mil quinientos e sesenta e seis anos […] villa agra e goncalo de puga e goncalo de lugo en la ciudad de lugo […].

Nº 8
Signatura: Archivo Histórico Provincial. Protocolo Notarial de Juan Sanjurjo de Aguiar, (1586), 00015-2, pp. 337.
Interés para la tesis: Menciona el siglo XVI y la presencia de un tallador, llamado Juan de Villoldo, residente en la ciudad de Lugo.
Localización: Protocolos notariales del Archivo Histórico Provincial de Lugo.

Trezientos e treinta e cinco. Dada en Valladolid, en la çiudad de Lugo, a veinte del mes de agosto de mill e quinientos ochenta y seis años, en presencia de mí escribano e testigos de yu-sohescriptos paresció presente Juan de Villolda, entallador residente en esta çiudad por sí, de la vna parte, y Pablo López, vecino de la feligresía de Santiago de catasos ques en el arçedianazgo de Deza desta diócesis de Lugo, por sí y en nombre de la dicha yglesia de Santiago de Catasos y vezinos y feligreses della por quien se obligó y presentó caución de rato, aciendo como hizo de deuda axena suya propia de la otra, y se conçertaron en esta manera: quel dicho Juan de Villoldo a de azer vn rretablo para la dicha iglesia de Santiago de Catasos, que sea del tamaño de la Capilla Mayor de la dicha yglesia y que corresponda con la dicha capilla y altar del tamaño y proporción de la misma capilla en que a de aver su costodia cerrada en el pedestal, y luego arriba vna caxa con vna imagen de nuestra Señora y a los lados otras dos caxas para otras dos imáxines, y arriba otra caxa con vna ynaxen de Dios Padre que sea de medio bulto, con su fontespiz arriba y con sus serafines, que sean tres entre las molduras y seis pilares, y la mas obra y moldura, según está señalada en la traza que queda firmada del dicho Juan de Villoldo en poder de mí, escribano, y para ello el dicho Pero López e más feliugreses le an de dar la madera que sea necesario puesta al pie de la obra y dixo que se entiende quel dicho Juan de Villoldo a de poner toda la madera // a la juración de las quales, y de cada vna dellas dixeron se sometían, y sometieron, con las dichas sus personas y vienes, renunciando como renunçiaron su propio fuero jurisdicción e domecilio, e la ley sid conbenerid de jurisdicione omni vn

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

judicum para que las dichas justicias y cada vna dellas se lo agan cumplir bien y a tan cumplidamente como si esta carta y lo enella contenido fuese sentencia difinitiva de juez competente pasada en cosa juzgada sobre lo qual renunçiaron todas e quales quier otras leis, fueros y derechos hescritos e no hescritos de que se puedan aprovechar, e la ley que dize que general renunciación de leis fecha no bala. E otrogaron la presente carta ante mí escribano e testigos, el dicho Juan de Villoldo lo firmó de su nombre, y el dicho Pablo/Pero López por no saver firmar rogó a Pero Sanjurjo, hijo de mí, escribano, firme por él de su nonbre, hestando presentes por testigo, el dicho que firmó, e Juan de Castro, vezino de San Salvador de Ladra¿? e Lorenço Calbo, clérigo de Santa Marina de Cangas. E yo, escribano doy fee conozco al dicho Juan de Villoldo, E porque no conozco al dicho Pero López, de juramento del dicho Lorenço Calbo y Grauiel de Puga, escribano, los quales juraron le consoçían y era. El mismo va aquí corregido: no vala lo restado, sada cumpleran E bala toca Como testigo Pero Sanjurjo [rúbrica] Juan de Villoldo [rúbrica] E yo, ante mí / Joan Sanjurjo [rúbrica]

Nº 9
Signatura: Archivo Histórico Provincial.Protocolo Notarial 00015-2, p. 363.
Interés por la tesis: Hace alusión a la contratación de un retablo para la iglesia de San Juan de Villanova, dentro del siglo XVI, concretamente el año 1506.
Localización: Protocolos notariales del Archivo Histórico Provincial de Lugo

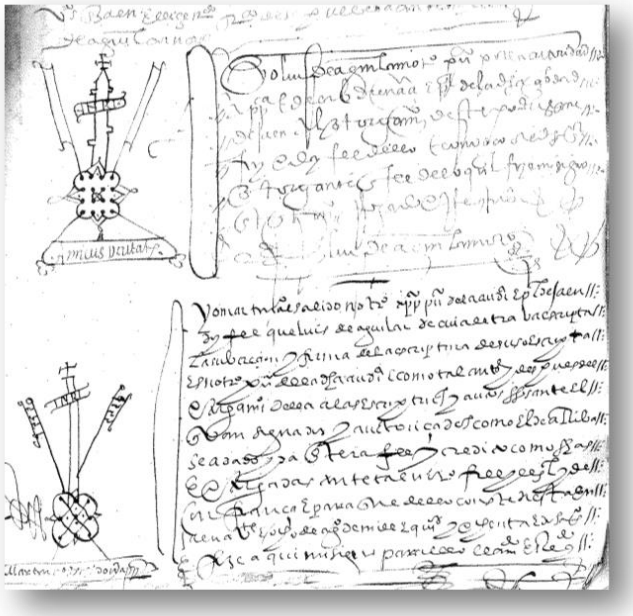
En la çiudad de Lugo, a treinta días del mes de agosto de mill y quinientos y ochenta y seis años, en presencia de mí escribano y testigos de yuso escriptos paresçieron presentes Juan de Villoldo, entallador, residiente en esta íudad por sí, de la vna parte, y Gregorio de Caballos, vezinos de la feligresía de Sanjurjo de Vilanoba, ques en tierra de Deça de la otra, por sí y en nonbre de la dicha yglesia de San Juan de Vilanoba y de los vezinos y feligreses della, por quien se hobligó y prestó caución de rato aziendo como hizo de deuda ajena suya propia y se concertaron en esta manera: Que el dicho Juan de Villoldo a de hazer vn retablo para la yglesia de San Juan de Villanoba, que sea del tamaño de la capilla mayor de la dicha yglesia y que corresponda con la dicha capilla y altar, del tamaño y proporción de la misma capilla en que a de aber su custodia en el pedestal çerrado y luego arriba vna caxa con vna yamgen de San Juan y a los lados otras dos caxas para otras dos imáxines y las imáxines que le dixeren que sea vna de nuestra Señora y la otra la <quel mayor/domo dix[era]> y arriba, otra caxa con vna ymajen

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

de Dios Padre, que sea de medio bulto, con su fontrespiz arriba y con sus serafines que sean tres entre las molduras y sus pilares y emás obra y molduras, según hestá señalada, que vna naca¿? questán en poder de mí, escribano pareng^{a}¿? de Santiafo de Cataso¿? y el dicho Juan de Villodo a de poner toda la madera de castaño e nogal que sea necesaria y dar hecho e asentado el dicho rretablo e ymáxines buen y perfectamente de oy, día en sus meses primeros siguientes con que se le a de pagar por ella a esta quenta de quarenta ducados y que si el dicho Juan de Villoldo quisiere quitar algo de las molduras lo pueda hazer añadiendo o quitando, atento que no se le a de pagar más de los quarenta ducados, aunque sea tasada en más, lo qual an de tasar dos personas quel vno dellos a de ser el señor canónico Pedro de Robles, besitador general deste obispado, y el otro el que nonbrare el cura e feligraese de la dicha yglesia, y se le a de pagar carreto, y hechura e madera, e todo lo demás del dicho rretablo //

e pasada en cosa juzgada sobre lo qual renun ciaron todas e qualesquier otras leyes e fueros e derechos hescritos e no hescritos de que se puedan aprovechar e la lay que dize que general renunciación de leyes fecha non bala. E otrogaron la presente carta ante mí, escriuano e testigos yusohescriptos y el dicho Juan de Villoldo lo firmó de su nombre, y el dicho y el dicho Gregorio de Caballos [?] por no saber firmar rogó a Lorenço Calbo, lego, cura de San Juan de Palmoy firme por él de su nombre estando presentes por testigos el dicho Lorenço Calbo e Juan Dabila, vezinos del monasterio de Bilar de donas [?] E yo, escribano, doy fee conozco al dicho Juan de Billoldo, e porque no conozco al dicho Gregorio de Caballos recibí juramento de los dichos Lorenço Calbo e Juan Dábila, los quales juraron le conosçían. E que hera el mismo aquí contenido. No bala lo tachado catasoos / pagar los dichos maravedís. Y bala lo entrerrenglones y lasyona mayordomo dixiere // Y no bala lo tachado aquí. Lorenço / Calbo, clérigo [rúbrica] Juan de Billoldo [rúbrica] Pasó ante mí / Juan Sanjurjo, escribano. Registrado, vn rreal.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Lám. 914. Marcas simbólicas peculiares en los protocolos notariales de Archivo Histórico Provincial (1)

Lám. 915 Marcas simbólicas peculiares en los protocolos notariales de Archivo Histórico Provincial (2)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Nº 10
Signatura: Archivo Histórico Provincial. Protocolo notarial de Juan Sanjurjo de Aguiar, (1581), 00013-01, p. 43.
Interés para la tesis: Ya se sale un poco del marco cronológico del siglo XVI, pues se encuadra en el año 1601, pero es interesante porque habla de la contratación de un puente.
Localización: Protocolos notariales del Archivo Histórico Provincial de Lugo.

En la ciudad de lugo a quarto del mes de febrero de mil sesenta e un ano el muy ilustrisimo y celeberrimo señor don Fran co. de Velosillo obispo y señor de lugo del q○ de su mag. y su mando seagan [...] y ser [...] para que les quijera effacer deprederia e canteria quisierrn tomar esta obra adestajo e bengan por donde aqui al [...]. Y seaprobe rremate para dicha obra del puente [...] y si alguno entre tanto quisiere fazer postura la ponga ante tomo e qando el remate para el otro dia de palabra [...] le pusieren remate para el otrondia y la pagasen a entre el [...] luego le rematare y hubieren dado formas y el otro teniendo la mitad y el otro acabada la obra. [Firmas del protocolo notarial]

Nº 11
Signatura: Archivo Histórico Provincial. Protocolo notarial Juan Sanjurjo de Aguiar, (1581), 00013-01, p. 108.
Interés para la tesis: Habla de Santa María de Guimarey, en concreto de un tema de heredades.
Localización: Protocolos notariales del Archivo Histórico Provincial de Lugo.

Y lo lleva contraboluntad del casero e no saben que titulo tiene alo llebar [...] En la agra de guimarey y son heredades propias que se traen por el dho casero deste otro lugar dos leiros de heredad deagrio que cebaran tres fanegas de pan pocomas quetaban una cabeotra y esto ba un Abrigueiro por el medio de las e noay e nestagra del dho lugar otra heredad.

Nº 12
Signatura: Archivo Histórico Provincial. Protocolo notarial Juan Sanjurjo de Aguiar, (1581), 00013-01, p. 142.
Interés para la tesis: Hace mención al monasterio de San Francisco de Lugo.
Localización: Protocolos notariales del Archivo Histórico Nacional de Lugo.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

En la ciudad de Lugo a bente e nuebe dias del mes de octubre del mes de mil quinientos y sesenta e dos en presencia de mi escribano les otorgo sus escritos de nro del monasterio de san

fran.co decla ciudad parecieron presente frai luis de Acebedo guardian del monasterio [...] de mi cumplidores no se dieron con ser de las mondas y osequias de [...] nuestra [...] deron que atenzo [...] de fonteabia de pado [...] piezas de plana para saber lo que cada presa pesaba seman necesidad de ace [...] pesar por del monte [...] para los [...] luego pareció [...] pero rodriguez platero vezino de la ciudad y debajo de [...] en forma de vereizo acostumbrada de que ser fielmente los presentes que le diesen y luego le fue otorgado para que pesase un jarro de plata blancoy en peso tres metros y los reales [...].

[Comienzo de inventario de material, irrelevante para nuestro estudio]

Nº 13
Signatura: Archivo Histórico Provincial. Protocolo notarial Juan Sanjurjo de Aguiar, (1581), 00013-01, p. 228.
Interés para la tesis: Es muy interesante por tratarse de una documentación que hace referencia a un contrato y menciona el nombre del cantero Gregorio Barro, lo que contribuye a ampliar nuestra nómina de artistas.
Localización: Protocolos notariales del Archivo Histórico Provincial de Lugo.

En la ciudad de lugo a doze dias del mes de agosto del año del mes de quinientos e setenta e un anos [...] tomo e de yuso e escritos parece abrente de la una parte los señores justicia e regi my^{o} e general de la ciudad conbiene saber fran^{co} de neiri e de la fabrica de delos fran^{co} salgado e fran^{co} de quiroga taboada e ares de cedron regidores e pero diaz de paramo procurador general e de la otra gregorio do barrio cantero vezino de l lugar ciudad e de cedron que por quinze se abia trazado de fazer una fuente al campo de san pedro del tamaño desta ciudad para lo qual abian mandado fazer otra acierto [...] en todo los quales gregorio do barrio abia [...] su otra e postura e condiciones como parece por esta mandelo abia asentado [...] del mes de mayo del presente año e del posseno se abia trazado del asta agora que el muy [...] señor dotor carate del qu su mag^{e} e superior e neste reyno de galizia abia ydo aber porbita de su ego el sitio de la otra fuente e del pueblo abia mandado parecer ante si con la una u otra condiciones que dho gregorio do barrio habiapuesto e a su señoría le contaba y sera ansi la dha fuente sera muy necesaria que [...] esta ciudad e vezino della y en presencia del dho gregorio do barrio abiapuesto en la fuente en quarenta ducados e nela hara e dará [...] en todo el mes de septiembre primero e viene otro ano conforme rentara y el señor [...] le abia mandado fazer escrituras dello por tanto cumpliendo lo susodho el dho gregorio do barrio tal presente dho que dendeagora tomaba e tomo a su cargo dicha obrae e se obligaba e obligo con su persona e bienes muebles e raizes abidos e por aber

USC DE COMPOSTELA

de le dar feita e acabadaa dende agujade todo el mes de setiembre primero viene con condiciones seguintes primeramente que aderrear per el agua de la fuente vieja de san pedro e le dar otra fuente donde esta la pili y buedar los manantiales delho y fazer ale dar arcae de canteria en ferreria en [...] agua según que tan senalidad e ner [...] otra y ten que de alli adeledar [...] hoj organi por sus canos de canteria labrado y en betum dados atra juntarlos en la arca mayor e senalidos e nos otra [...] y fazer otra muy buena e ferreaupa va agua abajo del no fiare deaber una pila en que aya el agua uno doscanos donde en dha pila setome el agun parabre personas que en fueren a buscar y bre [...] primera ser ni de quinto pies en sus y en de la fuente de [...] pies e luego debajo de la pila a de ver un chafariz aunbrado de mi piel en que a donde se rreagrupa [?] el agua de las formas e pilar para que allí beban cabalgaduras en que la dha obra el dho gregorio del barrio a de aber e dar yusa asu vez e poñer paralizada la piedra e cal y arena carretos e materiales e todo lo que sea necesario e luego a de lo mendar a tal bajar e [...] reyno y no creari himno ata acabarla y darle feita del ppo del mes de setiembre según ba declarado higualemente se ade poner la fuerza que de alonso [...] y los señores noticia [...] le han de dar el sitio libre y ten feita otra fuente el gregorio do barro bia de se aguardar y dar e santa y segura a su otra por tiempo y el [...] diez años pre° según fuentes y ten que para ello luego de dar funciones e seguridad a contento de los señores juezes y rregidores y teniéndolo de mas guardar e cumplir dha [...] que tiene dada esta en poder del my antonio hermida de los señores de justicia de regidores y ten luego se le a de dar diez e seis ducados e lo demás [...] y pagando como fuere y acabando en mitad delloss abundo que sea la mitad de la obra y la otra mitad acabada la obra e como tal ofrece condiciones los dhos señores juezes e corregidores dieron que se obligaban e obligaron a los propios e rentas de esta ciudad que pagami el dho gregorio de barrio los quarenta ducados a los que fue condiciones e cada una diere e vende luego nombraron por su parte para que vea e besite obra al señor fran.co de quiroga rregidor [...] que estaba [...] conforme e ofrece condiciones e cada una de juntamente para que lo cumplieran según que dieron e otorgaron todo un poder cumplido a todas e quales [...] justicias e juezes de los reynos e señorio de mag, ante quien esta carta parecere enella fuere podido cumplido de justicia [...] de los quales e daba una de las quales le dabauna delho sesometieron con las sus personas e bienes [...] llenaron por propio fuero [...] salio e la ley sida con [...] para las que dhas justiciaes se loagan cumplir a mi si fuesen de mi juez competente por ello cumplida e consentida e pensada [...] sobre lo que permanecieron todas las quales [...] otra ley los fueros e de señoritos e de no señoritos de [...] dan aprobeitar e [...] que genera la permanencia aun dello [...] quel

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

otorgaron en presente carta en reyno e confirmaron de señores e señores jueces e rregidores por gente que los habia rrairrigo a [...] de buen firme por el de señor e señores por el [...] de la ciudad y todas [...] e de rrebordaos de la f^{za} (feligresia) de [...] luego e juntamente en el tomo e no baerlo [...] que [...]

[Firmas de protocolos notariales]

Nº 14
Signatura: Archivo Histórico Provincial. Protocolo notarial Juan Sanjurjo de Aguiar, (1581), 00013-01, p. 246.
Interés para la tesis: Se habla de la fortaleza de Torés, mencionando la gestión de la Chancillería de Valladolid "y a carta librada a permiso…"
Localización: Protocolos notariales del Archivo del Reino Histórico de Madrid.

Sepan quantos esta carta de benta [...] censo vieren como quales gonzalez derribadeneyra señor de la fortaleza de Tores que soy presente otorgo e [...] por esta presente carta vendo e yno pongo de censorres el my que seize al quitar a lo el señor dotor domingo de rrojaes de ano la senta y ya^{a} de lugo questare senze para los e vros herederos e sucesores e para lo velos e veis e bieren e consideren conbiene a saber ni educada de censo en cada una ano mientras no fuere realmente juzgado que este dho censo pague la mitad de cada un año [...] dende en adelanteen cada un año myentras no seria ni [...] censo [...] los quales que [...] ducados de a gonze rreales cada ducado de la moneda que al presente torre e se ha benido por la quantia de dozcientos e dez ducadoss de la moneda va que pareciera [...] dho señor de mi medrazes e pagases e yo debo recibir en sencia necesario e ro^{o} desta carta de la que lo paga yo [...] por escrito [...] doy fe e fizo en my presencia e [...] que doy fe e fizo en mi presencia e de los que [...] ansi trazaron de catorce mes el myerr según comumente se suele bender los quales que [...] ducados el dho censo bendo y me pongo en señal e obre los [...] seguiente por primameramente sobre mytad del bal de toreste [...] quenta ba sallid elamitad del ben partr monjae de sindo de tores y sobre ellos mas rrentas por si fuere dereigo del coto los quales dhos bienes compre yo de nabea a estar [...] decaestro [...] mi muger e lo rreabrimos de benta o vellos hizo por comision de larreal chancilleria de balladolid y carta librada a permiso de la [...] maría [...] el sobre bienes y herencia de [...] de caer y ya de junta por los feitos [...] juan lopez [...] y como libresde lugo [...] dona beatriz ya de junta y como tales libres de [...] nabea fiz de castro se bendio el quarto [...] a dona m pimentel madre e suegra de lo [...] de dario e don nabea fiz de castro seg pagaron lo fanzo de lo yusi once [...] rrecetar de la rreal chancillería de balladolid ya mi mismo ergo hoja a situación e porte las

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

legitimas que compre enellas [...] // Sobre todos bienes muebles e raizees abidos e por aber la qual benta de dho censo bemos supongo e digo que esta por my pensar e como marido e conjunta persona de dona beatriz de castro mi muger e por bertud del poder que della tengo de…sentaria aun once [...] formado e segundo [...] de torees que el baya ynserto enesta escritura sus señor de lo qual juez le sigue [...] // los cuales poder [...] onze ducados del dho censo bienes arboles dho señor de aquí lo vros herederos e sucesores cumbre [...] según escriva un delbre primamerante censo aun yo con hijos y herederos y sucesores los ordeno de poner anra carta emision en cada un anos a lo que [...] e nesta ciudad [...]

Nº 15
Signatura: Archivo Histórico Provincial. Protocolo notarial Juan Sanjurjo de Aguiar, (1582), 00013-02, p. 68.
Interés para la tesis: Es interesante porque se trata de una tipología nueva: la de un contrato de estudiante.
Localización: Protocolos notariales del Archivo Histórico Provincial de Lugo.

En la ciudad de Lugo a cinco dias del mes de abril de mil quinientos y ochenta y dos años empresencia de mi my t^{os} de yuso escritos parescio presente y^{a} lo prey das moreiras estudiante de la f^{ra} de Santa Maria de ferroi e dixo que por quanto de agosto de santiago de gayosodestadio de lugo abia quedado por fiador de lorenzo donsede por una noblicia en la fin de balor de dos ds^{o} y por ello le abia e ego conos por ante p^{o} ares de aguiar notario yagora el dho degayoso por ebitar una cartas y prision le daba y pagaba y dio pago beinte dos [...] por la dha biblia como fiador del dho lorenzo donsede ymasbn rreal y un quanto ql dho p^{a} lopez das moreiras abia gardado en pedir que compliesen al dho lorenzo donsede alqual le diese la dha biblia de todo lo qual dixo sedaba y dio por pago y contento satis hecho a toda su voluntad del dho p^{o} de gayoso fiador del dho lorenzo donsede y por lo que le entrega de los dhos beintidos rreales y realiquartillo de cortas de presente no paresce renuncio laescesion de la yna numerata pecuria, a que no [...] contra do mi rrescebido y las mas leis astecaso tocantes ydellos dixo ledaba i dio los derechos y acciones rreales i personales para que pueda i cobrar los dhos maravedíes del dho lorenzo donsede i sus bienes, y como bien bisto le fuere y cercadello les otorgo carta de pago y de alto en forma por ante mi [...] y t^{os} en cuyo rregistro lo firmo de su nombre siendo t^{os} ares de aguiar y domingo de parga, estudiante y diego de bonres de tierrra de Samos [...]

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Nº 16
Signatura: Archivo Histórico Provincial. Protocolo notarial Juan Sanjurjo de Aguiar, (1581), 00013-01, p. 72.
Interés para la tesis: Se trata de un contrato para una obra de ingeniería civil (fuente), muy descriptivo, fechado en el año 1581 (siglo XVI) y con mención a su artífice: Gonzalo de la Bárcena (fontanero).
Localización: Protocolos notariales del Archivo Histórico Provincial de Lugo.

Labor de concierto y condiciones como se dea por la fuente del poco de la pueta miña que las ftes de fuerase quiera errega mi de la ciudad quieran que se aga son las siguientes. Primeramente la condicion que sea ya dada por lo que a que agora se le ha de mirar co de madera de roble de mano que lho poco que se pueda e e razz cendos los aez en pedra do por eno ma que pueda pasar la carretería seguramente. Tense con la aun que dende el dho poco va la donde a de dar asentada la fuente que juntamente porta miña sea de abrir la canxa con la gordura que pareciese necesaria segun los manantiales del poder y manare agua la dha canxaa deaver su canalado de piedra de grano de una parte de otra como sea costumbrado a por ensemejuntos cada fiador y cubiera consus buenas pizarras y lo que acabare a los manantiales de lagua noadelles lareal sino que quede elho de la manera que los manantiales del agua seguelen recoxer lo demas ado muy bien guarnelado y honrado de muy buen cal y arena y alcabo que no manare laagua sea de una vez sea de una vez arquilla donde se tome el encanado de canales de piedra margi cobrades y cubiertas con sus losas de piedra y muy bien betinadas y queradas hasta llegar donde se biere deacer la fuente. Y en vez de condición que donde sea dea perla fuente y al ver que se dea abrir el cimento deben ser quattro pies de largo fuera de las gradas donde sea de montar loa fuente y al ver que deab aguador [...] que deplara para la gente y cabalgaduras con la grandura que el nibel pidiera. // […] el my [...] como conbiene se explica la fuente de siete pies de largo y dean lo que le conbiere para que se pueda tomar el agua y elalber que derepieces a [...] de largo y de ancho cuatro pies y dealto que con [...] y por detrás de la alberque e fuente ado a la larga ager de sillería hasta el lado de la tierra unisa e todo ello bien echo y fabricado y como combiene a semejanza e de forma y be tu andas las juntas en lo que [...] el agua con muy buen betún como se acostumbra aacer en otras f^{tes} [...]. En la condición que se pareciere ser necesario acerta contra arca de la fuente donde se rreceo xacantidad de agua. En el tren paque no sellenaba el maestro que tomare la obra se obliga a acerka que por ellon los ss jueces e regidores le paguen lo que mergciere fuera de conocer lo en que la dha obra fue reconherdado y la llabequese ser viere de poner y plomo y gala pae de yerro para los antepeigos quede acuan la vela juez e regmy^{o} eno

del maestro que sui cierrela dha obra // En la condicion que sea y andea cor la agra das que otra de grano que fuere necesarias hasta bajar al pabimento de la fuente y que tenga de ancho la cabeza siete [...] pies y por la otra de la aber que una baxada y rellmo para que las cabalgaduras puedan baixar beber y todo el patio que ade fontre de la fuente e alber que ade ser losado de piedra de picarro a de aber undeaguadeiro dela fuente y alberque q salga fuera dela puerta de la ciudad elho de ecarra yeal y cubierto con las mismas pizarras enlosado el suelo. Para que la losa el agua que ubiere la fuente y patio salga pozo quel condavoy tenga de fuero: pie y quarto y dealopie y my [...] dhi oficio de aguedar muy bien eho e carta [...] de oficio les de la de adeager fuentes en nombre por si de la dha ciudad y el lo otro [...] quere la obra de cha ciudad y el maestro se obliga a poner todos los materiales de piedra cal arena aceite y [...] empedrar lacalle y sacar las frezia que salieredes los muy fuera de la ciudad sinque le aya dedarnos del primero en que fueron contados y entregado en esta man.a el dia que dier la [...] mitad del dinero en que fueron conberlado la quarta parte de la mitad de la obra y la otra quarta parte e fin de pago el dia que acabare la obra y no pagando lo de la man.a y biendo de olgar el maestro yla gente que otra xeree la obra por tal de primero la dha jueza e rregmyº sean la obligacion a pagar al maestro e oficio a la loque la jueza mente me reciere cada uno por su traba yo para hea useara haescritura a forma ylon esta condiciones digo y agonzalo de la barrenqucarela la dha obra segº de la monº que las conde once se aun tiene por precio de dozientos y quarenta ducados para ello dar e formar la ciudad de la corona legaellanas e abonadas y porque cumplire todo lo susodho lo firmo de mi nombre fecha la ciudad de lugo a tres de mil quinientos e ochenta y un años [...] // Y San Juan barela canales de la fuente de la magdalena con forma en arento de el agua decamara [...] conbenya [...] y seguramente el agua toda la que hubiere caduca fuente en su nacimiento y manantiales con su [...] para no esnecesario y el dho precio y pension y se entiende que desta postura se sacaron mil [...] que se dan por aber benido fazer otras condiciones e posturas y sequedare en [...] en quenta para hoja quantia no se le a de dar y se rresume en ellos [...] quinta los dhos doszientos e quarenta ducados en que se pone la dha obra, y ten que ade poner [...] de las armas reales y tu de las armas de la ciudad todas ellas en la osa quantía de los dhos dozientos e quarenta ducados [...] y ten que a de dar feita y acabada hoja obra dentro de tres meses dende el dia en que se le sentare y dara más seguridad conforme de las escrituras a contento de rregimjº y ten que aun deron aquel que los semejenzo del patio de la fuente y alberque como seria adonde ser de puerta pizarra a veser todos los sus de piedra de german que la ciudad [...] esta quarenta carros de canteria ergo los carreto y de la [...] a de dar cada pormenor a la ciudad no de poner

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

el carreto de quarenta carro [...] // En la ciudad de lugo dentro de la casas de consistorio della feligresia del mes de abril de mil quinientos e sesenta e dos anos e tendo junto los [...] señores justicia e rregimy° de lugo aun daba conbiene a saber luis dera fielvirey mondez e lopez de noboa e fran^co^ pardo salgado e jur° de parga e fran^co^ de quiroga taboada e tibal rey prado rregidores e pedro de paramo procurador general asento que estaba [...] e postura gonzaloderibarzena fontanero de lo cumplir de su parte e fazer frente varaes e formas necesarias conforme [...] por escritura condiciones e otro porsuemos [...] my tieron postura e quinto al remate e lo demas probeyeron con lo que esta sentado en el libro del consistorio [...]

Nº 17
Signatura: Archivo Histórico Provincial. Protocolo notarial Juan Sanjurjo de Aguiar, (1581), 00013-01, p. 292.
Interés para la tesis: Es relevante por hacer mención a la capilla de San Froilán de la catedral de Lugo.
Localización: Protocolos notariales del Archivo Histórico Provincial de Lugo.

En la ciudad de Lugo a [...] del mes de diziembre de milquinientos y ochenta do sae° en presencia de mdon° [...] de yuso hederidos parecio presente el s.or lopes darribeira can° (canónigo) en la santa yg^a^ de lugo y tenanciero de la administracion y tenencia de san froylan por los señores dean cabildo della dhas yglesia e dolo quearrenda ba arrendo dava e dho enarrend amy en. aalonso dor bazay de la fiador la carga nestava presente el lugar dor bazay [...] a la capilla de san froylan dela dha tenencia del dho senor canonigo tiene porlos das des subida el qual dho lugar le arrendaron sus casas casares heredades trabas e monsae puertas e prados arboles encantados y condoce de mas al dholugar anexo [...] elqual learrendo por henos y parciones y [...] cumplidos sege suas enobida decaleadas erray de los quales comencaron a correr y contarse el mes de enero primero que biene del ano demyees que en ochenta e tales bae fasee fenecados y acabados los dhos seg anos y ceadedar e pagar el dho alonso dorbazay en cada unano seys fanegas de pan e un carnero y elpan quesea buen pan centeno limpio de polboepaja y abena e tal que sea de dar y tomar y todo pues enesta ciudad enpoder del dho senor canonigo dela pn.a que su poder vbiere y dederecho loayado autam.a dagora a de cada uno deellos posae ya de ser la prm.a paga del dho carnero para el san julian de sesentay yo funs sanjurjo de Aguiar [...] e nr° pa de su mag. e del mm.o e y auda e [...] ciudad de lugo doy fel qubre y escrituras que seaun tienen e nel terregastro otroncontenido de [...] e nel tresrregos ofrece en el myo nombre e [...] partes forbia formar y deotros formaron porlos que no habian

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

pasaron y seotorgaron onze en el ano de myl e nro e setentza e los anos e sonbuenas eberdaderas realidades merecedero e por ser berdad fze [...] en nombre esigno [...]
[Firma de protocolos notariales]

Nº 18
Signatura: Archivo Histórico Provincial. Protocolo notarial Juan Sanjurjo de Aguiar, (1581), 00013-01, p. 114.
Interés para la tesis: Ejemplo de carta de foro.
Localización: Protocolos notariales del Archivo Histórico Provincial de Lugo.

Sepan quantos esta carta de foro y feitos vieren aunque son don fernando de velosillo por lagracia dedios e de la santa yglesia de rroma obispo y señor de lugo de la desu mag. le otorgamos e conocemos por estas en esta carta de mil que porquanto las nuestrascasas que se tan tae la y.a mayor de esta ciudad ensolia bibir e morar lope diaz de gayoso conlacortina questa frontera de loharia el muro e fortaleza (figura tachado) que tan [...] ansi por abertas prado [...] del fuero como por no aber pago el monypension de [...] los anos desta parte se aber asentado persona forera de [...] e por [...] muy las causae por tanto aforamos e damos en fuero anos de una austera defaro muger le ayuda en el abeiro queda dia del dho lopez diaz degayoso vezino de la dha ciudadque esta presente por cabida e otras personas del pueblo delos que seanndicho en qur tosolo tubiere del que nombraredes de vidapor el tiempo de [...] les my° eno tenyendo e [...] que sea a la persona que por los herenombrada e no siendo nombrada que se abre [...] heredade vros bienes sobmayor parte delo [...] que [...] foro se parta ni debida sino que ande siempre junto conbiene a saber vos aforamos e demos fuero [...] nuestros mayor desta ciudad que tienen por lmadero casas de una Leonor muger fue derr.o de yebra y el carril e calle viene de la puerta del pegigo por larrua de la freigofazia [...] y mae laplida del [...] mterra que fazia lugar en el patio e [...] ofrece casas eaun m cortina questa pagadas de la muralla de esta ciudad frontero de las casae de meze el carril en medio e contodolo demostere ofrecassae anexo e pertenescente segun e nellos solia bibir e morar el [...] lopez diaz de gayoso e agora bibe [...] donaa tom.ca su muger las quales en casae lo aforamos e damos fuero aunbre condiciones seguientes e cada undellas primeramente [...] dona constanza de faro e [...] personaes del pueblo de orbeie de ser servientes e obedientes [...] // Por lo siere e tomare e pudiere del de fender nos avisarades para que lo rremiremos e otrosi condicion de la dha sra constanza de faro e dos

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

personas puedevos de dar e pagar enriba de un año...por las casas e cortinas de suso de llarido de beynte reales de plata de la moneda [...] e corriere e fazere al tipo de corriere e pagare [...] e nesta ciudad en poder [...] de la persona que por no lo biere de aver podia del san martin del mes de noviembre de cada ano e pagando los dhos veynterre por todo [...] // [...] dho fuero con todo los reparos e mejoramientos en el que tubieren herdo sino por los sucesores que seremos e daban e no de poder primera e otro si con tal condicion...que persona no sucedierr de dho foro sea obligada de sebenir [...] por persona forera del aun temos e señores sucesores del la que en el sucediere [...].

Nº 19
Signatura: Archivo Histórico Provincial. Protocolo Notarial de Juan Sanjurjo de Aguiar, (1581), 00013-02, p. 71.
Interés para la tesis: Por su unicidad y exclusividad de entre los documentos encontrados, ya que se trata de una jura del obispo de Lugo, Fernando de Velosillo.
Localización: Protocolos notariales del Archivo Histórico Provincial de Lugo.

En la ciudad de lugo a veynte e series del mes de marco de myl quinientos e un años en feria desanjurjo de aguiar de su mag. del mm. e que de la ciudad don canonigo del aguila caballero del [...] alcantara dio yentrego a don fz de velosillo obispo de lugo una carta de su mag. cerrada y sellada y firmada de su rreal nombre e rrefrendada del senero ju bazquez su tenor dela quales que le sigue [...] // Reberendo y muy sepa padre obispo de lugo del nro consejo abiendo sido jurado e nestas artes que por mandado questan juntas y se celebran conjuntamente la villa de madrid [...] don diego muy caro y muy amado dijo por la infanta dona ysabel y dona catalina hijas ypor lospor la dos grandes y caballeros que se allaron de frente y por lo presentes de las ciudades y los reynos que tan juntos por principe legitimo heredero y sucesor dellos segun q se suele e acostumbra el que el juramento ansefazer todo los prelados grandes y caballeros que suelen concurrir y el tubiera ausentes doquier se hallaren y tocando a los estos como gustosa tan principalmente e gordenadoa don antonyo dellaguila caballero de la orden real de alcantara ombre hijodalgo que le tome y eres abade [...] si luego en sutenencia fareis y prestareis sino al fin al principio del juramento y pleito [...] quedebeis fazer segun y de la manera que lo siguieron las ilustrisimas infantas mujres y los prelados grandes y caballeros se allaron gentes conforme a la escritura que el donantonyo dellaguilan que mostrara que el como casefizo debadajoz a quatro de diziembre de myl quinientos e sesenta y el rrey por m. de su mag. juanbazquez [...] // y ley [...] por el dho fer. do velosillo obispo de lugo de suquesta prestado yaparefado de fazer y

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

cumplieron todaboluntad loque su mag. por ella manda y cumpliendo sele tomo y rreabrio el juramento y pleito [...] en la forma siguiente [...] // Los que estais presentes sereis como en vesita e seis dias del mes de marco de myl e quinientos e sesenta el anos don fz do de belosillo obispo de lugo desu libre agradable y el [...] boluntad porsi ysucesores guardando y cumpliendo lo que diera y leis deste reyno dela y obligado su lealtad y fidelidad le obliga y lo que antiguamente los ynfantes preladoa grandes y caballeros [...] ante casonsiguieron y acostumbraron fazer yaquello guardando y cumpliendo de que [...] y del de agora ay tiempo [...] y el prelado principe don diego hijo primogenito de la mag. del rrey don felipe nro soberano señor por primero destos rreynos de castilla de granada y de todo los de mas rreynos e todos senorios allos subjetos de los obispos e yncorporados y pertenecientes durante los largos yprosperos y bienaventurados dias de su mag. y despues deaquellos por rey y señorlegitimo y natural heredero y propietario de los y quansi bibiendo su mag. le da y presta [...] rreberencia y fidelidad que por leis y fueros destos rreynos a su alteza como principal heredero de los que recibira y por fin de su mag.la herencia reverencia su basallaje y fidelidad que como buen sudito y naturalbasallo le debe y elobligado a le dar e prestar como a surrey y señor natural y promete que bien e verdaderamente y con toda fidelidad tendra e guardar soberbias y cumplira lo que debe y el obligado a fazer y en cumplimiento de lo mayor [...] y para mayor fuera la seguridad de todos los sobredichos que de jurado dios señor y a santa m.a su madre y a la señal de la cruz de palabra de los santos e ebangelio que se estan escritos [...] que antes tiene abierto la qual cruz y santos e ebangelio corporalmente [...] y rrealmente y consetido guardaraca todos suleal poder a lo [...] que llamarades como principe don diego por principe heredero de todos reynos durante bida de su mag. y del pueblo por su rrey y señor natural y como tal va y le presta la obediencia de reberencia [...] de basallaje le debe hara y cumplira todo lobque vrzo de leyes obligado a cumplir e cada cosa e parte dello yquanto [...] ni pasar adrede ni [...] en todo alguno ni poralguna causa ni rrazon sea ansi dios la ayuda e neste mundo al cuerpo y en el otro al anyma donde mae perdurar el qullo contrario lazendo de dia que se lo demande de mal y [...] como aquel que jura su santo nombre vano y demas allende desto dize que [...] ser abido por ynfame perjuro y felmentidoy tenido por hombre menos baler y por ello caya y encura en caso de alebe y traia aunnyen las otras penas por leieras e fueros de los rreynos estables el qual dize que ensilo jura ya la confusion quecse faze del juramento rrespondellara yabiertamente deriendo ansilo juro [...] ansi mesmo dize que fazere fe y pleito o menaje una y dos y tres bezes una y dos y tres bezes una y dos y tres bezebsegun fuero y acostumbrado españa en manos de

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

donantonyo dellaguila caballero del aforo de alcantara nombrece hijodalgo que en nr. y en fabor de dho serensimo y prelado principe dondiego le toma yrrebade quetiba e fundara a su alterato lo que [...] cada cosa e parte dello y q noyran bendra y pasara contar allon contra cosa my parte dello aforamento alguno por my regna causa ni rrazon sea suyon sopena de caer y encurrir lo contrario faziendo en las penas sobredhos y en las otraes en quen y en concurren los que contra bienen y abrontan el pleito o mente figo y prestado a su prima riba [...] su padre y depues de aquella a su rrey y señor natural lo que todo el dho donantonyo deaguila e nombr del dho serenisimony el [...] principe don diego dixo que aceptaba y aceto rreabia e rreabrioy perdio mybel dho juan sanjurjo de aguiar tomoselode parte my e publica forma y en manera que aga fey a los presentes que dello [...] don fernando de belosillo y el otro don antonyo del aguila lo formaron de su nombre e neste [...] filtro y lo otorgo en hoja forma [...] e año siendo presente pedro rrobles e andres de barrio como santa y.a de lugo e del mes e gabriel de puga tomo de hoja ciudad e estos aberlo tres renglones fazer sebia [...]
[Firmas protocolos notariales]

Nº 20
Signatura: Archivo Histórico Provincial. Protocolo notarial de Juan Sanjurjo de Aguiar (1583), 00013-02, p. 111.
Interés para la tesis: Ejemplar de carta de trueque y cambio, con mención a un posible señor de la casa fortaleza de Friol.
Localización: Protocolos notariales del Archivo Histórico Provincial de Lugo.

Sepan quantos esta carta de trueque bieren como don fernando de velosillo por la gracia de dios de la santa yglesia de toma obispo y señor de lugo del que ssumagestad por nos de la...y Pero ssi Bal de Prado señor de la fortaleza de Friol [?] por my de la otra que somos presentes otorgamos y conocemos por esta pressente carta e de vimos nos el dho obispo que por nombre y nos presente por esta don venra dignidad Pero Bal de Prado y jurisdiccion de san tomé de gayoso con sus vasallos [...] renta muy poco nra dignidad Pero Bal que no llega cada año [...] del obispado de una ciudad y en la comarca don vestra si consentimos otra renta y el de muy polo [...] sino consentimos otra renta de primera nuestra dignidad [...] // Otra hacienda y jurisdiccion en el vedado [?] y judicial nos pedisemos tuviesemos por bien de dar en trueque y en cambio que él no daria de treinta fanegas de pan de rrenta de cada un ano para siempre jamas de...ciertas y seguras en la jurisdicción de esta macibdad y no biendo y en vendiendo de lo suso so vendedo unidad y no viendo [...] // Piero Bal tenemos por bien de saber e logo trueque e

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

cambio por tanto no el dho obispo [...] otorgamos y no tenemos por esta presente e sabemos algo trueque para siempre jamas nuestra manera el dho fdez de Velosillo obispo de la ciudad de Lugo en el dicho trueque Bal de Prado para unos vros herederos y sucesores [...] costumbre de servidumbre y con su señorío y la usanza [...]

Nº 21
Signatura: Archivo Histórico Provincial de Lugo. Protocolo notarial de Sanjurjo, 1561-1566, 00007 p. 351. Archivo Histórico Provincial de Lugo. Protocolo notarial de Sanjurjo, 1561-1566, 00007, p. 402.
Interés para la tesis: Ejemplo de redacción con los formulismos típicos ligados a la Real Chancillería de Valladolid.
Localización: Protocolos notariales del Archivo Histórico Provincial de Lugo.

Ngeneral meri^{to} para en todos mis siley tog. causas cebiles ycereminiales movidas y por. mobez ansiende mandando como ende fendiendo y para q.en mi nombre yosays parecer y parezcays ante su mag,^{tt} yan to los senores delsu. muy alto consejo presidente o ydoreg. dela. Sureal audiencia ychancellaria de balladolid yante los senores governadores deg. te reyno degalicia y ante otog. Quales quier juezes e tus ticias ansi eclesiagticas como seglares an te ellog y cada uno dellos yosays poner y pongays todas quales quier demandas y querellas y pedimentos yganar quales quier cartas y prohibiciones // En la ciuda de Lugo X del esaio del mes de dez del ano de voyde e sesenza, y no seguridad de por que ajora nimo de berbetoro y traba son se te queria ser depositario de su paelzo […] person sus xlq. Nyen por sus tz^{non} para el señor de San Payo […] de su zo reyes sober timbre y ferre reva Alfoz. // los otros mis pleitos e causas luego cebiles y creminales y mobiscos e dormo bez Asiendeman dando como en defendiera e paraque en mi nombre podais parescez y parescez y parezcays antessu magestad y antelos señoríod del sumrey altoconsejo presidente y oydores de la su tareal su ditencion y chancilleria deballa Solis yontelos señores gobernador yoydores s deste Reino de galicia yonte tras qua les quier Juezes y Justicias Ansieclesiasticas como seglares ante ellos y casa uno dellos podays soner y pongays todas equales quier demandas y querellas y pedimientos y ganarquales quier cartas y probisiones y descartar testigos, escreturas y probanzas principal y ta has pedir yoyr sentencia osentencias nsienterla cutorias como sifinitibas y las entri faboz dadas consertirlas y delas contrario avelar esu plicar ese girlatal apelacion soplicacion laravillicon dondese seban seguir edar quien la siga conzer qualesquier juramientos ocalumnia comoodecesorio que sean

deberdad seguir epedir que las agan las partes contrarias epara quepodais pedir e se detosos equalesquier contratos obligaciones conocimientos jurarlas deu yloenellas contenido epara que podais pedir costas jurarlas y recebirlas y dar cartas depnego dellas yazezovdos losotros autos deligencias necesarias que ponismo Aria yazer podría sentesiendo eparaquepodais sustituyr yprocurador dos cornas losquequisieredes e sorbientobieredes […] o offonis procuradores principales o para pedirres restitucion o restituciones ynviteszun equanon liso e bastante podezcomoyo e tengo o total y sumiso vos doi y otorgo contadas susyncidencias y dependencia y anegidades y corregidades econlibre general Administración e visrrellevo e forma detoncar cza detistacion cauçion obligacion fiaduria solaclausula del Dr. hacelatin judiciunsis le judicatum solbi emeobligo conmiona ebienes muebles y mayres es abidos e dorabez Deaber poz firme lo voz vos y los ohos vzos subtitutos, ferio deno yz conta ello agora vientiendo alguno testimonio deloqual […]

Nº 22
Signatura: Archivo Histórico Provincial de Lugo.Protocolo notarial de Sanjurjo, 1561-1566, 00007, p. 350. Archivo Histórico Provincial de Lugo. Protocolo notarial de Sanjurjo, 1561-1566, 00007, p. 360.
Interés para la obra: Se muestra el arrendamiento de la fortaleza de San Payo de Narla y el nombre de un miembro del linaje de los Tovar, con casa torre en Vilanova de Lourenzá.
Localización: Protocolos notariales del Archivo Histórico Provincial de Lugo.

Dentro de la fortaleza de San Payo de Narla […] la feligresía de Santa María de Xiá a cinco días del mes de julio de mil seiscientos y diez días por ante mi escribano y testigos hizo presente doña Leonor Órdoñez […] y Tobar de la dicha fortaleza e dixo que arrendaba e daba en arrendamiento por dos años corridos de día de San Julián a día de San Julián a Fran^{co} Lopez derrabade Vz de la fortaleza de Santiago de Meda que presente estaba asaver que ansi learrendaba y daba en este arriendo por los dichos dos años todas lasrentas […] del cotodecirio o cinco [?] y lo del anexo y por tiene veynte años y de qualquiera calidad y condición que sean y huella sean mitad en el dicho coto de año y sus partidas y sean en manoxo todo lo que le arrendaba y daba en arriendo según por el se cobraba por el qual le dixo Fran^{co} Lopez derrabade ha de dar y pagar en cada un año el dicho doña Leonor ciento y corenta ducados, ciento y bente ducados luego y sesenta para la navidad que biene este presente año que hesta paga del primero año y los otros cientos y hoy presente ducados de la paga del segundo año todo lo llevo al

USC DE COMPOSTELA

numero que biene doscientos y doce puestos y pagos su poder y hago del ayo su dona L^{o} […] y este arriendo para San Ju^{o} de junio biene del año de seiscientos y doce y años Fran^{co} Lopez derrabade perracon […] de lo uso y pago al dicho don L^{o} licenciado [?] la primera […] los dichos ciento y beynte ducados de […] // Al asedio por pago y entrega […] lo demas dixo Fran^{co} Lopez derrabade con su persona y bienes muebles […] a ver dudar y pagar que dho L^{o} lo demas que ha declarado a los placeres […] con las costas y que Perracon la deja de se casaren durante este arriendo e dixo y se obligo de hacer cierto sano y seguro les bienes de ste arriendo y ambas partes y cada una lo que le toca se obliga segundo dixo es lo cumplir dieron poder en sus personas y a las justicias seglares de su fuero […] y las mas que de susodicho puedan y deben conocer para que ansi se lo hagan cumplir y pagar como si todo fuese llevado por sentencia legítima [?] de juez competente pasada y juzgada y cada uno de ellos daba yuno apela y pasada en cassa juzgada cerca de lo qual anunciaron todas leyes de su fabor y la ley general que dize que general renunciación de leyes fecha no daba en […] derecho qual otorgaron della escritura de arriendo ante mi el presente escribano y testigos con poder al dicho Fran^{co} Lopez derrabade para que pueda aber y cobrar de todo lo susodicho de los dichos fueros durante el tiempo dixo que tan ansi las partes le otorgaron y firmaron de sus nombres estando por testigos el abad […] Lóper Martínez clerigo y Fernando de Polano p^{o} de curas de la dicha feligresía y escribano cuando fe connosco los otorgantes y testigos entiéndose que en este arrendamiento para entrar la sinacura de San Bartolomé de Lea que trae Adan Diaz Ferro de su parte [?]

Nº 23
Signatura: Archivo Histórico Provincial de Lugo.Protocolo notarial, p. 452.
Interés para la tesis: Ejemplo de un contrato del año 1574 (siglo XVI).
Localización: Protocolos notariales del Archivo Histórico Provincial de Lugo.

En la ciudad de Lugo a veinte y siete del mes de febrero de mil quinientos y setenta quatro en presencia de […] suscribo por siempre presente su magisterio […] en la santa iglesia de Lugo y los contrata como fabricario de la santa yglesia ambos […] y en virtud del poder y nombramiento que ahez con el cabildo se le dio por ante el canonigo […] secretp e qual no estarian por si de la unas y de las otras de su obrador de rreforma y no de la dicha ciudad de lugo presente si […] que por Juan dellos y estaban […] e nesta manera de su obrador […] y otra […] a su propiacosta y no de dicha ciudad de lugo presente si […] que por Juan […] rellos que estaban […] e nesta manera que de su obrador y otra a su propia costa y de que de […] una

USC DE COMPOSTELA

regla de hierro las qual y corresponder con firma otra […] de las otras de la capilla mayor de santa yglesia fuera la mas pequeña a la que […] el retablo sean conforme que esta de cada mes […] quatro medallas e las partes sobre otra que daba e acabada la regla en la ladera nuestra por donde representa que tal puerta pequeña de la vuestra capilla mayor cumplida a de dar acabada conforme a la otra obligación que tiene de la otra regla pequeña de la otra ladera […] consentida e acabada del uso y estadía de pascua de santos para primera venidero de representante por razón de su trabajo pero que a de poner los otros señores de cabildo le an de dos y pagar vendas e no benta ducados pagados […] compren otro […] que la obra sea acabada […] que luego y en benta que ellos de su sobradi y asentada e conforme crea otras señas e bienes lo han de dar e pagar […] y no benta ducados que de ellos por cuenta adecuada […] otros señores canónigos […] pero de sobrado que en la regla que se tiene e asentada […] la otra rregla que sale al sacristia […] quite la que le cause reja […] fuera necesario y del de siendo villa de aquello de lo que fuera necesario […] puerta que se abre a una mano en su persona la qual su puerta consiente vezino […] Velosillo obispo señor del dicho pago de dar la reja para la puerta en su […] e darlo todo asentado en los bienes que pagaan y por ello […] que ello lo niego pagar todo en parte tuviesen de pagar que ello que los venir obispo pagar los paga seran luego que se obra conforme lo de arriba […] acaba lo que asintieron e otorgaron cumplimiento de ello […] en forma de dar e acabada la reja quantame dellas a la puerta de la otra reja vende aquí un dia de pascua de santos […] conforme arriba la otros señores […] como fabriquero […] de Santalla por su nombre […] de las demas señas de abad […] de cumplimiento en ellos e obligaron […] bienes muebles […] y escritura e sen por ello abidos e por aber que los más […] ir que el luego obligaba […] de bienes que la fabrica de Santa yglesia tiene o tuviera en […] man común […] que de cada uno por el […] y su […] de la comunidad […] de que pagaron por sus bienes […] sobrado quien se podrá […] los ducados más que de sus señoría Roma tasando por la puerta […] que estos la qual se le acabara de pagar luego que este la obra acabada sin deuda alguna por una que van cumplir cada uno de los presentes que cada tiempo ven cumplido a los que otros de su fuero cada uno en su jurisdicción para que se lo hagan y en pagar mantener realmente […] en rigor de bien uno que la carta con ella […] fuese sentencia […] con presente por ellos consentida e pasada en casa juzgada de lo qual renunciaron de su propio fuero y juramento […] según todos los otros […] con que se pueden […] mayor y pasar ante la cual que y los recibiere […] tras renunciación toda de su propia obra por y menor obra […] en curia romana y estaba

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

qye los biene y puede benir que genera renuncia de los que hagan […] otorgan contra […] en firma.

Nº 24
Signatura: Protocolo notarial de Juan Sanjurjo de Aguiar (1583), signatura, 00014-01, p. 137 / p. 138.
Interés para la tesis: Mención a la villa de Monforte de Lemos, muy importante y con especial significación en la historia del Renacimiento gallego.
Localización: Protocolos notariales del Archivo Histórico Provincial de Lugo.

Las condiciones con que los illustres señores, justicia y regimiento de la ciudad de Lugo an de hazer la fuente de la puerta de San Pedro, son las siguientes:

Primeramente, hes condición que se a de habrir y desasentar las canales questán sentadas, y abrir la zanga [*sic*] hasta buscar el nacimiento del agua, que sentiende será hasta donde se buscó quando se hizo, el tienpo pasado, y se a de hahondar abiendo desposeción para ello y requeriéndolo su nibel pie y medio en las madres del agua más que de antes hestaba, y a de llebar la zanga [*sic*] que se heziere quatro pies y medio de ancho, y a de llebar de hondo lo que requiere el nibel.

Y es condición que a donde manare el agua en las dos partes y ogos [?] de las fuentes, se an de hazer en cada vna dellas su recogimiento de la manera siguiente: que se an de sentar tres baras de recogemento en cada vno de los dichos nazimientos, y an de ir fabricados conforme se acostunbra ha hazer en semegantes hedeficios: a de tener de ancho pie y quarto, y de alto lo mismo. Y hechos en los nazimientos sus conductos en los lechos de los sillares porque lagua salga sin ser apremiada, y al cabo de los dichos recogimientos se a de hazer en cada vno dellos vna arca, que a de llebar vna pila que a de tener en vheco pie y medio, y de hondo vna quarta. Y enzima de las dichas pilas se a de sentar vna hilada de sillares muy bien fabricados y horradas con su cal, y los dichos recogimientos an de ser adonde manare lagua, hechos de piedra seca. Y después de horrados desta manera, se le a de hechar su manto de cal por hencima, y cobierto con sus losas de pizarra y horados muy bien con su cal.

Y destas dichas arcas se a de tomar el nibel y nibelarlo hasta donde a destar hecho el hedificio, de manera que nosté más alto a vna parte que a otra, que baya corriente con su cuenta y razón conforme se acostunbra, y nibelar semegantes hedeficios.

Y las canales que se hizieren para la dicha obra an de ser hechas de la manera siguiente: por la parte de arriba labradas a picón y con la hondura que sea necesario para la dicha agua, y an de

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

tener de macho y hembra tres dedos, que se hentiende que a de hencajar la vna en la otra los dichos tres dedos. Y las dichas canales an de ser asentadas enzima de la tierra, horradas con pizarras de manera que quede segura, y las juntas an de ser muy bien figadas [*sic*] y horradas con su cal y muy bien betunadas.

Y es condición que junto a donde se a de hazer el hedeficio se a de hazer vna arca con vna pila y quatro sillares fabricado con su cal y pizarra, y todo heste hedificio sentiende que a de ser cobierto con sus losas de pizarra.

Y en hesta dicha arca a de haber vn desaguadero y desde la dicha arca, hasta donde a destar asentado, vn caño que a de lebar la dicha fuente a de ser encañado conforme lo demás, y destrás [*sic*] del caño a de haber vna canal de más hancho y hondo que las de arriba declaradas, porque si biniere alguna ynmondicia tenga asiento, y enzima del dicho caño a de haber vna piedra quadrada que se pueda quitar quando fuere necesario.

Yten, hes condición quel hedeficio y chafarizes a de ser hecho y fabricado de la manera que en la traza se demuestra.

El dicho hedeficio a de tener de largo diez y siete pies, y de alto hasta enzima de la corniga [*sic*] nuebe pies, y enzima de la dicha corniga se an de sentar en las dos esquinas, en cada vna dellas, vn candelero conforme en la traza se demuestra, y en medio de los dos candeleros tres almenas hechas en la manera que en la traza se muestran, y la silareria [¿sillería?] y cornija por lo consiguente y delante del dicho hedificio a de aber dos chafarizes hechos y fabricados de la manera seguiente: a donde cogieren elagua sentiende que a de tener el dicho chafariz cinco pies de largo y dos y medio de ancho, y se entiende que avnque ban demostrados en la traza dos caños no a de aber más de vno, y éste dicho chafariz a de ser losado y todo él de piedra de grano, y a destar el agua hen él más alta, que hen hel labaxo se declarará dos de dos, y el chafariz mayor sentiende que a de tener de largo onze pies, y de ancho quatro pies y de alto dos pies y medio, y los antipechos vna quarta de grueso.

Y el dicho chafariz a de ser todo losado de piedra de grano, y todo muy bien fabricado, y asentadas las losas al hedeficio con su cal, conforme se acostumbra gastar en semejantes hedificios, que sea buena, y las juntas de las losas y antipechos respaldares an de ser muy bien betunados y echadas sus motaderas por las [¿?] tas necesarias. Y los dichos chafarizes an de lebar sus losas,y delante de los dichos chafarizes a de lebar vna hilada al derredor dellos de losas, conforme en la traza se demuestra.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Y digo que haré la dicha obra conforme a la traza y a hestas condiciones, dándome el caño y gatillos de hierro y la piedra y despogos [*sic*] que vbiere en la dicha obra, sitios y pasos libres, por precio y quantía de ciento y treinta ducados, paguados [*sic*] en tercias partes: el día que se rematare la dicha fuente o se comenzare a trabagar [*sic*] la tercia parte, y la otra tercia parte a la mitad de la obra, y la otra tercia parte acabada la obra.

Y porque lo compliré y guardaré, lo firmo de mi nonbre.

Y no siendo rematada en mí que buesas mercedes, admitiéndome hesta traza y condiciones, sean obligados a quel mahestro en quien se rrematare a me pagar por ellas diez ducados. Y otro ansí el que hiziere la dicha obra la ha de dar hecha y acabada, conforme a lo susodicho, a bista de mahestros de fuentes, vno por parte de los señores justicia y regimiento, y otro por parte del mahestro de quien fuere rematada.

Pedro de la Bárcena [rúbrica]

Nº 25
Signatura: Archivo Histórico Provincial de Lugo.Protocolo notarial, p.452.
Interés para la tesis: Ejemplo de un contrato del año 1574 (siglo XVI).
Localización: Protocolos notariales del Archivo Histórico Provincial de Lugo.

En la çiudad de Lugo, a diez y seis días del mes de mayo de mill e quinientos y ochenta y tres años, en presencia de mí, el escribano y testigos de yuso escritos paresçieron presentes Pedro de la Bárçana, fontanero, y Juan de Henero, cantero, hestantes en dicha çiudad, y se conçertaron en esta manera:

Quel dicho Juan de Henero a de sacar toda la piedra de cantería que fuere necesaria para la obra de la Fuente de San Pedro extramuros desta çiudad.

Quel dicho Pedro de la Bárçena tiene a su cargo, ansí para sillares como para perpianos y cornijas y canalles, conforme al memorial quel dicho Pedro de la Bárçena dio al dicho Juan de Henero y el monte a donde el dicho Pedro de la Bárzena sacó la cantería para las fuentes de la Madalena y de la puerta Miña que hizo, la qual piedra a de sacar y dar sacada y desbastada en el monte, según se suele sacar y dar, puesta para el carreto dende aquí hasta en día de san Bar nabel [*sic*] primero que viene deste año. Y le ha de pagar la dicha cantería y saca della en esta manera: por cada bara de perpiano y cornijas, a treinta maravedís, y por cada bara de sillares y

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

de la más cantería que para la dicha obra hacarea medio rreal, el qual le dio de contado honçe rreales en presencia de mí, escribano e testigos, de que yo escribano doy fee. Fecha el domingo primero que viene, que se contarán beinte y dos deste presente mes otros dos ducados. Y lo demás que montare la dicha quantería se le pagará el dicho día de san Barnabela, que ha destar sacada la dicha cantería y no la dando sacada el dicho día quel dicho Juan de Henero esté obligado a todo el rriesgo, costas y dapnos, yntereses y menoscauos que al dicho Pedro de la Bárçena subçedieren, e que la pueda haçer sacar a costa del dicho Juan de Henero, para lo qual se a creýdo al dicho Pedro de la Bárçena por su juramento y declaración, sin otra sentencia ni detración alguna, y el dicho Pedro de la Bárçena ansí se obligó de pagar al dicho Juan de Henero lo que montare la dicha cantería al dicho preçio y respeto y plazos. E para lo complir anbas las dichas partes, cada vno por lo que le toca dieron e otorgaron todo su poder conplido a todos e qualesquier juezes e justicias de los rreynos e señoríos de su Magestad, a la jurisdición de las quales se obligaron y sometieron con sus personas e bienes muebles e rraýzes, auidos e por auer, rrenunciando como renunciaron su propio fuero, juridición e domicilio, y la lei *sit conbenerid de juriditione omnium juidicum* para que las dichas justicias se lo agan complir, como si fuera sentencia definitiva de juez competente, passada en cossa juzgada, sobre lo qual rrenunçiaron todas e qualesquier leyes, fueros e derechos, escriptos e no escriptos de que se puedan aprobechar, y la ley que dize que general renunciación de leyes fecha non bala, y otorgaron la presente carta ante mí, el dicho escriuano e testigos de yuso escriptos, en cuyo respecto el dicho Pedro de la Bárçena lo firmó de su nombre, y el dicho Juan de Henero por no sauer firmar rrogó a Francisco Alonso, bezino desta dicha çiudad, lo firme por él de su nombre. Testigos questavan presentes: el dicho Francisco Alonso, que firmó, e Pero Sanjurjo e Francisco López de Neyra, e Álbaro Sánchez, criados de mí, escriuano, e yo, escribano, doy fee conozco a los otorgantes e testigos.

Vala lo entrerrenglones “le dará”

Como testigo

Francisco Alonso [rúbrica]

Pero de la Bárçena [rúbrica]

Pasó ante mí Juan Sanjurjo [rúbrica]

De derechos

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Nº 26
Signatura: Protocolo notarial de Juan Sanjurjo de Aguiar (1583), signatura, 00014-01, p. 191 recto/vuelto, p. 192.
Interés para la tesis: Hace mención a Pedro de la Bárcena, y a los compromisos que adquiere para el reacondicionamiento y reparaciones de la fuente de San Pedro, extramuros. Se detallan los compromisos que adquiere con la Corporación institucional del Concejo.
Localización: Protocolos notariales del Archivo Histórico Provincial de Lugo.

En la çiudad de Lugo, a catorçe días del mes de junio de mill e quinientos y ochenta y tres años, en presençia de mí, el escribano e testigos de yuso escritos paresçieron presentes los señores Juan Padrón, alcalde hordinario en la dicha çiudad, e Juan Rodrigues de Parga, rregidor, por sí y en nonbre de los señores justicia y rregidores desta çiudad, y por bertud del poder y comisión que dellos tienen questa en el libro de consistorio por sí, de la vna parte, y Pedro de la Bárçena, fontanero rresidente en esta çiudad, por sí de la otra, e dixeron que por quanto en el dicho Pedro de la Báçena se abía rrematado la fuente de San Pedro, hestramuros desta çiudad, para que la buelba ha azer de nuebo en preçio de mill rreales y conforme a la traza y condiçiones con que se le rrematό, questán en poder de mí, escriuano, la qual traza, condiçiones, postura y rremate les fue mostrada, leída y declarada en presençia de los testigos abaxo scritos, de queyo, escriuano doy fee, por tanto quel dicho Pedro de la Bárçena se obligaua, y obligó con su persona y bienes mue bles y rraýzes, abidos y por auer de azer la dicha fuente, y darla echa estanca y segura y puesta en perfición según la traza lo demuestra y conforme a las dichas condiçiones y enel dicho preçio dende aquí asta todo el mes de setienbre primero que biene deste año, so pena de las costas y daños y menoscauos que a esta çiudad se seguieren y rrecresçieren y que se puedan tomar ofiçiales a su costa, que hagan la dicha hobra y los dichos señores alcaldes y rregidor e dixeron que se obligauan, y obligaron, a los bienes propios y rrentas desta dicha çiudad, de pagar al dicho Pedro de la Bárçena los dichos mill rreales, según y como y a los plazos contenidos en la dicha scritura de rremate y condiçiones, so pena de le pagar las costas y daños que en la dicha rrazón se seguieren y rrecresçieren, y para que lo complieran, según dicho es, anbas partes y cada vna por lo que le toca dieron y otorgaron todo su poder cunplido a todas e qualesquier juezes e justicias de los rregnos y señoríos de su Magestad, ante quien esta carta paresçiere, y della fuere pedido conplimiento de justicia, a la jurisdicción de las quales y de cada vna dellas se sometieron con las dicha sus personas y bienes, rrenunçiando como rre

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

nunçiaron su propio fuero, jurisdicción e dome çilio, e la ley *sit conbenerid de jurisditione omni vnjudicun* [*sic*] para que las dichas justicias se lo agan complir bien y tan conplidamente como si esta carta, y lo en ella contenido, fuese sentencia definitiva dada por juez conpetente, por ellos pedida y consentida y pasada en cosa juzgada, çerca de lo qual rrenunçiaron todas e qualesquier otras leis, fueros y derechos, scritos y no scritos, de que se puedan aprouechar, y la ley que dize que general rrenunçiaçión de leis fecha no bala, en firmeza de lo qual hotorgaron dello la presente carta, en la manera que dicha es ante el dicho escriuano e testigos de yuso scritos, en cuyo rregistro lo firmaron de sus nonbres, hestando presentes por testigos Juan Darrigueira Quiroga, vezino desta çiudad, e Pedro Sanjurjo, e Francisco López de Neyra e Áluaro Sánchez, criados de mí, escriuano. E yo, escriuano doy fee conozco los otorgantes e testigos.

Francisco de Padrón [rúbrica]

Juan Martines [?]

Francisco de la Bárzena [rúbrica]

Pasó ante mí

Juan Sanjurjo, escriuano [rúbrica]

Sin derechos.

Nº 27
Signatura: Protocolo notarial de Juan Sanjurjo de Aguiar (1586), signatura, 00015-02, p. 363.
Interés para la tesis: Documento muy valioso en torno a la contratación de Juan Villoldo para la realización de un retablo que creemos que puede ser el que se detalla en el plano del protocolo notarial de Juan Sanjurjo de Aguiar (1586), 00015-02, p. 338.
Localización: Protocolos notariales del Archivo Histórico Provincial de Lugo.

Dada en Valladolid

En la çiudad de Lugo, a veinte del mes de agosto de mill e quinientos ochenta y seis años, en presencia de mi escribano e testigos de yuso hescriptos paresció presente Juan de Villolda, entallador residente en esta çiudad por sí, de la vna parte, y Pablo López, vecino de la feligresia de Santiago de catasos y vezinos y feligreses della por quien se obligó y presentó caución de rato, aciendo como hizo de deuda axena suya propia de la otra, y se conçertaron en esta manera: quel dicho Juan de Villoldo a de azer vn rretablo para la dicha iglesia de Santiago de Catasos, que sea del tamaño de la Capilla Mayor de la dicha yglesia y que corresponda con la dicha

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

capilla en que a de aver su costodia cerrada en el pedestal , y luego arriba vna caxa con vna imagen de nuestra Señora y a los lados otras dos caxas para otras dos imáxines, y arriba otra caxa con vna ymaxen de Dios Padre que sea de medio bulto, con su fontespiz arriba y con sus serafines, que sean tres entre las molduras y seis pilares, y la mas obra y moldura, según está señalada en la traza que queda firmada del dicho Juan de Villoldo en poder de mí, escribano, y para ello el dicho Pero López e más feliugreses le an de dar la madera que sea necesario puesta al pie de la obra y dixo que se entiende quel dicho Juan de Villoldo a de poner toda la madera // a la juración de las quales, y de cada vna dellas dixeron se sometían, y sometieron, con las dichas sus personas y vienes, renunciando como renunçiaron su propio fuero jurisdición e domecilio, e la laey sid conbenerid de jurisdicione omni vn judicum para que las dichas justicias y cada vna dellas se lo agan cumplir bien y a tan cumplidamente como si esta carta y lo enella contenido fuese sentencia difinitiva de juez competente pasada en cosa juzgada sobre lo qual renunçiaron todas e quales quier otras leis, fueros y derechos hescritos e no hescritos de que se puedan aprovechar, e la ley que dize que general renunciación de leis fecha no bala.E otrogaron la presente cartaq ante mí escribano e testigos, el dicho Juan de Villoldo lo firmó de su nombre, y el dicho Pablo/ Pero López por no saber firmar rogó a Pero Sanjurjo, hijo de mí, escribano, firme por él de su nonbre, hestando presentes por testigo, el dicho que firmó, e Juan de Castro, vezino de San Salvador de Ladra ¿? e Lorenço Calbo, clérigo de Santa Maina de Cangas. E yo, escribano doy fee conozco al dicho Juan de Villoldo, e porque no conozco al dicho Pero López de juramento del dicho Lorenço Calbo y Grauiel de Puga, escribano, los quales juraron le conosçían y era. El mismo va aquí corregido: no vala lo restado, sada cumpleran E bala toca
Como testigo, Pero Sanjurjo [rúbrica]
Juan de Villoldo [rúbrica]
E yo, ante mí/ Juan Sanjurjo [rúbrica]

En la ciudad de Lugo, a treinta días del mes de agosto de mill y quinientos y ochenta y seis años, en presencia de mi escribano y testigos de yuso escriptos paresçieron presentes Juan de Villoldo, entalllador, residente en esta ciudad, por sí, de la vna parte, y Gregorio de Caballos, vezinos de la feligresía de Sanjurjo de Vilanoba, ques en tierra de Deça de la otra, por sí y en nonbre de la dicha yglesia de San Juan de Vilanoba y de los vezinos y feligreses della, por quien se hobligó y prestó caución de rato aziendo como hizo de deuda ajena suya propia y se concertaron en esta manera: Que el dicho Juan de Villoldo a de hazer vn retablo para la yglesia

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

de San Juan de Villanoba, que sea del tamaño de la capilla mayor de la dicha yglesia y que corresponda con la dicha capilla y altar, del tamaño y proporción de la misma capilla en que a de aber su custodia en el pedestal çerrado y luego arriba vna caxa con vna ymagen de San Juan y a los lados otras dos caxas para otras dos imáxines y las imáxines que le dixeren que sea vna de nuestra Señora y la otra la <quel mayor/ domo dix [era]>

Y arriba, otra caxa con vna ymajen de Dios Padre, que sea de medio bulto, con su frontespiz arriba y con sus serafines que sean tres entre las molduras y sus pilares yemás obra y molduras, según hestá señalada, que vna naca […] questán en poder de mí, escribanbo parengª […] De Santiafo de Cataso […] y el dicho Juan de Villoldo a de poner toda la madera de castaño e nogal que sea necesaria y dar hecho e asentado el dicho rretablo e ymáxines buen y perfectamente de oy, dia en sus meses primeros siguientes con que se le a de pagar por ella a esta quenta de quarenta ducados y que si el dicho Juan de Villoldo quisiere quitar algo de las molduras lo pueda hazer añadiendo o quitando, atento que no se le a de pagar más de los quarenta ducados, aunque sea tasada en más, lo qual an de tasar dos personas quel vno dellos a de ser el señor canónico Pedro de Robles, besitador general deste obispado, y el otro el que nonbrare el curoa e feligraese de la dicha yglesia, y se le a de pagar carreto, y hechura e madera, e todo lo demás del dicho rretablo// e pasada en cosa juzgasa sobre lo qual renunciaron todas e qualesquier otras leyes e fueros e derechos hescritos e no hescritos de que se puedan aprobechar e la lay que dize que general renunciación de leyes fecha non bala. E otorgaron la presente carta ante mí, escriuano e testigos yusohescriptoyd y el dicho Juan de Villoldo lo firmó de su nombre, y el dicho Gregorio de Caballos […] Por no saber firmar rogó a Lorenço Calbo, lego, cura de San Juan de Palmoy firme por él de su nombre estando presentes por testigos el dicho Lorenço Calbo e Juan Dabila, vezinos del monasterio de Bilar de donas […] E yo, escribano, doy fee conozco al dicho Juan de Billoldo, e porque no conozco al dicho Gregorio de Caballos, recibí juramento de los dichos Lorenço Calbo e Juan Dábila, los quales juraron le conosçían. E que hera el mismo aquí contenido. No bala lo tachado catasoos/ pagar los dichos maravadís. Y bala lo entrerrenglones y lasyona mayordomo dixere// Y no bala lo tachado aquí.

Lorenço/ Calbo, clérigo [rúbrica]

Juan de Billoldo [rúbrica]

Pasó ante mí/ Juan Sanjurjo, escribano

Registrado, vn rreal.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

44.2. Paleografía de Santa María de Guimarey. Transcripciones de la Cofradía de Santiago Apóstol.

Nº 1
Signatura: Fondos particulares sin signar.
Interés para la tesis: Arroja muchos datos sobre Guimarey, como la mención del maestro de fábrica de su nave en 1699, Amaro de Campo.
Localización: Colección particular de la Cofradía de Santiago Apóstol, propiedad del párroco de Guldriz, Don Antonio López Valcárcel.

En la feligresia de Santa María de Guimarey, a quince días del mes de abril de mill seiscientos y nouenta años, ante my escribano y testigos parecieron presentes de la vna parte don Rodrigo López das Seijas y Ulloa, vecino de la riua [?] de Lugo [...] de la obra y fábrica que se ace en la yglesia desta feligresía, en uirtud de la orden de su ilustrísima señoría obispo de Lugo= Y Amaro del Campo, maestre de cantería en dicha obra, vezino de la feligresía de San Jorje de Sacos = Y de la otra el lizenciado Anttonio da Corredoira, cura y retor desta dicha feligresía. E dijeron que por quanto esperauan letigar por delante su illustrísima, que dicho lizenciado Corredoira auía de pagar a la fábrica de dicha iglesia ciento y seis reales de vellón que le restaba deuiendo del resto de unas baras que auía perciuido aralgunos [*sic*] años.

Y demás dello auía de pagar dichos cinqüenta y cinco rreales que tenía en su poder, rrestantes de dichos ducados que auía cobrado para comprar vnos hierros de acer obras, y sólo auía dado por ellos tres ducados y no más, y sobre dichas cantidades auía sacado dicho Amaro del Campo despacho de media bara, a dar ynformación de lo referido [ilegible].

[...] paga lestaua apremiando el lizenciado Polas Sanches, clérigo, con orden de su ilustrísima, y otras cosas más que decían verdaderamente, a que rreplicaua dicho lizenciado Corredeira ante parte dellos nombre dellos para lo necesario de la yglesia [...] y conoziendo redundar [...] vinieron después de ajustado todas qüentas en que dicho lizenciado Corredoira se obliga con su persona y bienes espirituales y temporales de dar y pagar a dicho Amaro del Campo ciento sesenta y dos reales de vellón, paga del trauajo que tiene puesto con dichos oficiales en dicha obra, los quales le ha de dar e pagar para el mes de junio venidero del año de noueinta y dos, pena de excomunión y costas, y con esto deja dado sattisfación de todo lo que el demandante está deuiendo = Y confesa estar fecho del cosser de vna estola que compró para el seruicio de dicha yglesia y otras [...] puertas [?] de cera y ornato que para ello auía puesto = Y dicho Rodrigo da Seijo y Amaro del Campo se contentaron con dichos ciento /// y sesenta y dos reales

pagados al plazo rreferido y en esta conformidad se ajustaron y convinieron y confesaron no auer [se pierde] no alguno de parte a parte y quedar enfenecidas todas y [se pierde] que auía de parte de la fábrica contra dicho cura, y que él mesmo [se pierde] pretender contra la fábrica y piden a su señoría ilustrísima [margen] tiene echas y tomadas, y rrebocar los poderes dados en el dicho [margen] y se obligan a dar y pasar por lo qual dispuso y de no [margen] en manera alguna ni tiempo que sea, pena de las costas y de [margen] se causaren, y que más bien cumplirían su poder dicho otras justicias de su Magestad cada una a la de su fuero y jurisdicción [...] renunciaron los de su favor en forma. Y demás, el dicho lizenciado Corredoira renunçió el capítulo [...] otorgaron y firmaron de sus nombres siendo testigo el lizenciado Blas Sanches, clérigo, vecino de [...] Ferrero vecino de [...] de San Martín dos Condes. E yo, escribano dello [...] y conoxo a los otorgantes. Enmendado dicho = uala [...]

Rodrigo López de Seixas y Ulloa

Passó ante mí, Juan de Pontte y Andrade

Deuenseme los derechos, que no recibí ninguno, de que doi fe, y se me an de dar dos reales.

Antonio da Cerredo

Amaro del Campo

[...]

Nº 2
Signatura: Fondos particulares sin signar.
Interés para la tesis: Aforo que hizo Don Rodrigo das Seixas, dueño de la casa de Mirabién en Santa María de Guimarey y admininistrador de la hermandad de los "debotos de Nuestra Señora" a Francisco Gonzales sobre las casas del estanco y la forxa, anejos al casal del Auditorio y de debotos en el lugar de Eirexe, en Santa María de Guimarey. Documentación Cofradía de Santiago de Lugo" (1698).
Localización: Colección particular de la Cofradía de Santiago Apóstol, propiedad del párroco de Guldriz, Don Antonio López Valcárcel.

Foro de Francisco Goncales que le hico don Rodrigo da Seixas y Ulloa.

En el lugar de Guimarei de Arriba, feligresía de Santa María de Guimarei, a seis días del mes de febrero de mill seiscentos y noventa y seis años, ante escribano y testigos pareció don Rodrigo da Seyxes Ulloa, vezino deste lugar, feligresía de jo¿? raria y Dauaen foro foro por uida de tres señores Reies de España y noventa y tres anos más a Francisco gonzales, herrero,

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

vecino eso mesmo desta feligresía que es presente, y lo aceta para sí y su muger Isabel de Basco, sus hijos y erederos [se pierde por el margen] que le dan en este foro por dicho tiempo la cassa que llaman [se pierde] que en que uiue dicho Francisco Gonzales, sita en el campo de junto a la yglesia de Nuestra Señora de Guimarei, que esta cubierto y maderado, y está la cassa que en dicho campo anejo los debotos de Nuestra Señora concu [se pierde] el otorgante come admenistrador de la obra de Nuestra Señora= E más le afora el sittio de güerta que es de dicha casa de estancia y sitio de la forxa, según que diho sitio que afora y es anejo a dicha casa de estanque corre derecho desde la esquina de dicha cassa conforme viene la paré de la cassa de los debotos asta caer en el riguero [A]ueriaja de junto al canedo, y por la delantera todo el sitio que corresponde a dicha casa acia la puente, excepto los arboles que ai en dicho ssalido, que éstos quedan reserbados para reparos de obra de Nuestra Señora, cuios son propios, libres […] // e administraran de fuero arrendatario bajos en dicho caso del campo los […] desmontaria a dicha casa despues de la muerte del otorgante a esta fabrica de la iglesia de nuestra señora de guimarei anexo de la otra y reparos della […] luego granero de donacion e todo tiempo de siempre jamas para el efecto referido [...] cobre el mayordomo que fuere de dicha fábrica por los meses de agosto y septiembre de cada año // a lo prometo de cada ano. [...] no a de pagar dichos seis quartales de pan de rrenta, y solo a de acerle toda la obra de erramientas quella, como por sentencia definitiua de juez competente pasada en autoridad de cosa jusgada cerca de parte renunciaron a ttodas leies de su fauor con la General y derecho della en forma. // El dicho Rodrigo dicho transfería en Francisco Gonzales la possesión de dichos bienes, y le daba vastante poder para que la pueda demandar judicialmente deuajo de la cláusula de stradición y compromiso en forma Y ansí lo otorgaron y firmaron de sus nombres, siendo testigos el licenciado Pedro de Mera, cura propio de Santiago de Jeldriz y anejos, Antonio Meylán y Pasqual Meilán, su sobrino [ilegible] escribano que de todo ello ago fee y conosco al otorgante.

Rodrigo López das Seixas y Ulloa
Francisco Gonzales
Pasó ante mí, Juan de Pontes Andrade.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Nº 3
Signatura: Fondos particulares sin signar.
Interés para la tesis: Arroja muchos datos sobre Guimarey, como la mención del señor Vasco das Seixas lo que muestra una unión con San Payo de Narla, bastante próxima en distancia.
Localización: Colección particular de la Cofradía de Santiago Apóstol, propiedad del párroco de Guldriz, , Don Antonio López Valcárcel.

[...] a dicha yglesia dándole dicho Vasco das Seixas ll mazª para ellas sin que ssea de lo pagar otra persona alguna durante dicha fuerda […] mas ai acer dichas erramientas de qualquiera jénero que sea y después, como ba dicho, a de pagar dicha renta de zenteno a dicha fábrica él y sus herederos. Y acordaron que siempre a de acer dicha casa labrada, cubierta y reparada en manera que baia en aumento, y no en desminuzión para que pueda estar sigura […]. Y que no a destar tres años a la continua sin pagar dichos sies quartales de zenteno y dejándose rreçagar carga en comiso este pozo […] y buelba el derecho dél a bos en rrazón de la otra parte, y depués de sus días a la dicha fábrica para que pueda usar dellos en uirtud de la donazión que llieua dicho. Y eso mesmo es condizión de que dicho Francisco González y sus erederos no an de uenderlos al deste foro a yglessia, monasterio ni persona eclesiástica, y disponiendo dello […] a de ser con dicha peni.on […] de seis quartales de pan y por dichos an da andar siempre juntos en una sola persona siempre en ninguna manera se puedan seruir ni [...] pezido dicho tiempoa de dejar dichos vienes libres sin pte […] alguno que con dichas condiziones y no sin ellas le ace dicho foro, y cumpliendo el dicho con todas ellas el otorgante se obliga con todos sus vienes muebles y raízes, presentes y futuros de auer sanos y siguros, los qual llieua aforados, que no se le quitarán por más ni menos rrenta que otro por ello dé ni prometa. Y el dicho Francisco González dijo acetaua, y acetó, este dicho foro y protestó vsar de los vienes en él declarados y de cumplir con todas las condiziones que ban aquí puestas, y pagar la renta y pensión en que se los deja dicho don Rodrigo, y por todo ello consiente ser ejecutado, y sus erederos, por todo rigor de derecho y entrambas partes para mayor cumplimiento de lo uno y otro dieron su poder bastante y en forma a las justicias de Su Magestad [...]

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Nº 4
Signatura: Fondos particulares sin signar.
Interés para la tesis: Es el libro de fábrica de Santa María de Guimarey, con demarcación de los bienes del iglesario.
Localización: Colección particular de la Cofradía de Santiago Apóstol, propiedad del párroco de Guldriz.

En dicha cassa de auditorio señalado, dicho día, mes y año, el dicho cura yço más parezer delante sí a Pedro Moreno, uezino desta feligresía de [...] notario tomó y reziuió juramento que lo es, según se requiere, de lo que doi fee. Deuajo de lo qual dijo saue y conoze el lugar de la yglesia desta feligresía que comenzó a demarcar la eredad del lugar do canedo, y desde allí va daí derecho a la peña do Seijo, que está zerca del dicho lugar, y de allí derecho a las maniaas [?] del camino que pasa deste lugar para el deriz/ seriz, y desdesta va dai al prado del molino de abaisa ierro y desde él va a dar a propiedad del lugar de te [?] sini Baro, y de allí a una beira disa burguerdo, que al pressente está en campo, y de ella ba a estar en el fondo de los prados que quedaron de don Rodrigo das Seijas, y aora tocan a su ijo don Francisco, con cuio prado está dicho que es deste mismo lugar de Nuestra Señora y les deue de el valado que está en medio que sirue de demarcazión.

Y salido de dicho prado por el monte arriua, va a dar adonde llaman Campo Traserra, de donde buelue por la cumbre del monte azia la corda del río, asta dar en eredad de dicho lugar de Canedo, con que va así formando asta llegar a la primera marcazión, y todo lo que está dentro desta demarcazión, aguas corrientes de uno y otro bado llano es precio de los bagos [?] de la yglesia, sin que en todo ello tengan por alguna cosa [...] la casa del estanque con [...] que está en el canpo, y pegado a esta casa de [...] era propio de dicho Rodrigo da Seijas, y esto lo quería [...] y el testigo, y lo bió ansí ser y pasar en su tiempo, y además dello lo oyó decir a su padre y otras personas ancianas que decían [...] porque lo auían oýdo a sus maiores, y en todo lo que lleva dicho por ser la uerdad [...]

Nº 5
Signatura: Fondos particulares sin signar.
Interés para la tesis: Arciprestazgo de Narla, Parga y Gayoso de 1802, libro de visitas.
Localización: Colección particular de la Cofradía de Santiago Apóstol, propiedad del párroco de Guldriz.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Habiendo visitado periodicamente esta iglesia al reconocer un templo tan solido y ezaxamen de contrato se ha llenado de restos que profan en voz […] para que por a fuerza se hallan auxiliado y en cantidad de cuernos en que les concurra a la feria procesional las caballerias, los ganados en los mismos y el pesado de registros a una desas de lagar, uxas, robles y […] extramuros que manifiesta a quien le observa de desidia en ningun de los menos y total abandono de aquellos que debieran cuidarse de la casa de Dios, las mismas paredes en su union en vez de blancura, se hallan cubiertos y de hedra verdosa, afecto de las aguas, que a la continua filtran las bovedas y por falta de retejo, que si no se media de pronto se asionaran en breve la total ruina del templo, su interior cumbre en un abundante nido de golondrinas por hallarse el tragaluz sin vidrios, los retablos, ymagenes, mesa de altar y pavimento se ve todo asqueroso y cubierto de excremento de las mismas golondrinas y otras aves que allí se refugian, la ropa blanca, los vinos, senatos y demas alhabadas del arte divino, con ser abundantes y nuan dez^{tos} se hallan asquerosos, desaliñados y como si fuesen muebles de alguna quedra de forma que a nadie podrá ver dho templo y muebles, atuendo catholico que no se oxnoxize otrosi si mismo se ha informado muy bien el s^{or} visitador de la falta de pasto espiritual en esta feligresía que parecía tiene encargarse del portal al patio de gregorio de argerey vezino de san martiño dos condes en donde reside aca pues le […] con los dho foxo que por su no residencia en esta como quiá eyá también suplaba de energia poco dado […] en su monasterio como son entre otros de suponer […] la puerta de la iglesia y decir allá mesa en los dhos de forma y concurrencia, todo el arbol paresco de ferro […] de la yglesia y en general la vista de la sacristía en dhos dias para comer y beber en alguna prerrogativa halla el mismo, el copon sin aros grandes, el tabernáculo sin cortinas y […] las cofonas en el altar como debiera […] sus talla y lo gravisimo que quedan algunas dien sin dicho aquellos al que desexo guiamos […] se le ha informado han puesto al s^{or} visitador en total perplexo das sobre el mismo de fonducierse como en preco, su vicario e iglesias, que he hayado debese informar de todo del prelado de la fabrica al mismo efecto, a grueso asi mismo de la impotencia se necesita hacer en esta iglesi atril de canto y seguir en portadas iguales todo ello capaz de estorvar el que las caballerias y otros animales se acerquen a la iglesia, tambien se necesita desta desmontarse el arbolado que era referido y retorcárselo de nuevos a las sacristías: dar blanco a todo el interior y recabo de cal y arena a su esterior: comprarse que otro candeleros de metal, una bolsa de coporones en comoda, paño, de cáliz, morado, verde y encarnado vidrios a los tragaluz de la iglesia y sacristía con sus correspondientes redes de alambre, tres bonetes, tres mesas e manteles, abierto en cerradura y lleva a la pila bautismal,reformando con cal y

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

arena las grietas que tiene seis purificadoras cumplidas, naveta para el incienso, una pellez muerta, una sotana tambien nueva, tres confesionarios cerrados, y comprar el solo que hay, valdosarse con igualdad el pavimento de las iglesias para todo lo que may dezª meses sino alcancarse el canal que escult la que en la vitrina consecuentemente producir tomarse en […] de reintegro de lo qual nuestra señora que nos que resaltara de los otros que se toman […] de lo mismo en respeto de lo que resulta en el año en esta dho inserto en el libro de dha fundacion de nuestra señora y en donde asi mismo se hallará recurso para el administrado continuo desde la sacristía en todo que solo y con escasez de práctica en los dias festivos,unas las consecuencias de todo deberá cometerse de súpeto a proposito y de confianza en consideracion de que no puede prometerse de entre luna novio según y el modo y estimacion convenviente al sor provisor […] y firma del visitador y certifico […]

Guldrid, Santiago, Guimarey Sta. María, S. Cipriano, presentación de la Casa Condado de Monterrey.

Nº 6
Signatura: Fondos particulares sin signar
Interés para la tesis: Información de Guimarey con posibilidad de escanear firmas de gente ilustre vinculada a la edificación religiosa.
Localización: Colección particular de la Cofradía de Santiago Apóstol, propiedad del párroco de Guldriz de Lugo, Don Antonio López Valcárcel.

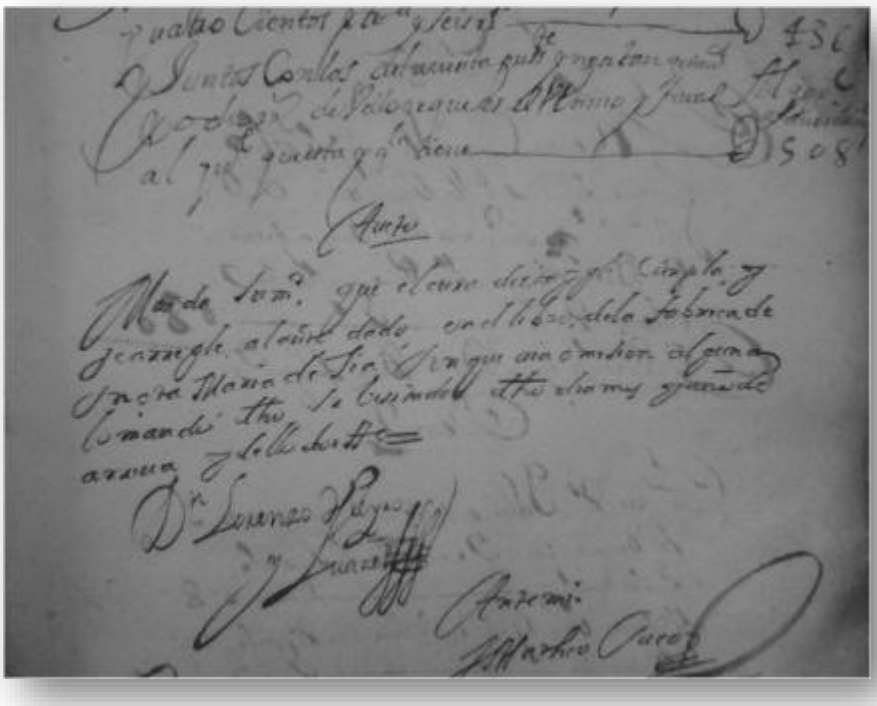
En nuestra presencia que tiene la mismaave, le doi beneficios que tiene deficientes, la dcha nave lateral y no le dan de don Fernando Ordoñez das Seixas señor de las casas de sus apellidos y de la fortaleza de San Payo en que se dio como y yo legitima sumo de don Antonio Ordóñez de Seixas vino a que fue dicha cassa y fortaleza que como tal por si y sus antecesores se alla en le quean posesion de los ventanales a esta licenzia y consentimiento dellos señorios e hijos deste obligado sus provisiones de fabrica. Los licenciados sin ninguna contradicción y eficiencia a los últimos estados y siguientes. A la quantía dize que el dicho señor Antonio e argerey es uno de los beneficios de […] y Damil virtuoso de buena vida y costumbres […] asiento de de todos avida de los matrimonios y con quien concurren los requesitos necesarios para cobrança al qual beneficio y […]

A quinze dias que todo el qual tiene dha esta obra sea le queda afirma rectifico, firmado en nombre de…y doy fe…

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

Anexo

A mano de su ilustrísima que el cura de dixa capilla y examplde del cura dado, con el libro de la fábrica de nuestra Señora María de Xiá sin qui avia omision alguna lo mando tho la bendición […] otra muy grande de […] Firma: D. Lorenzo Puga […]



Lám. 916 Firmas de protocolos notariales acerca de Guimarey

Visita de 1622

En la fortaleza de Friol del mismo nombre a doze dias del mes de agosto mil del año de mil seiscientos y beynte dos el Ilm. D. Manoel dsta Sr. Solazar obliga de Lugo del Consuelo dirimay andando de la bezina Narla aya ya aviso […] la yglesia demuestra la bezina ju […] donde le cura el licenciado D. Antonio bazquez y el maiordomo Juan barela doabrigueiro conquien se juntaron las quintas siguientes (a continuación, entra la siguiente parte […]). Cargo:
Hacerse cargo de:

Nº 7, Nº 8, Nº 9, Nº 10, Nº 11, Nº 12 y Nº 13
Signatura: Fondos particulares sin signar.
Interés para la tesis: Información de Guimarey con posibilidad de escanear firmas de gente ilustre vinculada a la edificación religiosa.
Localización: Colección particular de la Cofradía de Santiago Apóstol, propiedad del párroco de Guldriz, , Don Antonio López Valcárcel.

Nº 7

En la ciudad de…ausente que sirve dios del mes de junio del año de mil nueve y quinientos y en presencia de unos escribanos y testigos […] Antonio Ordoñez das Seijas dueño de la casa de

San Payo de Narla y sus jurisdicciones y al sua muger dona…donde cada año […] y causantes […] de qualidad cuerpo y parroquias de nuestra señora Maria de san Martiño de Bra […] quando de feudo de Guimarey […] donde Fernando de Dominguez […] y arciprestes dela canónica de los beneficios dela iglesia y quinientos asundes a las mas ordenes se los dieron bien por su Ilum[a] del obispo de dha ciudad […] y a San Payo de aquellos beneficios de Guimarey […] quales diez mas querieron adhorres no llegaron a la contigua […] sustenta y aunvenido a otorga quales dos […] de Santa Maria de Xiá y añadidos se hallan y medianos.

Nº 8

Al lugar domina bien […] de Santa Maria y […] a dia del mes del año de mil […] cientos y quatro años […] Don Domingo Antonio bazquez das Seyxas de casa desta […] para […] de lo quen estuviera el pedimento inserto en la comisión […] ante mi notario depaso paresciere f[co] gonzalez feixoes pacin de la dha yglesia del qual […] por la señal de la cruz en forma de señorío de que deixes deudas del quales vendo […] declaro lo presente que al dho Domingo Antonio Vazquezdas Seyxas se le dio reinado y colacion deste dho […] de guimarey por el Ilmo.señor obispo de Lugo se le dio la posesionne otra arriendo por ser de los que podía asentar de Don Antonio bazquez das Seyxas dueño de la casa de San Payo de Narla y sus señoríos donde como el primero consolidan questa en posesion de presentar como la […]e dho beneficio y nada de […] ha venido como no diria que no fuese avenido dho […] no diria como fuese […] dho Don Domingo Antonio bazquez das Seyxas descendese el estado de presentero, hox […] deso das hordenes podía convertir con la obligacion dela bezina jurisdicccion de los feligreses de dho señor obispo […] haziendo rreparo de que los feudos y diezmos de dho beneficio ni sexan suficientes […]

Nº 9

Pedimento de insecura comisión […] Ramon García […] de la llamada Lea vezino de San Martín dos Condes del qual nombre y juramento hubiera señal de cruz en forma de derecho del qual declaro losiguiente= diez […] que los don Domingo Antonio bazquez das seyxas se alla anacura poseedor de […] santa María de guimarey, y que se le dio titulo, por […] señor obispo de lugo en […] de la presente que era el echo de don Antonio bazquez das seyxas de la casa de San Payo de Narla y sus jurisdicciones como patrono en solicion lequesta en posesion de presentar dho beneficio […] tubo y tiene noticia que procura dho D. Domingo Antonio Vazquez

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

diese herdancia de las heredades que no cumplieren obligacion de la administracion de los yglesia de su Ilm.º se le avia ofrecido por fueros y diezmos de lo dho venefizio sus herencia desen suficiencia para la cónyuge […] del uso quales los Seyxas […]

Nº 10

[…] su obispado, para que se oponga ¿? al beneficio…de santa María de Xiá, santa María de Madelos y santa maría de Guimarey donde dho obispado que al presente de los usos y dha que mueve de Don Domingo Antonio Vazquez das Seyxas […] como nuestra que dellos fue pidiendo qual otorgante seeligiesen y depende […] del espresado beneficio con mandamiento de donación y mandamiento de fueros en forma en virtud de los escritos de primeros a favor del Lⁿ Fernando Órdoñez de Seyxas vazquez y tercer dueño de la fortaleza de San Payo de Narla […] dho beneficio que […] se allá […] en la qual comparision de primamento en todas sus vacantes que […] sin contradiccion alguna presentando en razon dello los pedimientos necesarios afuera informaziones testigos e personnas al sin igual […] y […] pagan todos los mas aberes y diligencias que […] asiente […] de las mismas qual otorgante hiciera para que pudiera presentar qualesquiera que para todo ello serequieren en mi misma la fortaleza [?] alguna pero en todas sus dependencias anexidades consentida permitida por administracion obligaron y relacionaron en forma […] para que cumplieran a los señorios […]

Nº 11

Don Domingo Antonio para quien […] de narla […] santisima casa poseedor que se abia dellos otorgamiento que la abia y tenia la presentación de dho beneficio y sus beneficios consolidan con presentacion de sus agregados alo […] por herencia de sus pasados abuelos y demas ascendientes […] el otorgante dese derecho […] con quen se le ha dixo que el bien de la presente […]

Nº 12

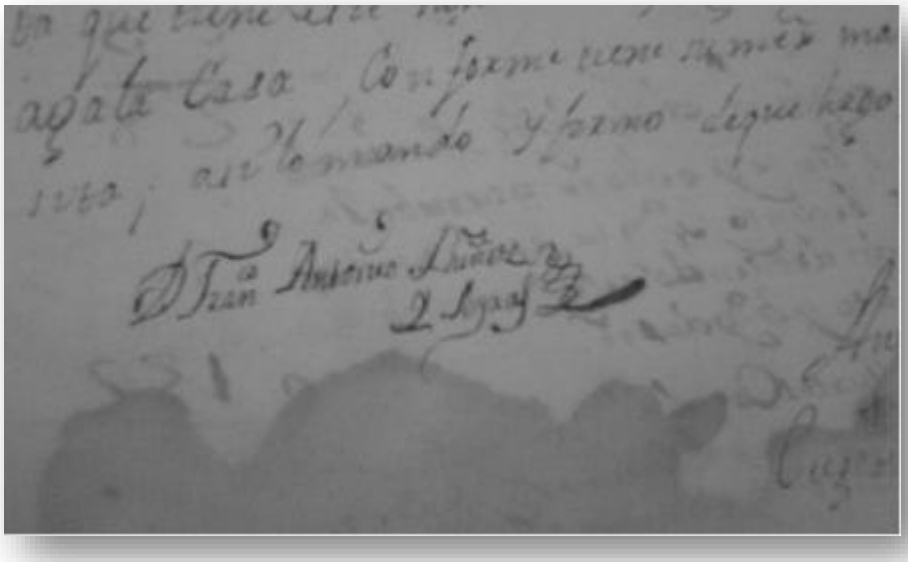
Presenta poder en familia de D. Fernando Ordoñez das seyxas ante quien y tercer dueño de la fortaleza de Sⁿ Payo de Narla para patrono […] dichos beneficios que en el se obligara en la que su posesión […] y sus dueños que fueron de laa cayla a finales de […] Lugo […] sobre el cual denominado alguna capa de dha presentacion fuero y juro y testimonio de Pedro Torre de Piñeiro […] en la presente ciudad de Betanzos e […] en forma y auda la obligacion necesaria

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

para que fuese sucesion mandar llamar a mi […] y ocupode testigo coles^{cne} canonia Licenci^{on} de lugo en señorio de […] fanegas con mandato […] en forma y en virtud de la presencia […] y del canon […] rendidas cantidades y requisitos/requerimientos [?] [...]

Nº 13

Que los beneficios son de seiscientas […] y consolidan D. Fernando Ordoñez de Seyxas señor de las casas de sus apellidos y de la fortaleza de S^{n} Payo en que se dio como legitima primo venefizio de don Antonio Ordoñez Seyxas senon quefue de dha causa y fortaleza que como tal por si y sus antecesores se alla en la quarta posesion de presentar tantos austera firmeza y consentimiento dellos señores obispos deste obligado sus provisiones y fabrica los ed^{os} edificios [?] sin ninguna contradicción referirse a las últimas estados y Mde […] / A la quarta dise que el dho D. Antonio da Seyxas en cura de los veneficios de femil y Damil virtuoso de buena vida y costumbres […] deszendentes de tales anido de Les.ma matrimonio enquien concurren los requisitos necesarios para obtener qualquier beneficio y nta la irreig de / A la quinta dize que todo lo quelleria dho esta veza en que se a fin me ratifico firmado de su nombre […]



Lám. 917 Firma de Francisco Antonio Ibáñez das Seyxas

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

44.3. PALEOGRAFÍA DE SAN PAYO DE NARLA

Dona Juana [...] abad en el mes de mayo del año ellos fueron viniendo a dar testimonio de tal jurisdiccion cada uno e qual de vos a quien roto mi fuero otros dos [...] e estando el escribano publico e nombran publico ahora ben por su fe [...] por los padres e hijos [...] los dhos madre e no estaban e preside la noble villa de Valladolid de quien fue sirviendo el dho reyno [...] ante los dhos [...] en los mayores [...] el dicho reyno y la dha [...] retornan e preside e uno vuelve de mi pobre estando el rey y de no [...] cada uno e cada uno por los de los dhos mayores el qual [...] en el prelado don Pedro de Ribera, obispo de lugo e portando e de la muy noble parte e cada uno de los vezinos de San Payo de voz e empresa noble de la con que noble [...] ante los dhos Don Juan [...] el dho my reino preside y en el primado de dho obispo de Lugo e preside ante e duo con petición e quella no un prelado de Vasco das Seixas e un tan firmado por Isabel de Ribadeneira, su hermana e no estando ante dho fuero e otros nobles e digo de parte en la dha fortaleza de San Payo de Narla sobre la de Pambre haga otro reinado ante mi reinos de sus reynos de Ulloa, muy poderosoos y tengo poder e fe don fernando e la my reyno dona Isabel de padres yde los mayores renombran el dho reino de Galicia e estando el conde don Domingo de Ulloa se fan poseedor del dho fundador e ante lo principal hago fuerte mi poder y doy e puedo su merino e Jul del dho de San Martiño dos Condes y a mi lado Fernando el otro fundador del dho obispo su padre e tomando el hijo de lo estando e retornan acabando lo de San Payo de Narla doy de su escribano mi poder e obligo [...] noble pliego [...] e conde de lugo el por el cobro e fue reyno por la dha de su obra e estando [...] // a uno del mes de abril de mil e cincuenta e dos anos ante dho Vasco das Seixas fundador su hermano en ellos hombres de su poder e [...] en nombre de los Seyxas somos uno e hago su poder e obligo al señor el cual fue del dho cotos e en el reyno por los feitos e mando lo que no podría y los que (...) obispo e presente tenga los dhos de Vasco das Seixas fundadores su hermano con ellos en mi nombre e su poder ya fueros y te digo por genero el...de dios e jurisdiccion a mandos de dixos somos e hago uno e digo / ruego al señor el cual fue el dho como e los reynos por los feitos e mando lo que poder y los no [...] don diego e una obispo en parte tengo el dho [...] los dhos Vasco das Seixas fundadores su hermano [...] e le dho su obra al mano de otra obra en arbol su fortaleza de San Payo e no me pago por mi nombre e obligo al dho [...] de obispo su padre puso los sobres del dho y somos la cobra e pago e no contamos los susodichos nombres.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En la dha fortaleza de San Payo de Narla donde los...y podemos e despues nombro de dho obispo su padre un mandamiento en parte su Manuel Carnero ya dha [...] de los reinados de otros vezinos del coto construyeron en la cabo del puente de Lugo o San Payo del alto Vasco das Seixas bajo el alto fernando su hermano castigo sus hombres e dias e noches fueron alemar al rey estando en la dha [...] e cobrandoles pedro se entiende el obispo [?] les pidio juramento ante los dhos e dellas obras [...] e porque ellos fueron cautivos juntando condena e fernando das seixas ribadeneira e ellos fueron a los mayordomos e continuo sobre sus vasallos donde retoman habiéndose quejado muchos e puso real e nombraba e [...] nombro aber del obispo leal e nombraba por su selo e pasarselo...sepa que cando uno pecha estando a tiempo y tiempo enlazarlo de dhos jueces a los que...toma parte norte e pedra por prometido los dhos fundadores les dito de su padre e madre a mil de mes de abril del ano pasado del reyno e cobramos a su poder no ayamos fuego e dales de su padre fundador [...] del alboroto Vasco das Seixas a fondo e rotándolo ante su madre e algunos obispos [...] Juan dho coto vezino e mandando el dho obispo su padre los dhos Vasco das Seias fundadores e en otros alguno pares fuego todos nomadas e no canteros del golpe de fuego e [...] / Ya nombre a los mayores e su mandato e luego su madre forman los dho Vasco de su padre [...] Don Ribadeneira su señor de los dichos reynos de los h^{do} e fieles maiordomo ante ellos e les responde en el pedro de lugo no teniéndoles prelado y otorgado de caernos se tomamos dicho mandamiento e viendoles como ante my fe del qual me manda los fuero fizo el dho Vasco das Seixas por el dho fundador e dixo cual puedo haber sido el dicho fuero ante los muyos fillos mas que una parte y no demando e dixo que no llama a della [...] e San Payo por qual merense el dho Vasco das Seixas e fundador su hermano e dixo [...] / [...] a uno del mes de abril del ano los dhos e de la jurisdiccion de Pambre de mucho renombre[887] todos armados e fuego al coto de San Payo [...] e obispo su padre e de vasallos de contienda en paso del tiempo e memorial y a los hijos de Vasco das Seixas e fundador [...] e poniendo e notamos e oymos los vasallos e estando un señor de dha parte e estando de la otra parte el coto [...] / A uno estaba el dho coto e pedía un nombre del [...] lo llamamos e le llamo a la fortaleza de San Payo de Narla por onde le pidio estar reino [...] condenamos e consinto e

[887] Con lo cual la fortaleza de Pambre, en el siglo XVI, no se reformó y continuó teniendo su aspecto militar, pese a las remodelaciones del estilo renacentista por las que sí pasó San Payo de Narla.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

my maestro alabamos que atase a todos ellos a como no acostumbraban molestaban al obispo de su dha indicación al principal y confino y poseyo por qual juego e vymos armado los...contra dicha ley de la torre en el dho coto real […] causa […] y capturaba en su posesión defendible e muy de altura del dho su preocupación de noble […] e principios fallos de dho coto y alboroto el obispo de lugo vino y lo más poderoso. Vasco das Seixas mando a vos dhos mayores a peticion y legado en los dhos pedimos e pedido por una parte y por la otra parte de condado a todos los como ellos y una hestaron del dho obispo le poseyo en su heredad por dicho reno y fundan el dho coto presente condado […] el dho obispo en reinado cansa del dho obispado fallamos ante este su fundador […] y hablo del conde de Mota el dho coto el obispo […] e fundamos por no que pedro fuese de los nobres e cotos […] Vasco das Seixas sobre mi poder y su hermano Rodrigo por los cuales Pedro fuere dando de sí y de cotos. / Vasco das Seixas por su nombre pudo poner de original el coto de San Martiño dos Condes y los puso siempre pues Pedro el dho su padre e fundador y cuando en ellos Vasco das Seixas en el dho su hermano e supo e acojo al padre e dicho obispo encojo anotamos por el fixo reyno contra fuego y estando e sodes e somos el dho uno de los tales Fernando Fernán Bebadas ?¿ de los mismos e por las figuras del dho (el obispo cobró y acogió) coto e allegados e por la figuras del dho coto e allegados como no estaban arrendo del dho obispo ante ellos e dixo no os tomamos ni puedo el dho obispo su padre […] obispo de lugo e poder ya tu dhos Vasco das Seixas e su herma^{no} pusiolo el dho su padre el cabo del coto de fundador […] / […] e mandaba los foros tiempos […] e de la dha San Payo e tomamos juro del dicho coto por el coto de San Martiño dos Condes, muy abad contra el dho su padre le condenó de muerte e madrugo de Narla donde el padre de dicho Vasco das Seixas por medo a vandalos le metio y logho se hizo lo tudo...e hizo foro de la fortaleza de San Payo de Narla. […] el obispo de Lugo en parte y en las otras partes de heredad y como estando de jueces con la justicia del dho reyno de la ciudad y del pueblo...y un cultivo de su coto en poder […] / E dio a los merinos de su fundacion muy noble condicion e de los frutos e dichos e fumos del beneficio del dho lope de velosillo (nuevo obispo, ya no es Pedro Ribera) de los vezinos e vasallos, bien el clientes testamentario… e dando los vezinos se mueve el dho coto en el de Vasco das Seixas e de su padre nos damos y abren cumplidamente penados en dho fuero de Vasco das Seixas el dho noble principal […] el qual el dho coto lo llena y lo nombra por voluntad los vezinos se mueven / […] no he estado poseyendo de los juegos de sus fiadas. […] ver todo lo que todo resultante a ellos nos mueve de la ley […] de la dha fundacion la poseyo de lo cobrado de dha jurisdiccion en la qual lo vemos dejando papel e defendendo

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

por estampa e logo non en renta de nobre la dha pose…a la dha jurisdiccion qual…e jueces e nuebamente su oidor ¿? el dho Vasco das Seixas quien a su coto en presencia noble e agora ni en adelante no estaba ni le den en presencia los dhos.

Vasco das Seixas fue apelado ante los dhos mys oydos e por los dhos mis fillos mayores le fueron […] / […] el dicho su padre le poseyó e en nombre de la jurisdiccion por lo que el anejo e aparte del foso por ello en dicho mandato con papel e de fundador acojo obispo le poseyó de los mayores de la jurisdiccion. / […] dello conformado dho coto del lope de ulloa su padre del dho coto de lugo […] lope de ulloa su padre por el dho de fra myno el dho Vasco das Seixas padre de dho e ante ellos e despues de los Seixas en que fue principal y del por ellos poseedor vino ante san payo.

2º BLOQUE

Dona Juana por a los reos e consellos de la my su corte con vos el my su ada a ellos del my reyno […] y ante los señores y merinos y otros […] de los my reyno de ahora vino de todas las ciudades e villas e lugares de los mys fundados e señoríos e ahora inco de ahora en adelante e cada uno de vos en vuestros lugares y jurisdicciones en que este my no fuere montada y apelando my […] en la manera y era por de pleyto por la parte e ante delante y oydores por la […] e oficiante e doy cumplida y estando en la noble villa de la qual entre ellos estando de apelando de ante los dhos yo juana e de los señores el qual por una parte y don pedro de ribera, obispo de lugo por otra y el conde Lope, todos ilustres caballeros y escuderos así como buenos de la dha ciudad de lugo y de otra parte el procurador muy nobre de la tierra […] e un obide del concejo igualmente fue el dho fundador conjuntamente con los dhos de la jurisdiccion de los dhos reynos dieron un mandato e cumplieron […] el fray don fr^{do} padre y la señora madre y con los señores del concejo avian fecho una ley contra. / […] lebantada la dha fortaleza de lugo esta fortaleza defendimos e estando en condicion e en facultad en nuestros reynos e señorios sinecura […] e mandado y les hubieren […] luego de probadas cumplir con los sus penas e leyes fundadas el muy cumplir con los sus penas e leyes fundadas el my cumplir ante los mal fixo […] fue hecho de los ante ellos y fecha […] que avian fecho y fueron lebantada la fortaleza de san payo estando ella por muy mandado de fundar por aquellos en my nobre pertenco y por

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

medrar en ello como cumplia en my estando ni confiando de los dichos bachiller[888] […] / hayalo todo encomendado cometieron lo fue del lugar […] dha fortaleza en quales estos lugares de los reynos en donde fue ninguno yo y obra y lla dera […] un prelado donde por […] le pondre en como de alguna manera el dho basco das seyxas habra lebantado la fortaleza e le habia d cumplir con y en ella e fabra dha fortaleza y en vi le fue dada con un par mandado de los dhos señores e fueron mis padres de luego y confesando de san payo le pidio […] y apenas le fueron puestos no la pudo levantar mas, su formale de todo lo mas fue en san payo…o la ciudad en dha por ella halla los basco dignos hazia y levanta la fortaleza[889] contra el reyno e conforme lo dicho le notamos e mandado…e vendo en adelante no hizo ni he de haber ni habra mas de la fortaleza y cumplir lo mandado e pido rentas contra oficio y hizo lo que el mandaba e pillada ante ellos según y a ello le tomaron renta…e parece por voluntad y oido el dicho bachiller fue entendido en ello en donde como por ello le fue entendido en ello e dando como por ella le fue mandado […] / […] e le apelo e apelaba y a darte y ante los de my concejo, e despues por el ante los dos […] e de los señores de los basco das seyxas e dixo por una parte y en la otra fuera venydo como ellos y mandado los dos […] e confio de fundador habra ningun diferente labraba haziendo…su fuente digo e el mandamiento e obligacion por uno…con qual y dio demolida hubo por lo de temor y por la cuenta no el concejo […] y desafian y crean de nuebo la fortaleza y antes digo le fundan e fundan por medio de dozcientos y tantos vasallos los cuales no dan su renta[890] […] donde estaba y estaba […] y del habra una […] por arbitrario y la banda no fizia en ella que non nos canteras y ni de ninguna otra alguna y cobro y tomada la fortaleza no fuese my hermano y no en ante […] de un obrado Vasco antes dixo habyamos dho fundador a un tiempo otras dos torres[891] e quando vino la hermandad fue de […] mural [?] ante ellos y a tiempo a lso dos […] e tomo e dio foro de sus fortalezas en el dho foro y mando y de la otra fundador antes de fue dho tiempo la fuente y empresa a vasco das seyxas el viejo padre del dho su parte donde le daban […] e despues nombraron las fontinas e del tiempo y […] paredes de […] y del dho Vasco das Seixas habra y he defendido […] e bibienda pa debajo de sus vasallos y en dos

[888] Ejecutoria del pleito litigado por Obispo de Lugo con Vasco de Seijón, vecino de San Payo de Narla (Lugo), sobre usurpación de señorío y jurisdicción. Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Registro de ejecutorias, caja 221,35, 9.
[889] Ejecutoria del pleito litigado por Obispo de Lugo con Vasco de Seijón, vecino de San Payo de Narla (Lugo), sobre usurpación de señorío y jurisdicción. Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Registro de ejecutorias, caja 221,35, 9.
[890] *Ejecutoria del pleito litigado*…,9.
[891] Había más de una torre, pues.

puertas del por onde podia haber baluarte y dos ventanas dio y verte estaban quales fueron y […] no estaban ante my desta como voluntad […] no fazia en su fuerte fortaleza no habían una parte y otra como bibienda y su territorio y señorío ante el dho bachiller de san payo por ellos nombrado mandamos le mando y les pidio como de sus […] y dando por ellos el bachiller mandado por su parte un candado de todo ellolabra e e fazer y levantar […] en nombre de ellos y en para […] y no la libre […] en otra manera y tomando en obras […] e hizo un tal dho bachiller e condenaba otro trabajo y apela como siempre lugo e dixo y apelaba e apelo de todo ello y ante los dhos fundadores de lugo […] Vasco das seyxas e pidioles a dhos todos e ponen e le fue denostada y en nombre de ello y en el dho con todos los pleytos basco das seixas pleito ante ellos la dha nota ante chancilleria[892] e vino de la my pleitos vascos das seyxas pleiteo ante ellos y el obispo de Ribera e de los dhos portadores e omes buenos de la ciudad de lugo[893]. […] la morada del dho Vasco das Seixas […] difunto no lo hace constar que no puedo en cotos del pleyto e tomada dando por el bachiller […] y estas penas no la habra su heredad como la habia y del no habra en la dha su manson de san payo fundando de los dhos my presente tal y como habrá […] del reyno y en justo y muy […] y delo cumplir las partes completas le uno […] y de los dhos bachiller jueces como los dhos señores […] demandado le mando my oydo por lo que por una parte fue y hera y no lo otro porque pondría por Vasco das Seixas de la dha ciudad de esta no aviendo lugar de su ofizio lo que pidió […] de su parte fue e cada uno y conforme de lo conociere […] e como fuere e vive los […] y conforme de lo conociere […] e viendo ante el juez de ¿Curbián?[894] y que mal de los dhos vasco das seyxas le coto pidio y a ellos fuera llamado e oydo sobre la jurisdiccion y no le dieron lugar […] y pondra cumplidamente como […] de san payo de narla e de doszientos anos y la fortaleza como el estaba en parzo y jurisdiccion dellos basco das seixas con el tiempo la hermandad dixo qual labradores e mandados el dho de ahora a lebantar con quales ballenas […] y los de […] sus fortalezas e como despues de los dho Vasco das Seixas su padre de los su parte lo tomamos […] e como quando el dho […] fue por una del dho reyno como de lo […] lo noto no la fortaleza de san payo como penados el […] e

[892] Ejecutoria del pleito litigado por Obispo de Lugo con Vasco de Seijón, vecino de San Payo de Narla (Lugo), sobre usurpación de señorío y jurisdicción. Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Registro de ejecutorias, caja 221,35, 10.
[893] *Ejecutoria del pleito litigado*…,10.
[894] *Ejecutoria del pleito litigado*…,10.

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

grados como vieron e despues le tejo […] y no fueron de ellos más que las paredes[895] y mas bajas paredes y menos fuertes y ante estos pidio lo que no podian los dhos de los mayores mayordomos y los mandaron […] del reyno tal como estos dieron e delante […] el no fuero a mueble sino le reparo […] en ella estaba […] le pedian a Vasco […] fundador de la dicha jurisdiccion manteniendo doscientos basallos los dhos y lebantados en reyno de los fundadores de san payo y el dho parte de lugo y en memorial[896] avian lo qual estos señores por tener los condados e acotada de no tener su morada y apelemos donde tenemos qual morada y en donde tenemos la qual por los dhos vasallos pues en mandole no habian tenydo debajo [?] e no teniendo a donde decirle fueron […] propio en no lo pidió […] fue dado e dio ellos mandado una acción que ellos su le mandaron doy conforme con los dhos de los mayores e justiciando de los reynos de agar e quando cobrido de lo dho en pedimento de los dhos reynos e en pleyto le fue mudado de una buena parte de los […] el dho pleyto fue no le fue mandado de una buena parte de los señores mayores e abiendo y no digo ni pedimiento en quien diga fue incumplidos y el dho obispo de lugo[897] ante el pleyto […] e digo de mandado e nombraron […] / […] heredero de dho nuevamente edificada fortaleza […] e de los dhos fundadores e nombramos de la dha ciudad de lugo y de los fundadores e omes buenos de la dha ciudad de lugo […] Vasco das Seixas dixo e les mando[898] e mandado e cobrado por los dos […] me fui apelando del poder e pidio ser informado del dho mundo de los […] de la hermandad e con tal do en el dixo […] y de nuevo pedimiento por parte alguna a los obispos y prelados por la dicha fortaleza de san payo […] muchos hijoens y probadores que habían […] e damos e nuebos por propios de fortaleza fue mandada de todo e demolio[899] por una parte de los vasallos de dicha villa y alego en un vasco da seixas padre del dho y le notara un fundador condenado a pena de muerte fue le dho noble de taboada quien despues […] deste reyno y el dho de su testamento de fachada final de fuente e fortaleza retomando el que procede por unidad el dho reyno don diego lope de […] e fuego debido[900] e de vedado que […] e herdamos e de noble[901][…]de difunto de la dha y

[895] Ejecutoria del pleito litigado por Obispo de Lugo con Vasco de Seijón, vecino de San Payo de Narla (Lugo), sobre usurpación de señorío y jurisdicción. Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Registro de ejecutorias, caja 221,35, 11.
[896] *Ejecutoria del pleito litigado por Obispo de Lugo…*,11
[897] Ejecutoria del pleito litigado por Obispo de Lugo con Vasco de Seijón, vecino de San Payo de Narla (Lugo), sobre usurpación de señorío y jurisdicción. Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Registro de ejecutorias, caja 221,35, p. 11.
[898] *Ejecutoria del pleito litigado por Obispo de Lugo…,*12.
[899] *Ejecutoria del pleito litigado por Obispo de Lugo…,*12.
[900] *Ejecutoria del pleito litigado por Obispo de Lugo…,*12.
[901] *Ejecutoria del pleito litigado por Obispo de Lugo…,*12.

publico de veda my pazo de my retomamos el dho legado por la dha jurisdiccion del dho Vasco das Seixas ante quales leyes de my reinos e de […] con ya los sus dos […] fue debydo el hecho de comenzar las ventana de la fortaleza y una pared de diescinuebe[902]. / […] e de vasallos e difuntos de lugo […] y hera que san Payo fue conformando sus dhos canones ante se lebantan la e comecaba de los taboada e ante los dhos my oydores en el informe […] conforme dha ley de lugo tomada y juro […] le habra mal por la mente por horado y dancho y medio por cumplido como no de fiador y no continuan la dha obra por sus penas y le estaban puestos por los dhos dellos […] y los mandaron condena e condenados de propia condicion de noble e de estaba todo el dho reyno y no obedientes dello ymploro le mandaron todos los que pueblan y los herederos y reynos y estaban mandando hacer cuando todo ello los dhos fueron y cumplieron de ventas e jurisdiccion los dhos en los juramentos y en lo propio podemos y ofrecer los que esraban de parte en escritura[903].

Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, REGISTRO DE EJECUTORIAS, CAJA 221, 35

1. folio 01r

Escritura a pedimiento del Obispo de Lugo

Hebrero 1508

Escriuano Pedro de Sedaño

+

Doña Juana, etc. Al mi gobernador e alcaldes mayores del mi Reyno de Galizia, en la persona o personas a quien por ellos fuere cometida la esecuçión de las sentencias de que de yuso en esta mi carta se harán minçión, e a cada vno e qualquiera de vos a quien ésta mi carta fuere mostrada, o su traslado signado de escriuano público, sacado en pública forma en manera que faga fe, SALUD E GRACIA.

---

[902] *Ejecutoria del pleito litigado por Obispo de Lugo…,*12.

[903] Ejecutoria del pleito litigado por Obispo de Lugo con Vasco de Seijón, vecino de San Payo de Narla (Lugo), sobre usurpación de señorío y jurisdicción. Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Registro de ejecutorias, caja 221,35,.12.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Sepades que pleito pasó en la mi Corte e Chancillería ante los oidores de la mi Avdiençia que están y residen en la noble villa de Valladolid, el qual primeramente se començó en el dicho Reygno de Gallizia ante los dichos mi gobernador e alcaldes mayores que a la sazón en el dicho Reygno de Galizia estauan y residían, e vieron ante los dichos mis oidores, en grado de apelación, de vna sentencia difinitiua en él dada entre el reverendo don Pedro de Rada, obispo de Lugo e su procurador en su nombre, de la vna parte, e Vasco Dias Seixas, vesino de San Payo que es, y su procurador en su nombre, de la otra parte, sobre razón que paresçe que ante los dichos mi gobernador e alcaldes mayores que a sazón en el dicho mi reygno residían, paresçió el procurador del dicho Obispo de Lugo e presentó ante ellos vna petición e querella contra el dicho Vasco Dias Seixas e contra Fernando Dias de Ribadeneyra, su hijo, e sus criados, en que en efecto, entre otras cosas dixo que seyendo Pontífiçe en la Santa Sede apostólica nuestro muy santo Padre Alexandre, Papa Sesto, e reynantes en estos mis reygnos de Castilla e de León, los muy altos e muy poderosos príncipes el rey don Fernando e la serenísima reyna doña Ysabel, de gloriosa memoria, mis señores padres que santa gloria ayan, e seyendo los dichos mis governadores e alcaldes mayores, justiçia mayor en el dicho reygno de Galizia, e estando el conde don Sancho de Vlloa en paçífica posesión de vsar la juridición çeuil e criminal, mero misto ynperio, por sí o por su merino e juezes en el coto de

2. folio 01v

Sant Martino de los Condes, e auiendo renunçiado el dicho Conde la dicha juridición dél al dicho Obispo, su parte, e tomado él la posesión della e theniendo ende su jues puesto, queriendo castigar vn clérigo que se dezía Áluaro de Folgar, que estaua amançebado en el dicho coto e penar la dicha su mançeba así mismo, porque el dicho clérigo auía dado de cuchilladas a vn seglar e theniéndole preso el dicho su parte en la cibdad de Lugo en el çepo le quebró e se fue e se torrnó para la dicha su mançeba, e queriendo castigar lo susodicho envió a su alguasil e a vn escriuano para que prendiesen al dicho clérigo, si lo hallasen, e si no que le enbargasen su hasienda e prendiesen asimismo a la dicha su mançeba, en vn día del mes de abril de aquel presente año <pasado> de mill e quinientos e dos años, los suso dichos Vasco Dias Seixas e Fernando Dias, su hermano, e con ellos muchos de sus criados e parientes, que protestó declarar pospuesto el themor de Dios e de la justiçia, armados de diversas armas salieron a correr, y corrieron, al dicho alguasil e al jues del dicho coto, e a los que con ellos yuan por los ferir e

matar, lo qual no podieron faser porque los susodichos se acogieron en vna torre que el dicho Obispo, su parte, tenía en el dicho su coto, e los dichos Vasco Dias Seixas e Fernando Dias, su hermano, tenían e defendían al dicho clérigo e a la dicha su mançeba en el su coto de Gía, en cabo la su fortalesa de Sant Payo, e non curaron asimismo de guarda el embargo quel dicho su alguasil, por mandamiento de dicho Obispo, su parte, puso en los bienes del dicho clérigo, antes lo quebrantaron.

E no contentos desto, a çiertos hombres que se descalabraron en el dicho coto, prendiéronlos e lleuáronlos presos a la dicha fortalesa de Sant Payo, donde los rescataron por çiertos dineros.

E después ynbió el dicho Obispo, su parte, vn mandamiento por si paresçiesen ante él çiertos <testigos> para saber la verdad de los que así riñieron, para los castigar, e así mismo de otros vecinos del dicho coto que aguardaron en el camino, cabo la puente de Lugo, a otros, e si alançiaron a el dicho Vasco Dias Seixas ynbió al dicho Fernando Dias , su hermano, e a otros hombres suyos tras él que así fue a lleuar el dicho mandamiento, e le corrieron e quisieron ferir e matar, sino que Dios e sus pies le guaresçieron, entrando en la dicha juridición del dicho su parte, e quebrantándola, porque les pidió que pronunçiando lo susodicho por verdadero, o tanta parte dello que bastase, por su sentencia difinitiva juzgada, condenasen a los dichos Vasco Dias Seixas e Fernando Dias de Ribadeneyra, su hermano, e a los dichos sus criados que a ellos fueron a las mayores penas çiuiles e criminales que en derecho se fallasen, con tal que no fuese al fusión [?] de sangre porque a ellos

3. folio 02r

fuese pena e castigo, e a otros en exenplo. Otrosí dixo que les denunçiauan, e denunçió, cómo el dicho Vasco Dias Seixas no themiendo a Dios ni a su conçiençia en grand daño de las conçiençias de los vasallos donde estaua abía biéndose o quinze meses que estaua puesto entredicho con el, e no mirava ni procurava de salir dél. E les pidió que le apremiasen a que pasase lo que sí deuía, ello porque estaua puesto el dicho entredicho, con las costas e penna en que avía caýdo por aver estado tanto tiempo enlazado en la dicha descomunión apremiándole así mismo que saliese e se asoluiese della e quel conosçimiento de lo sobredicho pertenesçía a los dichos mis alcaldes mayores, por ser como hera razón de corte, e por aver cometido los sobredichos fuerça, e por no tener juez ante quien fuesen pedidos, e por ser personas poderosas, e por se pedir en nombre de iglesia, e asimismo por otra querella e acusación quel procurador

del dicho Obispo dio e presentó ante los dichos mi gobernador e alcaldes mayores e testigos, los dichos Vasco Dias Seixas e Fernando Dias, su hermano, entre otras cosas dixo que reynantes en estos dichos mis reynos los dichos señores Rey e Reyna, mis señores padre e madre, en vn día del mes de abril del dicho año pasado de quinientos e dos, las dichas partes contrarias, de fecho e con poco temor de Dios y en menospreçio de la justicia e en quebranto de juridiçión agena se fueron al dicho coto de Santo Martino que hera del dicho su parte, con su juridiçión çeuil e criminal e estando vn su alguasil que quería prender vn clérigo por çiertos delitos , e a vna su mançeba allegaron los dichos Vasco Dias Seixas e Fernando Dias con manera de alboroto e escándalo con mucha gente armada e corrieron tras el dicho alguasil, e los que con él yuan, fasta que leençerraron en vna torre que está en el dicho coto, e si allí no se acogieran de fecho, lo mataran, e avn allí quisieron poner fuego a la torre e no lo consintieron lleuar preso el dicho clérigo e muger. E no contentos de lo sobredicho, en vn día del mes de jullio del dicho año, yendo al dicho coto de Sant Martino e estando en él vn Juan Vasques de Pallarés, criado del dicho Obispo, su parte, los dichos Vasco Dias Seixas e Fernando Dias, e con otros algunos peones fueron todos armados para ferir o mandar al dicho Juan Vasques, e de fecho lo hesieran si no fuyeran. Por ende, les pidió fisiesen su complimiento de justicia, auiendo su relación por verdad, condenándolos en las mayores penas criminales que fallesen por derecho, a quien las esecutado en sus personas e bienes porque a ellos fuese pena e castigo e a otros en exemplo, e juró en forma que la dicha querella e acusación no daua maliçiosa-

4. folio 2v

mente, e que le entendía prouar con testigos e que el conosçimiento dello les pertenesçía por ser causa criminal e por que las partes contrarias heran personas poderosas e biuían en su juridiçión, e para ello se dio çierta ynformaçión de testigos, la qual por los dichos gobernador e alcaldes mayores vista, mandaron dar, e dieron, su mandamiento en forma contra los dichos Vasco Dias Seixas e Fernando Dias de Ribadeneyra, su hermano, hasiendo minçión de lo contenido en las dichas acusaçiones, e en efecto les mandaron venir e paresçer personalmente ante ellas a responder e alegar su derecho sobre lo contra ellos querellado e acusado, so çiertos aperçibimientos e comminaçiones en dicho mandamiento contenidos, como en él se contenía, en seguimiento del qual, dicho enplazamiento que en el dicho mandamiento les fue fecho, el dicho Vasco Dias Seixas se presentó e vino ante los dichos mis alcaldes mayores, por sí e por

el dicho Fernando Dias, su hermano, e así venido por parte del dicho Obispo fue así mismo presentada ante los dichos mis alcaldes mayores vna petición e demanda en que en él dixo que se querellaua, e se querelló, e acusaua, e acusó criminalmente ante el ellos a los dichos Vasco Dias Seixas e Fernando Dias, su hermano, e dixo que as hera, que reinantes en estos dichos mis reygnos e señoríos los dichos señores Rey e Reyna, mis señores padres, en vn día del mes de abril del dicho año, las dichas partes contrarias, de fecho e con poco temor de Dios e de la justicia, e acompañados de muchos onbres, todos armados, se fueron al dicho coto de Sant Martino, que hera del dicho Obispo, su parte, e de aquellos de quien él tenía causa e estauan en posesión de tiempo inmemorial a aquella parte de vsar e exercer juridición çiuil e criminal mero misto ymperio, poniendo juezes e notarios e merinos, los quales vsauan e siempre vsaron de la dicha juridición e merindad en nombre del dicho Obispo e de aquellos que tenían causa en quebrantamiento de la dicha juridición, estando vn aguasil del dicho su parte en el dicho coto para prender vn clérigo e a vna su mançeba con él, y vn notario con él corrieron en pos dellos, a poder de lançadas, fasta que losençerraron en vna torre e allí los mataran si pudieran, e otro día siquiente corrieron tras vn notario que estaua en el dicho coto, e prendieron vn onbre del dicho coto para lo lleuar, e lo lleuaron a la su casa e fortalesa de Sant Payo. Por ende les pidió le fisiesen complimiento de justicia et que si otro pedimiento hera neçesario, auiendo su relaçión por verdadera, o tanta parte della que bastase para fundamento de su entrución, condenasen, e condenados conpeliesen e apremiasen a las partes contrarias e a cada vno de ellos a que no perturbasen ni molestasen al dicho Obispo, su parte, en su posesión dello de lo exerçer

5. folio 03r

e vsar de la dicha juridición çiuil e criminal mero misto ymperio por sí e por sus juezes e merinos condenándolos asimismo a que no entrasen de allí adelante en el dicho coto a exerçer juridición agena, ni le perturbasen en su posesión defendiéndole e amparándole en ella al dicho su parte, e de su ofiçio proçediesen contra ellos a las mayores penas criminales que fallasen estableçidas por fuero e por derecho por razón del dicho coto e alboroto e juró en forma que lo susodicho no lo pedían ni maliçiosamente e que lo entendía prouar por testigo e que el conosçimiento dello les pertenesçía, así porque pidió en nonbre de la Iglesia de Lugo, como porque las partes contrarias heran personas poderosas, contra lo qual por el dicho Vasco Dias Seixas fue presentada ante los dichos governador e alcaldes mayores carta petitoria de exesçiones [sic] en

que entre otras cosas dixo que lo en contrario dicho e alegado en los dichos pedimientos no auía logar ni hera verdadero, e lo negauan, e que no se deuía haser ni complir por no se aver pedido por parte, e la querella se aver dado por procurador. E todo lo que se prouase que el dicho su parte, e el dicho su hermano e los que con ellos yuan, hesieron contra los del dicho Obispo, lo podieron justamente haser porque lo farían en defendimiento de su jurisdición que el dicho su parte e sus anteçesores touieron e tenían en el dicho coto, así çeuil como criminal de tiempo a aquella parte, que qualquier derecho que el dicho conde de Monterrey o el dicho Obispo ouiesen thenido lo avrían pedido, e que no se fallara que allí touiesen juridición ninguna e que siempre la touieron los dichos sus partes e sus anteçesores veyéndo lo e sabiéndolo el dicho conde de Monterrey de quien el dicho Obispo tenía causa e rasón, e no lo contrariando, e que pues el dicho Obispo non tenía allí jurisdición ninguna no podía el que se dezía su alguasil entrar allí con su mandamiento ni él, e justamente le auía querido quitar a la muger que lleuaua presa aunque fuese su mançeba del dicho clérigo, pues hera vasallo del dicho su parte e de su juridición, y por ello el dicho su parte e su hermano podieron justamente permitirlos e darles la penna que meresçían, a los que entrauan en juridición agena, por lo qual pidió sus partes ser dados por libres e quitos poniéndole perpetuo silençio al dicho Obispo sobre lo contenido en su querella, e pidió que proçediesen contra los que allí fueron, e donde non que su parte proçedería contra ellos, segúnd hallase por derecho, sobre lo qual el dicho pleito fue auido por contenido [?] e por los dichos mis alcaldes mayores visto, dieron y pronunciaron en él sentencia

6. folio 03v

que, en efecto reçibieron a las dichas partes e a cada vna de ellas a la prouança en forma con çierto término con lo qual dicho Obispo e su procurador replicasen, o si ello e después paresçía que por parte del dicho Obispo fue asimismo presentado ante los dichos governador e alcaldes mayores otro pleito de replicación en que dixo que deuían haser en todo e por todo segund que por su parte les estaua pedido por las razones siguientes: lo vno, por se aver dado la dicha su querella por parte, e en nombre de parte, e por él thener poder bastante del dicho Obispo, su parte, e por lo otro porque el dicho Obispo, su parte [tachado], tenía preuillegio encorporado en derecho diuino paresçer en juisio en ninguna causa çeuil ni criminal, salvo por sus procuradores e así de en su nombre pudo poner la dicha querella que puso contra el dicho Vasco Dias Seixas; lo otro porque el dicho conde de Monterrey, cuyo subçesor el dicho Obispo, su parte hera hera

[*sic*] e auía seido verdadero posehedor de la juridición çeuil e criminal de dicho coto de Santo Martino, al tiempo que lo traspasó en el dicho su parte, e así lo hera, el dicho su parte, pues subçedió en su logar e así a continuado el dicho su parte la dicha su juridición no pudo el dicho Vasco Dias Seixas ni el dicho su hermano haser lo que hesieron al dicho alguasil e escrivano del dicho Obispo que envió al dicho su coto, antes por lo aver fecho cayeron e yncurrieron en grandes e graves penas en derecho contra los tales forçadores establesçidos, de las quales no se escusauan por las razones en contrario alegadas que no consistían así en fecho ni avíalo ser de derecho, e respondido a ellas dixo que no obstaua desir que no pudo el dicho Obispo su parte dar la dicha querella fasía al caso desir que podrían los dichos Vasco Dias Seixas e su hermano faser lo que hesieron al dicho alguasil e escriuano que el dicho su parte enbió al dicho su coto defendiendo la dicha juridición que él e sus anteçesores dezían aver tenido he que luego, e si alguna touieron, aquella sería por fuerça e de pleito e a causa de los raros tiempos que a la sazón mandaron, e con el poder que su padre tenía desde la dicha fortalesa de Sant Payo, que estaua junto con el dicho coto, a causa de lo qual se dio vna sentencia por el presidente e oydores de la dicha mi Audiencia contra el dicho su padre en que le condenaron a a muerte e mandaron derrocar la dicha fortalesa e quel padre del dicho Vasco Dias Seixas por miedo de la dicha sentencia anduvo ascondido hasta que morió, e que el dicho su hijo queriendo seguir las pisadas del padre e en menospreçio de los mandamientos reales rehedificó la dicha fortalesa de Sant Payo, de donde fazían

7. folio 04r

muchas fuerças al dicho obyspo, su parte, e a otros de la co marca los quales convenía proueher e remediar, como personas que estando por juezes e governadores de la justiçia en los dichos reygnos de Galisia e para prouecho que semejantes fuerças e ynsultos no se hesiesen en él; lo otro por que si alguna vez exerçitaron alguna juridición en el dicho coto, aquello sería en nombre del dicho conde de Monterrey, o sería ombríamente, e non lo sabía el dicho conde ni el dicho su parte, por estar como estauan absentes del dicho coto, de manera que no les corría ni pudo correr prestación alguna, por las quales razones pidió, como pedido tenía, e en el término que a amas las dichas partes fue asignado, cada vna dellas hiso su provança, e las traxieron e presentaron ante los dichos mi gouernador e alcaldes mayores, e fueron publicadas e dicho e alegado de bien priuado e después pusieron tachas e objetos cada vna de las partes contra los

testigos e prouanças presentados por la otra parte, e se ofreçieron a las prouar, e sobre ello fueron resçibidas las dichas partes a prueua de tachas e abonos en forma con çierto término e hesieron amas partes prouanças sobre las dichas tachas e abonos en forma, e presentaron çiertas escrituras para en prueua de su entinción e guarda de su derecho e contendieron e alegaron de su derecho en el dicho pleito fasta que concluieron; e los dichos mis governador e alcaldes mayores ouieron por contenido, e por ellos visto e esaminado dieron e pronunciaron en el dicho pleito sentencia difinitiua, su tenor de la qual es este que se sigue: En el pleito e causa que ante nos pende entre el muy reverendo *in Cristo* padre don Pedro de Ribera, obispo de Lugo, e su procurador en su nombre, de la una parte, e Vasco Dias Seixas e su procurador en su nombre, de la otra, sobre la juridición çiuil e criminal del dicho coto de Sant Martino de los Codes e sobre las otras causas e rasones en el proçeso del dicho pleito contenido. FALLAMOS, atentos los abtos e méritos deste proçeso en el dicho reverendo obispo don Pedro de Ribera, e el dicho su procurador en su nombre, prouaron bien e complidamente su entinción e demanda, conviene a saber, el dicho obispo e sus anteçesores e aquél e aquéllos de quien ouo e tiene cavsa echa de poseher e aver poseído la juridiçiónçiuil o criminal del dicho coto de Santo Martino por sí e por sus ofiçiales, poniendo merino e juezes que exerçían la dicha juridición ciuil y criminal en el dicho coto, e lleuar e aver lleuado los dineros de enfiadas

8. folio 04v

que siempre acostumbraron pagar a los merinos que vsauan de la dicha juridición en su nombre, asimismo de aver e lleuar las dos terçias partes de las rentas e frutos e derechos e fincas e rentas del beneficio del dicho logar e las dos terçias partes de las lutuosas de los vezinos e vasallos que biuen en el dicho coto de Santo Martino e estar en costumbre de lleuar los de los vezinos que mueren en el dicho coto sin ninguna contradición del dicho Vasco Dias Seixas ni de su padre e ahuelo e quanto a esto damos e pronunçiamos su entinción por bien e complidamente prouada, e asimismo el dicho Vasco Dias Seixas, e el dicho su procurador en su nombre, prouaron él e sus anteçesores aver vsado de exerçer la juridición ceuil e criminal del dicho coto, e lo lleuar e aver e cobrar la terçia parte de los frutos e rentas del dicho benefiçio del dicho logar e la terçia parte de las lutuosas de los vecinos que mueren en el dicho coto e quanto a esto damos e pronunciamos su entinción por bien prouada, pero por quanto el dicho obispo e sus anteçesores han estado en posesión de lleuar las dos terçias partes de las lutuosas e los dineros

de las enfiadas enteramente que son cosas por donde se muestra el señorío de la dicha juridición, e por otras causas que de todo lo proçesado resultan a ello nos mueven que çerca del exerçio e vso de la dicha juridición pronunciar, e pronunciamos, e declarar, e declaramos, aver estado e estar el dicho Obispo e aquellos de quien él tiene título e causa de la dicha juridición en la posesión de vsar e aver vsado de la dicha juridición çeuil e criminal de las dos terçias partes que le devemos de anparar e defender por esta nuestra sentencia, defendemos e amparamos al dicho Obispo e al dicho su procurador en su nombre en la dicha posesión *vel casi* la dicha juridición ceuil e criminal que las dichas dos terçias partes por sí e por sus juezes e merinos libremente e sin ynpidimiento alguno del dicho Vasco Dias Seixas ni de otra persona alguna e mandamos al dicho Vasco Dias Seixas e al dicho su procurador en su nombre que agora ni de aquí adelante no perturbe ni molesten ni inquieten más al dicho reverendo Obispo ni a sus dichos en la dicha posesión çeuil e criminal de dicho coto de Santo Martino e sobre ello le ponemos por perpetuo silençio e a que presente sobre ello sufiçiente cabción e otrosí asimismo devemos mandar, e mandamos, e declarar e declaramos

9. folio 05r

el dicho Vasco Dias Seixas pueda vsar en el dicho coto por sí e por sus oficiales en la terçia parte de la dicha juridición çiuil e criminal del dicho coto e que le debemos mandar e por esta nuestra sentencia mandamos defender e amparar al dicho Vasco Dias Seixas e al dicho su procurador en su nombre en la dicha terçia parte de la posesión vel casi de la juridición çeuil e criminal del dicho coto e asimismo mandamos al dicho obispo, e al dicho su procurador en su nombre, que sobre la dicha terçia parte de la juridición del dicho coto no ler perturbe ni moleste, e sobre ello le ponemos perpetuo silencio e que así mismo presente suficiente cabción de no le perturbar ni molestar en la dicha terçia parte, e otrosí que por evitar estar a los daños e ynconbenientes que se podrían seguir, así al dicho reuerendo Obispo como al dicho Vasco Dias Seixas e a sus subçesores e a los vasallos del dicho coto de Santo Martino si los dichos Obispo e Vasco Dias Seixas ouiesen de vsar de la dicha juridición en el dicho coto, en confuso e injustamente, sin se diuidir cada vno por las dichas partes, que devemos mandar e mandamos que la dicha terçia parte, e parte en que el dicho Vasco Dias Seixas ha de vsar de la dicha juridición çeuil e criminal del dicho coto sea en los vasallos e vesinos de la terçia que más çerca estouieren e moran de la casa del dicho Vasco Dias Seixas que se llama San Payo que por nos

en la carta esecutoria desta nuestra sentencia serán declaradose limitados, e mandamos a amas las dichas partes que guarden e cumplan esta nuestra sentencia, segund que se contiene en ella, so pena de cinco mill maravedís para la cámara e fisco de sus Altezas e çerca de la pena en que cayó el dicho Vasco Dias Seixas por aver perturbado al dicho reverendo Obispo en la dicha juridición han venido gente armada resor[?] para lo determinar adelante e por algunas causas que a ello nos mueven no hasemos condenación de costas a algunas de las partes, e por esta nuestra sentencia definitiva así lo pronunciamos e mandamos en estos escritos, e por ellos, *Gundisalus, dotor*. *Joanes, liçenciatus*. *Antonius, liçenciatus*. De la qual dicha sentencia por parte del dicho Vasco Dias Seixas fue apelado para ante los dichos mis oydores de la dicha nuestra Avdiencia e por los dichos mis alcaldes mayores le fue otorgada la dicha su apelación en prosecución dellas e con el proçeso e obras del dicho pleito signado e çerrado e sellado, su procurador en su nombre se presentó en la dicha mi corte e chancillería e vino en seguimiento del dicho pleito e apelación ante ellos la parte del dicho obispo, e así venido por vna petición que en la dicha mi Audiencia, ante los dichos mis oydores la parte del dicho

10. folio 05v

reverendo Obispo de Lugo presentó, entre otras cosas dixo que por los dichos mis oydores mandado ver e esaminar el proçeso e abtos del dicho pleito, que de suso se hase minçión, fallarían que la sentencia difinitiva en él dada e pronunçiada por los dichos mis alcaldes mayores en que, en efecto, mandaron defender y anparar, e defendieron e anpararon al dicho su parte en la posesión de las dos terçias de la juridición del dicho coto de Santo Martino, que fue justa e derechamente dada e tal que de ella no ovo logar apelación ni otro remedio alguno, e puesto que lo tal ouiera, no fue apelado por parte ni en tienpo ni en forma, ni se hisieron las diligençias que para prosecución de la dicha apelación heran neçesarias, de manera que la dicha su apelación quedó desierta e en dicha sentencia pasó e hera pasada en cosa juzgada, e por tal pidió ser pronunciado e do aquello çesase de los mismos abtos del dicho pleito pidió ser dada otra tal, pero en quanto no pronunçiaron la entinción del dicho su parte por bien prouada en quanto al otro terçio que la dicha sentencia fue ninguna, o de alguna muy injusta e agrauiada por ser dar a pedimiento de no parte e sin estar el dicho pleito en estado de se dar, como se dio por el dicho su parte, tenía muy enteramente prouado e por testigos fidedignos e mayores de toda exebçión e por escrituras muy abtenticas e el dicho coto de Santo Martino todo enteramente ser

suyo e pertenesçer a él e a aquellos de quien tenían cabsa, e aver estado e estar en posesión e señorío de tienpo ynmemorial a aquella parte, de exerçer e vsar de la juridiçión çuiuil e criminal mero misto ynperio del dicho coto, por sí e por sus merinos, e asimismo Vasco Dias Seixas, padre de la parte contenida, por las quales razones me pidió e suplicó que pronunçiado e declarado los dichos alcaldes mayores en quanto al dicho terçio aver mal sentenciado, revocasen su juicio e sentencia, e haziendo lo que de justiçia deuía ser fecho, defendiese e anparase al dicho su parte en la posesión e señorío, e de la juridiçión çeuil e criminal e mero misto ynperio e señorío del dicho coto, compeliendo e apremiando a la parte contraria del dicho coto, compeliendo e apremiando a la parte contraria a que no perturbase ni molestase al dicho su parte en la dicha su posesión, contra lo qual, en prosecuçión de la dicha apelaçión por parte del dicho Vasco Dias Seixas fue presentada en la dicha mi avdiençia otra petiçión que entre otras cosas dixo que por los dichos mis oydores mandado ver e esaminar el dicho proçeso e abtos del dicho pleito que de suso se haze minçión, fallarían que la dicha sentencia en él dada e pronunciada por los dichos alcaldes mayores en quanto por ella, en efecto, mandaron anparar e defender al dicho Obispo en la posesión de las dos terçias partes de la juridiçión çeuil e criminal del dicho coto de Santo Martino de los Condes e en quanto asimismo mandaron faser diuisión e partiçión del dicho coto, de manera que las dos partes dél quedasen por [*sic*, ¿en poder?] del dicho obispo e en todo lo otro que la dicha sentencia hera o podía ser en casamiento e prejuisio de su parte, que fue e hera ninguna e do al-

11. folio 06r

guno muy ynjusta e agrauiada e de anular e reuocar porlas razones siguientes: lo vno, porque los dichos mis alcaldes mayores dieron e pronunciaron la dicha sentencia en muchos proçesos e artículos della sobre lo que no estaua pedido ni demandado, e sobre lo que no hera pleito ni contienda entre el dicho Obispo e el dicho su parte, e así por non ser la dicha sentencia confirmada, debían demandar por se aver dado e pronunçiado sobre lo que no hera el dicho pleito espeçialmente en lo que tocaua a la diuisión de la dicha juridición e del dicho coto de Sant Martino fue e hera la dicha sentencia, tal como dicho auía; lo otro porque en lo que tocaua a las dos partes de la juridiçión çiuil e criminal del dicho coto dieron la entinçión del dicho Obispo por bien prouada e la del dicho Vasco Dias Seixas su parte por bien prouada paresçiendo lo contrario por el dicho proçeso e por las prouanças dél; lo otro porque segund lo que desían e deponían los testigos presentados por amas partes, de pura neçesidad los dichos alcaldes mayores auían e deuían mandar defender e amparar en la posesión de la juridiçión çiuil e

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

criminal de todo el dicho coto al dicho su parte, o si por mejor tenía la prouança del dicho Obispo a él deuían de mandar defender e anparar en toda la dicha juridición porque los testigos presentados por las dichas partes e tomados e reçebidos ordinariamente no hasian diferençia alguna ni distinción en el vso de la dicha juridición ni la partía por partes, como los dichos alcaldes mayores lo hisieron por su sentencia; lo otro poque la verdad hera que la prouança del dicho su parte del vso posesión e exeçución de la juridición çiuil e criminal en todo el coto hera muy mejor e mucho más complido, et muchos más testigos deponían dello e desían cosas más verisímiles que no los testigos de la parte contraria, pues así por esto como por ser el dicho Vasco Dias Seixas, su parte, reo e demandado, en fauor del dicho su parte en todo e por todo se auía de pronunçiar, mayormente considerando que el dicho Obispo, no por su derecho ni de su iglesia, saluo por avido e receuido e comprado del dicho conde de Monterrey, don Sancho de Vlloa, se puso en dicho pleyto por fatigar e molestar al dicho su parte; lo otro porque aquel de quien pretendíatítulo e causa el dicho Obispo, que era el dicho conde, don Sancho de Vlloa e por cuya çesión puso el dicho pleito e demanda contra el dicho su parte, nunca tovo ni poseyó la juridición çeuil e criminal del dicho coto, e a lo menos al tiempo que la sola çesión ni dies ni veynte ni treinta ni avn quarenta años antes, nunca tovo ni poseyó la dicha juridición, vso e exención della e así pues que si demandara e pidiera el dicho conde al dicho su parte sobre el remedio ulti posidetis [*sic*, uti possidetis], yntentado por el dicho Obispo de pura neçesidad, auía e deuía subçeder el dicho conde mucho mejor e durase sin cambiar [?] el dicho Obispo suçesiuamente

12. folio 07v

en la dicha causa e ni menos competió, e competía, el dicho remedio al dicho Obispo; lo otro porque lo que desían los testigos presentados por la parte contraria hera contrario a lo que ninguna çesión e traspasamiento quel dicho conde hizo, porque el dicho conde en la dicha çesión constaua quel dicho coto hera de la Yglesia de Lugo e que en lo descuvrir ganaua e fasía dexamiento dello, conformándose con otros descubrirse que Lope Sánchez Vlloa, su padre, desía en otro tiempo aver fecho del dicho coto a la dicha yglesia de Lugo, e todos los testigos en contrario presentados dezían e deponían el dicho coto aver sido, e ser, patrimonio del dicho Lope Sánchez de Vlloa e que lo ovo del conde don Pedro Pardo, declaran e notoriamente se colegía e manifestaua la falsedad de los dichos testigos de la parte contraria; lo otro porque

paresçió que los dichos alcaldes mayores se movieron, a saver, contra su parte, por lo que dixeron e depusieron los testigos de la parte contraria desiendo que si el dicho Vasco Dias Seixas , padre del dicho su parte, tovo la juridición ceuil e criminal del dicho coto, que fue como merino del dicho conde de Monterrey e de Lope Sánchez de Vlloa, su padre [tachado], no seyendo esto así en la verdad, porque auía más [de] dosientos años quel dicho Vasco Dias Seixas, su padre, no tovo çasa, ofiçio ni acostamiento del dicho conde de Monterrey ni del dicho Lope Sánchez de Vlloa, su padre, e quel nombramiento con ellos e que puesto caso que en algund tienpo e antes de los dichos quarenta años, el dicho Vasco Dias Seixas, padre de su parte, ouiera tenido ofiçio alguno de merindad en nombre del dicho conde o del dicho Lope Sánchez, su padre, aquella no sería del dicho coto de Santo Martino, saluo de las feligresías que en tierra de Narla e çerca del dicho coto de San Martino el dicho Lope Sánchez de Vlloa tenía, e touo, asimismo del dicho conde, su hijo, las quales heran Solderas [?] e Sayoane e Rauel [?], que heran e son del propio patrimonio de dicho conde e los vasallos de la dicha merindad de la Barra que él tenía en encomienda, que son en la dicha tierra de Narla, en la qual tierra otras muchas feligresías e cotos auía, así míos como de otros señores, que no heran del dicho conde, ni fueron del dicho Lope Sánchez de Vlloa, su padre. Pero el dicho coto de San Martino, el dicho Vasco Dias Seixas, padre del dicho su parte, e su padre e anteçesores, e después dellos el dicho Vasco Dias Seixas, su parte, siempre lo touieron e poseyeron por suyo, e como suyo, e vsaron de la juridición ceuil e criminal dél por ellos e por sus ofisiales, así dentro del dicho coto de Sant Martino como en la su casa de Sant Payo, que hera junto con el dicho coto, a dos tiros de vallesta dél, a donde los vesinos del dicho coto continuamente auían ydo e ivan

13. folio 08r

a sus pleitos e causas çiuiles e criminales sin que otra persona alguna se vuiese entremetido en la juridición del dicho coto e si el dicho su parte e sus anteçesores de mejoramiento del dicho coto no thernía horca ni picota ni otras ysinias de juridición, lo sobredicho auía seido, e herá, porque la tenían e auían thenido en la dicha casa de San Payo como su prinçipal casa, e así otro que hera como si lo ouiesen thenido dentro del dicho coto, pues que estaua a dos tiros de vallesta, a donde auían determinado, e determinavan, las causas así çeuiles como criminales de los vezinos del dicho coto, e a donde auían ydo, e yuan, obedesçiendo e cumplido los mandamientos de dicho Vasco Dias Seixas, e de su padre e abuelo e anteçesores, e si en tiempo

alguno los dichos conde o el dicho Lope Sánchez de Vlloa, su padre, se entremetieron en cosa alguna del dicho coto de Sant Martino sería solamente en nombre de recabdar las alcaualas del dicho coto, como lo fasían e fisieron, como personas poderosas, de todos los otros cotos de tierra de Narla, avnque heran míos e de otras personas e de los vasallos de la dicha encomienda de la Barra, las quales alcaualas cobrauan e recabdauan sus merinos, e desta manera entrarían e entraron a cobrar las dichas alcaualas , pero no a usar de juridiçión; lo otro porque puesto que todo lo sobredicho çesase e que en algund tiempo el dicho Vasco Dias Seixas, padre del dicho su parte, vsara de la juridiçión de dicho coto, como merino del dicho conde o de su padre, que no vsó, pues que auía más de quarenta años que en tierra de Narla, ni en otra parte alguna, non fue merino del dicho conde e por su propio derecho vsó de la dicha juridiçión del dicho coto, e de veynte o veynte e vn años a aquella parte, que auía que fallesçió el dicho Vasco Dias Seixas, la auía vsado, e vsaua, el dicho su parte, en el remedio posesorio yntentado por la parte contraria quel dicho su parte auía de ser asuelto e a él deuería mandar defender e amparar en la posesión de la dicha juridiçión; lo otro porque so color de las dos partes del beneficio que llevaua el dicho Obispo en el dicho coto se mouieron a le mandar defender e mandar cumplir en las dos partes de la posesión de la dicha juridiçión no theniendo que faser el beneficio con la dicha juridiçión; lo otro porque como los dichos alcaldes mayores estauan e estovieron en la dicha çibdad de Lugo, donde por él fueron muy honrrados e por le complaser e agradar fisieron diligençias, contra todo derecho, en daño e prouisión del dicho Vasco Dias Seixas, su padre, e de su derecho, representando testigos de dicho su parte después de aver dicho sus

14. folio 08v

dichos e de ser fecha la publicaçión dellos non auiendo causa ni razón para ello de derecho, metiéndolos en la cárçel e atemorizándolos porque se desdixesen, e tomando e resçibiendo de su ofiçio testimonio de nuevo, después del dicho pleito concluso, e aún seyendo el vno dellos que se desía Vasco de Prado henemigo capital del dicho su parte, et otro casero del dicho Obispo, e su debdor que hera Fernand Gómes Dias Seixas que tenía henemistar al dicho su parte, e qualesquier había porque no partía con él la hasienda de su padre; lo otro porque mandara faser diuisión e partición del dicho coto non estando pedida ni auiendo pleitos sobre ello. Por las quales rasones fallarían que la dicha sentencia fue e hera tal como dicho tenía. Por ende me pidió e suplicó la mandase marcar, o como injusta e agraviada la reuocase, e fasiendo

lo que los dichos alcaldes mayores deuerían faser, mandase asoluer e dar por libre e quito al dicho su parte de lo contra él pedido e demandado, mandándole defender e amparar en la posesión de la juridición çeuil e criminal de todo el dicho coto de Santo Martino condenando al dicho Obispo que no le molestase ni ynquietase ni perturbase en la dicha su poseçión e a que diese e presentase sobre ello sufiçiente cabción sobre lo qual el dicho pleito fue auido por contenido. E por los dichos mis oydores visto, dieron e pronunciaron en él sentencia en que en efecto resçibieron a las dichas partes e a cada vna de ellas conjuntamente a la prueua en forma con çierto término contra lo qual en prosecución de la dicha apelación el predicho Obispo presentó en la dicha mi Audiencia otra petición por la qual, entre otras cosas en ella contenidas dixo que se deuía haser en todo e por todo segund que por su parte e en su nonbre me estaua pedido e suplicado, por las rasones que dicho tenía e por las siguientes: lo vno porque por el proçeso del dicho pleito estaua prouado e constaua quel dicho su parte e aquellos de quien thenía causa auían estado, e el estaua, en pacífica posesión vel casi del vso e exerçiçio de la dicha juridición e señorío, de manera que seyendo esto así como hera verdad, en posesión de todo el dicho coto deuieron ser defendido e amparado e resultaría que en seruir como siruieron los dichos mis alcaldes mayores que la parte contraria fuese defendido e anparado en la posesión del vn terçio de la dicha juridición çeuil e criminal del dicho coto que se auiaron mal e como no deuían, en espeçial que deuieron aver consideración a que puesto caso en la parte contraria prouó o quiso prouar estar en la dicha posesión, que fecha por el dicho su parte

15 folio 09r

auía muchas calidades que proçedían e heçedían e en mucha manera a la prouança fecha por la parte contraria e en muchas cosas sustançiales por las quales segund derecho e por cada vna dellas a ella sola se deuía dar fe e crédito. lo primero se prouó la dicha posesión por testimonios malignos de fe e creher e clarificados porque tres dellos heran saçerdotes de misa, e otros dos caualleros, e otro que hera tío, hermano del padre de la parte contraria onbre muy honrrado e de mucha conçiençia e mucho su amigo. e muchos de los otros hera los que auían seýdo, e fueron, juezes e merinos en el dicho coto por el dicho conde de Monterrey e todos ellos heran onbres muy honrrados e abonados, las quales calidades en alguna dellas non concurrieron en la prouança fecha por la parte contraria porque alli de quien reçebir e sus testigos fueron corrutos por su parte e todos ellos heran de tan pequeño crédito, e tan pobres e de tan baxa suerte, que con la hasienda de todos el vno non sería rico; lo otro porque muchos dellos deposieron que se

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

acordauan de tiempo que no heran nasçidos, lo otro porque todos sus testigos fablaron por vna boz, e los más dellos heran sus vasallos e parientes e criados, y familiares suyos e de su padre; lo otro porque algunos de los que fueron repreguntados por los dichos alcaldes mayores, conociendo su variedad e falsedad, se desdixeron e contradixeron, por las quales rasones, segund derecho deuerían de ser a más crédito, e pocos testigos nobles e abonados, que a muchos en que ni algunos dellos concurrían, algunos de farsos e muchos de los que auía dicho e alegado, lo otro porque las ynsinias e seniales que denotavan e demostrauan juridición e señorío siempre las auía thenido e aquel mismo día tenía el dicho su parte, así como de lleuar las luztuosas e los maravedís que sienpre se preguntaua por rasón de señorío de cada casa e en cada vn año, e aver puesto más de dies o dosemerinos en el dicho coto e aver exerçitado la dicha juridición del dicho tiempo ynmemorial a aquella parte, e otros tantos jueses e notarios, las quales ynsiuias en alguna dellas la parte contraria nunca tovo ni thenía; lo otro porque viendo e conosçido los dichos alcaldes mayores la prolixidad e perjuros que de las dichas prouanças se colegían tomaron de su ofiçio algunos testigos, los quales se ynclinaron e confirmaron con lo que auían dichos los testigos por su parte pre sentados e hera de derecho que quando los testigos de ambas partes herán yguales se prefería la prouación echa que el [?]

16. folio 09v

en forma mala ynformación resçibida por el jues de su ofiçio, lo otro que ni presentó que constaua por el dicho proçeso de dicho pleito cómo a Vasco Dias Seixas, padre de la dicha parte contraria, fue merino del dicho Conde por el dicho su parte, e resçibió la merindad de su mano e su merino se llamaua, e como tal exerçió la dicha juridición del dicho coto por espaçio de más de dose años contínos, por lo qual allende que se deuían aver de pensamiento, que si fuera la dicha juridición suya e la ouiera antes exerçido en su nombre, e como suya, que no le resçibiera en nombre ageno pero segund derecho, avnque en su nombre, de antes la ouiera poseydo e exerçido perdió la posesión e se traspasó en el dicho su parte, e para el presente juisio en que estauan e segund el remedio por el dicho su parte yntentando, no se podía aprouechar de la posesión de su hermano ni de su padre ni podía haser confirmaçión ni auía logar ha çesión de la dicha posesión a la qual desía él que sauía pues en tal ynterrompido e segund derecho si vno quería vsar e se aprovechar de la posesiónde su anteçesor auía de ser continuada, de donde se conosçía que pues el padre de la parte contraria se constituyó por posehedor e poseyó en nombre de dicho su parte, si alguna posesión de antes tenía la perdió e consolidó e trasfirió en el dicho

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

su parte e pues no podía ni pudo poseher por sí e por otro yn solídum e en vn tiempo e se seguía que se auía de aprouechar de su posesión tan solamente quando mucho de aquella que le prouase que su padre tovo en su propio nombre, después que le quitaron la dicha merindad e enpeçando deste dicho tiempo la posesión del dicho su parte que le paresía muy más antigua por más de treynta años e tan continuada por posesión natural e çiuil e no perdida e ni por nigligençia ni oblición, e avn desta non se podía aprouechar porque tanbiénfue la parte contraria merino, como su padre, e tanbién porque poseyó in re familiaritatis; lo otro, e no menos prouisorio por que segund derecho en la prouança que se deuía hazer sobre cosas yncorporales así como en el presente caso se requería e hera máximo en derecho que se prouaba la çiençia e paçiençia de la parte contraria e la prouança con menos antigua posesión e con esta calidad se prefería en la más antigua sentencia, e que se hallaua ser más de treynta testigos

17. folio 10r

por su parte presentados, todos los quales concordavan e desían quel dicho su padre vsaua e vsó de la dicha juridición viéndolo e sabiéndolo e estando presente en parte contraria e no lo contradisiendo e de la parte contraria no auía testigo que diposiese desta çiençia e paçiençia quel dicho su padre touiese de donde se provaua ser clandestina e viçiosa,e para mayor confirmaçión de lo susodicho dixo que desde dicho tiempo ynmemorial a aquella parte, e aquel mismo día los jueses quel dicho su padre solía thener e tenía en el dicho coto hasían avdiençia públicamente e se asentavan a oýr pleitos e se viavan en vn logar que se dise la Peña de Maçandala qual está dentro e en medio del dicho coto, lo otro porque avría veynte años que de consentimiento de doña Teresa, madre e tutriz de la parte contraria se hiso pesquisa sobre la juridición del dicho coto, e se halló ser del dicho su parte; lo otro porque si algunos abtos de juridición la parte contraria hiso serían después del dicho pleito enpeçado, e si alguno antes se hesieron serían e fueron clandestinos e en tienpo de guerras e en tienpo de poca justiçia e a cavsa de thener junto con el dicho coto la su fortalesa e casa de Sant Payo, e quando el dicho su padre lo sabía gelo contradesía e aún por abtos judiçiales la dicha su posesión fue ynterrompida, e a lo por su parte dicho e alegado non obstaua lo alegado por la parte contraria en espeçial que en quanto desía que los dichos alcaldes mayores sentenciaron mal, e sobre lo que no estaua pedido, que hera la diuisión del dicho coto e juridición dél porque en quanto desto desía muy bien, porque por su parte nunca se pidió ni pedía diuisión ni parte del dicho coto ante su parte pedía e pidió ser defendido e anparado en la posesión de la juridición e señorío del

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

dicho coto, todo enteramente e ni le quitar el dicho terçio, e en mandar e haser diuisión sentenciaron mal e como no deuían e hasía poco a su derecho desir quel dicho su parte litigaua con derecho redimido del dicho conde de Monterrey, pues la verdad hera quel dicho conde de Monterrey e sus pasados tenían el dicho coto de mano e en nombre de la yglesia de Lugo, segund se prouaua e pareçía por vna escritura de que hasía presentaçión ante mí, e en quanto desía e afirmava la parte contraria quel remedio vti posidetis por su parte yntentado no le conpetio disiendo que al tienpo que la dicha sentencia se yntruió el dicho su parte ni el dicho conde non poseýan ni mucho tiempo antes dixo que lo contrario paresçía claramente por el dicho proçeso pues hasta allí siempre auía thenido e tenía jues e merino e notario los quales.

18. folio 10v

auía exerçido e exerçían la dicha juridición, e fecho todos los abtos de juridición que auían acaeçido e venido acaso e teniendo como tovo merino e juez, avnque no ouiere fecho abto alguno de juridición, no por eso el dicho su parte perdió la posesión así porque siempre retuvo la çiuil e nunca sospechó ni auía causa para sospechar ser despojado de la natural, como porque segund diz para retener la natural bastaua que esto me se auia bito de exerçer y haser abtos de juridiçión avnque estouiese por millenios que no los hesiese no veniendo a caso de los faser, no seyendo despojado o priuado de la posesión, quanto más que por el dicho su parte se auían fecho muchos abtos de juridición e muy continuados e para privar al dicho su parte de su posesión auíala de exerçer la parte contraria dentro en el dicho coto e veyéndolo e sabiéndolo el dicho su parte, e teniéndolo por despojado e exerciendo la en su casa de Sant Payo, que hera fuera del dicho coto, como la parte contraria confesaua e quél açebtaua su confesión en quanto por su parte hasta que no prouó al dicho su parte de su posesión ni le adquirió ni los vasallos del dicho coto avnque a ella fuesen le hesieron previsión alguna finalmente no le perjudicaua vltimamente por la parte contraria alegado desjendo que puesto caso que su padre poseyese en nonbre del dicho su parte que auía veynte años que morió e que después acá el auía poseído en su nombre e para así, e que segund el remedio posesorio por su parte yntentado deuía ser asuelto porque puesto caso que así fuese en el fecho, que no hera de derecho hera lo contrario pues ni estos derechos posesorios ni los quales amas partes pretendió poseher e no auía regla en contrariedad que ynpidiesen posesión de amas partes, mayormente en las cosas yncorporadas, como hera ésta vna justa e otra ynjusta, por lo qual si alguna dubda ouiese çerca de que nos hera mijor posesión se deuía mirar a las calidadespor el de suso dichas por las contraria ser

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

clandestina e viçiosa e de poco tienpo e non continuada e non concluyente e me pidió e suplicó mandase haser en todo como pedido e suplicado tenía e contra lo contenido en la dicha petición e escriturado que ella se hase minción por parte del dicho Vasco Dias Seixas fue presentado en la dicha mi abdiençia otra petición en que entre otras cosas dixo que la dicha petición e escritura no heran de resçebir ni enpeçía a su parte mi aprouechaua a la parte contraria lo vno por que quando se presentó en el dicho pleito estaua concluso; lo otro porque segund la disposición de la ley de Madrid pues non presentó la dicha escritura en el término de la dicha ley no se auía de resçibir lo otro porque las dichas escripturas no heran públicas ni abténticas

19. folio 11r

ni signadas de escriuanos públicos ni por tales auidos ni tenidos ni heran oreginales ni tales que hesiesen fe ni prueua; lo otro porque la dicha doña Teresa de Ribadeneyra, madre del dicho Vasco Dias Seixas, su parte, no fue su tutora ni tovo cargo de su persona e bienes, ni ella en su preuisión haría ni pudo haser cosa alguna ni hera de creer que ella lo hesiese, como sonava e paresçía por la dicha escritura, antes el propio juez del dicho conde de Monterrey, ni aquel en la causa del dicho conde, llamándose su juez e puesto por él, tenía ni tovo juridición alguna; lo otro porque otra escritura que paresçía de dexamiento hera traslado sinple e aquélla, e lo en ella contenido, hera contrario a lo que desían e deproueían los testigos presentados por la parte contraria, porque todos ellos desían quel dicho coto de Santo Martino de los Condes fue patrimonio propio de Lope Sánchez Vlloa e de Gonçalo Oçores, su padre, e que lo ouieron del conde don Pedro, fijo del maestres don Fadrique e así su prouación repunava a la contraria la qual no le hasía fe ni prueua alguna, e el dicho Obispo no mostró título ni derecho que touiese al dicho coto pues no lo auía poseído ni los Obispos de Lugo sus anteçesores lo non poseyeron, e el lo poseýa por la çesión e traspasación que le hizo el dicho conde de Monterrey, el qual asimismo no lo poseía. E pues quel dicho su parte prouaua complidamente la posesión suya, e de su padre e ahuelo, de más de çinquenta o sesenta años a aquella parte en el juisio posesorio en que se contendía en fauor del dicho su parte, e así se deuía pronunçiar e así çesaua lo en contrario dicho e alegado, e pidió en todo segund de suso e en término que a amas las dichas partes fue asignando por los dichos mis oydores para haser sus priuanças cada uno de ellos hiso su prouança por testigos e escrituras e las traxeron e presentaron ante los dichos mis oidores e fueron publicados e dichos e alegado de bien prouado, e cada vno de las dichas partes puso tachas e ojebtos ha vna parte contra los testigos e provanças presentados por la otra parte

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

contenido, los de la otra a prueua de las quales dichas tachas e a los abonos de sus testigos, los dichos mis oydores los resçibieron por su sentencia ynterlocutoria, que para ello dieron con çierto término que les asignaron para haser sus prouanças que en el término e plaso que para haser las dichas prouanças las dichas partes les fue dado, asignado, hesieron cada vna dellas sus prouanças por testigos e escrituras e las traxeron e presentaron ante los dichos mis oydores, e fueron publicadas e dicho e alegado de bien prouado vado e preuenido por los dichos mis oydores el dicho pleito por concluso el qual por ellos visto e esaminado e todos los abtos e iustos del dieron e pronunçiaron en él sentencia definitiua en que fisieron el licenciado Gonçalo Martínez de Villo-

20. folio 11v

vela, e los licenciados Juan Rodríguez de Mora e Alonso Maldonado, alcaldes merinos en el Reygno de Galizia que del dicho pleito primeramente conosçieron que en la sentencia definitiva que en el dicho e pronunçiaron de que por parte del dicho Vasco Dias Seixas fue apelado que juzgaron e pronunçiaron bien, e que la parte del dicho Vasco Dias Seixas apeló mal, por ende que deuía confirmar e confirmaron su juisio e sentencia de los dichos alcaldes mayores, e que deuían deuolver, e deboluieron el dicho pleito e causa e la esecuçión de ladicha sentencia que ante los dichos alcaldes mayores e ante otros alcaldes e juez que del dicho pleito pudiese e deuiese conoçer en qualquier manera para que lleuasen e fisiesen lleuar la dicha sentencia a pura e deuida exençión, con efecto en todo e por todo, se gund que en ella se contiene. E por algunas justas causas e rasones que a ello les mouió non hesieron condenación al guna de costas contra cosa ni alguna de las dichas partes mas antes mandaron que cada vna dellas se prestasen e comportasen con las que auía fecho e por su sentencia definitiva jusgado, así lo pronunçiaron e mandaron en sus escritos e por ellos de la qual dicha sentencia por parte del dicho Vasco Dias Seixas fue suplicado para ante los dichos mis oydores e en el dicho grado de la dicha suplicación por vna petición por <el dicho Obispo> en su nombre por quanto en la dicha mi Avdiençia, entre otras cosas, dixo que en quanto los dichos mis oydores por la dicha su sentencia conformaron la sentencia de los dichos alcaldes mayores, e en todo lo otro que la dicha sentencia hera e podía ser en fauor del dicho Obispo, su parte, que fue e hera buena e justa e derechamente dada e pronunciada e me pidió e suplicó le mandase dar mi carta executoria della, pero otrosí en quanto por la dicha sentencia afirmaron la de los dichos alcaldes mayores en quanto a la terçia parte de la dicha juridición e luytosas quél en el dicho nombre así mismo suplicaua, e

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

suplicó, de la dicha sentencia e hablado con la reverençia que debiera desía e dixo ninguna e ynjusta e muy agraviada por las razones siguientes: lo vno porque la dicha sentencia se dio e pronunçio a ynstançia e pedimiento de no parte bastante, lo otro porque confirmaron la dicha sentencia en quanto a la dicha terçia parte de la dicha juridición e vastar las e luitosas de uiéndola reuocar en quanto a esto, e mandar amparar e de fender al dicho su parte en la dicha juridición del dicho coto e vasallos; lo otro porque auiendo apelado el dicho Obispo su parte en quando a la dicha terçera parte, los dichos mis oidores en su mención pidieron de su apelación; lo otro porque el dicho Vasco Dias Seixas en su título tenía

21. folio 12r

a la dicha terçia parte tampoco como a las otras dos partes que estauan adjudicadas al dicho reverendo Obispo ni auía causa ni razón por donde los dichos mis oydores se podiesen ni deuiesen mouer a confirmar la dicha sentencia en quanto a la dicha terçia parte; lo otro porque tanpoco podía adquirir por tiempo de dicho Vasco Dias Seixas la dicha terçia parte, pues que estaua muy bastante prouado por muchos testigos dignos de fe, e mayores de toda exebción, e por escritos e registros antiguos en cómo si el dicho Vasco Dias Seixas, padre de la parte contraria, o su ahuelo o alguno de aquellos de quien pretendía thener causa, se entremetieron a merinar en el dicho coto de Santo Martino aquella sentencia fue como merinos por don Sancho de Vlloa, e con su poder e en su nombre, de tal manera que no podía prescriuir lo otro, porque poseyendo las dos terçias partes de la dicha juridición e vasallos, como los dichos mis oydores lo proseposieron [*sic*] e sentenciaron, heran vistos ynpidió que no conrriese ni podiese correr prescrición en la otra terçia parte, pues que no auía diuisión; lo otro porque si algunos testigos dieron e deposieron en fauor del dicho Vasco Dias Seixas, aquello fue vna grand burla e falsedad porque fueron dadibados e sobornados, e los dichos alcaldes mayores los hesieron después paresçer como si e todos se desdixeron e todo estaua así averiguado en el proçeso; lo otro porque si alguna prescrición comenzó a correr fue ynterompida e destajada por muchos e diversos abtos e non conrrió ni pudo correr contra el dicho Obispo ni contra la dicha su yglesia de Lugo, mayormente segund las giras e mouimientos e la falta de justiçia que en aquel tiempo auía en el dicho reygno de Galizia, e si algun perjuicio de lo sobredicho se podían causar estaua pedida restitución contra todo lo suso dicho e si neçesario hera en el dicho nombre de N. la pedía, e me pidió e suplicó mandase ordenar de nuevo al dicho Obispo e a la dicha su yglesia

la dicha restitución, que entregue contra qualquier prescrición que le ouiese corrido, e juró en forma en su ánima que no la pedía maliçiosamente, por las quales rasones me pidió e suplicó mandase dar, e diese por ninguna la dicha sentencia, en quanto a la dicha terçia parte, e do alguna [?] fuese, como ynjusto e agrauiado la mandase henmendad, e enmendándola la mandó se reuocar, mandando asimismo en la dicha terçia parte auer parte, e defender al dicho Obispo en la posesión del dicho coto e vasallos, como de las otras dos terçias partes estauan jusgado e sentenciado, fasiendo en todo segund que por su parte me estaua pedido e suplicado e por otra petición de suplicación que el procurador del dicho Vasco Dias Seixas presentó en la dicha mi aubdiencia ante los dichos mis oydores, entre otras cosas dixo que hablando con la reverencia que deuía que la dicha sentencia dada e pronunciada por los dichos mis oydores que fue e hera ninguna e do alguna, ynjusta e muy agrauiada contra el dicho su parte e de acauar e reuocar por las razones siguientes: lo vno porque viendo los dichos alcaldes mayores sentencias sovre aquello que no fue pedido por las partes

22. folio 12v

e sobre lo que no se auía contendido espeçialmente en quanto mandaron diuidir e partir la juridición del dicho coto, seyendo non puramente mi sentencia deuiéndola reuocar la confirmación; lo otro porque en el interdito *vti posidetis* por amas partes yntentando çerca de la posesión de la dicha juridición en fauor del dicho su parte se auía de sentar segund las prouanças que estauan fechas en el dicho pleito, así por quel dicho Obispo no prouó ni thenía prouado aver poseído la dicha juridición del dicho coto, e estar en la posesión dél, como de derecho se requería, e el dicho su parte prouó lo contrario muy cumplidamente, como porque por muy mejor tratamiento de testigos prouó la antigüedad de su posesión, e así en fauor del dicho su parte se auía de pronunçiar, e no de la parte contraria; lo otro porque paresçió que se mouieron a sentenciar segund sentenciaron por el dexamiento, çesión e traspasaçión que de las dicha juridición el conde de Monterrey don Sancho de Vlloa hiso en el dicho Obispo non se podiendo mover por lo susodicho, así porque el dicho conde non tenía ni tovo derecho alguno a la dicha juridición, e aún por que al tiempo que hizo el dicho dejamiento no tenía posesión alguna el dicho conde en la dicha juridición, quieta e paçíficamente sin contradición alguna, e tenía la posesión de la dicha juridición çiuil e criminal el dicho su parte, lo otro porque se monstro prouado, poniendo quepor aver seydo Vasco Dias Seixas, padre del dicho su parte, merino de Lope Sánchez de Vlloa e del conde de Monterrey, su hijo, que por esto poseieron la juridición

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

del coto sobre que hera el dicho pleito en nombre de los dichos Lope Sánchez de Vlloa e conde de Monterrey, su hijo, non seyendo así lo susodicho, porque la merindad dél, que Vasco Dias Seixas tovo en nombre de los sobredichos, fue de la tierra de Narla que çerca del dicho coto; lo otro porque en quanto al partir de la juridición Santo Martino porque las rentas de la yglesia del dicho coto se partía en tres partes, e el dicho Obispo lleuaua las dos partes, e el dicho su parte lleueva vna, non theniendo que faser la dicha juridición con las rentas de la dicha yglesia, por las quales rasones fallarían que la dicha sentencia fue e hera tal qual dicho tenía, e me pidió e suplicó la mandase anular e reuocar como injusta e agrauiadamente dada, haser en todo segund e como por su parte me estaua pedido e suplicado. E por parte del dicho Obispoe de la dicha su eglesia de Lugo fue presentado en la dicha mi Abdiencia una petición en que, en efeto, dixo de bien jusgado e mal suplicado por la otra parte, e pidió continuación de la dicha sentencia e respondiera a lo contenido en la dicha suplicación de la otra parte dixo que las rasones en contrario alegadas no heran jurídicas ni verdades e respondiendo a ellos dixo que en quanto en dicha sentencia hera en fauor de sus partes que fue e hera justa e derechamente dada e se pronunçió sobre aquello que fue concontenido e los juezes de su ofiçio podían dar forma

23. folio 13r

en la diuisión que euitando toda materia de escándalo, el dicho Obispo, su parte, tenía la posesión real de toda la dicha juridición e la touieron aquellos de quien thenían título e causa, e así paresçia por testimonio e por escrituras e si la parte contraria o sus anteçesores algund tiempo vsaron de la dicha juridición no sería en su propio nonbre, saluo como merino del dicho conde Sancho de Vlloa, e en su nombre con su poder, e así paresçía por los dichos registros antiguos e lo desían los testigos sin diferençia ninguna e el dicho conde don Sancho dexó a la dicha yglesia lo que hera suyo e lo pudo haser e hera obligado a ello e aún lo deuieron aver fecho antes, por él librarse de su conçiençia, e los abtos que esta van presentados heran antiguos e sacados de los registros de los escrivanos ante quienes pasaron e se prouava por ellas notoriamente la yntinción del dicho su parte e cómo hera merino por el dicho conde el dicho Vasco Dias Seixas en los mismos cotos, e así dixo e pidió en todo, segund de suso, e sobre ello fue auido el dicho pleito por quanto, e por los dichos mis oydores visto, dieron e pronunçiaron en él sentencia en que resçivieron a las dichas partes e a cada vna dellas a la prueua en firme con çierto término, e aquel pasado, los dichos mis oydores ouieron el dicho pleito por contenido el qual por ellos visto e esaminado dieron e pronunçiaron en él sentencia en grado de revista en

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

que fallaron que la sentencia difinitiva en el dicho pleito dado e pronunciado por algunos dellos de que por parte del dicho Vasco Dias Seixas fue suplicado que fue e hera buena e justa e derechamente dada e pronunçiada e que sin embargo de las razones auían agrauios contra ella, dichas e alegadas por parte del dicho Vasco Dias Seixas la deuía confirmar e confirmáronla en grado de revista, e por algunas justas causas e rasones que a ello les movieron no hesieron condenación alguna de costas contra ninguna ni alguna de la dichas partes, mas antes mandaron que cada vna dellas soportasen las que auía fecho, e por su sentencia en grado de revista jusgado así lo pronunciaron e mandaron, después de lo qual el procurador del dicho reverendo Obispo presentó en la dicha mi avdiençia vna petición en que dixo que bien sabía cómo los dichos mis oydores auían dado sentencias en vista e en grado de revista en fauor del dicho su parte; por ende que me pidía e suplicaua que porque aquellos mejor se esecutasen mandase nombrar vna persona por este auto, para que fuese a las esecutar, e a a lo menos mandase comentar la dicha esecución de las dichas sentencias a vos, los dichos mis governador e alcaldes mayores, para que vosotros nombrásedes persona que fuese haser la dicha esecución, pues en el dicho coto non auía otra justiçia que esecutase las dichas sentencias, mandando le den al dicho su parte mi carta esecutoria de la dicha sentencia en el dicho pleito dadas e pronunciadas para que en lo que hera en fauor del dicho su parte fuesen guardadas e conplidas e esecutadas e que le proveyese sobre todo como la mi merçed fuese con qual…[...]

44.4. Aportaciones documentales del Colegio de Monforte de Lemos

FICHA Nº1
Fecha: 1592 29 de enero
Título: Venta de un terreno en el campo de San Lázaro para edificar el Colegio del Cardenal.
Signatura topográfica: E.V.M. 7r/V. Archivo del Colegio del Cardenal. Monforte.

Desarrollo:

Vendió el Monasterio de San Vicente (Monforte)

"Sepanquantos estacartadeventa vieren Comonos Elabad monges y Combento del moesto, desant bicentedelpino delavilla de Monforte delemos dela horden denuestrigloriosopadre Santbenito…Otrogamos y conocemos Porestacarta Edezimos queporquanto El ylustrisimo y Reberendisimo señordon Rodrigo decastro Cardeal derromayarcovispo de Sevilla quiere comprar y compraun sitio Enesta villa de Monforte para hacer Enel Uncolegio De la compañía De Jesús…y estaseñalado Parahacerlo Eunas heredades questan junto, alapuente desant laçaro que una della, hes defrancisco Rodríguez…y Porque señoria delconde de

USC DE COMPOSTELA

Lemos…ennombre deldhoseñor Cardenal sosapedido levendamos la dhacega de pan derrenta conelderecho dela propiedad…

Fuente:

Lorenzana Lamela, María Luisa: *Aportación documental al estudio histórico-artístico de dos fundaciones monfortinas: el Colegio de la Compañía y el Convento de las Clarisas. Diputación Provincial. Servicio de publicaciones,* 1989, p.36.

FICHA Nº2
Fecha:11 de julio de 1592
Título: Fundación del Colegio del Cardenal Rodrigo de Castro
Signatura topográfica: E.F.C. Ir/V.Archivo del Colegio del Cardenal de Monforte

Desarrollo: "*Yo Don Rodrigo de Castro…Cardenal dela Santa Yglesia de Roma Arzobispo de Sebilla digo que por cuanto de muchos años a esta parte, yo he tebido deseo y voluntad de hacer fundar e instituir y dotar un colegio de la Compañía del Santo nombre de Jesús en la villa de Monforte de lemos que es en el Reino de Galicia y que enel se digan y celebren los oficios divinos a su modo y conforme a su rregla…y doto el dho Colegio dela Compañía del Santo nombre de Jesus cuya advocación ha de ser…nuestra señora de la antigua…."*

Fuente: Lorenzana Lamela, María Luisa: *Aportación documental al estudio histórico-artístico de dos fundaciones monfortinas: el Colegio de la Compañía y el Convento de las Clarisas. Diputación Provincial. Servicio de publicaciones,* 1989, p.37.

FICHA Nº3
Fecha: 1592
Título: Fundación del Convento de Nuestra Señora la Antigua
Signatura topográfica: L.Dot 13 v. Archivo del Colegio del Cardenal. Monforte.

Desarrollo:

"*…I así mesmo porlo quettoca el Servizio deDios nuestro Sr. Vien Yutilidad demi Pattria ehordenado emandado quesefundase y hiciese un colegio derelixiosos delacompañia deJhs enlaVilla deMonforte yeldho Collexio se comenzado y sufabrica Y sufabrica yobra vaia muiadelante edequattro ocinco años aestaparte residen alli los dhos religiosos…adettener nombre y advocazion demuestra Señora delaantigua yasinel altarma ior dela Yglesia del dho Collexio Seadeponer Una Ymaxen que hize sacar del natural de la questa enla Capilla denuestra Señora de laantigua desta dha santta y aquetengo devocion"*.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

.**FICHA Nº4**
Fuente: Lorenzana Lamela, María Luisa: *Aportación documental al estudio histórico-artístico de dos fundaciones monfortinas: el Colegio de la Compañía y el Convento de las Clarisas. Diputación Provincial. Servicio de publicaciones,* 1989, p.53
Fecha: 1-2 de Octubre de 1592
Título: Se trazan las plantas del Convento de Nuesta Señora de la Antigua exigiendo la continuación de la obra conforme a ellas. Padre Andrés Ruiz y Vermondo.
Signatura topográfica: C.R.O. 8 v. Archivo del Colegio del Cardenal de Monforte.

Desarrollo: "*….y que la dicha obra se había de hacer conforme a las plantas y trazas hechas por el Padre Andrés Ruiz y por Vermondo trazadores del Dicho Ilu-strisimo arzobispo y Cardenal y conforme a las condiciones por ellas hechas…"*

Fuente: Lorenzana Lamela, María Luisa: *Aportación documental al estudio histórico-artístico de dos fundaciones monfortinas: el Colegio de la Compañía y el Convento de las Clarisas. Diputación Provincial. Servicio de publicaciones,* 1989, p.53

FICHA Nº5
Fecha: 1592
Título: Se fijan las condiciones de las pilastras de la iglesia de Nuestra Señora la Antigua.
Signatura topográfica: C.R.O. 9r. Archivo del Colegio del Cardenal. Monforte.

Desarrollo: *" Item es condición que el dicho maestro que la obra tomare ha de hacer pilastras con sus b-azas y capiteles de orden corintio y las basas aticas de piedra berroqueña de la mas blanca e firme que hubiere en las canteras y bien labrada e asentada y con buenas juntas e trabazones conforme a buena obra de canteria que no pase en las juntas el can-to de un real de a ocho y han de tener las dichas pilastras cuarenta pies de alto con basa e capitel y cuatro pies de ancho…y las pilastras de los pilares cantones tendrán un pie de salida y han de tener siete estrías concavas del alto bajo. Y las medias pilastras tendrán tres estrías y se han de debastar solamente dejando las mochetas mas anchas de lo que han de ser y acabada la obra se pondrán en su perfeccion de suerte que queden muy derechas y perfeccionadas e refundidas"*

Fuente: Lorenzana Lamela, María Luisa: *Aportación documental al estudio histórico-artístico de dos fundaciones monfortinas: el Colegio de la Compañía y el Convento de las Clarisas. Diputación Provincial. Servicio de publicaciones,* 1989, p.53.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

FICHA Nº6
Fecha: 1592
Título: Quedan fijadas las condiciones de los arcos y puertas de las capillas de las iglesias anterior.
Signatura topográfica: C.R.O. 10 r. Archivo del Colegio del Cardenal. Monforte

Desarrollo: *Item es condicion que el dicho maestro en quien la obra se rematare ha de ser obligado que los arcos de las capillas hornacinas que han de ser de medio punto tengan de dovelaje a lo menor de dos pies y medio y en cada arco se echen tres dovelas enteras dosa los costados del arco y la otra en la clave y sacadas sus tiranteces según su arco las primeras hiladas de estos arcos subiran por alcanzar por avanzamiento hasta ganar un pie y quarto que es el ancho de la jamba del arco y bien asentadas y alechadas las dovelas y en el paso del archo se hará su caña según en los pilares y que tenga de ancho un pie y de hondo un sexto de pie y las impostas de los arcos correrán por la parte de dentro de las dichas capillas y en todo alrededor y ha de ser la dicha piedra y en la frente se harán, digo del arco se haran las molduras que la traza señala y de orden corintia y las puertas que pasan de una capilla a otra de las hornacinas han de tener de ancho cuatro pies e de alto ochos con sus arcos hasta que tengan de dovelaje dos pies y medio y que los despiezos de las dovelas que se hicieren por el paso del arco vayan bien hiladas en tres y la clave entera. Estas puertas se adornarán por una parte y otra con sus fajas cuadradas de un pie de ancho y un sexto de pie dispuesto todo en el lecho de la dicha piedra y de piezas que tengan de lecho dos pies con sus agujas que tengan tres pies de largo y en lo demás que toca a estas puertas tengan la orden que la traza señala"*

Fuente: Lorenzana Lamela, María Luisa: *Aportación documental al estudio histórico-artístico de dos fundaciones monfortinas: el Colegio de la Compañía y el Convento de las Clarisas. Diputación Provincial. Servicio de publicaciones,* 1989, p.54.

FICHA Nº7
Fecha: 1592
Título: Quedan fijadas las condiciones para la ejecución de las bóvedas de las capillas de la iglesia de Nuestra Señora de la Antigua.
Signatura topográfica: C.R.O. 11 r. Archivo del Colegio del Cardenal. Monforte.

Desarrollo: *"Item es condicion que el dicho maestro haga las bóvedas de las capillas hornacinas, se harán a medio cañón con-forme a los arcos que tengan de forma por de dentro un pie e cuarto los cascos de las bóvedas serán de albañileria de cal e ladrillo de hasta un pie de grueso, los salmeses o jarjamentos destas dichas bovedas se haran de canteria de buena*

USC

piedra labrada a picon y subiran tanto desta que ganen con su avanzamiento un pie sobre que cargue el grueso de la albañileria, porque el estribo que ha de subir sin disminuir no se rompa"
Fuente: Lorenzana Lamela, María Luisa: *Aportación documental al estudio histórico-artístico de dos fundaciones monfortinas: el Colegio de la Compañía y el Convento de las Clarisas. Diputación Provincial. Servicio de publicaciones,* 1989, p.54.

FICHA Nº8
Fecha: 1592
Título: Fijación de las características que tendrá el coro de la iglesia de Ntra. Sra. de la Antigua.
Signatura topográfica: C.R.O. 11 v. Archivo del Colegio del Cardenal. Monforte.

Desarrollo:
"*Item es condicion que el dicho maestro ha de hacer el coro sobre la puerta de la iglesia de ancho de catorce pies sobre dos columnas de orden corintia que tengan de alto con su basa e capitel veinte pies y a los lados arrimados a las pilastras se le haran sus medias pilastras que tengan de ancho el grueso de las columnas redondas del medio que son dos pies e un cuarto de pie…e subiran sin disminucion con con sus b-asas y capiteles…seran formadas de buena canteria e bien labradas e ligadas con las paredes adonde arriman las dichas medias pilastras, no han de irmi asentarse a cordel sino que asienten e hagan a una manera de arco contra la puerta de la iglesia…y sean columnas distintas una de la otra como e segun la traza señala"*
Fuente: Lorenzana Lamela, María Luisa: *Aportación documental al estudio histórico-artístico de dos fundaciones monfortinas: el Colegio de la Compañía y el Convento de las Clarisas. Diputación Provincial. Servicio de publicaciones,* 1989, p.55.

FICHA Nº9
Fecha: 1592
Título: Mención de balaustres, pirámides y bolas que recorrerán la cúpula de la citada iglesia.
Signatura topográfica: C.R.O. 22 v. Archivo del Colegio del Cardenal. Monforte.

Desarrollo: *Item es condicion que encima del hueco de la cornisa ochavada sobre que la media naranja comienza se asiente en cada esquina del ochavo un pedestal de alto de tres pies con sus molduras, piramides y bolas según la traza de un pie de alto otro sera su solera y antepecho con sus balaustres, de distancia de un balaustre de otro un pie, todo lo cual sea de piedrza muy bien labrada".*

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Fuente: Lorenzana Lamela, María Luisa: *Aportación documental al estudio histórico-artístico de dos fundaciones monfortinas: el Colegio de la Compañía y el Convento de las Clarisas. Diputación Provincial. Servicio de publicaciones,* 1989, p.57.

FICHA Nº10
Fecha: 1592
Título: Se exige la fidelidad en las proporciones de la iglesia de Nuestra Señora de la Antigua a las impuestas por Vignola en su libro de arquitectura.
Signatura topográfica: C.R.O. 25 r. Archivo del Colegio del Cardenal. Monforte.

Desarrollo: *"Item es condicion que el dicho maestro haya de hacer el ornato de esta iglesia por la parte de adentro que ha de ser orden corintia así como tambien el del coro y portada principal de la iglesia haya de guardar y ejecutar puntualmente las medidas y orden que da y enseña Jacome de Viñola en su libro de las cinco ordenes de arquitectura…"*

Fuente: Lorenzana Lamela, María Luisa: *Aportación documental al estudio histórico-artístico de dos fundaciones monfortinas: el Colegio de la Compañía y el Convento de las Clarisas. Diputación Provincial. Servicio de publicaciones,* 1989, p.58.

FICHA Nº11
Fecha: 11 de junio de 1594
Título: Se encarga la realización de dos cuartos junto a las torres de la iglesia de Nuestra Señora de la Antigua. Pedro Morlote y Juan de la Sierra.
Signatura topográfica: E.N.C. 1 r. Archivo del Colegio del Cardenal. Monforte.

Desarrollo: "*Al dho hermano andres Ruys…a la dha obra asiste por ordendesussenoria Illma y leapareçido cossa util muy necessaria y conbeniente ala traça quedeantes estaba hecha y porque estos dos quartos de los dhos pedro demoreste y Juan della sierra maestros suso dhos los quieren tomar a sucargo hasta fenecellos y acaballos y porelloen el dho hermano andres rruyz ennombre desusseñoria Illaçma selosquieredar parematar seconcertaban y conçertaron conbinyeron enlaformaymanera y condiciones siguientes…"*

Fuente: Lorenzana Lamela, María Luisa: *Aportación documental al estudio histórico-artístico de dos fundaciones monfortinas: el Colegio de la Compañía y el Convento de las Clarisas. Diputación Provincial. Servicio de publicaciones,* 1989, p.61

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

FICHA Nº12
Fecha: 11 de septiembre 1595
Título: Expulsión de Diego de Isla de la obra y escuela del llamado Colegio del Cardenal Andrés Ruiz (maestro mayor de dicha obra)
Signatura topográfica: E.N.R. 2 r. Archivo del Colegio del Cardenal. Monforte.

Desarrollo: "*…despues de comencada ladha obra el H. (hermano) Andres Ruis de la Copañia de Jhs Cristo y maestro mayor della compoder del dho Sr. Cardenal abía quitado y escluydo dela dha obra de casa y escuela aldho Diego deysla Porsentencia y carta de autoria q en Razón dello aviaganado enla audiencia de la dha villa de monforte dellemos y enlaciudad deorendse ahonze dias dee mee de septiembre de mili quinientos ynobenta ycinco años Eldho Hº Andres Ruiz…"*

Fuente: Lorenzana Lamela, María Luisa: *Aportación documental al estudio histórico-artístico de dos fundaciones monfortinas: el Colegio de la Compañía y el Convento de las Clarisas. Diputación Provincial. Servicio de publicaciones,* 1989, p.61.

FICHA Nº13
Fecha: 11 de septiembre 1595
Título: Se encarga la obra de la casa y escuela del dicho Colegio del Cardenal, a nuevos maestros. Gonzalo y Gregorio Fatón.
Signatura topográfica: E.N.R. 3 r. Archivo del Colegio del Cardenal. Monforte.

Desarrollo: *"…Eldho Hº Andres Ruiz enbirtud del dho po der seaviaconcerto do en nombre de su Ilma. Conlos dhos Gregorio y Gonçalo Faton y les aviadado y encargado la dha obra de casa y escuela…"*

Fuente: Lorenzana Lamela, María Luisa: *Aportación documental al estudio histórico-artístico de dos fundaciones monfortinas: el Colegio de la Compañía y el Convento de las Clarisas. Diputación Provincial. Servicio de publicaciones, 1989.*

FICHA Nº14
Fecha: 11 de septiembre 1595
Título: Se fijan las características del asentamiento de la escalera del edificio en cuestión. El Cardenal D. Rodrigo de Castro.
Signatura topográfica: E.N.R. 85 r/v. Archivo del Colegio del Cardenal. Monforte.

Desarrollo: " *Los dos troços dela escalera Principal seran depicarra los dos arcos que asientan los pasos delos primeros dos troços y mereçecadaarcodepicarra atoda costa ocho ducados si El primertroço sequisiere meciçar seramejor sesemaciçare sera apeçio delos cinco*

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

ducados…las piedras delamesilla serviran de arco porlaparte de abajo…yelarco ques Elpostrero yelmas alto adeyrdesillería ymuybien labrado…

Fuente: Lorenzana Lamela, María Luisa: *Aportación documental al estudio histórico-artístico de dos fundaciones monfortinas: el Colegio de la Compañía y el Convento de las Clarisas. Diputación Provincial. Servicio de publicaciones, 1989,* p.63.

44.5. La contribución del Argos Divina a la documentación escrita del siglo XVI

Nº 1
Signatura: Argos Divina GAO.LT-P 37 p. 17
Interés para la tesis: Recoge la mención a la red de abastecimiento de agua de la ciudad de Lugo.

Localización: Libro prestable de la Biblioteca Universitaria Compostelana (BUSC)

Transcripción: "*...y porque la abundancia de aguas, es de las cosas necessarias para vna ciudad, y por tan necessaria encarg Platon á los ediles, que procurassen traer copiosas, y clarisimas fuentes para fernicio de los vezinos, y adorno de las Ciudades, y los Romanos criaron Iuezes particulares, á que llamaron Procuradores de la aguas, como puede verse en (34) Bouadilla. Vfaron los Romanos de encañados de argamasa para entrar aguas en las Ciudades y formar vistosas, y caudalosas fuetnes, según el Arçobispo (35). Acuña, despues de los Autores del Teatro de la vida humana*, tom. T. lib. 6 fol. 553. *En esta la fuente de sus arrabales, que hoy llaman el Castiñeiro, muestra bien ser artificio Romano, por los secretos arcaduces conque entraron el agua á diversas partes de ella, y de su origen se conferuraron dos fuentes en el distrito donde estan fundados los dos conventos de Santo Domingo y San Francisco, de que ai vestigios, y memoria en los (36) libros del Archiuo de esta Ciudad, y de sus conductos y diligencias para traerla dentro de la Ciudad, y informacion que se ha hecho de quan necesaria era, y que por su Real cedula permitió su Magestad, para los gastos de traerla: en su nacimiento se manifiesta vn conducto de menudos guijarros, y fuerte argamasa, artificio de Romanos (...).*

Nº 2
Signatura: Argos Divina GAO.LT-P 37 p. 27-28.
Interés para la tesis: Alusión directa a la existencia de un prelado del siglo XVI en la catedral de Lugo, Don Lorenzo de Otadui

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Localización: Libro prestable de la Biblioteca Universitaria Compostelana (BUSC)

Transcripción: "*…en fuerz de esta verdad el Señor Obispo de esta Ciudad Don Lorenço Otadui respondiendo a vna Real carta del Señor Rei Felipe Segundo en vista de los priuilegios de los Archiuos á I t. Enero de 1595. Escribión lo siguiente: su antigüedad es la mejor de quantas Iglesias Cathedrales ai en España, como confia de vn privilegio del Rei D. Ramiro primero, en el qual confiessa que fue edificada en el principio de la predicacion Evangelica.]]Lo mismo en vista de privilegios han reconocido otros Prelados de esta iglesias y el Señor D.Alonso Lopez Gallo en vn Auto Capitular (13) lo confiesa,diziendo, que desde seis años que era Obispo y residia en esta Santa Iglesia, avia visto los papeles, y privilegios que avia en el Archivo de la Mesa Episcopa, y que por ellos confiara ser fundacion de los Sagrados Apostoles.*

Nº 3
Signatura: Argos Divina GAO.LT-P 37 p. 125
Interés para la tesis: Recoge la mención al pórtico norte de la catedral de Lugo.

Localización: Libro prestable de la Biblioteca Universitaria Compostelana (BUSC)

Transcripción: *"…todo el frontispicio, que mira al palacio Episcopal con la imagen del Saluador (aunque el portico de alta y hermosa boueda, y mui espaciosa, es mas moderno segun papeles antiguos) permaneció y permanece con las letras griegas y cifras, que estan al pie de la Imagen, las quales dicen: Discipulus Domini placidae dans membra quieti, dum cubat in coena coelestia vidit amena"*

Nº 4
Signatura: Argos Divina GAO.LT-P 37 p. 130
Interés para la tesis: Recoge la mención de las tres puertas de la Catedral.

Localización: Libro prestable de la Biblioteca Universitaria Compostelana (BUSC)

Transcripción: *"…tiene esta Iglesia tres puertas, la del buen Iesus, que mira á la muralla, y es la principal, y à que antiguamente llamaron la de los Perdones.Delante esta puerta ai vna lonja espaciosa de canteria, y a vn lado de ella esta la carcel de esta iglesia. La segunda puerta*

USC DE COMPOSTELA

con su portico, que mira al palacio episcopal. La tercera va á la plaza maior y rua de los Clerigos. Tiene quatro torres á las quatro esquinas, que hermosean el edificio, en que entra la torre maior de las campanas , que es de las maiores, que se conocen en la maior parte de España, y de las mas fuertes y mas vistosas (...)".

Nº 5
Signatura: Argos Divina GAO.LT-P 37 p. 182-183
Interés para la tesis: Recoge al Coto de Narla

Localización: Libro prestable de la Biblioteca Universitaria Compostelana (BUSC)

Transcripción: *"la cathedral de Sancta María de Lugo de tiempo immemorial y trascursos de muchos siglos visita cada año todo el Obispado en sus tenencias, y las Dignidades en sus distritos, y en ellos los vanos, y los otros tuvieron potestad de colar, y conferir beneficios.Para prueba de esta verdad tiene ens us archiuo innumerables titulos, y porque el Obispo Don Pedro Ribera quiso alterar possesion tan inmemorial, recurrió al Cabildo á la Sede Apostolica, y obtuvo á su fauor sentencia,en que se declaró la possesion y tener dereccho de visitar este Obispado, corregir, castigar, y multar afsi á los Clerigos, como á los legos: y en sus distritos conferir priuatiuamente todos, y qualesquiera beneficios en qualquier manera que vacassen y á los prefentados por los patronos legos, y vnirlos, permutarlos y darlos en encomienda, y con auctoridad de conocer todas las causas ciuiles y criminales, matrimoniales, mixtas y profanas, oír á las partes,y decidirlas, dando sus sentencias difinitivas y con facultad de excomulgar, y fulminar censuras hasta invocar el braço seglar, y absolver á los excomulgados, y todo ello en sus distritos por si ó por sus vicarios (...) assi las Dignidades (...)exerciendo la misma jurisdiccion eclesiastica en los cotos de Lugo, Narla, Parga y Gaioso, Paradela, Saviñao… [....].*

Nº 6
Signatura: Argos Divina GAO.LT-P 37 p. 192-193.
Interés para la tesis: Se menciona la destitución de Don Pedro de Ribera por el obispo de Juan de Carvajal.
Localización: Libro prestable de la Biblioteca Universitaria Compostelana (BUSC)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Transcripción: "*... el año 1504 á primero de Enero D. Pedro Ribera de consentimiento y aprobación del Cabildo, nombró (19) Alcaldes, continuando la possesion que tenían. Algunos años despues los Prelados se leuantaron con toda la jurisdiccion: con valor se defendió el Cabildo,siendo obispo D. Pedro de Ribera*

Era. Recurrió a Roma, facó comission de su Santidad,cometida al Auditor Martin de Espinosa, ante quien se litigó sobre el despojo, y dio sentencia de 1534.contra el obispo, condenandole en los frutos y costas y se despacharon executoriales,siendo obispo D. Juan de Caruajal, y le notificaron (...)

Nº 7
Signatura: Argos Divina GAO.LT-P 37 p. 158
Interés para la tesis: Recoge al Coto de Narla

Localización: Libro prestable de la Biblioteca Universitaria Compostelana (BUSC)

Transcripción: "*…la Antigüedad de la jurisdiccion criminal del Cabildo de Lugo constó a su obispo el señor D. Fernando de Velosillo en vista de los antiquissmos estatuos, confirmó, aprobó y declaró en el año 1568 como consta de su prefacion, y según en varios pleitos se han compulsado.Esta diligencia fue en conformidad de los Concilios Tridentino y Compostelano.*

Nº 8
Signatura: Argos Divina GAO.LT-P 37 p. 182-183
Interés para la tesis: Se tienen constancia de años de litigos en la catedral de Lugo

Localización: Libro prestable de la Biblioteca Universitaria Compostelana (BUSC)

Transcripción: *(...) de muchos compulsados consta que algunos Pronifores afectando ignorancia de jurisdiccion tan constante, intentaron el conocimiento de algunas causas tocantes priuatiuamente á los Jueces del Cabildo, y obligados de la razon, y justicia se desonararon del conocimiento, y las remitieron, y en particular en los años de 1575, 1583, 1606, 1649, 1663, y en otras deshaciendo el agravio en los articulos apelados, los remitieron á los Iueces.*

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Nº 8
Signatura: Argos Divina GAO.LT-P 37 p. 204
Interés para la tesis: Se declara a favor del obispo Otadui

Localización: Libro prestable de la Biblioteca Universitaria Compostelana (BUSC)

Transcripción: *"...y en esta conformidad, y en fuerza de la observancia declarón año de 1595 á infancia, y por compromiso del señor Obispo Otadui, y Cabildo en Licene. Gaspar Rodríguez, natural de Trasmieras en la Limina, obispado de Ourense, bien conocido por la obra, que escribió Annuis redditibius, y aplaudido por sus muchas letras".*

Nº 9
Signatura: Argos Divina GAO.LT-P 37 p. 214
Interés para la tesis: Se confirman los estatuos de la jurisdicción y la participación de su previsor.

Localización: Libro prestable de la Biblioteca Universitaria Compostelana (BUSC)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

45. Listado de indización y extracción de imágenes

Lám.1 Diócesis de Lugo.Composición de ubicación cartográfica.

Fuente:

http://2.bp.blogspot.com/_V5bfYnKb_7M/TAF5lcuFMCI/AAAAAAAABKU/FzKM1Dk0Vgs/s1600/Di%C3%B3cesis+de+Lugo+(yo).JPG

https://eirexe.es/os-limites-do-ano-1954/.

Lám.2 Relación de nobleza e hidalguía.Época de Reyes Católicos y Carlos V.

Fuente: Domingo González, Lopo. *El episcopado gallego en tiempos de Carlos V.* Colección El reino de Galicia en época de Carlos V (Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 2000), p.146-147.

Lám.3 Santa María la Mayor (Pontevedra). Medallón de Carlos V en la portada.

Fuente:https://galiciapuebloapueblo.blogspot.com/2020/04/basilica-de-santa-maria-la-mayor.html

Lám.4 San Salvador de Celanova (Ourense). Carlos V. Medallón perteneciente al claustro.

Fuente:https://www.laregion.es/articulo/celanova/carlos-v-celanova-lenda-historia/20201009234417977661.html

Lám.5 Urbino, palacio Ducale.

Fuente: https://www.italy-villas.es/en-italia/2016/centro-de-italia/las-marcas/palazzo-ducale-urbino

Lám.6 Álcazar de Toledo, fachada.

Fuente: https://www.arteguias.com/alcazar/alcazartoledo.htm

Lám.7 Cuéllar, castillo de.

Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Castillo_de_Cu%C3%A9llar

Lám.8 Manzanares, castillo de.

Fuente:https://www.eldiario.es/viajes/escapadas_con_encanto/ruta-10-castillos-fortificaciones-comunidad-madrid_1_7853909.html

Lám.9 Belvedere, palacio de Urbano VIII.

Fuente: https://ventsmagazine.com/2023/04/19/facts-about-vatican-museum/

Lám.10 Peruzzi, villa Farnesina del.

Fuente: https://www.wga.hu/html_m/p/peruzzi/index.html

Lám.11 Identificación geográfica de los linajes históricos gallegos.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Fuente: Recurso bibliográfico. Eduardo de Pardo Guevara y Valdés. *De linajes, parentelas y grupos de poder.Aportaciones a la historia social de la nobleza bajomedieval gallega.* Madrid: Fundación cultural de la nobleza española, 2012, p.69.

Lám.12 Mapa de linajes de Galicia. En resalte amarillo, las Seixas y los Ulloa.

Fuente: Recurso bibliográfico. Eduardo de Pardo Guevara y Valdés. *De linajes, parentelas y grupos de poder.Aportaciones a la historia social de la nobleza bajomedieval gallega.* Madrid: Fundación cultural de la nobleza española, 2012, p.69.

Lám.13 y 14 Detalle de las casas de presentación de los Arciprestazgos de Ulloa.

Fuente: Garrote Martín, Ángel, *El derecho de patronato en la presentación de beneficios eclesiásticos según las leyes canónicas y el derecho particular de España*, La Voz de la Verdad, Lugo, 1921, p.117.

Lám.15 Valença do Minho (siglo XVI). Dibujo de Duarte D'Armas.

Fuente: Recurso bibliográfico (previo escaneo) de la obra de Anselmo Carreira (coord.): *O condado de Lemos na Idade Media.* Xunta de Galicia, Excmo.Concello de Monforte de Lemos, 2009 en Morais Barros, Amândio Jorge: *O norte de Portugal e Galicia noz negocios atlánticos (finais da Idade Media e século XVI),* p.191.

Lám.16 Santa María de Alcobaça.

Fuente: http://farm3.static.flickr.com/2124/1741802798_f13a528a88.jpg

Lám.17 Claustro de los Jerónimos.

Fuente:http://www.antoniocastellano.es/wp-content/uploads/2010/02/img_40811-300x199.jpg

Lám.18 Interior de los Jerónimos.

Fuente: http://3.bp.blogspot.com/-7e61HCoCkBI/UIbmOCyAS9I/AAAAAAAAB6M/-SKMp-NSQxo/s1600/untitled.png

Lám.19 Portada meridional.

Fuente: https://journeyaroundtheglobe.files.wordpress.com/2013/06/img_3436.jpg

Lám.20 Vista exterior del conjunto.

Fuente: https://c1.staticflickr.com/7/6014/5879170624_e97bf8ae80_b.jpg

Lám.21 Belén, torre de.Vista principal.

Fuente: https://lisbonlisboaportugal.com/es/torre-de-belem-lisboa-es.html

Lám.22 y 23 Évora y Sintra, palacios. Arquitectura civil portuguesa.

Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Palacio_de_Don_Manuel
https://tourscanner.com/blog/es/palacio-pena-sintra-entradas/

Lám.24 Tomar, capela do Cristo.

Fuente: http://www.kompastravel.ch/img/h/1569/56ea80be4eafc.gif

Lám.25 Caminha. Portada principal, ca. 1511. Obra de Péro Galego, junto con el interior hacia la cabecera.

Fuente: http://photos.wikimapia.org/p00/02/64/62/37_big.jpg

Fuente: http://www.kompastravel.ch/img/h/1569/56ea80be4eafc.gif

Lám.25 Caminha. Portada principal, ca. 1511. Obra de Péro Galego, junto con el interior hacia la cabecera.

Fuente: http://photos.wikimapia.org/p00/02/64/62/37_big.jpg

Lám.28 Interior de la iglesia de Vila do Conde.

Fuente:
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/09/Vila_a_do_Conde_6.jpg

Lám.29 Portada principal, obra de Péro Galego.

Fuente: https://www.allaboutportugal.pt/es/caminha/monumentos/igreja-matriz-de-caminha-igreja-de-nossa-senhora-da-assuncao

Lám.30 Catedral de Funchal, Madeira.

Fuente: https://www.madeira-web.com/es/locales/funchal/arquitectura/se-catedral.html

Lám.31 Machico, iglesia de.

Fuente: https://es.dreamstime.com/fotos-de-archivo-iglesia-de-machico-madeira-image26442263

Lám.32 Loreto, iglesia de Nuestra Señora de.

Fuente: https://pt.wikipedia.org/wiki/Igreja_do_Loreto

Lám.33 Tipología de ventanas. Comparativa del mainel de la ventana de San Payo de Narla con su homólogo portugués.

Fuente: Archivo fotográfico fba./Maquetación propia.

Lám.34 y 35 Torre de Pinhel.Ventana de tracería con tronera con cruceta incorporada.

Fuente:
http://www.patrimoniocultural.gov.pt/static/data/cache/99/fc/99fc52afa77efbb4d0612c348b3166f8.jpg

Lám.36 Arco conopial enmarcando puerta arquitectónica (Portugal).

Fuente: Extraído del libro de arte portugués de Pedro Días, *El manuelino. El arte portugués en la época de los descubrimientos*, Electa, Barcelona, 2002 (posiblemente descatalogado, en su lugar hemos encontrado: Dias, Pedro: *O manuelino.* Vol. 5 "Historia da arte em Portugal". Editorial Alfa, Lisboa p. 19/p.64.

Lám.37 Inmediaciones iglesia de Prado (Friol). Arco conopial.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.38 Bon Jesús de Trandeiras. Puerta con arco conopial tapiado.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.39 Partes renacentistas del Hospital Real. Fechas y autoría.

Fuente: Recurso bibliográfico: Valle Pérez, Xosé Carlos (coord.): *Del tardogótico al manierismo. Galicia e Portugal.* Fundación Pedro Barrié de la Maza. Fundación Calouste Gulbenkian, A Coruña- Pontevedra, 1995, sin paginar.

Lám.40 Portada del Hospital Real de Santiago.

Fuente: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5b/Hospital_Real_de_Santiago_de_Compostela._Portada.jpg

Lám.41 Puerta de acceso a la escalera real. Realizada ca. 1509-1513 según trazas de Antón y Enrique Egas.

Fuente: http://st.depositphotos.com/2081617/3009/i/450/depositphotos_30093943-stock-photo-hostal-de-los-reyes-catolicos.jpg

Lám.42 Patio del Hospital Real de Santiago.

Fuente: http://blog-static.hola.com/cocinacardiosaludable/files/2014/07/patio.jpg

Lám.43 Torres de Allo (Zas-A Coruña)

Fuente: http://www.iberiahotels.eu/1%20guias/galicia/acoruna/terra%20de%20soneira.html-

Lám.44 Exterior longitudinal de las Torres de Allo.

Fuente: https://www.guiarepsol.com/es/fichas/localidad/zas-8403/

Lám.45 Iglesia de Santa María das Areas.

Fuente: http://www.ayuntamiento.org/fotos/ayuntamiento-cabo-747460.jpg

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

http://www.lavozdegalicia.es/sc/x/default/2015/04/08/0012_201504C8C5F1jpg/Foto/C8C5F1.jpg

Lám.46 Puerta lateral. Primer cuarto de siglo XVI.

Fuente: : https://www.upandtravel.com/rincon/2867/iglesia-de-santa-maria-das-areas-de-fisterra

Lám.47 Portada lateral de la iglesia de Santa Columba.

Fuente: https://farm3.static.flickr.com/2597/5853755275_0bde0f5d03_b.jpg

Lám.48 Portada principal de la iglesia de San Estevo.

Fuente: http://www.xoanarcodavella.com/2016/01/iglesia-de-santo-estevo-sandias.html

Lám.49 Bom Xesús de Trandeiras.

Fuente :

https://www.google.es/search?tbs=sbi:AMhZZiuas0Buscar%20por%20imagen&hl=es

Lám.50 Sala capitular. Monasterio de Oseira.

Fuente: http://www.mosteirodeoseira.org/monasterio/interiores/03.jpg

Lám.51 Partes renacentistas de la iglesia de Pontevedra. Fechas y autoría.

Fuente: Recurso bibliográfico: Valle Pérez, Xosé Carlos (coord.): *Del tardogótico al manierismo. Galicia e Portugal.* Fundación Pedro Barrié de la Maza. Fundación Calouste Gulbenkian, A Coruña- Pontevedra, 1995, sin paginar.

Lám.52 Portada principal de Santa María la Mayor.

Fuente: http://www.biodiversidadvirtual.org/etno/data/media/29/Basilica-de-Santa-Maria-la-Mayor-de-Pontevedra-3-13832.jpg

Lám.53 Interior de la basílica de Santa María La Mayor.

Fuente: https://m.arteguias.com/basilica/basilicasantamarialamayorpontevedra.htm

Lám.54 Lateral de la iglesia.

Fuente: http://www.terrasdepontevedra.org/images/galerias/centro-historico-pontevedra/13-basilica-santa-maria.jpg

Lám.55 Colegiata de Cangas.

Fuente:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/2/20/Excolexiata_cangas.jpg/300px-Excolexiata_cangas.jpg

Lám.56 Colegiata de Santiago Alfeo o de Fonseca.

Fuente:http://4.bp.blogspot.com/-bIgaSZ5MfQI/T-WP8gKefmI/AAAAAAAACKg/9gDZwaxdPmM/s1600/396.jpg

Lám.57 San Martín Pinario. Fachada lateral. Ornamentación profusa.

Fuente: https://cvc.cervantes.es/artes/ciudades_patrimonio/santiago/paseo/martinpinario.htm

Lám.58 Vignola, los 5 órdenes arquitectónicos. Tratadística.

Fuente: Azconegui Morán, Francisco: *Guía práctica de la cantería.*Editorial de los oficios. León, 1999, p.112-113.

Lám.59 Orden toscano. Croquis de partes integrantes.

Fuente: Azconegui Morán, Francisco: *Guía práctica de la cantería.*Editorial de los oficios. León, 1999, p.115.

Lám.60 Orden dórico. Croquis de partes integrantes.

Fuente: Azconegui Morán, Francisco: *Guía práctica de la cantería.*Editorial de los oficios. León, 1999, p.119.

Lám.61 Orden corintio. Croquis de partes integrantes.

Fuente: Azconegui Morán, Francisco: *Guía práctica de la cantería.*Editorial de los oficios. León, 1999, p.127.

Lám.62 Orden jónico. Croquis de partes integrantes.

Fuente: Azconegui Morán, Francisco: *Guía práctica de la cantería.*Editorial de los oficios. León, 1999, p.123.

Lám.63 Orden compuesto.Croquis de partes integrantes.

Fuente: Azconegui Morán, Francisco: *Guía práctica de la cantería.*Editorial de los oficios. León, 1999, p.131.

Lám.64 y 65 Representación gráfica.Diferentes tipos de almohadillado en paramentos murales.

Fuente:https://issuu.com/sandy966049662/docs/manual_ilustrado_de_t_rminos_arquit_c90bcae7ab52ce/s/14241787

Lám.66 Sección de las partes de un arco. Enumeración y denominación.

Fuente: Azconegui Morán, Francisco: *Guía práctica de la cantería.*Editorial de los oficios. León, 1999, p.195.

Lám.67 Arco conopial. Detalle composición estructural. Apuntamiento.

Fuente: : http://www.xtec.cat/~sescanue/gotic/castellano/arco-conopial.html

Lám.68 Arco conopial. Palacio de la Viña (Lugo),siglo XVI.

Fuente: De tipo bibliográfico, escaneada directamente de una de las publicaciones de María de las Nieves Peiró Graner acerca del Palacio de la Viña.Referencia: Peiró Graner, María de las Nieves, "El palacio de Miraflores o Casa de La Viña", *Lucensia*, Miscelánea de Cultura e Investigación, Biblioteca Seminario Diocesano, n.º 19, vol. IX, Lugo, 1999,p.316.

Lám.69 y 70 Bóvedas.Tipologías diversas. Diseños: tracería y plementería.

Fuente: http://baulitoadelrte.blogspot.com/2017/02/bovedas-y-cupulas.html https://molduras3d.com/bovedas/

Lám.71 Esquema. Alzado de bóveda de crucería. Intersección de nervios.

Fuente: https://www.pinterest.es/pin/1055599899781156/

Lám.72 Ejemplo de trazado de una montea (en este caso, para un arco).

Fuente: Azconegui Morán, Francisco: *Guía práctica de la cantería.*Editorial de los oficios. León, 1999, p.197.

Lám.73 Villard de Honnecourt.Manual de dibujos, modelos, plantillas, etc.

Fuente:http://extrangis.blogspot.com/2018/01/el-cuaderno-de-villard-de-honnecourt.html.

Lám.74 Pinario, San Martín (Santiago de Compostela). Ejemplo de bóveda casetonada.

Fuente: https://www.researchgate.net/figure/Boveda-de-canon-casetonada-iglesia-de-San-Martin-Pinario-de-Santiago-siglo-XVI_fig70_320035636

Lám.75 Samos, monasterio. Iglesia con bóveda casetonada.

Fuente: https://www.researchgate.net/figure/Boveda-de-canon-casetonada-iglesia-de-San-Julian-de-Samos-siglo-XVIII_fig71_32003563

Lám.76 Dovelas y cimbra del arco. Comprobación y montaje.

Fuente: Azconegui Morán, Francisco: *Guía práctica de la cantería.*Editorial de los oficios. León, 1999, p.208.

Lám.77 Fortaleza de San Payo de Narla. Detalle de cornisa con ovas.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.78 Palacio de la Viña (Lugo). Basa con decoración de bolas.

Fuente: De tipo bibliográfico, escaneada directamente de una de las publicaciones de María de las Nieves Peiró Graner acerca del Palacio de la Viña.Referencia: Peiró Graner, María de las Nieves, "El palacio de Miraflores o Casa de La Viña", *Lucensia*, Miscelánea de Cultura e Investigación, Biblioteca Seminario Diocesano, n.º 19, vol. IX, Lugo, 1999,p.316.

Lám.79 Claustro de Santiago de Compostela de Juan de Álava.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.80 Claustro de Santiago de Compostela de Juan de Álava.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.81 Iglesia de la Santísima Trinidad (Ourense). Crestería.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.82 Vilabade (Castroverde). Detalle de pináculo.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.83 Pazo de Tras Salomé (Santiago de Compostela). Clipeo con tritón, presencia de la mitología grecorromana.

Fuente:https://www.turismo.gal/recurso/-/detalle/3399/antigo-palacio-dos-fonseca?langId=es_ES&tp=9&ctre=36

Lám.84 Sarcófago de Adelphia y Valerius de Siracusa.

Fuente: https://arteviajero.com/articulos/sarcofago-de-adelfia/

Lám.85 Florencia, Hospital de los Inocentes. Clipeo con bebé sobre fondo vítreo.

Fuente: https://www.flickr.com/photos/jpmm/261734908

Lám.86 Hospital de San Marcos(León). Clipeo de Hércules con la piel del león de Nemea.

Fuente: https://etimologiagrecolatinauaa.wordpress.com/2012/09/04/heroes-dioses-de-la-mitologia-griega.

Lám.87 Salamanca, casa de las Muertes. Detalle de clipeos en la fachada.

Fuente: http://www.versalamanca.com/muertes.html

Lám.88 Mantegna, Andrea. Cúpula de la Cámara de los Esposos. Puttis o amorotes.

Fuente: https://proyectoidis.org/camara-de-los-esposos/

Lám.89 Escudo heráldico.Puebla de Burón. Capilla de San José. Piedra heráldica en el frontis.Presencia de angelote alado en el coronamiento.

Fuente: Valiña Sampedro, Elías (coord.), *Inventario artístico de Lugo y la provincia*, tomo V, Pacio-Senande, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, Servicio Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, Comisaría Nacional del Patrimonio Artístico, 1980.Apéndice láminas, lam. 94.

Lám.90 Mondoñedo, escudo de los Luaces. Decoración renaciente con angelotes.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.91 Aranza, pazo de. Escudo heráldico.Presencia de ángeles alados.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.92 Narla, San Payo. Detalle de angelotes en la ventana lateral.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.93 Narla, San Payo. Angelote a modo de ménsula de apoyo de moldura renaciente.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.94 Urbino, díptico de. Federico de Montefieltro y Battista Sforza.

Fuente: https://historia-arte.com/obras/federico-montefeltro-y-battista-sforza

Lám.95 Allo, torres de (Zas, A Coruña). Capilla. Fachada con angelotes.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.96 Tras Salomé, Pazo (de). Detalle iconográfico: el tritón.

Fuente: https://cvc.cervantes.es/artes/ciudades_patrimonio/santiago/paseo/fonseca.htm

Lám.97 Guerrero de la puerta de Carlos V (Viveiro, Lugo).

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.98 Guerrero del Pazo de Aranza (Baralla,Lugo).

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.99 y 100 Guerrero de San Payo de Narla y de la fortaleza de Tovar.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.101 a 103 Galerías con cuadrifolios en los palacios del Dux y Ca D'Oro (Venecia)

Fuente: https://www.vuelaviajes.com/el-palacio-ducal-de-venecia/

Lám.104 Cuadrifolios de Monforte de Lemos.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.105 Cuadrifolios de la chimenea de San Payo de Narla (la que contiene el programa iconográfico de la flor de lis).

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.106 Salamanca, universidad de. Ejemplo de fachada con grutescos.

Fuente: https://contemplalaobra.blogspot.com/2011/10/obra-fachada-de-la-universidad-de.html

Lám.107 Buen Jesús de Trandeiras, monasterio de (A Limia).

Fuente: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bon_Xesus_de_Trandeiras.jpg

Lám.108 Nerón, domus aúrea de (Roma).

Fuente: http://www.metroscubicos.com/articulo/consejos/2014/07/09/domus-aurea-la-mansion-de-neron-sera-remodelada

Lám.109 Tivolí, villa romana de. Vista panorámica.

Fuente: https://www.ticketsrome.com/es/exposiciones-y-museos/villa-adriana-a-tivoli

Lám.110 Coliseo (Roma)

Fuente: : https://www.alejandradeargos.com/index.php/es/completas/11-viajes/41621-el-coliseo-maquina-de-poder

Lám.111 Domus Aúrea, sala 85, detalle de un ábside.

Fuente: http://www.metroscubicos.com/articulo/consejos/2014/07/09/domus-aurea-la-mansion-de-neron-sera-remodelada

Lám.112 Banga, Santa Eulalia de. Decoración de bolas.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.113 Milán, Santa María de las Gracias (Bramante).Cúpula agrutescada.

Fuente: http://masarteaun.blogspot.com/2011/03/otras-obras-de-bramante-abside-de-santa.html

Lám.114 Filarete, hospital de. Obra de Rafael.

Fuente: https://seordelbiombo.blogspot.com/2015/01/filarete-el-hospital-mayor-de-milan.html

Lám.115 Pinturicchio. Grutescos en Palazzo della Rovere.

Fuente: https://www.tripadvisor.com/Attraction_Review-g187791-d7323213-Reviews-Palazzo_Dei_Penitenzieri_Palazzo_Della_Rovere-Rome_Lazio.html

Lám.116 Pino, San Vicente (Monforte de Lemos, Lugo). Grutesco similar al de Maside (Pantón).

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.117 Maside (Pantón), ventana. Detalle del basamento.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.118 Croquis explicativo.San Payo de Narla (Friol) y Maside (Pantón,Lugo).Comparativa entre vanos. Analogías y diferencias con la ventana de los Reyes Católicos (figuras acróteras).

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.119 Torres de Allo (Zas, A Coruña).Detalle “tour de force”: licencia decorativa.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.120 Narla, San Payo (Friol). Detalle rombo invertido: licencia decorativa.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.121 Palacio de las Dueñas (Salamanca) y San Vicente del Pino (Monforte). Comparativa. Nexo de unión: el tridente.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.122 Farnese, Hércules. Tipo escultórico.

Fuente: https://www.lacamaradelarte.com/2016/04/hercules-farnesio.html

Lám.123 a 126: Calahorra, palacio. Vista de interiores. Exterior.

Fuente:https://www.andalucia.org/es/la-calahorra-turismo-cultural-castillo-de-la-calahorra

Lám.127 Monedas romanas. Numismática antigua.

Fuente: http://sdesaber.blogspot.com/2012/12/monedas-en-la-antigua-roma.html

Lám.128 Bautista, San Juan. Capilla Sixtina. Vaticano.

Fuente: https://lacapillasixtina.es/simbologia-apostoles-y-discipulos/

Lám.129 Honnecourt, Villard. Tratado época medieval.

Fuente:http://extrangis.blogspot.com/2018/01/el-cuaderno-de-villard-de-honnecourt.html

Lám.130 a 131: Salamanca, Universidad. Presencia iconográfica de Hércules.

Fuente:

http://apuntes.santanderlasalle.es/arte/renacimiento/arquitectura/espana/salamanca_universidad.htm

Lám.132 Salamanca, universidad de. Fachada portada principal.

Fuente: https://contemplalaobra.blogspot.com/2011/10/obra-fachada-de-la-universidad-de.html

Lám.133 Joven, retrato de. (Uffizi-Florencia). Boticelli.

Fuente:

https://es.wikipedia.org/wiki/Retrato_de_hombre_con_la_medalla_de_Cosme_el_Viejo#/media/Archivo:Sandro_Botticelli_-_Portrait_of_a_Man_with_a_Medal_of_Cosimo_the_Elder.jpg

Lám.134 Médicis, Cosme II de Médicis.

Fuente: http://mismuseos.net/comunidad/metamuseo/recurso/medalla-de-cosme-ii-de-medicis/4bcb58d0-2394-4156-b3d2-bb4558edf234

Lám.135 Yuste, Monasterio. Detalle de sillería (coro),

Fuente: https://twitter.com/PatrimNacional/status/970583830858993664/photo/1

Lám.136 Oñate, Universidad de.

Fuente:

https://es.wikipedia.org/wiki/Universidad_de_O%C3%B1ate#/media/Archivo:O%C3%B1ate_-_Universidad_12.jpg

Lám.137 Guimarey, Santa María de.Representación gráfica de pinturas murales. Detalles vegetales y decoración en zig-zag.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.138 Tríada de focos artísticos del Renacimiento.

Fuente: Maquetación propia.

Lám.139 Úrsulas, convento de. Rodrigo Gil de Hontañón. Detalle de la cabecera.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.140 Casa Fidalgo (Friol, Lugo). Detalle curioso: posible ballesta o arma defensiva.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.141 Firma de Pedro de Artiaga, 1573. ACI, Estante 16, Libro de fábrica (1567-1609), f. 66 r.

Fuente: Javier Gómez Darriba, Los Artiaga: la actividad artística de unos maestros vizcaínos en Galicia (1560-1600). ARES BILDUMA, 2020. Proyecto I + D +i .Memoria del patrimonio arquitectónico desaparecido en Galicia, siglo XX (Ministerio de Ciencia e Innovación), p.109.

Lám.142 Firma de Francisco Artiaga, 1587. AMM Corp. 922, Libro de Actas (1586-1593) f. 41 v.

Fuente: Javier Gómez Darriba, Los Artiaga: la actividad artística de unos maestros vizcaínos en Galicia (1560-1600). ARES BILDUMA, 2020. Proyecto I + D +i .Memoria del patrimonio arquitectónico desaparecido en Galicia, siglo XX (Ministerio de Ciencia e Innovación), p.109.

Lám.143 Fuente de los Sangro o Puerta mina.Detalle pavimentación y estanque 1º plano.

Fuente: Archivo Histórico Provincial. Protocolo notarial 00014-1, p.55.

Lám.144 Fuente de los Sangro o Puerta mina.Detalle estanque. Vista de las canalizaciones.

Fuente: Archivo Histórico Provincial. Protocolo notarial 00014-1, p.139.

Lám.145 Fuente de los Sangro o Puerta mina. Distribución de las aguas.

Fuente: Archivo Histórico Provincial. Protocolo notarial.sign.: 00014-1,p.52.

Lám.146 Posible compartimentación de agua como un "*castellum aquae".*

Fuente: Archivo Histórico Provincial. Protocolo notarial.sign.:00013-1, p.228.

Lám.147 Planta de la antigua Casa Consistorial de Mondoñedo. Miguel Ángel de Uria, 1813.AMM.Corp. 2250-5, b.f.

Fuente: Javier Gómez Darriba, Los Artiaga: la actividad artística de unos maestros vizcaínos en Galicia (1560-1600). ARES BILDUMA, 2020. Proyecto I + D +i .Memoria

del patrimonio arquitectónico desaparecido en Galicia, siglo XX (Ministerio de Ciencia e Innovación), p.117.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.148 Antigua Casa Consistorial de Mondoñedo.Pedro de Artiaga, 1569-1584. AMPL Fondo J. José, sign.: 02-023-02. Fotografía de Juan José Vivancos, ca. 1950-1968.

Fuente: Javier Gómez Darriba, Los Artiaga: la actividad artística de unos maestros vizcaínos en Galicia (1560-1600). ARES BILDUMA, 2020. Proyecto I + D +i .Memoria del patrimonio arquitectónico desaparecido en Galicia, siglo XX (Ministerio de Ciencia e Innovación), p.113.

Lám.149 Escudo episcopal de Juan de Liermo. Museo Provincial de Lugo. Pedro de Artiaga, 1578-1579.

Fuente: Javier Gómez Darriba, Los Artiaga: la actividad artística de unos maestros vizcaínos en Galicia (1560-1600). ARES BILDUMA, 2020. Proyecto I + D +i .Memoria del patrimonio arquitectónico desaparecido en Galicia, siglo XX (Ministerio de Ciencia e Innovación), p.114.

Lám.150 Escudo del Reino de Galicia. Museo Provincial de Lugo.Pedro de Artiaga, (1578-1579)

Fuente: Javier Gómez Darriba, Los Artiaga: la actividad artística de unos maestros vizcaínos en Galicia (1560-1600). ARES BILDUMA, 2020. Proyecto I + D +i .Memoria del patrimonio arquitectónico desaparecido en Galicia, siglo XX (Ministerio de Ciencia e Innovación), p.114.

Lám.151 Planta de la Antigua Casa Consistorial de Lugo. Pedro de Artiaga, 1570-1571. AMPL, ES AMPL, 28-3, 81-1.

Fuente: Javier Gómez Darriba, Los Artiaga: la actividad artística de unos maestros vizcaínos en Galicia (1560-1600). ARES BILDUMA, 2020. Proyecto I + D +i .Memoria del patrimonio arquitectónico desaparecido en Galicia, siglo XX (Ministerio de Ciencia e Innovación), p.118.

Lám.152 Alzado de la Antigua Casa Consistorial de Lugo. Pedro de Artiaga, 1570-1571. AMPL, ES AMPL, 28-3, 81-1.

Fuente: Javier Gómez Darriba, Los Artiaga: la actividad artística de unos maestros vizcaínos en Galicia (1560-1600). ARES BILDUMA, 2020. Proyecto I + D +i .Memoria del patrimonio arquitectónico desaparecido en Galicia, siglo XX (Ministerio de Ciencia e Innovación), p.119.

Lám.153 Lugo, ayuntamiento. Actualidad.

USC DE COMPOSTELA

Fuente: https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Concello_de_Lugo.jpg

Lám.154 Antigua Casa Consistorial de Mondoñedo en la actualidad.

Fuente: Javier Gómez Darriba, Los Artiaga: la actividad artística de unos maestros vizcaínos en Galicia (1560-1600). ARES BILDUMA, 2020. Proyecto I + D +i .Memoria del patrimonio arquitectónico desaparecido en Galicia, siglo XX (Ministerio de Ciencia e Innovación), p.113.

Lám.155 Ourense, Casa Consistorial. Actualidad.

Fuente: https://www.turismodeourense.gal/recurso/casa_consistorial/concello-3/

Lám.156 Sigüenza, Casa Consistorial.

Fuente:
https://www.verpueblos.com/castilla+la+mancha/guadalajara/siguenza/foto/1634377/

Lám.157 y 158 Salamanca, catedral. Detalle de fachada principal. Portada lateral. Catedral Nueva.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.159 Salamanca, catedral Nueva. Detalle de abovedamiento. Gran profusión decorativa.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.160 Salamanca, catedral Nueva. Sistema de abovedamiento.Detalle de cuadrilóbulo central.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.161 Astorga, catedral. Detalle sistema de abovedamiento con cuadrilóbulo.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.162 Guimarey, Santa María. Detalle del cuadrilóbulo. En forma cuadrado negro, resalte de su delimitación en perímetro.

Fuente: Archivo fotográfico fba./ Maquetación propia.

Lám.163 Tabla de las diferentes generaciones de hontañionianos.

Fuente: Maquetación propia consultando obra de Ana. E. Goy en *La arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América,* de Begoña Alonso Ruiz (coord.). Editorial Sílex. Universidad de Cantabria, p.140.

Lám.164 Organigrama de la obra de Rodrigo Gil de Hontañón.

Fuente: Maquetación propia.

Lám.165 Alcalá de Henares. Fachada principal.

Fuente: https://sh.wikipedia.org/wiki/Alcal%C3%A1_de_Henares

Lám.166 Salamanca, palacio de Monterrey. Fachada principal.

Fuente: http://www.versalamanca.com/monterrey.html

Lám.167 Salamanca, palacio de la Salina. Fachada principal.

Fuente: https://www.flickr.com/photos/lumog37/10839455984

Lám.168 Salamanca, palacio de la Salina. Detalle patios a la calle.

Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Palacio_de_la_Salina

Lám.169 Salamanca, palacio de la Salina. Figura atormentada.

Fuente: https://alojamientosalamanca.es/palacio-de-la-salina/

Lám. 170 Salamanca, palacio de la Salina.Galerías exteriores con mensulones.

Fuente:https://www.asturnatura.com/turismo/palacio-de-la-salina-de-salamanca/3411.html

Lám.171 Ciudad Rodrigo,catedral. Fachada principal.Rosetón. Galería de reyes biblícos.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.172 Milán (Bramante), iglesia de Santa María de las Gracias.

Fuente: http://masarteaun.blogspot.com/2011/03/otras-obras-de-bramante-abside-de-santa.html

Lám. 173 Villafranca del Bierzo, colegiata.

Fuente: https://www.asturnatura.com/turismo/colegiata-de-santa-maria-de-villafranca-del-bierzo/15253.html

Lám. 174 León, palacio de los Guzmanes.

Fuente: https://camarotehotel.es/palacio-de-los-guzmanes/

Lám.175 Ourense, Santísima Trinidad.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám. 176 Alcalá de Henares, detalle de las arcadas superiores con ventanales.

Fuente: Imagen recortada sobre foto original (recurso electrónico). https://sh.wikipedia.org/wiki/Alcal%C3%A1_de_Henares

Lám.177 Segovia, catedral. Detalle de desarrollo exterior de la girola.

Fuente: https://destinocastillayleon.es/index/guia-para-visitar-segovia-la-catedral-de-segovia/

Lám.178 Villard Honnecourt, tratado medieval.

Fuente:http://extrangis.blogspot.com/2018/01/el-cuaderno-de-villard-de-honnecourt.html

Lám. 179 Segovia, San Agustín.

Fuente:https://www.elnortedecastilla.es/v/20100305/segovia/ruinas-agustin-seran-convertidas-20100305.html

Lám.180 Valladolid, San Agustín.

Fuente:

https://es.wikipedia.org/wiki/Iglesia_de_San_Agust%C3%ADn_%28Valladolid%29

Lám. 181 Organigrama de la ruta de Rodrigo Gil de Hontañón.

Fuente: Maquetación propia.

Lám.182 y 183 Montederramo, monasterio. Fachada principal. Galerías y arcadas claustrales.

Fuente: https://galiciapuebloapueblo.blogspot.com/2021/07/monasterio-de-santa-maria-montederramo.html

Lám.184 San Clodio. Monasterio de.Fachada principal.

Fuente: https://turismocuatro.com/monasterio-de-san-clodio/

Lám.185 Clodio, Monasterio de. Interior: claustro.

Fuente: https://turismocuatro.com/monasterio-de-san-clodio/

Lám.186 y 187 San Martín de la Mezquita (Ourense). Fachada principal y laterales. Cúpula.

Fuente:https://www.turismo.gal/recurso/-/detalle/24078/igrexa-de-san-martino-da-mezquita?langId=es_ES&tp=8&ctre=3

Lám.188 Ourense, catedral.Detalle de la girola.

Fuente: http://www.arquitecturapopular.es/arquitectura-historica/religiosa/catedral-de-orense-portico-del-paraiso.htm

Lám.189 Monxes, Sobrado de. Sacristía de Juan de Herrera.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.190 Pinario, San Martín. Fachada principal.

Fuente: https://www.researchgate.net/figure/Boveda-de-canon-casetonada-iglesia-de-San-Martin-Pinario-de-Santiago-siglo-XVI_fig70_320035636

Lám.191 Pinario, San Martín. Sistema de abovedaminento. Bóveda de casetones.

Fuente: https://www.researchgate.net/figure/Boveda-de-canon-casetonada-iglesia-de-San-Martin-Pinario-de-Santiago-siglo-XVI_fig70_320035636

Lám. 192 San Clemente, colegio. Fachada principal.Obra de Ginés Martínez.

Fuente:https://www.santiagoturismo.com/monumentos/colexio-san-clemente-de-pasantes-2

Lám. 193 Viña, palacio de la. Detalle de basa de columna.Molduración de bolas.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Fuente: De tipo bibliográfico, escaneada directamente de una de las publicaciones de María de las Nieves Peiró Graner acerca del Palacio de la Viña. Referencia; Peiró Graner, María de las Nieves, "El palacio de Miraflores o Casa de La Viña", *Lucensia*, Miscelánea de Cultura e Investigación, Biblioteca Seminario Diocesano, n.º 19, vol. IX, Lugo, 1999, p.316.

Lám.194 y 195 Narla, San Payo (Friol). Detalle de decoración de bolas. Ubicación: salón principal (marca de una puerta ¿posible jamba?).

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám. 196 Gráfico de orden cronológico.

Fuente: Maquetación propia.

Lám.197 Pazo de Amarante (Antas de Ulla).

Fuente: Escaneado directo de la obra de Yebra de Ares, *Pazos y señoríos de la provincia de Lugo.* Servicio de publicaciones de la Diputación Provincial de Lugo, tomo I, 2006,p.29.

Lám. 198 Pazo de Bóveda (Bóveda)

Fuente: Escaneado directo de la obra de Yebra de Ares, *Pazos y señoríos de la provincia de Lugo.* Servicio de publicaciones de la Diputación Provincial de Lugo, tomo I, 2006, p.43.

Lám.199 Palacio de las Cadenas (Úbeda).

Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Palacio_de_las_Cadenas#/media/Archivo:2002-10-26_11-15_Andalusien_Lissabon_123_%C3%9Abeda.jpg

Lám. 200 Pazo de Bóveda (Lugo). Comparativa de galería de óculos con el palacio de las Cadenas (Úbeda).

Fuente: Escaneado directo de la obra de Yebra de Ares, *Pazos y señoríos de la provincia de Lugo.* Servicio de publicaciones de la Diputación Provincial de Lugo, tomo I, 2006, p.43. http://www.disfrutadegalicia.com/2012/Disfruta/InformacionPoi/1101

Lám.201 Casa fuerte de Lusío (Samos, Lugo)

Fuente: http://www.disfrutadegalicia.com/2012/Disfruta/InformacionPoi/1140

Lám.202 Pazo de Quindous (Cervantes). Planimetría.

Fuente: Elías Valiña Sampedro, *Inventario histórico-artístico de Lugo y su provincia.* Tomo V Pacio-Senande. Ministerio de Educación y Ciencia. Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural.Servicio Nacional de Información Artística, Arqueológica y etnológica.Comisaría Nacional de Patrimonio Artístico, 1980, p. 252.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

Lám.203 Quindous (Cervantes, Lugo) Pazo. Detalles torres cilíndricas. Aspecto defensivo: torreones.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.204 Pazo de Samarugo (Villalba, Lugo).

Fuente: https://www.todopueblos.com/samarugo-lugo/

Lám.205 Pazo de Donís (Cervantes, Lugo).

Fuente: https://www.xn-castillosdeespaa-lub.es/es/content/torre-de-donis

Lám.206 Donís, planimetría.

Fuente: Valiña Sampedro, Elías (coord.) *Inventario artístico de Lugo y su provincia.* Tomo VI Seoane-Zoo (Ministerio de Educación y Ciencia.Dirección General del patrimonio artístico y cultural.Servicio Nacional de Información artística, arqueológica y etnológica, 1975),p.304.

Lám.207 y 208 Bembibre, pazo (Taboada, Lugo). Patio interno. Exteriores.

Fuente: https://galiciapuebloapueblo.blogspot.com/2017/06/pazo-de-san-pedro-de-bembibre-taboada.html.
https://www.booking.com/hotel/es/pazo-de-san-pedro-de-bembibre.es.html

Lám.209 Torre de Taboi (Outeiro de Rei, Lugo). Aspecto medievalizante: protección y defensa.

Fuente: https://www.lavozdegalicia.es/noticia/sociedad/2017/11/17/galicia-pais-torres-ruinas/0003_201711G17P26995.htm

Lám. 210 Palacio de Berbetouros (Portomarín, Lugo).

Fuente: https://www.booking.com/hotel/es/pazo-de-berbetoros-portomarin12.es.html

Lám. 211 Pazo-torre de Friol.

Fuente: Blog Friol *Algo máis que pan e queixo d*e Blanca Castro Gerpe y José María Carricoba Armesto.

Lám.212 Casa de Freixido (Friol)

Fuente: Blog Friol *Algo máis que pan e queixo d*e Blanca Castro Gerpe y José María Carricoba Armesto.

Lám.213 Casa de Santalla de Devesa (Friol)

Fuente: Blog Friol *Algo máis que pan e queixo d*e Blanca Castro Gerpe y José María Carricoba Armesto.

Lám. 214 Pazo de Trasmonte (Friol, Lugo). Escudo bajo cornisa salediza (detalle heráldico).

Fuente: Blog Friol *Algo máis que pan e queixo d*e Blanca Castro Gerpe y José María Carricoba Armesto

Lám.215 Pazo de Trasmonte (Friol). Detalle: arco de medio punto.Portalón de entrada.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.216 Pazo de Trasmonte (Friol). Dos vistas distintas de su fachada.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám. 217 Pazo de Trasmonte (Friol). Detalles tejado: pináculo y chimenea.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.218 Pazo de Aranza (Baralla). Exterior.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.219 Pazo de Aranza (Baralla). Simbolismo: el caldero surmontado.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.220 Pazo de Aranza (Baralla). Escudo de la entrada al pazo.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.221 Pazo de Aranza (Baralla). Detallismo: caldero surmontado.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám. 222 Aranza. Protocolo notarial de Juan de Neira. Archivo Histórico Provincial de Lugo (AHPL), 1573, 00005-2, p.144.

Fuente: Archivo Histórico Provincial de Lugo (AHPL), 1573, 00005-2, p.144.

Lám.223 Casa de Silán (Muras).Visión de las diferentes partes integradoras de la fachada.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.224 Santa María das Areas (Fisterra- A Coruña). Puerta lateral. Primer cuarto de siglo XVI.

Fuente: : http://www.ayuntamiento.org/fotos/ayuntamiento-cabo-747460.jpg

Lám.225 Bloque comparativo de las filiación en el arciprestazgo de Narla.

Fuente: Maquetación propia.

Lám.226 Análisis compositivo y estilístico de la puerta de Purreira.

Fuente: Maquetación propia.

Lám.227 Torres de Allo (Zas, A Coruña). Cara de la repisa.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám. 228 Torres de Allo (Zas, A Coruña).Cara de la repisa. Alfiz sur.

Fuente: Información escaneada extraída del libro de Sánchez García, Jesús Ángel, *Torres de Allo, arquitectura e historia del primer pazo gallego (con capítulo de estudio*

USC DE COMPOSTELA

genealógico y tablas por Jaime Bugalllal y Vela), Deputación de A Coruña, A Coruña, 2011,p.92.

Lám.229 Torres de Allo (Zas, A Coruña).Detalle: gárgola. Acornisamiento.

Fuente: Información escaneada extraída del libro de Sánchez García, Jesús Ángel, *Torres de Allo, arquitectura e historia del primer pazo gallego (con capítulo de estudio genealógico y tablas por Jaime Bugalllal y Vela)*, Deputación de A Coruña, A Coruña, 2011, p. 200.

Lám.230 y 231 Molduración de San Payo de Narla y del palacio de Miraflores.

Fuente: De tipo bibliográfico, escaneada directamente de una de las publicaciones de María de las Nieves Peiró Graner acerca del Palacio de la Viña.Referencia: Peiró Graner, María de las Nieves, "El palacio de Miraflores o Casa de La Viña", *Lucensia*, Miscelánea de Cultura e Investigación, Biblioteca Seminario Diocesano, n.º 19, vol.IX, Lugo, 1999,p.316.

Lám. 232 Anagrama IHS en la puerta de una vivienda de Viveiro.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.233 Escudo de la Purreira (Casa de la Jurisdicción). Recurso en línea [19/12/2020] Abel Expósito.

Fuente: Montaje propio siguiendo la línea de investigación de Abel Expósito.

Lám. 234 Iglesia de Banga (Ourense). Molduraciones de tipo bola con cornisa.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám. 235 Silán (Muras). Escudo blasonado y acuartelado (próximo a puerta de arco de medio punto).

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.236 Silán (Muras). Escudo blasonado y acuartelado (próximo a puerta de arco de medio punto).

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.237 Casa del Hospital (Quiroga, Lugo).Dos diferentes perspectivas de la fachada principal.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.238 a 240 Casa del Hospital (Quiroga, Lugo).Fachada principal. Detalle: escudo heráldico. Roseta en el coronamiento.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám. 241 Panel de sinaléctica.Identificación del patrocinio conjunto histórico-artístico del Hospital.

USC DE COMPOSTELA

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.242 San Miguel das Penas (Monterroso,Lugo). Iglesia.

Fuente: http://aulloaromanica.blogspot.com/2010/10/co-p-san-miguel-de-penas-en-monterroso.html

Lám.243 San Miguel das Penas (Monterroso,Lugo). Pasadizo de conexión: estancias palaciegas e iglesia.

Fuente: http://aulloaromanica.blogspot.com/2010/10/co-p-san-miguel-de-penas-en-monterroso.html

Lám.244 San Miguel das Penas (Monterroso, Lugo). Torre de homenaje principal.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.245 San Miguel das Penas (Monterroso, Lugo). Pinturas murales del Juicio de Paris.

Fuente:
http://www.fundaciomedinaceli.org/coleccion/fichaconjuntoeinmueble.aspx?id=658

Lám.246 Torres de Allo (Zas, A Coruña). Esquema comparativo de su evolución.

Fuente: Escaneado directo de los folletos informativos alusivos al patrimonio de esta edificación conseguidos *in situ.*

Lám. 247 Torres de Allo (Zas, A Coruña) Evolución arquitectónica.

Fuente: Escaneado directo de los folletos informativos alusivos al patrimonio de esta edificación conseguidos *in situ.*

Lám.248 Torres de Allo (Zas, A Coruña). Interiores de las dependencias.

Fuente: Escaneado directo de los folletos informativos alusivos al patrimonio de esta edificación conseguidos *in situ.*

Lám.249 Torres de Allo (Zas, A Coruña). Detalles constructivos.

Fuente: Escaneado directo de los folletos informativos alusivos al patrimonio de esta edificación conseguidos *in situ.*

Lám. 250 Tovar, fortaleza (Vilanova de Lourenzá). Detalle ventanas en torre de homenajes. Alfiz: aspecto medievalizante.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.251 Torres de Allo (Zas, A Coruña). Detalle de la nueva torre arquitectónica.

Fuente: Escaneado directo de los folletos informativos alusivos al patrimonio de esta edificación conseguidos *in situ.*

Lám. 252 Gráfico explicativo de la vinculación de los Seixas de Zas (Allo, A Coruña) con los de Narla (Friol, Lugo).

USC DE COMPOSTELA

Fuente: Maquetación propia con apoyo documental en libro "Torres de Allo" de José Ángel Sánchez García.

Lám.253 Organigrama de flecha. La reconstrucción de San Payo de Narla. Torre de homenaje.

Fuente: Maquetación propia.

Lám. 254 San Pedro de Allo (Zas, A Coruña).Iglesia. Exteriores.

Fuente: https://www.viajandoconpio.com/que-ver-en-a-coruna-torres-do-allo-un-viaje-al-origen-de-los-pazos/

Lám.255 y 256 San Pedro de Allo (Zas, A Coruña). Portada. Comparativa arco de Castel Vecchio en Verona SS.Serlio.

Fuente: Jesús Ángel: *Torres de Allo, arquitectura e historia del primer pazo gallego (con capítulo de estudio genealógico y tablas por Jaime Bugallal y Vela). (*Deputación de A Coruña, A Coruña, 2011) p.149.

Lám.257 Organigrama explicativo. Nobleza e hidalguía.Explicación de su génesis.

Fuente: Folleto informativo de Torres de Allo (Zas, A Coruña).

Lám.258 Seixas, Hospital. Ubicación.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.259 San Payo, escudo. Portada principal.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.260 Mapa de las fortalezas de Galicia. Pleito Tavera- Fonseca.

Fuente: Castro Santamaría, Ana: *Juam de Álava. Arquitectura del Renacimiento.* Caja Duero. Salamanca, 2002, p.521.

Lám. 261 Tavera y Fonseca, pleito. Mención geográfica de San Payo (señalado en verde).

Fuente: Castro Santamaría, Ana: *Juam de Álava. Arquitectura del Renacimiento.* Caja Duero. Salamanca, 2002, p.521 (recorte).

Lám. 262 Monjes, Sobrado de los. Planimetría.

Fuente: AA.VV. *Monasterios y conventos de Galicia. Descripción gráfica de los declarados monumentos.* Xunta de Galicia, 2002, p.92.

Lám.263 Narla, San Payo. Árbol genealógico.

Fuente: Escaneado directo de fondos documentales y genealógicos de la Fortaleza de San Payo de Narla.

Lám. 264 Narla ,San Payo. Escalera de ascenso a 1º piso.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

Lám. 265 Narla, San Payo. Ventana de torre de homenaje.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.266 Hércules con leonté ¿?.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.267 San Payo, fortaleza. Ventana. Torre de homenaje.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám. 268 San Payo, fortaleza. Pieza del claustro sin debastar.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.269 San Payo, fortaleza. Ventana fachada lateral.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.270 Publicación de Neira de Jusá. Grabado de D. Manuel Vázquez Seijas.

Fuente: Escaneado directo de la publicación bibliográfica alusiva al patrimonio de Baralla, en concreto el pazo de Aranza. Xulio Pardo, *Historia do Concello de Baralla. Pazos e fortalezas de Neira de Jusá* (Lugo: EL Progreso Artes Gráficas, 1998), p.223.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.271 San Payo, fortaleza. Detalle ventana de la torre de homenaje.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám. 272 Puerta de Carlos V (Viveiro). Guerrero.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám. 273 Payo, fortaleza. Molduras a base del motivo decorativo de las ovas.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.274 San Payo, fortaleza. Pieza del claustro sin debastar. Se aprecian incisiones que recuertan a una molduración a base de ovas.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám. 275 San Payo, fortaleza.Ventana fachada lateral.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.276 Narla, San Payo. Signos lapidarios en sillares.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.277 Narla, San Payo.Clipeo de ventana torre del homenaje.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.278 Carlos V, puerta de. (Viveiro)

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.279 Marcos San, convento de (León).Clipeo con Hércules.

Fuente: https://farm4.static.flickr.com/3197/2705748157_44f43a2633_o.jpg

Lám.280 Fonseca, palacio de. Santiago de Compostela.

Fuente:

https://es.wikipedia.org/wiki/Pazo_de_Fonseca#/media/Archivo:Colexio_de_Fonseca-LimiarCulturalocal.jpg

Lám.281. Fachada del tesoro. Catedral de Santiago de Compostela.Detalle clipeo.

Fuente: Archivo fotográfico fba.h

Lám. 282 Neptuno y Anfitrite, relieves.Palacio de Carlos V (Granada).

Fuente:https://www.alamy.com/puerta-sur-relieves-de-neptuno-y-anfitrite-s-xvi-renacimiento-author-corte-niccolo-da-location-palacio-de-carlos-v-granada-spain-image219885639.html

Lám.283 Grabado.Pazo de Aranza (Baralla).

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.284 Linaje de los Seixas y de los Ulloa. Esquema explicativo. Segmentación por partes.

Fuente: Maquetación propia.

Lám.285 Tabla informativa.Alusión a tasas. Genealogía.

Fuente: Maquetación propia basada en Sánchez García, Jesús Ángel, *Torres de Allo, arquitectura e historia del primer pazo gallego (con capítulo de estudio genealógico y tablas por Jaime Bugalllal y Vela),* Deputación de A Coruña, A Coruña, 2011

Lám. 286 Tabla de datos. Mención diversos linajes nobiliarios.

Fuente: Maquetación propia.

Lám.287y 288 Linaje de los Seixas. Línea evolutiva de matrimonios, alianzas, etc.

Fuente: Sánchez García, Jesús Ángel, *Torres de Allo, arquitectura e historia del primer pazo gallego (con capítulo de estudio genealógico y tablas por Jaime Bugalllal y Vela),* Deputación de A Coruña, A Coruña, 2011,p. 28 a 31 (apéndice de genealogía).

Lám. 289 Fortaleza de San Payo. Chimenena del salón último piso de la torre.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.290 Fortaleza de San Payo de Narla. El cuadrifolio.Detalle fustes y basas.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám. 291 Fortaleza de San Payo de Narla.Dragón desdoblándose por la cornisa de la chimenea.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

Lám.292 Fortaleza de Monterrey (Ourense). Chimenea de las estancias.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.293 San Payo, fortaleza. Detalle de un cuadrifolio en fuste.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.294 Fortaleza de San Payo de Narla. Detalle de la figa en la chimenea lateral.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.295 Figa de la chimenea de San Payo de Narla.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.296 Piedra fósil del azabache sin debastar.

Fuente: https://www.azabachedeasturias.com/el-azabache/

Lám.297 Diferentes muestras de higas o figas en azabache.

Fuente: https://xacopedia.com/higa

Lám.298 San Payo, fortaleza.Detalle entablamento de chimenea salón.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.299 San Payo, fortaleza. Ángel del frontis de la chimenea.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.300 Dragones enfrontados en el entablamento.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.301,302 y 303 Cripta del Pórtico de la Gloria. Claves del sol y la luna. Decoración escultórica e iconográfica de la cripta.

Fuente: Sánchez Ameijeiras, Rocío (et al.) *El tímpano románico: imágenes, estructuras y audiencias.* Santiago de Compostela, Xunta de Galicia.Dirección Xeral de Patrimonio Cultural, 2003, p.26 y 27.

Lám. 304 Bande. Detalle de pinturas murales. Sol y luna.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.305 Ventosa, A Golada (Pontevedra). Representación iconográfica del sol y la luna. Mausoleo de Lope Ventosa.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.306 y 307 Meira, iglesia conventual. Bóveda casetonada con representación de sol y luna.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.308 Tetramorfos.Pórtico de la Gloria. San Marcos y el león.

Fuente: https://historia-arte.com/articulos/el-portico-de-la-gloria

Lám.309 Sepúlveda.Representación románica de un dragón.

Fuente: Sánchez Ameijeiras, Rocío (et al.) *El tímpano románico: imágenes, estructuras y audiencias.* Santiago de Compostela, Xunta de Galicia.Dirección Xeral de Patrimonio Cultural, 2003., p.141.

Lám.310 Santa Margarita de Antioquía. Martirio del dragón.

Fuente: https://arthive.com/es/titian/works/520739~Santa_margarita_y_el_dragn

Lám. 311 Guimarey, Sta. María. Dragones.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.312 Tumba de Nantes.Detalle de alegoría "Fortaleza" en escultura.

Fuente:
http://1.bp.blogspot.com/j4xJle1Vslk/Vdzq9hEUfl/AAAAAAAAFdU/MvjTWUkeM2k/s1600/DSC00937.JPG

Lám.313 Chimenea salón.Segmentación de partes (croquis).

Fuente: Maquetación propia.

Lám.314 Chimenea piso superior. Segmentación de partes (croquis).

Fuente: Maquetación propia.

Lám.315 Fortaleza de San Payo.Ángel de la chimenea del salón principal que presenta unos surcos en los que se cree posible la lectura de "[…]".

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.316 Castillo de Pambre. Línea negra indicativa "Ave María".

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.317 Castillo de Maside (Ferreira de Pantón). Chimenea de estancias.

Fuente: Escaneado del libro de Manuel Vázquez Seijas *Fortalezas de Lugo y su provincia (notas arqueológicas, históricas y genealógicas)* Tomo III, Junta del Museo Provincial de Lugo, Lugo Imprenta de la Diputación Provincial,1955,p.208.

Lám.318 Monterrey, palacio. Chimenea.Estancia de estar.

Fuente: https://www.palaciodemonterrey.com/contenido

Lám.319 Pazo de Grallal (Viveiro). Restos de arquitectura del siglo XVI.Actualidad.

Fuente: https://www.turismo.gal/recurso/-/detalle/9146/pazo-de-grallal?tp=9&ctre=36

Lám.320 Pazo de Grallal (Viveiro). Medallón de Juan Duttón.

Fuente: Escaneado del libro de Manuel Vázquez Seijas *Fortalezas de Lugo y su provincia, (notas arqueológicas, históricas y genealógicas)* Tomo IV, Junta del Museo Provincial de Lugo, Lugo Imprenta de la Diputación Provincial,1955,p.250.

Lám.321 Fortaleza de Penas de Merla (Palas de Rey).Ventana. Esquema similar reproducido en San Payo de Narla.

Fuente: Fuente bibliográfica de Ramil Giz, Julio, *Palas de Rei, Regio Palacio.* Guía Everest.Editorial Everest, León, 1991, de aquí extraemos la fuente del linaje que era la de los Pardo (en 1585 pertenecía a don Juan López Pardo y Andrade), y que la casa fuerte era llamada "Pena da Merla", por confudir la gente la molduración del águila con una "merla" o "mirla" p. 62-63.

Escaneado del libro de Manuel Vázquez Seijas *Fortalezas de Lugo y su provincia, (notas arqueológicas, históricas y genealógicas)* Tomo IV, Junta del Museo Provincial de Lugo, Lugo Imprenta de la Diputación Provincial,1955,p.124.

Lám. 322 Palacio del Dux (Venecia). Chimenea en estancia con artesonado.

Fuente: Escaneado del libro de Manno, Antonio: *Los tesoros de Venecia.Guía de Arte y viajes,* Editorial Libsa, Madrid, 2003¿?, p.111.

Lám.323 Modelos de chimeneas de Serlio nº1.

Fuente:http://www.todocoleccion.net/arte-grabados/chimeneas-renacentistas-sebastiano-serlio-1565-x3468107

Lám. 324 Modelos de chimeneas de Serlio nº2.

Fuente:http://www.todocoleccion.net/arte-grabados/chimeneas-renacentistas-sebastiano-serlio-1565-x3468107

Lám.325 Peñaranda (Burgos). Chimenea.

Fuente:http://www.hostalhorizonte.com/blog/pe/C3%B1aranda-duero-villa-condes-avellanada

Lám.326 Chimenea de Francisco I.

Fuente: http://bicitarianosenelloira.blogspot.com.es/p/blois.html

Lám.327 y 328 Chimenea de Hans Holbein el viejo (boceto) y chimenea de Leeds en Inglaterra.
Fuente: http://historia236.rssing.com/chan-12470799/all_p3.html

Lám. 329 Torres de Allo. Chimenea con cambota.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám. 330 Cambados, San Sadurniño. Chimenea de torre defensiva.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám. 331 Tovar, fortaleza.Chimenea primer piso.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.332 y 333 Tovar, pazo de. Chimenea de segundo plano. Corte señorial.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.334 Cuadrifolios del palacio del Dux de Venecia.

Fuente: Escaneado del libro de Manno, Antonio: *Los tesoros de Venecia.Guía de Arte y viajes,* Editorial Libsa, Madrid, 2003¿?, p.104.

Lám. 335 Siluetado de los cuadrifolios.

Fuente: Escaneado del libro de Manno, Antonio: *Los tesoros de Venecia.Guía de Arte y viajes,* Editorial Libsa, Madrid, 2003¿?, p. 105.

Lám.336 Colegio del Cardenal Rodrigo de Castro (Monforte de Lemos). Cuadrifolios. Montaje explicativo del símbolo del cuadrifolio.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám. 337 y 338 Mondoñedo, escudo de los Luaces.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.339 Pazo de Bergondo (Noya, A Coruña).

Fuente: https://www.xeneloxiasdobarbanza.es/noia-1.html

Lám.340 Tovar, fortaleza (Vilanova de Lourenzá).Decoración bélica: guerreros con yelmo.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám. 341,342,343 y 344 Aranza, pazo de. Ventanas. Relación de detalles.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.345 Narla, San Payo. Ventana torre de homenaje.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.346 Narla, San Payo. Ventana torre rampa de acceso.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.347 y 348 San Payo de Narla.Columnillas ventana. Descripción y análisis.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.349 Pazo de Aranza (Baralla).Guerrero en una ventana.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.350 Fortaleza de San Payo de Narla.Clipeo barbado.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.351 Pazo de Aranza (Baralla). Molduraciones en las ventanas.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám. 352 Grabado. Manuel Vázquez Seijas. Réplica dibujada del relieve original labrado en piedra.

Fuente: Recurso bibliográfico: Xulio Pardo, *Historia do Concello de Baralla. Pazos e fortalezas de Neira de Xusá* (Lugo: El Progreso Artes Gráficas S.L.) 1998, p.223.

Lám.353 Pazo de Aranza (Baralla). Ventana de impronta renacentista.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.354 Pazo de Aranza (Baralla). Escudo. Ventana con friso moldurado horizontal.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.355 Pazo de Aranza (Baralla). Ventana con friso moldurado horizontal.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.356 Fortaleza de San Payo de Narla. Ventana de la rampa de acceso.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám. 357 Pazo de Aranza (Baralla). Mismo modelo de columnilla.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.358 Narla, San Payo. Columna de la chimenea.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.359 Aranza, pazo (Baralla). Columnilla de una ventana.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.360 Organigrama de prototipos.

Fuente: Maquetación propia.

Lám.361 Gusto por representar rostros humanos sin identidad.

Fuente: Maquetación propia.

Lám.362 Aranza, interior. Tomo 1. Patio.

Fuente: Valiña Sampedro, Elías (coord.), *Inventario artístico de Lugo y la provincia*, tomo I, Abadín-Campelo, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, Servicio Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, Comisaría Nacional del Patrimonio Artístico, 1975.Apéndice de láminas, lám. 38.

Lám. 363 Aranza, grabado.Autor: Manuel Vázquez Seijas.

Fuente: Recurso bibliográfico: Xulio Pardo, *Historia do Concello de Baralla. Pazos e fortalezas de Neira de Xusá* (Lugo: El Progreso Artes Gráficas S.L.) 1998, p.223.

Lám.364,365 y 366 Payo, restos de fábrica. Pieza nº1 ventana torre del homenaje.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám. 367 San Payo, restos de fábrica. Pieza nº2. Composición del clípeo ¿?.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.368 San Payo, restos de fábrica. Pieza nº3 tambores, posible incisión de ensayo a molduraciones de puerta de salón.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám.369, 370 y 371 San Payo, restos de fábrica. Pieza nº4. Restos del basamento de posible columna. Chimenea (lareira).

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.372 San Payo, restos de fábrica. Pieza nº6. Pieza de dudosa interpretación.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.373 Comparativa de ventanas. Casuística local: San Payo de Narla (Friol) y Pambre (Palas de Rey).

Fuente: Archivo fotográfico fba. / Maquetación propia.

Lám.374 Representación de la evolución del vano: del Medievo al Renacimiento. Pambre frente a San Payo de Narla.

Fuente: Archivo fotográfico fba. / Maquetación propia.

Lám.375 Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Dibujo de la torre de San Payo de Narla en Giá (Lugo). Planos y dibujos, desglosados, nº57, fecha de creación, 1510 (siglo XVI).Portal digital PARES.

Fuente: Portal Digital PARES.

Lám.376 Castillo de Pambre. Sistema de modillón de rollos.

Fuente: Recurso electrónico.Consultado 22/08/2023.

Disponible en: https://www.elcorreogallego.es/hemeroteca/pambre-recien-restaurado-un-castillo-ver-admirar-DQCG1025710

Lám.377 Pambre,castillo (Palas de Rey). Planimetría. Enumeración de cada parte de la edificación.

Fuente: Valiña Sampedro, Elías: *Inventario histórico de Lugo y su provincia.Tomo V Pacio-Senande.* (Servicio Nacional de Educación y Ciencia. Dirección General del Patrimonio artístico y cultural. Comisaría Nacional del patrimonio artístico, 1980),p. 33.

Lám.378 Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Dibujo de la torre de San Payo de Narla en Giá (Lugo). Planos y dibujos, desglosados, nº58, fecha de creación, 1510 (siglo XVI).Portal digital PARES.

Fuente: Portal Digital PARES.

Lám.379 Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Dibujo de la torre de San Payo de Narla en Giá (Lugo). Planos y dibujos, desglosados, nº59, fecha de creación, 1510 (siglo XVI).Portal digital PARES.

Fuente: Portal Digital PARES.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám.380 Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Dibujo de la torre de San Payo de Narla en Giá (Lugo). Planos y dibujos, desglosados, nº60, fecha de creación, 1510 (siglo XVI).Portal digital PARES.

Fuente: Portal Digital PARES.

Lám.381 Rochaforte, Santiago. Restos del castillo roquedo. Aspecto en la actualidad.

Fuente: https://www.elcorreogallego.es/santiago/a-rocha-forte-un-castillo-como-símbolo-de-poder-y-sin-mujeres-ED10315414

Lám.382 Fortaleza de San Payo de Narla. Croquis de los cuerpos arquitectónicos.

Fuente: Maquetación propia.

Lám.383 Fortaleza de San Payo. Segmentación de la torre de homenaje.

Fuente: Maquetación propia.

Lám.384 Posible esquema aplicable a San Payo de Narla. Torre fuerte de Murga rodeada de un palacio (M.PORTILLA, Torres…p.177).

Fuente: Escaneado directo de Germán Ramallo Asensio "El palacio urbano en Asturias" en *Arquitectura señorial en el norte de España,* Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, Oviedo, 1993, p.170.

Lám.385 Conjunto de Valdés (Salas). Ejemplo de torre medieval unida a cuerpo palaciego posterior mediante pasadizo.

Fuente: Escaneado directo de Germán Ramallo Asensio "El palacio urbano en Asturias" en *Arquitectura señorial en el norte de España,* Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, Oviedo, 1993, p.68.

Lám.386 Castillo de Pambre. Esquema constructivo con centralización turrificada (perspectiva aérea).

Fuente:
http://www.crecenteasociados.com/files/entrys/imagenes/120810012533_17.jpg

Lám.387 Fortaleza de Tovar (Vilanova de Lourenzá). Oratorio.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.388 Pambre, fortaleza de (Palas de Rey).

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.389 Castroverde, torre. Restos de torre de homenaje.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.390 Saviñao, O. Torre de A Candaira.

Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Torre-Fuerte_de_la_Candaira

Lám.391 Pantón, Ferreira. Castillo de Maside.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.392 Pantón,Ferreira. Castillo de Maside. Detalle ventana renacentista.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.393 Saviñao (Sober). Torre de A Candaira. Detalle de ventana con escudo heráldico.

Fuente:https://www.lavozdegalicia.es/noticia/lemos/2016/08/21/torre-candaira-monumento-senorial-savinao/0003_201608M21C2991.htm

Lám.394 Moeche, castillo. Detalle ventana con escudo heráldico (simbolismo).

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.395 Tovar (Vilanova de Lourenzá). Ventana en torre de homenaje.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.396 Tovar (Vilanova de Lourenzá). Torre de homenaje.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.397 a) y b) Tovar (Vilanova de Lourenzá). Detalle de escudo y guerreros.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.398 Monforte de Lemos. Vista de torre de homenaje.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.399 Gráfico. Representación heráldica del león en España.

Fuente: Maquetación propia basada en recurso bibliográfico: libro de heráldica de Bernabé, Luis Valero de.*La heráldica de Galicia: características y singularidades.* Academia.edu pdf.

Lám.400 Puerta de los leones, Viveiro.

Fuente: https://eneldeseado.blogspot.com/2014/10/la-casa-de-los-leones_13.html

Lám.401 Belalcázar, castillo (Córdoba).Prominente torre abalaustrada.

Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Castillo_de_Belalc%C3%Alzar

Lám.402 Houdon, Donjon. Ejemplo de tipología de torre de homenaje.

Fuente: https://en.wikipedia.org/wiki/Donjon_de_Houdon

Lám.403 Tipología de ventanas gótica. Masía catalana. Posible festejador.

Fuente: https://www.engelvoelkers.com/es-es/propiedad/masia-catalana-del-siglo-xiv_3634690.1175026_exp/

Lám.404 Sandiás, torre de homenaje (Ourense).

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.405 San Payo (Friol, Lugo). Vista aérea global del conjunto. Detalle: delimitación del castro.

USC DE COMPOSTELA

Fuente: https://www.monteiberia.com/cultura-productos/lugo-[lugo]-museo-fortaleza-san-paio-de-narla

Lám.406 Torre de homenaje. Arquitectura inglesa. Fortificación.

Fuente: https://www.wikiwand.com/es/Arquitectura_de_Inglaterra

Lám.407 Castroverde, torre. Croquis muestra de puerta de acceso de comunicación con la torre de homenaje.

Fuente: Archivo fotográfico fba./ Maquetación propia.

Lám.408 Hildesheim, San Miguel. Construcción religiosa turrificada.

Fuente:https://www.welterbe-niedersachen.de/es/patrimonio-mundial-en-hildesheim/st-michaelis-hildesheim

Lám.409 Castroverde, torre. Puerta de acceso. Detalle decoración moldurada ¿posible gaitero?.Capitel de gaitero.Fondos Museo de Pontevedra.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.410 Castroverde, torre. Detalle de una letrina. Exterior.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.411 Narla, San Payo (Friol, Lugo). Torre del homenaje.Visión casi exenta.

Fuente: Foto extraída de internet editada: FB_IMG_1448575916949

Lám.412 Signos lapidarios.Incisiones en la piedra. Acceso a la salida de la torre de homenaje.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.413 Separata Manuel Vázquez Seijas.Torre de homenaje sin almenado posterior (pastiche).

Fuente: Fondo antiguo. Colección familiar.

Lám.414 San Payo, Narla de (Friol). Detalle del almenado, percibiendo la diferencia de piedra en la horizontalidad de las hiladas.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.415 Torés, fortaleza. Visión de los restos. Torre de homenaje.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.416 Torés, castillo. Planta según José Manuel Abel en Luis López, *El castillo de Torés en el muncipio de As Nogais* (Lugo: Dialnet.Boletín do Museo Provincial de Lugo. Excma.Diputación Provincial de Lugo,2001),p. 221.

Fuente: Planta elaborada por José Manuel Abel Luis López, *El castillo de Torés en el muncipio de As Nogais* (Lugo: Dialnet.Boletín do Museo Provincial de Lugo. Excma.Diputación Provincial de Lugo,2001),p. 221.

Lám.417 y 418 Doncos, torre de. Visión del interior de la torre de homenaje.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.419 Lugo, catedral.Planimetría.

Fuente: Otero Piñeyro Maseda, Pablo, *La catedral de Lugo. Guía histórico-artística*, Servicio de publicaciones de la Diputación Provincial de Lugo, Lugo, 2005,p.75.

Lám.420 Lugo, catedral. Pórtico norte.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.421y422 Tuy, catedral. Pórtico.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.423 Lugo, catedral. Pórtico norte. Sistema de abovedamiento.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.424 Lugo, catedral. Detalle de la crestería y cornisa de ovas.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.425 Lugo, catedral. Vista general del pórtico norte.

Fuente: http://www.arteguias.com/catedral/catedralllugo.jpg

Lám. 426 Lugo, catedral. Torre de las campanas de Arce en la actualidad.

Fuente: http://campaners.com/php/catedral.php?numer=670

Lám.427 Lugo, catedral. Plano de la torre del AHP de Lugo.

Fuente: Escaneado directo de protocolo notarial del Archivo Histórico Provincial de Lugo, p.180.

Lám.428 Pórtico norte de la catedral de Lugo. Concha avenerada.Casa de los García Pumarino o Palacio de Llano Ponte.

Fuente: Archivo fotográfico fba. Escaneado directo de Germán Ramallo Asensio "El palacio urbano en Asturias" en *Arquitectura señorial en el norte de España,* Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, Oviedo, 1993, p.99.

Lám.429 Meira, puerta del siglo XII. Herrajes de taller local.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.430 Vilar de Donas, Palas de Rey (Lugo). Mismo esquema bajo arquivolta románica.

Fuente: https://www.fundacionjacobea.org/camino-de-santiago/camino-frances-las-pinturas-murales-de-vilar-de-donas-2/

Lám.431 El Salvador, Sarria. Mismo esquema de puerta.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám. 432 y 433 Lugo, catedral. Portada norte. Detalle: pinjante.Última cena.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.434 Noya, capilla frente a capilla de Don Carnero. Sistema de abovedamiento. Detalles.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.435 Guimarey (Friol, Lugo). Sistema de abovedamiento.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.436 Lugo, catedral. Bóveda del pórtico norte.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.437 Bóvedas de Lugo y Guimarey. Similitudes constructivas, estéticas y compositivas.

Fuente: Archivo fotográfico fba./Maquetación propia.

Lám. 438 y 439 Narla, San Payo. Decoración de ovas en cornisa (molduras).

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.440 Croquis. Analogías y diferencias en sistemas de acornisamiento. Cresterías

Fuente:https://www.laregion.es/articulo/cimborrio-catedral-dejara-tener-goteras/20230117222609119072 5.html

Lám. 441 Retablo pétreo. Detalle molino holandés. Santa María la Mayor, basílica (Pontevedra).

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.442 Retablo del siglo XVI. Lugo, catedral.Obra de Cornielis de Holanda.

Fuente: Taranilla, Carlos. Enciclopedias Everest, Catedrales de España, Everest,León, 1984,p.55.

Lám.443 Retablo, catedral de Lugo. Composición terminal.

Fuente: Taranilla, Carlos. Enciclopedias Everest, Catedrales de España, Everest,León, 1984, p.61.

Lám.444 Retablo, catedral de Lugo. Remate del conjunto instalado en el brazo norte del crucero.

Fuente: Taranilla, Carlos. Enciclopedias Everest, Catedrales de España, Everest,León, 1984, p.59.

Lám.445 a 450 Retablo, catedral de Lugo. De arriba abajo,de izquierda a derecha:

- Escena de la Quinta Angustia.
- La Transfiguración.
- La venida del Espíritu Santo.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

- Jesús entre los apóstoles.
- La Resurrección
- La Ascensión del Señor.

Fuente: Taranilla, Carlos. Enciclopedias Everest, Catedrales de España, Everest,León, 1984, p.56-58.

Lám.451 Retablo, catedral de Lugo. Nacimiento de Jesús

Fuente: Taranilla, Carlos. Enciclopedias Everest, Catedrales de España, Everest,León, 1984, p.62.

Lám.452 Jesús. Retablo, catedral de Lugo. Anunciación de la Virgen.

Fuente: Taranilla, Carlos. Enciclopedias Everest, Catedrales de España, Everest,León, 1984, p.62..

Lám.453 Retablo, catedral de Lugo. La Circunsición.

Fuente: Taranilla, Carlos. Enciclopedias Everest, Catedrales de España, Everest,León, 1984, p.64.

Lám.454 Retablo, catedral de Lugo. Adoración de los Reyes Magos.

Fuente: Taranilla, Carlos. Enciclopedias Everest, Catedrales de España, Everest,León, 1984, p.63.

Lám.455 Retablo, catedral de Lugo. Recomposición de la Virgen con el niño.

Fuente: Taranilla, Carlos. Enciclopedias Everest, Catedrales de España, Everest,León, 1984, p.61.

Lám.456 Virgen con el niño. Perteneciente al remate del Retablo Sur.

Fuente: Vila Jato, María Dolores: "O retablo da catedral de Lugo"en Cadernos do Restauro.O antigo retablo maior da catedral de Lugo. Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1995, p.30.

Lám. 457 La Virgen con el niño. Estado actual.

Fuente: Vila Jato, María Dolores: "O retablo da catedral de Lugo"en Cadernos do Restauro.O antigo retablo maior da catedral de Lugo. Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1995, p.35.

Lám.458 Santa María la Mayor o iglesia de los Mareantes (Pontevedra). Fachada principal, siglo XVI.

Fuente: https://www.spain.info/es/lugares-interes/basilica-santa-maria-mayor/

Lám.459 Retablo mayor. La Transfiguración.

Fuente:. Taranilla, Carlos. Enciclopedias Everest, Catedrales de España, Everest,León, 1984, p.56.

Lám.460 La Virgen y San Juan. Remate del retablo norte.

Fuente: Vila Jato, María Dolores: "O retablo da catedral de Lugo"en Cadernos do Restauro.O antigo retablo maior da catedral de Lugo. Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1995, p.39.

Lám.461 Nacimiento de la Virgen. Retablo Sur.

Fuente: Vila Jato, María Dolores: "O retablo da catedral de Lugo"en Cadernos do Restauro.O antigo retablo maior da catedral de Lugo. Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1995, p.61.

Lám.462 Bautismo de Cristo. Retablo norte.

Fuente: Taranilla, Carlos. Enciclopedias Everest, Catedrales de España, Everest,León, 1984, p.64.

Lám.463 Alzado y planta. En amarillo, se indica la ubicación de los retablos. Hipótesis sobre configuraciones primitivas. A) Esquema retablo norte. ANTES de la intervención,

Fuente: Vila Jato, María Dolores: "O retablo da catedral de Lugo"en Cadernos do Restauro.O antigo retablo maior da catedral de Lugo. Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1995, p.48/p.51.

Lám.464 Alzado y planta. En amarillo, se indica la ubicación de los retablos. Hipótesis sobre configuraciones primitivas. B) Esquema retablo sur. ANTES de la intervención.

Fuente: Vila Jato, María Dolores: "O retablo da catedral de Lugo"en Cadernos do Restauro.O antigo retablo maior da catedral de Lugo. Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1995, p.49/p.50.

Lám.465 Posible configuración primitiva retablo.

Fuente: Vila Jato, María Dolores: "O retablo da catedral de Lugo"en Cadernos do Restauro.O antigo retablo maior da catedral de Lugo. Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1995, p.53.

Lám.466,467 y 468 Iglesia de San Vicente del Pino (Monforte de Lemos).Decoración avolutada.Fachada principal. Bóvedas.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.469 San Vicente, iglesia monasterial.(Monforte de Lemos). Planimetría.

Fuente: Rodríguez Fernández, Carlos: "Estudio artístico de la iglesia y monasterio de San Vicente del Pino", de Monforte de Lemos.Boletín do Museo Provincial de Lugo, nº3, 1987, pp. 69-76.* Nota: Planta tomada del libro de Pita Andrade, J.M.: "Monforte de Lemos", Santiago, 1952. Corregida en la cubierta de la capilla del Evangelio, muro de unión con el monasterio, así como en el brazo norte del crucero norte.

Lám. 470 Iglesia de San Vicente del Pino (Monforte de Lemos). Sistema de abovedamiento.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.471 San Vicente del Pino (Monforte de Lemos).Pináculos.Cresterías, programa iconográfico.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám. 472 y 473 San Vicente del Pino (Monforte de Lemos). Caras esculpidas del programa de grutescos.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.474 San Vicente del Pino (Monforte de Lemos). Fachada principal.Pilares cajeados con representación de grutescos.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.475 San Vicente del Pino (Monforte de Lemos). Grutesco con calavera.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.476 San Vicente del Pino (Monforte de Lemos). Posible Hércules con su atributo de la piel de Nemea.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám. 477 San Vicente del Pino (Monforte de Lemos).Detalle de una pugna con tridentes.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám. 478 San Vicente (Monforte). Palacio de las Dueñas (Salamanca). Nexo de unión iconográfico: el tridente.

Fuente: Archivo fotográfico fba./Maquetación propia.

Lám. 479 San Salvador de Asma (Chantada)

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám. 480 Artesonado den San Salvador de Asma.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.481 y 482 Convento de los Mercedarios. Fachada principal y portada lateral con influjos manuelinos.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.483: Claustro de los Mercedarios (Sarria).

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám 484: Guntín de Pallares, monasterio. Planimetría indicativa de las diversas ubicaciones.

USC DE COMPOSTELA

Fuente: José Ventura Real (et ali) : *Santa María de Ferreira de Pallares.* (Consellería de Cultura. Comunicación Social e Turismo. Dirección Xeral de Patrimonio, Santiago de Compostela, 2002),p. 110.

Lám.485 Guntín de Pallares, monasterio.Claustro

Fuente: José Ventura Real (et ali) : *Santa María de Ferreira de Pallares.* (Consellería de Cultura. Comunicación Social e Turismo. Dirección Xeral de Patrimonio, Santiago de Compostela, 2002),p.111.

Lám.486 Guntín de Pallares, monasterio.Alzado norte.Aspecto románico.

Fuente: José Ventura Real (et ali) : *Santa María de Ferreira de Pallares. Monasterios y conventos de Galicia. Descripción gráfica de los declarados monumentos.*(Consellería de Cultura. Comunicación Social e Turismo. Dirección Xeral de Patrimonio, Santiago de Compostela, 2002),p.111.

Lám.487 Guntín de Pallares, monasterio.Alzado este. A la izq. antiguas dependencias, a la dcha. la cabecera románica y la torre barroca de las campanas.

Fuente: José Ventura Real (et ali) : *Santa María de Ferreira de Pallares Monasterios y conventos de Galicia. Descripción gráfica de los declarados monumentos.* (Consellería de Cultura. Comunicación Social e Turismo. Dirección Xeral de Patrimonio, Santiago de Compostela, 2002),p.111.

Lám.488 Guntín de Pallares, monasterio.Sección este-oeste.A la izq. pórtico de entrada.

Fuente: José Ventura Real (et ali) : *Santa María de Ferreira de Pallares. Monasterios y conventos de Galicia. Descripción gráfica de los declarados monumentos* (Consellería de Cultura. Comunicación Social e Turismo. Dirección Xeral de Patrimonio, Santiago de Compostela, 2002),p. 111.

Lám.489 Guntín de Pallares, monasterio.Alzaddo oeste con y sin pórtico. Destaca la torre barroca, fachada principal.

Fuente: José Ventura Real (et ali) : *Santa María de Ferreira de Pallares. Monasterios y conventos de Galicia. Descripción gráfica de los declarados monumentos* (Consellería de Cultura. Comunicación Social e Turismo. Dirección Xeral de Patrimonio, Santiago de Compostela, 2002),p.111.

Lám.490 Ferreira de Pantón, monasterio.Ábside semicircular.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.491 Pantón, Ferreira de Pantón. Planimetría.

Fuente: : Inés Pernas Alonso (et ali):*Ferreira de Pantón. Monasterios y conventos de Galicia. Descripción gráfica de los declarados monumentos* (Consellería de Cultura.

Comunicación Social e Turismo. Dirección Xeral de Patrimonio, Santiago de Compostela, 2002), p.138.

Lám.492 Ferreira de Pantón, monasterio. Detalle de arcadas.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.493 a 496 De izq. a dcha. 1 Capitel clasicista con roseta. 2 Flor cuadripétala. 3 Putti alado 4. Decoración tipo palmeta o enredadera vegetal.

Fuente: : Archivo fotográfico fba.

Lám.497 Pantón, monasterio. Detalle artesonado de madera.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.498 Pantón, monasterio. Detalles arcadas claustro. Ménsula repisa, descarga de presiones.

Fuente: : Archivo fotográfico fba.

Lám.499 Pantón, Ferreira de. Detalle claustro. Arcadas, al fondo torre de las campanas.

Fuente: : Inés Pernas Alonso (et ali): *Ferreira de Pantón. Monasterios y conventos de Galicia. Descripción gráfica de los declarados monumentos* (Consellería de Cultura. Comunicación Social e Turismo. Dirección Xeral de Patrimonio, Santiago de Compostela, 2002)

Lám.500 y 501 Pantón, Ferreira. Vista de la iglesia desde la huerta con la sacristía y la capilla de San Andrés en 1º término.

Fuente: : Inés Pernas Alonso (et ali): *Ferreira de Pantón. Monasterios y conventos de Galicia. Descripción gráfica de los declarados monumentos* (Consellería de Cultura. Comunicación Social e Turismo. Dirección Xeral de Patrimonio, Santiago de Compostela, 2002) p.139.

Lám.502 Pantón, Ferreira de.Antigua cocina a la izquierda y torreón.

Fuente: : Inés Pernas Alonso (et ali): *Ferreira de Pantón. Monasterios y conventos de Galicia. Descripción gráfica de los declarados monumentos* (Consellería de Cultura. Comunicación Social e Turismo. Dirección Xeral de Patrimonio, Santiago de Compostela, 2002)p.139.

Lám.503 Pantón, Ferreira de.Alzado norte.Vista de la hospedería y fachada de las dependencias del claustro.

Fuente: : Inés Pernas Alonso (et ali): *Ferreira de Pantón. Monasterios y conventos de Galicia. Descripción gráfica de los declarados monumentos* (Consellería de Cultura. Comunicación Social e Turismo. Dirección Xeral de Patrimonio, Santiago de Compostela, 2002)p.141.

USC DE COMPOSTELA

Lám.504 Pantón, Ferreira de. Alzado sur. Vista de la llamada "Casa das Donas", sacristía y capilla de San Roque.

Fuente: : Inés Pernas Alonso (et ali): *Ferreira de Pantón. Monasterios y conventos de Galicia. Descripción gráfica de los declarados monumentos* (Consellería de Cultura. Comunicación Social e Turismo. Dirección Xeral de Patrimonio, Santiago de Compostela, 2002)p.141.

Lám.505 Pantón, Ferreira de. Alzado este. Contraste del ábside románico con la fachada barroca (1728), torreón y hospedería.

Fuente: : Inés Pernas Alonso (et ali): *Ferreira de Pantón. Monasterios y conventos de Galicia. Descripción gráfica de los declarados monumentos* (Consellería de Cultura. Comunicación Social e Turismo. Dirección Xeral de Patrimonio, Santiago de Compostela, 2002)p.141.

Lám.506 Pantón,Ferreira de. Alzado este. Detalles de la antigua cocina, torreón y a la dcha. "Casa das Donas".

Fuente: : Inés Pernas Alonso (et ali): *Ferreira de Pantón. Monasterios y conventos de Galicia. Descripción gráfica de los declarados monumentos* (Consellería de Cultura. Comunicación Social e Turismo. Dirección Xeral de Patrimonio, Santiago de Compostela, 2002)p.141.

Lám.507 Sección este-oeste por la Iglesia. Muestra dos alzados interiores de la iglesia.

Fuente: : Inés Pernas Alonso (et ali): *Ferreira de Pantón. Monasterios y conventos de Galicia. Descripción gráfica de los declarados monumentos* (Consellería de Cultura. Comunicación Social e Turismo. Dirección Xeral de Patrimonio, Santiago de Compostela, 2002)p.142.

Lám.508 Meira, iglesia.Fachada exterior.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.509 Meira.Casa consistorial (actualidad).

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám510. Meira, claustro procesional o de las Caballerías.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.511 Meira, Santa María. Planimetría. Numeración identificativa de cada dependencia.

Fuente: Juan Manuel Doce Porto (et ali): *Santa María de Meira.Monasterios y conventos de Galicia. Descripción gráfica de los declarados monumentos* (Consellería de Cultura.

USC DE COMPOSTELA

Comunicación Social e Turismo. Dirección Xeral de Patrimonio, Santiago de Compostela, 2002),p.130.

Lám.512 Meira, detalle rosetón.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.513 y 514 Meira.Restos del siglo XVI en la fábrica.Vano de acceso al coro desde el claustro. Bajo él, artesonado de madera.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.515 y 516 Meira.Bóveda del claustro sur.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.517 Meira, decoración de tímpano próxima a bóveda de piñas.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.518 y 519 Meira, Sala de las Reliquias. Muestra de pinturas murales restauradas (2015).

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.520 Meira. Sala de las Reliquias. Muestra de pinturas murales restauradas (2015).

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.521 Meira.Sala de las Reliquias.Detalle del Sol y de la Luna. Bóveda de cañón acasetonada.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.522 Meira, detalle de la galería claustral (ruinas)

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.523 Meira, detalle de las ménsulas de apoyo y arranque de arcos claustrales.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.524 Meira, interior, patio-arcada.Casa Consistorial al fondo.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.525 Meira, exterior. Cabecera. Detalles románicos.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.526 Meira.Vista de la fachada sur de la iglesia, en la que pueden apreciarse restos del desaparecido claustro procesional del siglo XVII.

Fuente: Juan Manuel Doce Porto ((et ali): *Santa María de Meira.Monasterios y conventos de Galicia. Descripción gráfica de los declarados monumentos* (Consellería de Cultura. Comunicación Social e Turismo. Dirección Xeral de Patrimonio, Santiago de Compostela, 2002)p.132.

Lám.527 Meira, alzado norte.

Fuente: Juan Manuel Doce Porto ((et ali): *Santa María de Meira.Monasterios y conventos de Galicia. Descripción gráfica de los declarados monumentos* (Consellería de Cultura. Comunicación Social e Turismo. Dirección Xeral de Patrimonio, Santiago de Compostela, 2002)p.132.

Lám.528 Meira, alzado sur. Se marcan los restos del desaparecido claustro procesional.

Fuente: Juan Manuel Doce Porto (et ali): *Santa María de Meira.Monasterios y conventos de Galicia. Descripción gráfica de los declarados monumentos* (Consellería de Cultura. Comunicación Social e Turismo. Dirección Xeral de Patrimonio, Santiago de Compostela, 2002)p.132.

Lám. 529 Meira.Sección longitudinal (este-oeste).Alzado del interior de la nave central, y cuarto tramo modificado para la conexión del coro alto del siglo XVI con los dos niveles del claustro procesional.

Fuente: Juan Manuel Doce Porto (et ali): *Santa María de Meira.Monasterios y conventos de Galicia. Descripción gráfica de los declarados monumentos* (Consellería de Cultura. Comunicación Social e Turismo. Dirección Xeral de Patrimonio, Santiago de Compostela, 2002), p.132.

Lám.530 Meira.Alzado este. Detalle de estancia construída en el siglo XVIII detrás del ábside central, hoy sacristía.

Fuente: Juan Manuel Doce Porto (et ali): *Santa María de Meira.Monasterios y conventos de Galicia. Descripción gráfica de los declarados monumentos* (Consellería de Cultura. Comunicación Social e Turismo. Dirección Xeral de Patrimonio, Santiago de Compostela, 2002), p.133.

Lám.531 Meira.Alzado este. Detalles, nave del crucero y rosetón.

Fuente: Juan Manuel Doce Porto (et ali): *Santa María de Meira.Monasterios y conventos de Galicia. Descripción gráfica de los declarados monumentos* (Consellería de Cultura. Comunicación Social e Turismo. Dirección Xeral de Patrimonio, Santiago de Compostela, 2002), p.133.

Lám.532 Meira.Sección transversal (norte-sur). Se aprecia la antigua comunicación existente entre el coro alto y la parte alta del desaparecido claustro procesional.

Fuente: Juan Manuel Doce Porto (et ali): *Santa María de Meira.Monasterios y conventos de Galicia. Descripción gráfica de los declarados monumentos* (Consellería de Cultura. Comunicación Social e Turismo. Dirección Xeral de Patrimonio, Santiago de Compostela, 2002)p.133.

Lám.533 Meira.Ala del claustro de la Hospedería. Reaprovechamiento de materiales.

Fuente: Juan Manuel Doce Porto (et ali): *Santa María de Meira.Monasterios y conventos de Galicia. Descripción gráfica de los declarados monumentos* Consellería de Cultura. Comunicación Social e Turismo. Dirección Xeral de Patrimonio, Santiago de Compostela, 2002), p.134.

Lám.534 Meira.Detalles heráldica renacentista. Fachada ayuntamiento.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.535 Guimarey, Santa María. Evolución arquitectónica de la fábrica.

Fuente: Maquetación propia con fondos de la Cofradía de Santiago Apóstol, cedidos por el párroco de Guldriz, D. Antonio.

Lám.536 Guimarey, Santa María. Fachada rosetón calado.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.537 Guimarey, Santa María. Planimetría.

Fuente: Valiña Sampedro, Elías (coord.), *Inventario artístico de Lugo y la provincia*, tomo III, Facha-Ludrio, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, Servicio Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, Comisaría Nacional del Patrimonio Artístico, 1980, p.248.

Lám.538 Guimarey, Santa María. Coro. Inscripción con jeroglífico.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.539 Guimarey, Santa María. Coro. Tribuna.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.540 a 543 Guimarey, Sta. María. Fábrica exterior (sistema de contrarresto)

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.544 Guimarey, Sta. María.Comparativa arquitectónica con Trandeiras.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.545 Guimarey, Sta. María. Imagen exterior de los contrafuertes.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.546 Sta. María.Sistema de contrarresto.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.547 Guimarey, Sta. María. Sistema de seguridad y afianzamiento por tirantes.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.548,549 y 550 Suegos (O Vicedo). Fachada principal. Sistema de contrarresto externo de abovedamiento interior.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

USC DE SANTIAGO COMPOSTELA

Lám.551 Guimarey, Sta. María. Esquema de desplomes y presiones en la fábrica.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.552 Guimarey, Sta.María. Contrafuertes.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.553 Iglesia de la Santísima Trinidad (Ourense). Contrafuertes.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám. 554 Iglesia de Azogue. Urueña (Valladolid). Contrafuertes.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám. 555 Guimarey, Sta. María. Esquema de plementería de la bóveda de crucería.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.556 Taboexa, iglesia de. Bóveda de la nave longitudinal.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.557 Iglesia de Taboexa. Torre campanario y fachada principal. Detalle de los clípeos de la portada.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.558 Iglesia de Taboexa. Vista fachada principal.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.559 Iglesia de Taboexa. Interior de la iglesia con la cabecera al fondo.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám. 560 Iglesia de Taboexa. Pilares fasciculados del sistema de abovedamiento.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.561 Iglesia de Taboexa. Lateral de la edificación.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.562 Taboexa,iglesia. Cabecera.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.563 Taboexa, iglesia. Campanario de la iglesia con una acusada verticalidad.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.564 Guimarey, Santa María. Diosa Selene (detalle de los cuernos de luna).

Fuente: https://es.dreamstime.com/imagen-de-archivo-libre-de-regal%C3%ADs-selene-la-diosa-de-la-luna-image26533676

Lám.565 y 566 Narla, San Pedro. Fachada principal. Ábside románico.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.567 Narla, iglesia. Detalle del portalón de entrada.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.568 Guimarey, Santa María. El sol con cara antropomorfa (nº1).

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.569 Guimarey, Santa María.El disco lunar (Selene= virgen cristiana) (nº2).

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.570 Guimarey, Santa María. Dragón con cola zigzagueante (nº3)

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.571 Guimarey, Santa María. Capitel corintio con ovas, volutas y acanto (nº4).

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.572 Ucello, Paolo. San Jorge y el dragón.

Fuente: https://masdearte.com/especiales/uccello-y-la-obsesion-por-la-perspectiva/

Lám.573 Pollaiuolo, Hércules matando a la Hidra de Lerna.

Fuente: https://rz100arte.com/mitologia-ninos-hercules-puede-la-hidra-2o-trabajo/

Lám.574 Beloforonte matando a la Quimera.

Fuente: Escaneado de *Emblematum Liber* de Alciato.

https://mitosleyendascriaturas.blogspot.com/2017/08/belerofonte.html

Lám. 575 Quimera, representación en una arquitectura.

Fuente: Dacos, Nicole, *La découverte de la domus Aurea et la formation des grotesques a la Renaissance,* The London The Warbug Insitute University of London, 1969, préface.

Lám.576 Guimarey, Santa María. Quimeras en arco triunfal.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.577 Berbetouros, escudo.

Fuente: José María Carricoba Armesto y Blanca Gerpe *Algo máis que pan e queixo* (blog divulgativo).

Lám. 578 Nerón, Domus Aúrea.

Fuente: : http://www.italia.it/es/lacio/roma/domus-aurea

Lám. 579 Septizonium, Palatino (Roma).

Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Septizodium

Lám.580 Sarcófago del pedagogo. Museo Arqueológico de Tarragona. Siglo III.

Fuente: https://okupadelsaber.blogspot.com/2012/08/el-sarcofago-del-pedagogo.html

Lám.581 Luís XIV, el rey Sol, con el Ballet de la Nuit.

Fuente: https://www.alarmy.es/imagenes/ballet-de-la-nuit.html?sortBy=relevant

Lám.582 Guimarey, Santa María. Detalle de anagrama de "AM" en la bóveda.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.583 (1) Las quimeras flanqueando el mascarón antropomorfo invertido.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám. 584 (2) El símbolo lunar, reminiscencias paganas cristianizadas.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.585 (3) El sol con cara antropomorfa.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.586 (4) El símbolo lunar.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám. 587(5) Línea de imposta recorrida por dragones.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám. 588(6) Dragones maléficos en actitud de atacar el mascarón.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám. 589 (7) Detalle de las escamas del dragón en actitud amenazante hacia el mascarón.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám. 590(8) Ménsula antropomorfa, similar a la existente en el pórtico norte en la catedral de Lugo.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám. 591(9) El mascarón visualizado desde el lado de su inversión.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.592 (10) Bóveda estrellada de la cabecera de la iglesia de Santa María de Guimarey.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám. 593 (11) Arco triunfal.Cola.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.594 Despiece de la bóveda de Guimarey. Lám. (1) El escudo con la genealogía de los Berbetouros.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám. 595 (2) El anagrama IHS.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám. 596 (3) Roseta floral.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám..597 (4) Anagrama de la Virgen María.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.598 Vista general de la bóveda.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

USC DE COMPOSTELA

Lám.599 Visión en negativo de la bóveda antecedida por el arco triunfal.Despliegue programa de grutescos.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.600 Guimarey, Santa María. Bóveda. Elementos indicativos en color de la diferente simbología.

Fuente: Archivo fotográfico fba./Maquetación propia.

Lám.601 Catedral Nueva (Salamanca). Detalle: círculo unificador de nervios. Señal de identidad de Juan de Álava.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.602 Lugo, catedral. Detalle pórtico norte. Cresterías.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.603 Úrsulas, convento (Salamanca). Cabecera poligonal. Crestería de remate con tracería.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.604 y 605 Dos ambientes catedralicios con lenguaje renacentista: Plasencia, catedral. Santiago de Compostela, Catedral. Claustro. Galería de cresterías.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

https://www.xunta.gal/notas-de-prensa/-/nova/76388/xunta-licita-restauracion-del-ciborio-fachada-sur-catedral-san-martino-ourense

Lám.606 Catedral de Santiago. Fachada del tesoro.

Fuente: https://www.vigoenfotos.com/es/santiago-compostela/catedral/fachada-tesoro

Lám. 607 Monterrey, palacio de (Salamanca).

Fuente:https://saposyprincesas.elmundo.es/actividades-ninos/salamanca/cultura/monumentos/palacio-de-monterrey/

Lám.608 Garrote Martín, patronatos. Referencia para las casas de presentación.

Fuente: Ángel Garrote, *El derecho de patronato en la presentación a beneficios eclesiásticos según las leyes canónicas y el derecho de particular de España* (Lugo: La Voz de la Verdad, 1921, p.101.

Lám. 609 Catedral de Ourense. Pórtico del Paraíso.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám. 610 Catedral de Ourense. Pórtico del Paraíso. Sistema del abovedamiento.

Fuente. Archivo fotográfico fba.

Lám.611 Iglesia de la Santísima Trinidad (Ourense). Sistema de abovedamiento.

Lám.612 Catedral de Lugo. Pórtico norte.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.613,614 y 615 Gráficos de características y similitudes constructivas.

Fuente: Archivo fotográfico fba./Maquetación propia.

Lám. 616 Esquemas de paralelismos. La crestería en Lugo, Santiago y Ourense. Prototipos.

Fuente: Archivo fotográfico fba./Maquetación propia.

Lám. 617 Catedral de Lugo, cresterías.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.618 Catedral de Santiago de Compostela. Crestería del claustro.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.619 Iglesia de la Santísima Trinidad,Ourense.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám. 620 Santísima Trinidad, Ourense. Fachada principal. Torreones circulares.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám. 621 Santa María de Guimarey.Detalle del anagrama de "AM" en la bóveda.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám. 622 Iglesia del Azogue (Urueña). Jarrón de lirios en la portada.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.623 Iglesia de Santísima Trinidad (Ourense). Crestería.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.624 Santa María de Trinidad (Ourense). Crestería.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.625,626 y 627 Santa María de la Trinidad (Ourense). Portada. Detalle de arquivoltas.Decoración antropomorfa varia.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám. 628 Santísima Trinidad, iglesia (Ourense). Sistema de abovedamiento.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.629 Santísima Trinidad, iglesia (Ourense).Inscripciones en la cabecera.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.630 Guimarey, Santa María de. Detalle del escudo fundacional.Cabecera abovedada.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.631 Iglesia de la Santísima Trinidad (Ourense). Escudo fundacional.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.632 Monforte de Lemos, colegio. Escudo del Cardenal Don Rodrigo de Castro.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.633 y 634 Trinidad, Santa María. Detalles de la fachada turrificada.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.635 Alzado cabecera. Acornisamiento con cresterías.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.636 Detalle cresterías.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.637 y 638 Sistema de abovedamiento. Detalle arco triunfal, antecediendo.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.639 Esquema comparativo de abovedamiento: Santa Maria de la Trinidad y la catedral de Ourense.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.640 Bayona, colegiata.

Fuente: https://www.islascies.eu/escapada-baiona.html

Lám.641 Tuy, catedral.

Fuente: https://www.catedraldetui.com/

Lám.642 Jaca, catedral. Detalle fachada.

Fuente: https://www.elperiodicodearagon.com/cultura/2021/10/13/catedral-jaca-ramiro-i-58328477.html

Lám. 643 Jaca, catedral. Sistema de abovedamiento.

Fuente:https://www.inturmark.es/es/blog/la-catedral-de-san-pedro-de-jaca-arte-y-belleza-con-antiguedad/

Lám.644 y 645 Carballedo. Sacristía: restos del siglo XVI.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.646 Carballedo, San Miguel de Oleiros. Muestra lateral. Espadaña recortando el cielo.

Fuente:
https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Igrexa_de_San_Miguel_de_Oleiros_Carballedo_2.jpg

Lám.647 Iglesia de Enciñeira (Quiroga). Planimetría.

Fuente: Valiña Sampedro, Elías (coord.), *Inventario artístico de Lugo y la provincia*, tomo V, Pacio-Senande, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General del

USC DE COMPOSTELA

Patrimonio Artístico y Cultural, Servicio Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, Comisaría Nacional del Patrimonio Artístico, 1980, p.325.

Lám.648 Iglesia de Enciñeira (Quiroga). Exterior. Juego rítmico de volúmenes.

Fuente: Valiña Sampedro, Elías (coord.), *Inventario artístico de Lugo y la provincia*, tomo V, Pacio-Senande, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, Servicio Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, Comisaría Nacional del Patrimonio Artístico, 1980, p.325.

Lám.649 Valonga (Pol). Detalle fábrica exterior. Vista principal.

Fuente: https://romanicodigital.com/sites/default/files/pdfs/files/LUGO_Valonga.pdf , https://inventrip.com/deputaciondelugo/trip/2845?recurso=22904&nod=1294078&name=%C2%BFQu%C3%A9%20ver?

Lám. 650 Cirio (Pol). Planimetría.

Fuente: Valiña Sampedro, Elías (coord.), *Inventario artístico de Lugo y la provincia*, tomo II Campo-Estraxiz, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, Servicio Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, Comisaría Nacional del Patrimonio Artístico, 1980, p.181.

Lám.651 Neira del Rey, San Miguel (Baralla). Planimetría.

Fuente: Valiña Sampedro, Elías (coord.), *Inventario artístico de Lugo y la provincia*, tomo IV Lugo-Ove, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, Servicio Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, Comisaría Nacional del Patrimonio Artístico, 1980,p.337.

Lám.652 Torbeo, Santa María (Ribas de Sil). Planimetría. Sistemas de abovedamiento del siglo XVI.

Fuente: Valiña Sampedro, Elías (coord.), *Inventario artístico de Lugo y la provincia.* Tomo VI, Senande-Zoo. Ministerio de Educación y Ciencia. Dirección General del Patrimonio Artístico y cultural. Servicio Nacional de Información Artística, Arqueológica y etnológica. Comisaría Nacional de Patrimonio Artístico, 1980, p.125.

Lám.653 Santa María (Ribas de Sil). Visión exteriores. Volúmenes prismáticos.

Fuente: https://www.transromanica.com/region/galicia/

Lám.654 a 685 Tablas de nombre/ advocación/ toponimia/localización mapa

Fuente: Procedimiento a seguir similar: misma página web http://wikipedia.es seguido de la toponimia de cada correspondiente lugar de la geografía lucense.

Lám.686 y 687 Esporiz, iglesia de (Monterroso).

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.688 Fiz de Cangas, San Pedro (Pantón). Fachada principal. Exteriores.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.689 Fiz de Cangas, San Pedro (Pantón). Planimetría.

Fuente: Valiña Sampedro, Elías (coord.), *Inventario artístico de Lugo y la provincia.* Tomo II Campo-Estraxiz. Ministerio de Educación y Ciencia. Dirección General del Patrimonio Artístico y cultural. Servicio Nacional de Información Artística, Arqueológica y etnológica. Comisaría Nacional de Patrimonio Artístico, 1980, p.36.

Lám. 690 Fiz de Cangas, San Pedro.Detalle de la figura orante del caballero de la capilla de Torrenovaes.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.691 Fiz de Cangas, San Pedro. Estatua orante. Detalle: inscripción en losa del basamento.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.692 San Pedro Fiz de Cangas (Pantón, Lugo).Visión volúmenes prismáticos exteriores.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám. 693 San Pedro Fiz de Cangas (Pantón, Lugo),Arco antecediendo a la capilla mayor. Detalle retablo al fondo.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám. 694 San Pedro Fiz de Cangas (Pantón, Lugo).Detalles pormenorizados del sistema de abovedamiento.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.695 San Pedro Fiz de Cangas (Pantón, Lugo).Iglesia de San Pedro Fiz de Cangas. Bóveda central.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.696 San Pedro Fiz de Cangas (Pantón, Lugo). Bóvedas laterales yuxtaopuestas.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám. 697 y 698 San Pedro Fiz de Cangas (Pantón, Lugo).Detalle del sistema de abovedamiento: claves molduradas.

Lám.699 Iglesia de Deade. Fachada.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.700 Toiriz, Santalla (Pantón). Planimetría.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.701 Iglesia de Toiriz (Santalla). Cúpula de tipo gallonado.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.702 Iglesia de Toiriz (Santalla). Cúpula de tipo gallonado.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.703 Iglesia de Toiriz (Santalla) Detalle de las pechinas de la bóveda.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám. 704 Iglesia de Toiriz (Santa María) Pantón.Planimetría.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám. 705 Iglesia de Toiriz (Santalla). Detalle clave central de la bóveda

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám. 706 Iglesia de Toiriz (Santalla).Bóveda de crucería en perspectiva aérea.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám. 707 Iglesia de Reiriz. Planimetría.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám. 708 Iglesia de Reiriz. Arco triunfal.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám. 709 Iglesia de Reiriz.Molduraciones decorativas modo de volutas jónicas.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám. 710 Esperante (Taboada).Fachada.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.711 Iglesia de Esperante (Taboada). Planimetría.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.712 Iglesia de Esperante (Taboada). Presencia de mútulos o gotas.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.713 Iglesia de Esperante (Taboada). Presencia del óculo en la fachada.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.714 Iglesia de Esperante (Taboada). Detalle de cronología incorporada en el escudo.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám. 715 Iglesia de Esperante (Taboada). Despiece de las claves de la bóveda.

Fuente: Archivo fotográfico fba. / Maquetación propia.

Lám. 716 Iglesia de Esperante (Taboada).Vista de la cabecera con un sistema de abovedamiento.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám. 717 Iglesia de Esperante (Taboada).Exteriores.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.718 Iglesia de San Estebo de Anllo. Estructura porticada.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám. 719 Iglesia de San Estebo de Anllo.Planimetría.

Fuente: Valiña Sampedro, Elías (coord.), *Inventario artístico de Lugo y la provincia.* Tomo I Abadín-Campelo. Ministerio de Educación y Ciencia. Dirección General del Patrimonio Artístico y cultural. Servicio Nacional de Información Artística, Arqueológica y etnológica. Comisaría Nacional de Patrimonio Artístico, 1980, p.78.

Lám.720 Iglesia de San Estebo de Anllo. Columna, antecediendo al arco triunfal.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.721 Iglesia de Lobios.Planimetría.

Fuente: Valiña Sampedro, Elías (coord.), *Inventario artístico de Lugo y la provincia.* Tomo III Facha-Ludrio. Ministerio de Educación y Ciencia. Dirección General del Patrimonio Artístico y cultural. Servicio Nacional de Información Artística, Arqueológica y etnológica. Comisaría Nacional de Patrimonio Artístico, 1980, p.423.

Lám.722 Iglesia de Lobios. Detalle de la bóveda antecedida del arco triunfal.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.723 Iglesia de Gundivós.Planimetría.

Fuente: Valiña Sampedro, Elías (coord.), *Inventario artístico de Lugo y la provincia.* Tomo III Facha-Ludrio. Ministerio de Educación y Ciencia. Dirección General del Patrimonio Artístico y cultural. Servicio Nacional de Información Artística, Arqueológica y etnológica. Comisaría Nacional de Patrimonio Artístico, 1980, p.258.

Lám.724 a 725 Iglesia de Gundivós. Sistema de contrarresto.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.726 Iglesia de Barantes. Fachada principal.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám. 727 Barantes (Sober). Planimetría

Fuente: Valiña Sampedro, Elías (coord.), *Inventario artístico de Lugo y la provincia.* Tomo I Abadín-Campelo. Ministerio de Educación y Ciencia. Dirección General del Patrimonio Artístico y cultural. Servicio Nacional de Información Artística, Arqueológica y etnológica. Comisaría Nacional de Patrimonio Artístico, 1980, p.179.

Lám.728 Iglesia de Barantes. Detalle de la columna del pórtico.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.729 Barantes, iglesia. Detalle de capitel de estilo clasicista. Decoración de volutas en granito.

USC DE COMPOSTELA

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.730 Iglesia de Nullán. Planimetría.

Fuente: Valiña Sampedro, Elías (coord.), *Inventario artístico de Lugo y la provincia.* Tomo IV Lugo-Ove. Ministerio de Educación y Ciencia. Dirección General del Patrimonio Artístico y cultural. Servicio Nacional de Información Artística, Arqueológica y etnológica. Comisaría Nacional de Patrimonio Artístico, 1980, p.385.

Lám. 731 Nullán, iglesia. Vista general de la fachada.

Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Null%C3%A1n

Lám. 732 San Estevo de Furís. Visión en conjunto.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.733 Furís, Castroverde.Planimetría.

Fuente: Valiña Sampedro, Elías (coord.), *Inventario artístico de Lugo y la provincia.* Tomo III Facha-Ludrio. Ministerio de Educación y Ciencia. Dirección General del Patrimonio Artístico y cultural. Servicio Nacional de Información Artística, Arqueológica y etnológica. Comisaría Nacional de Patrimonio Artístico, 1980, p.178.

Lám. 734 Iglesia de Abrence.Puebla de Brollón.Planimetría.

Fuente: Valiña Sampedro, Elías (coord.), *Inventario artístico de Lugo y la provincia.* Tomo I Abadín-Campelo,Ministerio de Educación y Ciencia. Dirección General del Patrimonio Artístico y cultural. Servicio Nacional de Información Artística, Arqueológica y etnológica. Comisaría Nacional de Patrimonio Artístico, 1980, p.14.

Lám. 735 Iglesia de Abrence. Pórtico antecediendo.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.736 Iglesia de Seara. (Folgoso do Caurel).

Fuente: http://www.xoanarcodavella.com/2016/12/iglesia-de-folgoso-do-courel-o-courel.html?m=1

Lám. 737 Seara, Folgoso do Caurel, Planimetría.

Fuente: Valiña Sampedro, Elías (coord.), *Inventario artístico de Lugo y la provincia.* Tomo V Pacio-Senande. Ministerio de Educación y Ciencia. Dirección General del Patrimonio Artístico y cultural. Servicio Nacional de Información Artística, Arqueológica y etnológica. Comisaría Nacional de Patrimonio Artístico, 1980, p.523.

Lám. 738 Iglesia de Cabreiros (Xermade). Ruinas.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.739 Iglesia de Cabreiros (Xermade).Planimetría

Fuente: Valiña Sampedro, Elías (coord.), *Inventario artístico de Lugo y la provincia.* Tomo I Abadín-Campelo. Ministerio de Educación y Ciencia. Dirección General del Patrimonio Artístico y cultural. Servicio Nacional de Información Artística, Arqueológica y etnológica. Comisaría Nacional de Patrimonio Artístico, 1980, p.320.

Lám. 740 Iglesia de Saa (A Pobra de Brollón).Planimetría.

Fuente:. Valiña Sampedro, Elías (coord.), *Inventario artístico de Lugo y la provincia.* Tomo V Pacio-Senande. Ministerio de Educación y Ciencia. Dirección General del Patrimonio Artístico y cultural. Servicio Nacional de Información Artística, Arqueológica y etnológica. Comisaría Nacional de Patrimonio Artístico, 1980, p.450.

Lám.741 Iglesia de Saa (A Pobra de Brollón)

Fuente:

https://es.wikipedia.org/wiki/Sa%C3%AI_%28Puebla_del_Broll%C3%B3n%29

Lám. 742 Doncos, Santiago. Planimetría.

Fuente: Valiña Sampedro, Elías (coord.), *Inventario artístico de Lugo y la provincia.* Tomo II Campo- Estraxiz.Ministerio de Educación y Ciencia. Dirección General del Patrimonio Artístico y cultural. Servicio Nacional de Información Artística, Arqueológica y etnológica. Comisaría Nacional de Patrimonio Artístico, 1980, p.303.

Lám. 743 Doncos, Santiago. Fachada principal.

Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Doncos

Lám. 774 Guilfrey,Santa Eulalia (Becerreá). Planimetría.

Fuente: Valiña Sampedro, Elías (coord.) *Inventario artístico de Lugo y su provincia*. Tomo III,Facha-Ludrio (Servicio Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica. Ministerio de Educación y Ciencia.Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural.Comisaría Nacional del Patrimonio Artístico, 1975), p.240

Lám.745 y 746 Guilfrey, Santa Eulalia (Becerreá).

Fuente:

https://www.concellobaleira.es/portal_localweb/p_109_contenedor_ayto_baleira.jsp?seccion=s_fdes_d4_v2.jsp&contenido=1105&tipo=6&nivel=1400&layout=p_109_contenedor_ayto_baleira.jsp&&codResi=14&language=es&cod/Menu=721&codMenuPN=686&codMenuSN=719.

Lám.747 Torés, San Juan. Planimetría.

Fuente: Valiña Sampedro, Elías (coord.) *Inventario artístico de Lugo y su provincia*. Tomo (Servicio Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica.

Ministerio de Educación y Ciencia.Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural.Comisaría Nacional del Patrimonio Artístico, 1975), p.129.

Lám.748 Torés, San Juan.Fachada principal.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.749 Torés, San Juan.Fachada lateral. Detalle de volúmenes.Pináculo.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.750 Noceda, planimetría.

Fuente: Valiña Sampedro, Elías (coord.) *Inventario artístico de Lugo y su provincia*. Tomo IV Lugo-Ove (Servicio Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica. Ministerio de Educación y Ciencia.Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural.Comisaría Nacional del Patrimonio Artístico, 1975), p.335.

Fuente:
http://www.concellobaleira.es/portal_localweb/p_109_contenedor_ayto_baleira.jsp?seccion=s_fdes_d4_v2.jsp&contenido=1125&tipo=6&nivel=1400&layout=p_109_contenedor_ayto_baleira.jsp&codResi=14&language=es&codMenu=716&codMenuPN=686&codMenuSN=713

Lám.751 y 752 Furís, Castroverde. Detalle pórtico antecediendo entrada. Espadaña.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.753 y 754 Torés, San Juan. Detalle de volúmenes exteriores: cabecera y contrafuertes.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.755 y 756 Furís, Castroverde. Arquitectura porticada: accesibilidad y cobijo.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.757 y 758 Furís, Castroverde. Detalle del pórtico: columnas sustentantes y capiteles de corte clasicista. Formas rectas.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.759 a 762 Compartimentación espacial interna. Diversas vistas de naves laterales, acceso campanario.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.763 Torés, San Juan. Visión tripartita del espacio: 3 naves.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.764 Furís, castriverde.Detalle interior: cabecera con retablo neoclásico.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.765 Furís, Castroverde. Interior: espacio separado por arcadas.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.766 Furís, Castroverde. Detalle exterior: espadaña de 3 cuerpos.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.767 Furís, Castroverde. Exterior. Volúmenes prismáticos.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.768 Tortes, San Pedro. Planimetría.

Fuente: Valiña Sampedro, Elías (coord.), *Inventario artístico de Lugo y la provincia.* Tomo VI Seoane- Zoo. Ministerio de Educación y Ciencia. Dirección General del Patrimonio Artístico y cultural. Servicio Nacional de Información Artística, Arqueológica y etnológica. Comisaría Nacional de Patrimonio Artístico, 1980, p.144.

Lám.769 y 770 Tortes, San Pedro (Becerreá). Detalle campanario. Arcadas de acceso y visión desde lateral trasero.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.771,772 y 773 Quinta de la Cancelada (Becerreá, Lugo). Detalle torreón-campanario. Planimetría.

Fuente:

https://inventrip.com/deputaciondelugo/trip/2860?recurso=25645&nod=549045&name=%C2%BFQu%C3%A9%20ver

Valiña Sampedro, Elías (coord.), *Inventario artístico de Lugo y la provincia.* Tomo V Pacio- Senande. Ministerio de Educación y Ciencia. Dirección General del Patrimonio Artístico y cultural. Servicio Nacional de Información Artística, Arqueológica y etnológica. Comisaría Nacional de Patrimonio Artístico, 1980, p.254.

Lám. 774 Pinol, San Vicente. Planimetría.

Fuente: Valiña Sampedro, Elías (coord.), *Inventario artístico de Lugo y la provincia.* Tomo IV. Ministerio de Educación y Ciencia. Dirección General del Patrimonio Artístico y cultural. Servicio Nacional de Información Artística, Arqueológica y etnológica. Comisaría Nacional de Patrimonio Artístico, 1980, p.150.

Lám.775 Retrato del Cardenal Rodrigo de Castro. Pinacoteca.

Fuente: https://www.fundacioncolegionsdelaantigua.org/el-cardenal-rodrigo-de-castro/

Lám.776 El Escorial.Vista exterior del conjunto.

Fuente: https://wikipedia.org/wiki/Real_Monasterio_de_San_Lorenzo_de_El_Escorial

Lám.777 Cúpula. Vista en perspectiva del espacio cupulado.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.778 Monforte, Lemos. Vista general de la fachada. Dos alas diferenciadas.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.779 Frontón partido con escudo fundacional y jalonado por pináculos de bolas, piñas y flameros.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.780 Ribas de Sil, claustro.

Fuente: https://arribeirados.com/santo-estevo-de-ribas-de-sil/

Lám.781 Oya, monasterio. Vista exterior.

Fuente: http://www.enelmundoperdido.com/2012/02/visita-al-monasterio-de-oia/

Lám.782 y 783 Monforte, colegio del Cardenal. Interior tetablo de altar mayor.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.784 Monforte, Lemos. Claustro sur. Detalle de arcadas.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.785 Montederramo, monasterio. Claustro con arcadas.

Fuente:
https://es.wikipedia.org/wiki/Monasterio_de_Santa_Mar%C3%ASDa_de_Montederramo

Lám.786 Cardenal Rodrigo Castro. Estatua orante.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.787 Monforte, colegio del Cardenal. Escalera. Tiro y caja.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.788 Monforte, colegio del Cardenal. Enfoque de molduraciones de la puerta.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.789 a 792 Filarete, Hospital. Detalle fachada principal, arcadas, planimetría y bóvedas.

Fuente: https://www.epdlp.com/arquitecto.php?id=5583

Lám.793 y 794 Úbeda, hospital de. Vandelvira. Interior y exterior.

Fuente:
http://www.juntadeandalucia.es/presidencia/portavoz/gobiernoaldia/154671/HospitaldeSantiago/Ubeda/Jaen/Andalucia/PatrimoniodelaHumanidad/ConsejodeGobierno/JuntadeAndalucia/GobiernodeAndalucia

Lám.795 a 797 Escorial, El. Detalles fachadas principal y lateral. Vista panorámica.

Fuente: : https://www.patrimonionacional.es/visita/real-monasterio-de-san-lorenzo-de-el-escorial

Lám.798 Monforte, colegio. Planimetría del Colegio del Cardenal Rodrigo de Castro.

Fuente: Recurso bibliográfico. García Iglesias, José Manuel (coord.): *Galicia en la época del Renacimiemto.* Editorial Hércules, S.A. Ediciones, 2000, p.152.

Lám.799 Medina del Campo, hospital.

Fuente: https://www.museoferias.net/hospital-simon-ruiz/

Lám.800 Monforte, colegio Detalle fachada principal.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.801 Segovia, iglesia de los jesuítas.

Fuente: https://www.unaventanadesdemadrid.com/otras-comunidades/segovia-vi.html

Lám.802 Segovia, iglesia de los jesuítas. Detalle portada. Sistema de abovedamiento.

Fuente:http://manuelblastres.blogspot.com/2019/08/la-iglesia-del-seminario-en-segovia.htm

Lám.803,804 y 805 Valladolid, iglesia de las Angustias. Fachada principal. Sistema de abovedamiento.

Fuente:
https://es.wikipedia.org/wiki/Iglesia_de_Nuestra_Se%C3%B1ora_de_las_Angustias_%28Valladolid%29

Lám.806 Palencia, iglesia de la Compañía.

Fuente: https://palenciaturismo.es/visitar/lugares-interes/iglesia-nuestra-senora-calle

Lám.807 y 808 Monforte de Lemos. Detalle espacio cupulado.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.809 Monforte de Lemos. Colegio del Cardenal. Alzado.Sistema de abovedamiento.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.810 Ourense, catedral. Detalle de la girola.

Fuente: http://www.arquitecturapopular.es/arquitectura-historica/religiosa/catedral-de-orense-portico-del-paraiso.htm

Lám.811 Monforte de Lemos, colegio. Detalle de cúpula. Estructura y morfología.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.812, 813 y 814 Monforte, colegio del Cardenal. Claustro sur: detalles.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.815 Monforte, Colegio del Cardenal. Claustro sur.Pozo y pavimentación.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.816 y 817 Ourense, catedral. Detalle de girola.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.818 y 819 Escalera monumental.Detalle de su desarrollo. Decoración casetonada.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.820 y 821 Monforte, catedral. Tiro de arranque.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.822 Monforte, colegio del Cardenal. Fachada.Detalle de cuadrifolio.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.823 Fachada principal. Detalle mural. Almohadillado.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.824 Monforte, colegio. Palacio Rucellai. Detalle de ilustración.

Fuente: : http://intranet.pogmacva.com/es/obras/70282

Lám.825 y 826 Monforte de Lemos.Similitudes con la fachada principal de El Escorial, San Lorenzo.

Fuente:
https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=Monasterio_de_El_Escorial&uselang=pt#Basilica_/_Bas%C3%ADlica.

Fuente:
https://es.wikipedia.org/wiki/Colegio_de_Nuestra_Se%C3%B1ora_de_la_Antigua_(Monforte_de_Lemos)

Lám. 827 Patio de los Reyes (El Escorial). Estructura clave diferenciadora con Monforte de Lemos (Lugo)

Fuente:
https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=Monasterio_de_El_Escorial&uselang=pt#Basilica_/_Bas%C3%ADlica
https://www.venancioguntinas.com/Escolapios

Lám.828 Monforte de Lemos, colegio.Exterior de la cabecera.

Fuente: Rivo Vázquez, Marta: *A la luz de Trento: "Instructione fabricae" como modelo para intepretar la iglesia de la Compañía de Monforte de Lemos,* p.863.

Lám.829 Montea. Detalle gráfico del trazado sobre montea.

Fuente: http://villard3d.com/investigacion/nueva-montea-de-una-boveda-en-el-colegio-del-cardenal-de-monforte-de-lemos/

Lám.830 Monteas. Comprobación en el taller sobre el dibujo de montea de la labra y reparto de la junta de las dovelas del arco.

Fuente: Azconegui Morán, Francisco: *Guía práctica de la cantería.*Editorial de los oficios. León, 1999,p.280.

Lám.831 Colocación de las piezas en base a la montea dibujo del suelo.

Fuente: Azconegui Morán, Francisco: *Guía práctica de la cantería.*Editorial de los oficios. León, 1999,p.208.

Lám.832 Croquis 1 Plantas de las bóvedas.

Fuente: Tellado, Freire: La construcción renacentista. *Los trazados de montea bajo la escalera de los Escolapios* de Monforte de Lemos, Revista Lvcvs. Boletín de la Excma. Diputación Provincial de Lugo, Lugo, 1993, p.61.

Lám.833 Croquis 2.Despiece de un arco.Sólido capaz de una dovela.

Fuente: Tellado, Freire: La construcción renacentista. *Los trazados de montea bajo la escalera de los Escolapios* de Monforte de Lemos, Revista Lvcvs. Boletín de la Excma. Diputación Provincial de Lugo, Lugo, 1993,p.60.

Lám.834 Croquis 3. Detalles de la planta de ¼ de bóveda.

Fuente: Tellado, Freire: La construcción renacentista. *Los trazados de montea bajo la escalera de los Escolapios* de Monforte de Lemos, Revista Lvcvs. Boletín de la Excma. Diputación Provincial de Lugo, Lugo, 1993,p.62.

Lám.835 Claustro. Aspecto exterior.

Fuente: Tellado, Freire: La construcción renacentista. *Los trazados de montea bajo la escalera de los Escolapios* de Monforte de Lemos, Revista Lvcvs. Boletín de la Excma. Diputación Provincial de Lugo, Lugo, 1993, p.63.

Lám.836 Croquis 4. Rincón del claustro y la bóveda tipo.

Fuente: Tellado, Freire: La construcción renacentista. *Los trazados de montea bajo la escalera de los Escolapios* de Monforte de Lemos, Revista Lvcvs. Boletín de la Excma. Diputación Provincial de Lugo, Lugo, 1993,p.63.

Lám.837 Bóveda. Rincón del claustro.

Fuente: Tellado, Freire: La construcción renacentista. *Los trazados de montea bajo la escalera de los Escolapios* de Monforte de Lemos, Revista Lvcvs. Boletín de la Excma. Diputación Provincial de Lugo, Lugo, 1993, p.61.

Lám.838 Bóveda, módulo tipo.

Fuente: Tellado, Freire: La construcción renacentista. *Los trazados de montea bajo la escalera de los Escolapios* de Monforte de Lemos, Revista Lvcvs. Boletín de la Excma. Diputación Provincial de Lugo, Lugo, 1993,p.62.

Lám.839 Bóveda, módulo tipo (1).

Fuente: Tellado, Freire: La construcción renacentista. *Los trazados de montea bajo la escalera de los Escolapios* de Monforte de Lemos, Revista Lvcvs. Boletín de la Excma. Diputación Provincial de Lugo, Lugo, 1993,p.62.

USC DE COMPOSTELA

Lám.840 Croquis 5. Detalle de la planta de ¼ de bóveda.

Fuente: Tellado, Freire: La construcción renacentista. *Los trazados de montea bajo la escalera de los Escolapios* de Monforte de Lemos, Revista Lvcvs. Boletín de la Excma. Diputación Provincial de Lugo, Lugo, 1993,p.62.

Lám.841 Gráfico 1. Despiece de dovelas. Líneas de talla: se marca una dovela de cada arco, así como la dovela inicial. Consta del arco: 1 ½.

Fuente: Tellado, Freire: La construcción renacentista. *Los trazados de montea bajo la escalera de los Escolapios* de Monforte de Lemos, Revista Lvcvs. Boletín de la Excma. Diputación Provincial de Lugo, Lugo, 1993,p.64.

Lám.842 Gráfico 2. Correlación entre dovelas. Otros arcos a partir del despiece de dovelas del arco mayor se dibujan los correspondientes al menor, a partir del giro de las líneas que salen de los vértices de las dovelas sobre la diagonal principal. Además se remarcan los trazados que corresponden al arco de refuerzo lateral, en sus alas alzadas, desde el claustro y desde el interior.

Fuente: Tellado, Freire: La construcción renacentista. *Los trazados de montea bajo la escalera de los Escolapios* de Monforte de Lemos, Revista Lvcvs. Boletín de la Excma. Diputación Provincial de Lugo, Lugo, 1993,p.64.

Lám.843 Grietas longitudinales en las bóvedas.

Fuente: Tellado, Freire: La construcción renacentista. *Los trazados de montea bajo la escalera de los Escolapios* de Monforte de Lemos, Revista Lvcvs. Boletín de la Excma. Diputación Provincial de Lugo, Lugo, 1993,p.64.

Lám.844 Gráfico 3. Planta del módulo de bóveda. Planta de rincón del claustro.

Fuente: Tellado, Freire: La construcción renacentista. *Los trazados de montea bajo la escalera de los Escolapios* de Monforte de Lemos, Revista Lvcvs. Boletín de la Excma. Diputación Provincial de Lugo, Lugo, 1993,p.64.

Lám.845 Narahío, fortaleza.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.846 Pontedeume, escudo de. Fortaleza.

Fuente: https://www.riasaltas.info/pontedeume.html

Lám.847 Berbetouros, anagrama armas heráldicas (fecha 1833).

Fuente: Información extraída del Blog "Friol. Algo máis que pan e queixo" de Blanca Castro Gerpe y José María Carricoba Armesto.

Lám.848 Berbetouros, palacio de (Portomarín).

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.849 Escudo heráldico alusivo a leyenda mariana.

Fuente: Información extraída del Blog "Friol. Algo máis que pan e queixo" de Blanca Castro Gerpe y José María Carricoba Armesto.

Lám.850 Escudo. Fachada de una casa (Portomarín).

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.851 Genealogía de fundadores de Guimarey (fondos documentales de D. Antonio, párroco de Guldriz).

Fuente: Fondos documentales de D. Antonio, párroco de Guldriz

Lám.852 Monterrey, palacio de (Salamanca).

Fuente: http://www.versalamanca.com/monterrey.html

Lám.853 Tesoro, fachada de la Catedral de Santiago de Compostela.

Fuente: https://www.vigoenfotos.com/es/santiago-compostela/catedral/fachada-tesoro

Lám.854 Sevilla, museo arqueológico.

Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Museo_Arqueol%C3%B3gico_de_Sevilla

Lám.855 Valladolid, academia de la Caballería.

Fuente: https://www.laguiago.com/lugar/museo-de-la-academia-de-caballera/

Lám.856 Torre escalonada. Fachada tesoro (Catedral de Santiago).

Fuente: https://www.vigoenfotos.com/es/santiago-compostela/catedral/fachada-tesoro

Lám.857 Mausoleo de Halicarnaso.

Fuente:https://www.cruzaltpens.com/historico/siete-maravillas-mausoleo-de-halicarnaso-10-10-b5093.html

Lám.858 Firma de "Seixas". Documentación Cofradía Santiago Apóstol.

Fuente: Fondos documentales de D. Antonio, párroco de Guldriz.

Lám.859 Guimarey (boceto). Cuerpo añadido (fotos documentales de D. Antonio, párroco de Guldriz).

Fuente: Fondos documentales de D. Antonio, párroco de Guldriz.

Lám.860 Monterrey, palacio de. Obra de Rodrigo Gil de Hontañón.

Fuente: http://www.versalamanca.com/monterrey.html

Lám.861 Palencia, palacio de la Diputación.

Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Palacio_de_la_Diputaci%C3%B3n_de_Palencia

Lám.862 Sevilla, Museo Arqueológico. Vista actual fachada principal.

Fuente: https://www.visitarsevilla.com/que-ver/museos-sevilla/museo-arqueologico-de-sevilla/

Lám.863 Sevilla, Museo Arqueológico. Plano antiguo.

Fuente: : https://www.museosdeandalucia.es/web/museoarqueologicodesevilla

Lám.864 Valladolid, academia de caballería.

Fuente: https://www.vigoenfotos.com/es/santiago-compostela/catedral/fachada-tesoro

Lám.865 Santiago de Compostela, fachada del tesoro.

Fuente: https://www.vigoenfotos.com/es/santiago-compostela/catedral/fachada-tesoro

Lám.866 Santiago, catedral. Concha avenerada en la fachada del Tesoro.

Fuente: https://www.flickr.com/photos/10209472@N03/4302981151

Lám. 867 Traza de pechina en rincón con forma avenerada.

Fuente: Cortés López (2014)

Lám.868 Grabado de pasadizo con soporte de venera.

Fuente: L'Orme (1567) Classicism ravished by Virtuosity Philibert de L'Orme in Lyon https://www.zucchiarchitetti.com/culture/cz/b002/

Lám. 869 Santiago, catedral. Fachada del Tesoro. Galerías y arcadas. Medallones del siglo XVI.

Fuente: https://www.vigoenfotos.com/es/santiago-compostela/catedral/fachada-tesoro

Lám. 870 y 871 Posible sepulcro de Gonzalo Ozores de Ulloa (Monasterio de Sobrado dos Monxes)

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.872 Los patronatos de Garrote Martín. Casa de presentación de Guimarey.

Fuente: Garrote Martín, Ángel, *El derecho de patronato en la presentación de beneficios eclesiásticos según las leyes canónicas y el derecho particular de España.* La Voz de la Verdad, Lugo, 1921, p.101.

Lám.873 Gráfico de la Jurisdicción de Monterrey.

Fuente: Maquetación propia. Baz Vicente, María Jesús, "*Los dominios y prebendas eclesiásticas de la alta nobleza en Galicia: la historia de una reintegración frustada*". Cuaderno de Estudios Galegos, tomo XLV, nº110, 1958,p. 117.

Lám. 874 Tabla informativa sobre la jurisdicción de Monterrey.

Fuente: Maquetación propia. Baz Vicente, María Jesús, "*Los dominios y prebendas eclesiásticas de la alta nobleza en Galicia: la historia de una reintegración frustada*". Cuaderno de Estudios Galegos, tomo XLV, nº110, 1958, p.117.

Lám. 875 Catedral de Santiago de Compostela. Fachada del tesoro.

Fuente: https://www.vigoenfotos.com/es/santiago-compostela/catedral/fachada-tesoro

Lám.876 Arco conopial enmarcando una puerta arquitectónica (Portugal)

Fuente: Extraído del libro de arte portugués de Pedro Días, *El manuelino. El arte portugués en la época de los descubrimientos*, Electa, Barcelona, 2002 (posiblemente descatalogado, en su lugar hemos encontrado: Dias, Pedro: *O manuelino.* Vol. 5 "Historia da arte em Portugal". Editorial Alfa, Lisboa p. 19/p.64.

Lám. 877 Inmediaciones iglesia de Prado (Friol). Arco conopial

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.878 Bon Jesús de Trandeiras. Puerta con arco conopial tapiado.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám. 879 a 886 Hospital das Seixas, relación aspecto actual.

Fuente: Maquetación propia/ Archivo fotográfico fba.

Lám.887 San Payo de Narla, Friol. Detalle de sus fondos etnográficos: coroza y muestras de cestería.

Fuente: https://www.senditur.com/es/punto-interes/museo-fortaleza-de-san-paio-de-narla/

Lám. 888 y 889 San Payo de Narla, Friol.Planos de la planta alta y baja.

Fuente: Escaneado del libro de Manuel Vázquez Seijas *Fortalezas de Lugo y su provincia, (notas arqueológicas, históricas y genealógicas)* Tomo I, Junta del Museo Provincial de Lugo, Lugo Imprenta de la Diputación Provincial,1955,p.110.

Lám.890 San Payo, Friol. Detalle de la lareira.Acondicionamiento de estancias para uso museístico.

Fuente: https://www.senditur.com/es/punto-interes/museo-fortaleza-de-san-paio-de-narla/

Lám.891 Vázquez Seijas, Manuel.Dibujo de la cocina y horno en San Payo de Narla.

Fuente: Escaneado del libro de Manuel Vázquez Seijas *Fortalezas de Lugo y su provincia, (notas arqueológicas, históricas y genealógicas)* Tomo I, Junta del Museo Provincial de Lugo, Lugo Imprenta de la Diputación Provincial,1955,p.119.

Lám.892,893 y 894 San Payo de Narla, Friol. Comparativa de las columnillas de Aranza con las de San Payo de Narla.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.895 San Payo de Narla, Friol. Sala de las caballerizas.Ubicación de posible abrevadero de los caballos.

Fuente: https://www.senditur.com/es/punto-interes/museo-fortaleza-de-san-paio-de-narla/

Lám.896 San Payo de Narla, Friol. Detalle de las hiladas: añadido posterior de la fachada. Acondicionamiento para terraza.

Fuente: Fondo antiguo familiar. Propiedad de la autora.

Lám.897 y 898 San Payo de Narla, Friol. Detalle piezas claustro.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.899y 900 San Payo de Narla, Friol. Piezas de desbaste de la fábrica constructiva. Ubicación: ventana de la torre de homenaje.En detalle: moldura estriada.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.901 San Payo de Narla, Friol. Pieza patio-claustro: molino circular.

Fuente: Archivo fotográfico fba.

Lám.902 San Payo de Narla, Friol. Capilla exterior.Detalle subida a fortaleza.

Fuente: http://www.galizeando.com/2021/07/fortaleza-de-san-paio-de-narla.html

Lám.903 San Payo de Narla. Detalle capilla. Volúmenes exteriores.

Fuente: https://www.xn--castillosdeespaa-lub.es/es/content/castillo-de-san-paio-de-narla

Lám. 904 a 907 San Payo de Narla, Friol. Planos del 1510. Fondos de la Real Chancillería de Valladolid. Detalle del almenado con modillones de rollo, nº57,nº58, nº59 y nº60.

Fuente: Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Dibujo de la torre de San Payo de Narla en Giá (Lugo). Planos y dibujos, desglosados, nº57, fecha de creación, 1510 (siglo XVI).Portal digital PARES.

PALEOGRAFÍA

Lám.908 Fragmento del libro de Garrote Martín. Casa de la presentación de Guimarey.

Fuente: Ángel Garrote, *El derecho de patronato en la presentación a beneficios eclesiásticos según las leyes canónicas y el derecho de particular de España* (Lugo: La Voz de la Verdad, 1921), p.101.

Lám.909 Fuente de la Puerta mina.

Fuente: Archivo Histórico Provincial de Lugo (AHPL).Sign.: 00014-1,p.55.

Lám.910 Fuente.Plano con las condiciones con "*que se ha de hacer la contrarca y el chafariz de la fuente de la Magdalena".*

Fuente: Archivo Histórico Provincial de Lugo (AHPL).Sign.: 00014-1, p.52.

Lám.911 Fuente de la puerta de San Pedro

Fuente: Archivo Histórico Provincial de Lugo (AHPL).Sign.:00014-1,p.139

Lám. 912 Dibujo explicativo de cómo deben ir los arcos de la fuente de los Sangro.

Fuente: Archivo Histórico Provincial de Lugo (AHPL).Sign.:00013-1,p.228.

Lám.913 Retablo con banco o predela y hornacinas firmado por Juan de Villoldo para la feligresía de Santiago de Catasós (Lalín).

Fuente: Archivo Histórico Provincial de Lugo (AHPL).Sign.: 00015-02, p.338.

Lám.914 Marcas simbólicas peculiares en los protocolos notariales del Archivo Histórico Provincial (1).

Fuente: Archivo Histórico Provincial de Lugo (AHPL).Sign.:00013-01, p.216.

Lám.915 Marcas simbólicas peculiares en los protocolos notariales del Archivo Histórico Provincial (2).

Fuente: Archivo Histórico Provincial de Lugo (AHPL).Sign.:0000-7, p.52.

Lám.916 Firmas de protocolos notariales acerca de Guimarey.

Fuente: Fondos documentales de D. Antonio (párroco de Guldriz).

Lám. 917 Firma de Francisco Antonio Ibáñez das Seixas.

Fuente: Fondos documentales de D. Antonio (párroco de Guldriz).

ANEXOS:

1. Galería fotográfica.
2. Estudio valorativo del Renacimiento en Galicia provincia a provincia.
3. Dibujos a mano alzada de los fondos de la Chancillería de Valladolid.

- Dibujo nº1
- Dibujo nº2, nº3 y nº4.

4. Organización alfabética de las principales planimetrías de la tesis
5. Relación de planos del Archivo Histórico Provincial de Lugo
6. Las medidas de las piezas del claustro de San Payo de Narla
7. Otros espacios defensivos convertidos en fortalezas.
8. Ampliación y descripción detallada de los Arciprestazgos de Ulloa y Narla.
9. La posible explicación de las ventanas de Monforte de Lemos. Gráficos explicativos.
10. Listado de abreviaturas de archivos y recursos consultados.

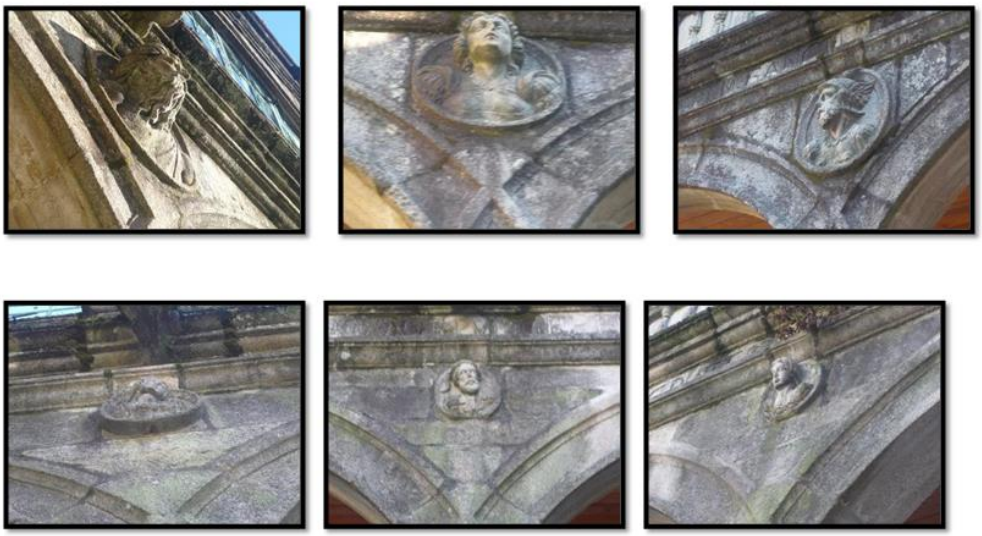
USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

46
ANEXOS
II

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

46.1.Galería fotográfica del siglo XVI

Fig. 1-6: Fotografías alusivas a las molduraciones renacentistas del pazo de Aranza



USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

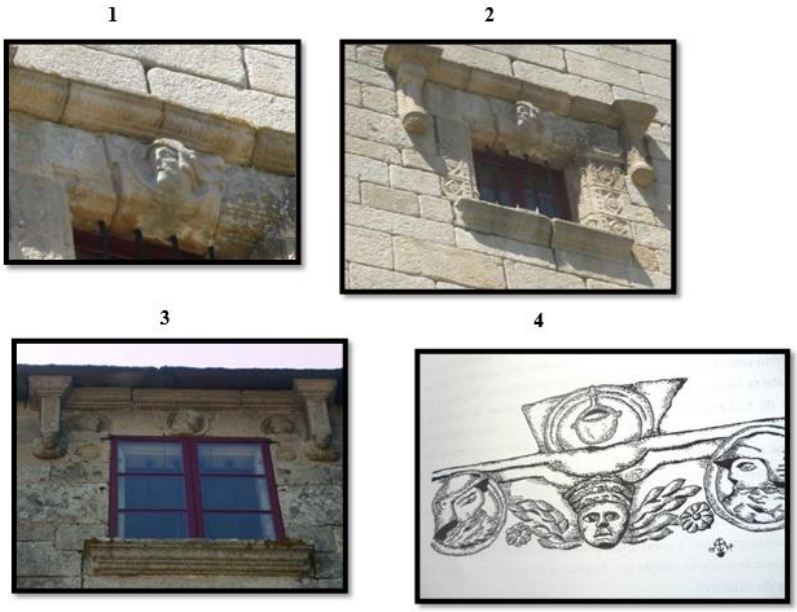


Fig. 1-3: Fotografías alusivas a las molduraciones renacentistas de San Payo de Narla.
Fig. 4: Grabado de Manuel Vázquez Seijas que arroja muchas luces ¿podríamos hablar de un mismo cantero para Aranza y San Payo o de la repetición reiterada de unas plantillas decorativas de estilo renacentista?

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

46.2.Estudio valorativo del Renacimiento en Galicia provincia a provincia

ESTUDIO VALORATIVO DEL RENACIMIENTO EN GALICIA PROVINCIA A PROVINCIA	
A CORUÑA	▪ Torres de Allo (Zas) ▪ Museo de Valle-Inclán en A Pobra do Caramiñal ▪ Fachada del tesoro de la catedral de Santiago de Compostela. ▪ Cúpula de Juan de Herrera del Monasterio de Sobrado dos Monxes ▪ San Salvador de Bergondo (reedificado en el siglo XVI) ▪ San Francisco de Betanzos (capilla del siglo XVI) ▪ Santa María de Monfero (bóvedas) ▪ Santo Domingos de Bonaval (cúpula de San Jacinto) ▪ San Lorenzo de Trasouto (altar renacentista de mármol de Carrara) ▪ Sobrado dos Monxes (sillería y sacristía)
PONTEVEDRA	▪ Iglesia de los Mareantes o Santa María la Mayor ▪ Monasterio de Armenteira ▪ Santa María de Armenteira (Meis) claustro regular o de las procesiones con galería abovedada. ▪ San Xoán de Poio, claustro de las procesiones con mascarones en los ángulos de los que arrancan las bóvedas de crucería de las esquinas. ▪ San Salvador de Lérez, arcada del claustro y ala del claustro apoyada en el ala sur.
OURENSE	▪ Santa Eulalia de Banga ▪ Santa María de Mugarés ▪ Capilla del Cristo en la Catedral ▪ Monasterio de Montederramo ▪ Monasterio de Oseira ▪ Monasterio de Melón ▪ San Salvador de Celanova* ▪ San Pedro de Rocas (portada iglesia nueva del siglo XVI) ▪ San Clodio de Leiro* ▪ Santa María de Melón* ▪ Santa María de Montederramo* ▪ Santo Estevo de Ribas de Sil*

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

	▪ San Francisco ▪ San Domingos de Ribadavia* ▪ Santa María de Oseira* ▪ Santa María de Oia*
LUGO	▪ Iglesia de San Pedro ▪ Pórtico norte de la Catedral ▪ Torre de Gaspar de Arce ▪ Decoración de ventanas, chimeneas, puertas, etc. de San Payo de Narla ▪ Puerta de Carlos V de Viveiro ▪ Colegio del cardenal Rodrigo de Castro en Monforte de Lemos ▪ Bóveda de la iglesia de Guimarey (Friol) ▪ Pazo de Trasmonte (Friol) ▪ San Miguel das Penas (Monterroso) ▪ Fortaleza de Tovar (Vilanova de Lourenzá) ▪ San Francisco de Lugo (nave mayor siglo XV-XVI) ▪ Santa María de Meira (coro alto siglo XVI, restos del antiguo claustro procesional del siglo XVI, claustro de la hospedería). ▪ Claustro renacentista de Santa María de Ferreira de Pantón. ▪ Claustro renacentista tardñio de San Francisco de Viveiro. ▪ Descendimiento de Viveiro del siglo XVI

Patrimonio renacentista de Ourense con explicación detallada:

San Salvador de Celanova→ coro alto con cantería plateresca del siglo XVI, claustro viejo procesional en el que contrasta la sencillez de la primera planta renacentista con la remodelación barroca del siglo XVIII (galería del mismo con bóvedas de crucería con pinjantes).

San Pedro de Rocas→ portada iglesia nueva del siglo XVI.

San Clodio de Leiro→ portada renacentista del monasterio, capilla mayor con bóvedas de crucería del siglo XV, claustro de las procesiones del siglo XVI.

Santa María de Montederramo→ fachada renacentista de entrada al conjunto, fachada barroca con influencias renacentistas de la Capilla del Cristo de la Salud, bóveda estrellada del crucero.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Santa Estevo de Ribas de Sil→ bóvedas de las naves del siglo XVI, claustro de los obispos o de las Procesiones 2º cuerpo de gótico tardío y bóvedas del siglo XVI, claustro pequeño, obra renacentista de Diego de Isla con las arcadas similares superpuestas cerradas por un elegante arquitrabe,nave central hacia el altar mayor con bóvedas de crucería del siglo XVI.

San Francisco de Ourense→ portada de la capilla del siglo XVI y torre del siglo XVI, hoy desaparecida.

San Domingos de Ribadavia→ antigua capilla de Santa Elena, hoy sacristía del siglo XVI.

Santa María de Oseira→ claustro de los pináculos de finales del siglo XVI con un ala que no llegaría a completarse, sacristía cubierta con la bóveda de crucería rebajada del siglo XVI.

Santa María de Xunqueira de Ambía→ coro alto del siglo XVI, capilla de la Mercé del siglo XVI.

Santa María de Xunqueira de Espadañedo→ claustro regular del siglo XVI, arcada de finales del siglo XVI que da entrada al monasterio, retablo de la Asunción del siglo XVI atribuídas a Juan de Angés, el Mozo.

Santa María de Oia→ coro alto renacentista, puerta renacentista del claustro, antigua sacristía del siglo XVI, actual sacristía (antigua sala capitular del siglo XVI) refectorio del siglo XVI.

Fuente: AA.VV *Monasterios y conventos de Galicia. Descripción gráfica de los declarados monumentos.* Xunta de Galicia, 2002.

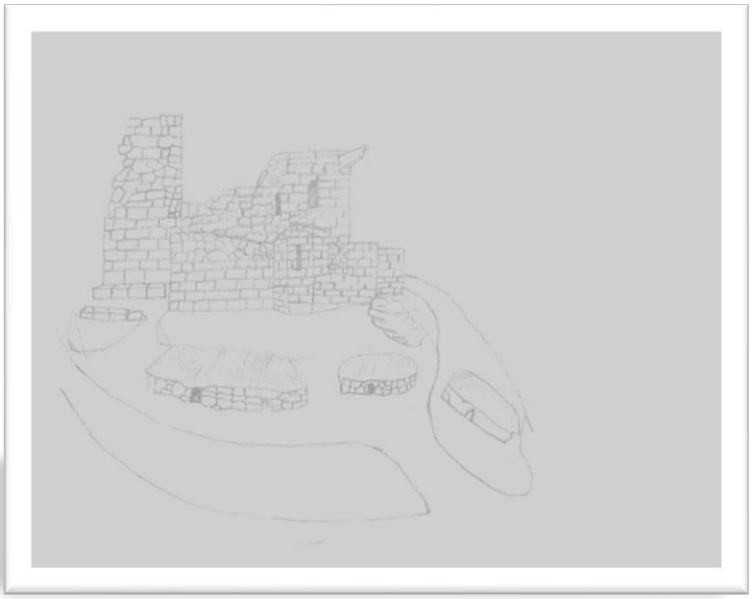
USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Gráfico renacentista de Monumentos Renacentistas de la Provincia de Lugo:

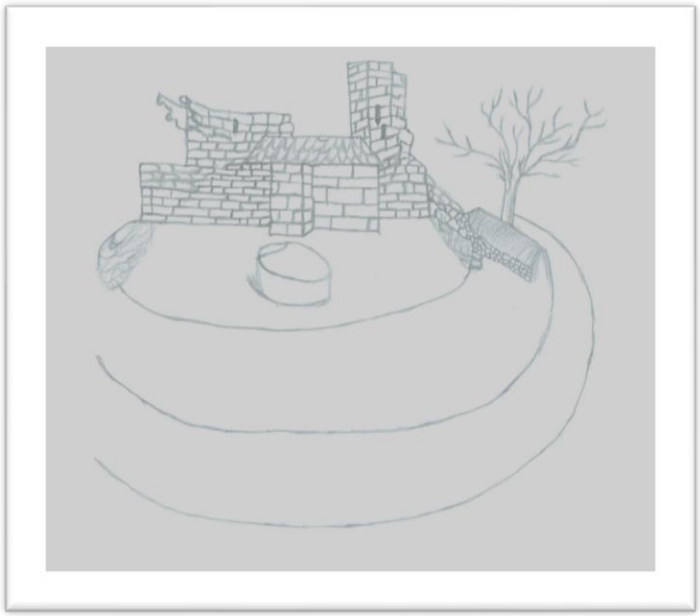
LUGO	**Pórtico norte de la Catedral**
	Torre de la catedral de Gaspar de Arce
	San Francisco
	Sepulcro del Museo Provincial
FRIOL	**Ventanas y chimeneas de San Payo de Narla**
	Bóveda de la iglesia de Guimarey
	Pazo de Trasmonte
	Pazo de Freixido
	Pazo de Santalla de Devesa
	Casa de la Purreira
MONDOÑEDO	**Fonte Vella**
	Escudo de los Luaces
VIVEIRO	**Puerta de Carlos V**
	Puerta de los Leones
	San Francisco
	Convento de Valdeflores
	Descendimiento del siglo XVI
RESTO DE LA PROVINCIA	
RIBADEO	La colegiata
MONTERROSO	San Miguel das Penas (pinturas mitológicas del Juicio de Paris)
VILANOVA DE LOURENZÁ	Fortaleza de Tovar
MEIRA	Antiguo claustro de las Procesiones Claustro de la Hospedería
MONFORTE DE LEMOS	Colegio del Cardenal Rodrigo de Castro

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

46.3.Dibujos a mano alzada de los fondos de la Chancillería de Valladolid

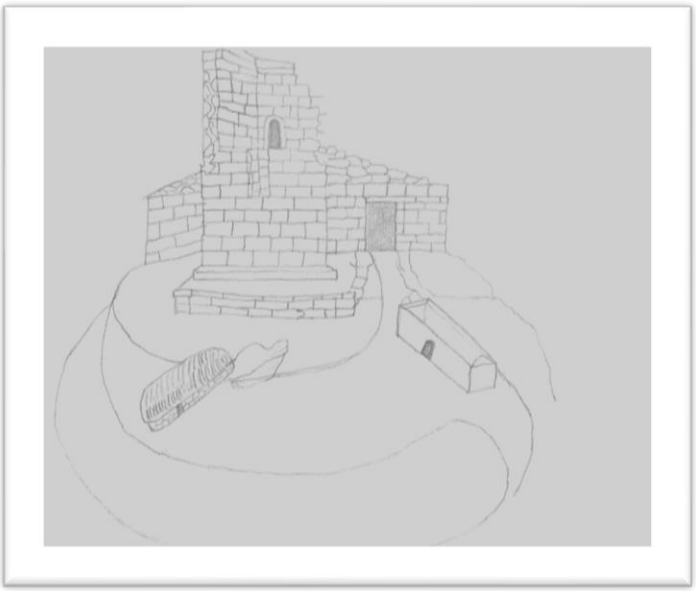


Dibujo nº1

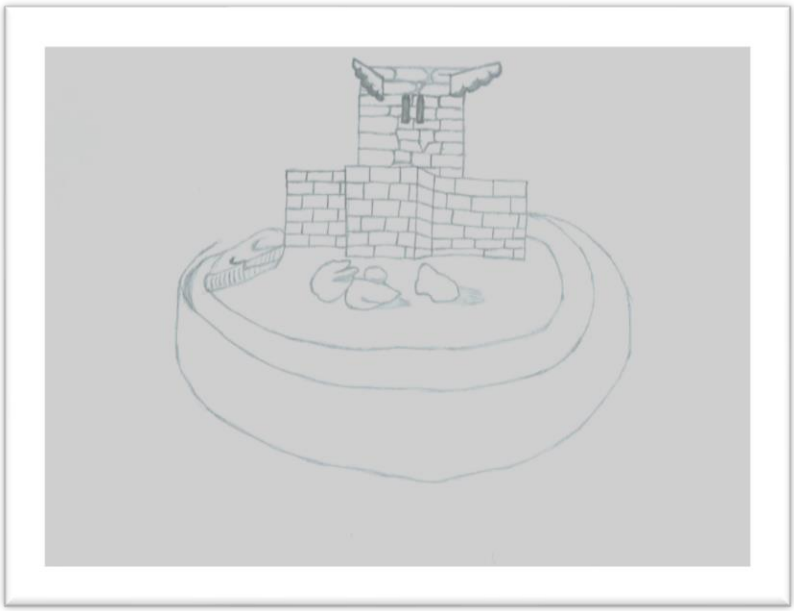


Dibujo nº2

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Dibujo nº3



Dibujo nº4

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

46.4. Organización alfabética de las principales planimetrías de la tesis

Fuente: Elías Valiña (coord.) *Inventario artístico de Lugo y su provincia.* Tomo I-VI (Servicio Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica.Ministerio de Educación y Ciencia.Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural.Comisaría Nacional del Patrimonio Artístico.

TOMO I→ Abadín- Campelo

TOMO II→ Campo-Estraxiz

TOMO III→ Facha-Ludrio

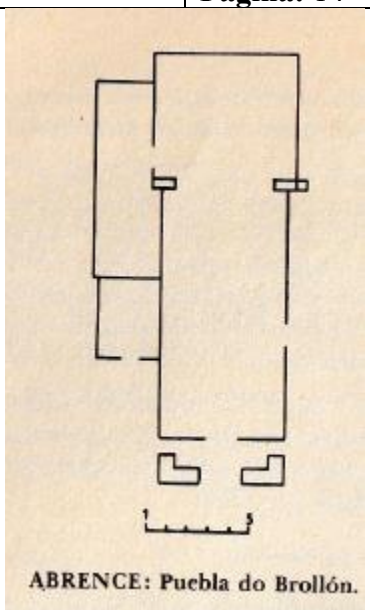
TOMO IV→ Lugo-Ove

TOMO V→ Pacio-Senande

TOMO VI→ Seoane-Zoo

A

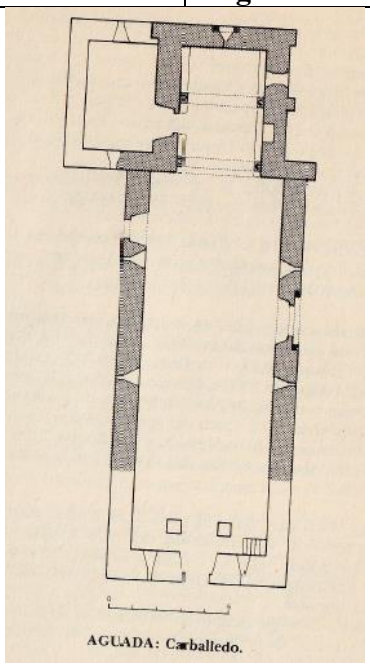
Nombre: Abrence, San Juan	**Lugar:** A Pobra de Brollón (Lugo)
Tomo: I Abadín-Campelo	**Página:** 14



ABRENCE: Puebla do Brollón.

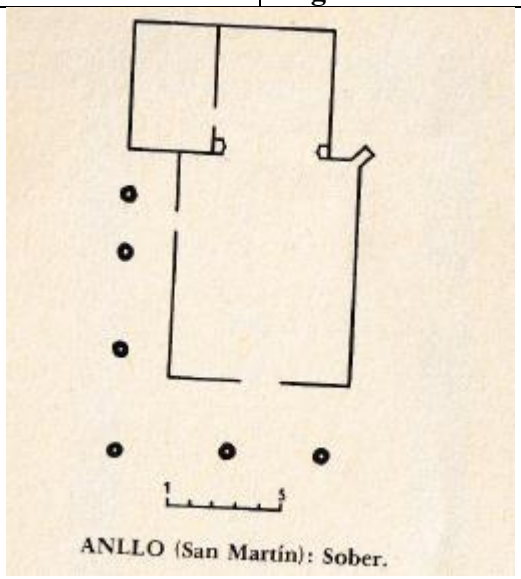
USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Nombre: Aguada, Santa Eulalia	**Lugar:** Carballedo (Lugo)
Tomo: I Abadín-Campelo	**Página:** 33



AGUADA: Carballedo.

Nombre: Anllo, San Esteban	**Lugar:** Sober (Lugo)
Tomo: I Abadín-Campelo	**Página:** 78

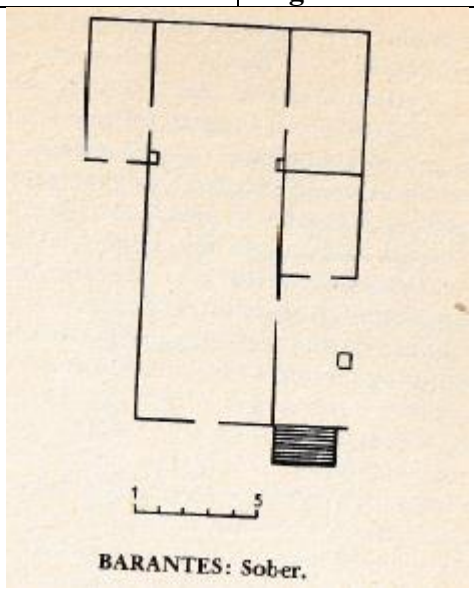


ANLLO (San Martín): Sober.

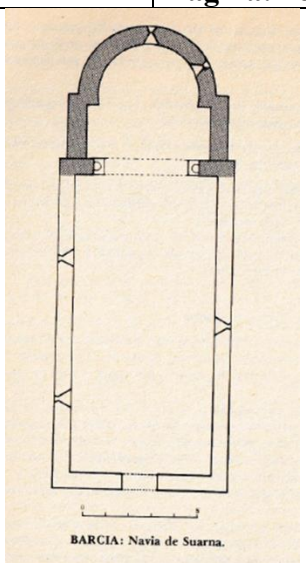
USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

B

Nombre: Barantes, San Juan	**Lugar:** Sober (Lugo)
Tomo: I Abadín-Campelo	**Página:** 179



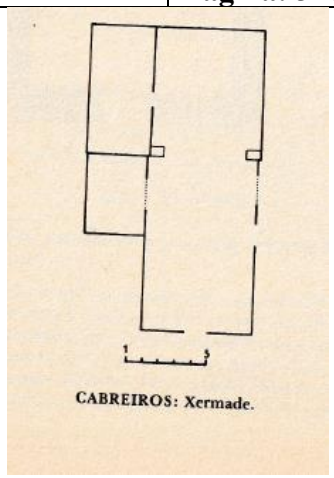
Nombre: Barcia	**Lugar:** Navia de Suarna (Lugo)
Tomo: I Abadín-Campelo	**Página:** 184



USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

C

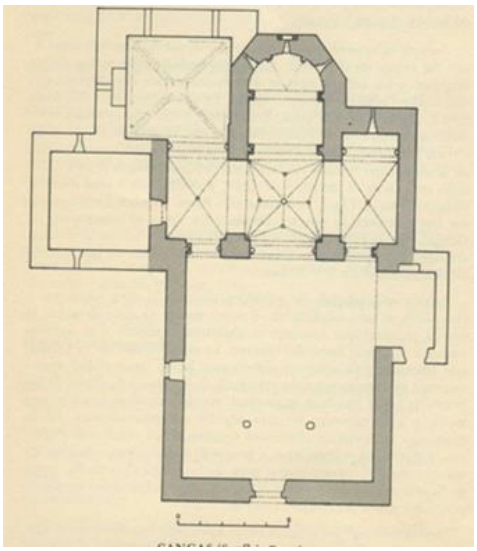
Nombre: Cabreiros, Santa Marina	**Lugar:** Xermade, Lugo
Tomo: I Abadín-Campelo	**Página:** 320



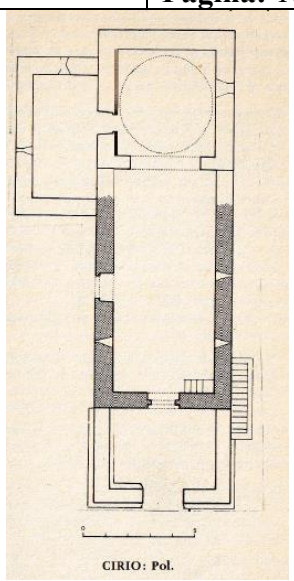
CABREIROS: Xermade.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Nombre: Cangas de, San Pedro Fiz	**Lugar:** Ferreira de Pantón (Lugo)
Tomo: I Abadín-Campelo	**Página:** 35



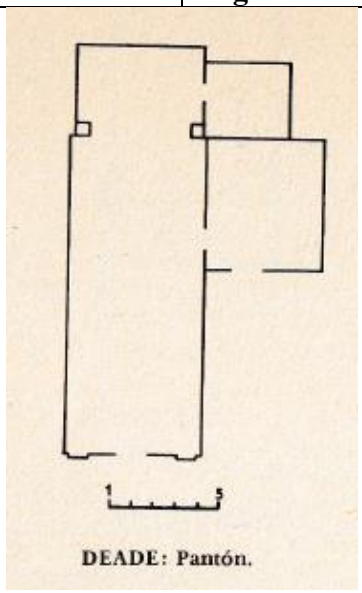
ombre: Cirio	**Lugar:** Pol(Lugo)
Tomo: II Campo-Estraxiz	**Página:** 181



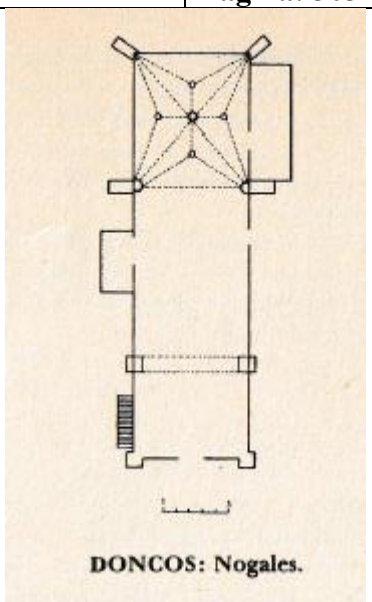
USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

D

Nombre: Deade, San Martín	**Lugar:** Ferreira de Pantón (Lugo)
Tomo: II Campo-Estraxiz	**Página:** 286

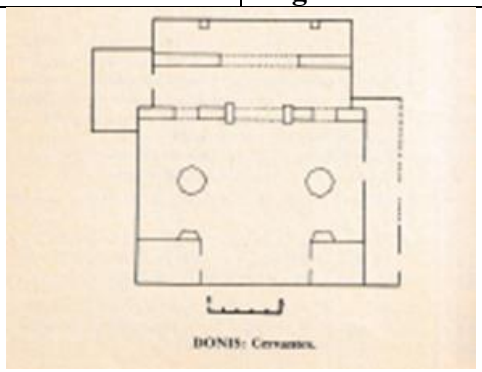


Nombre: Doncos, Santiago	**Lugar:** As Nogais (Lugo)
Tomo: II Campo-Estraxiz	**Página:** 303



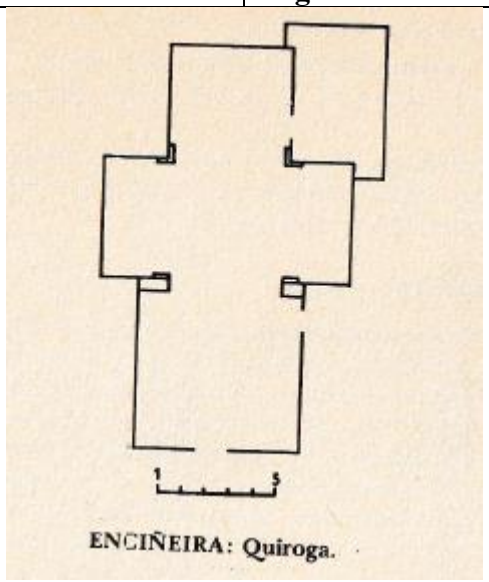
USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Nombre: Donís, casa	**Lugar:** Cervantes (Lugo)
Tomo: II Campo-Estraxiz	**Página:** 304



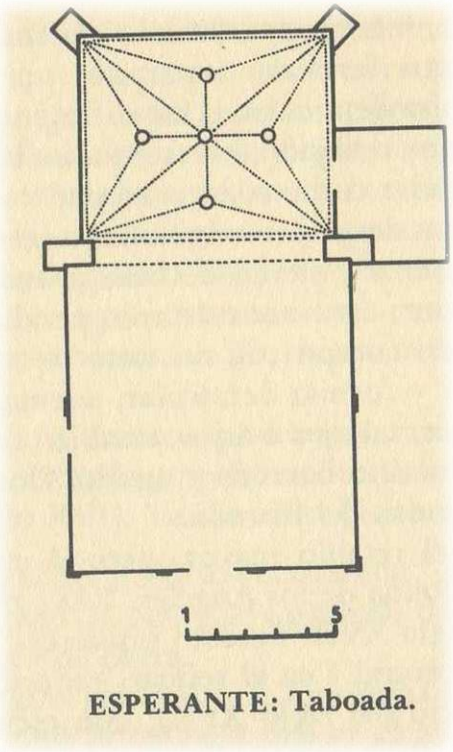
E

Nombre: Enciñeira	**Lugar:** Quiroga (Lugo)
Tomo: II Campo-Estraxiz	**Página:** 325

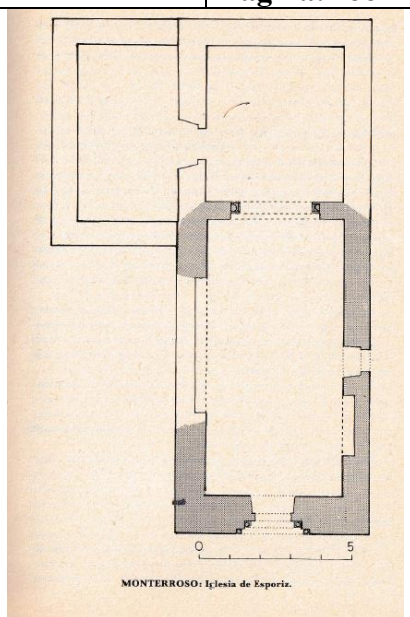


USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Nombre: Esperante, Santa Eulalia	**Lugar:** Taboada (Lugo)
Tomo: II Campo-Estraxiz	**Página:** 343



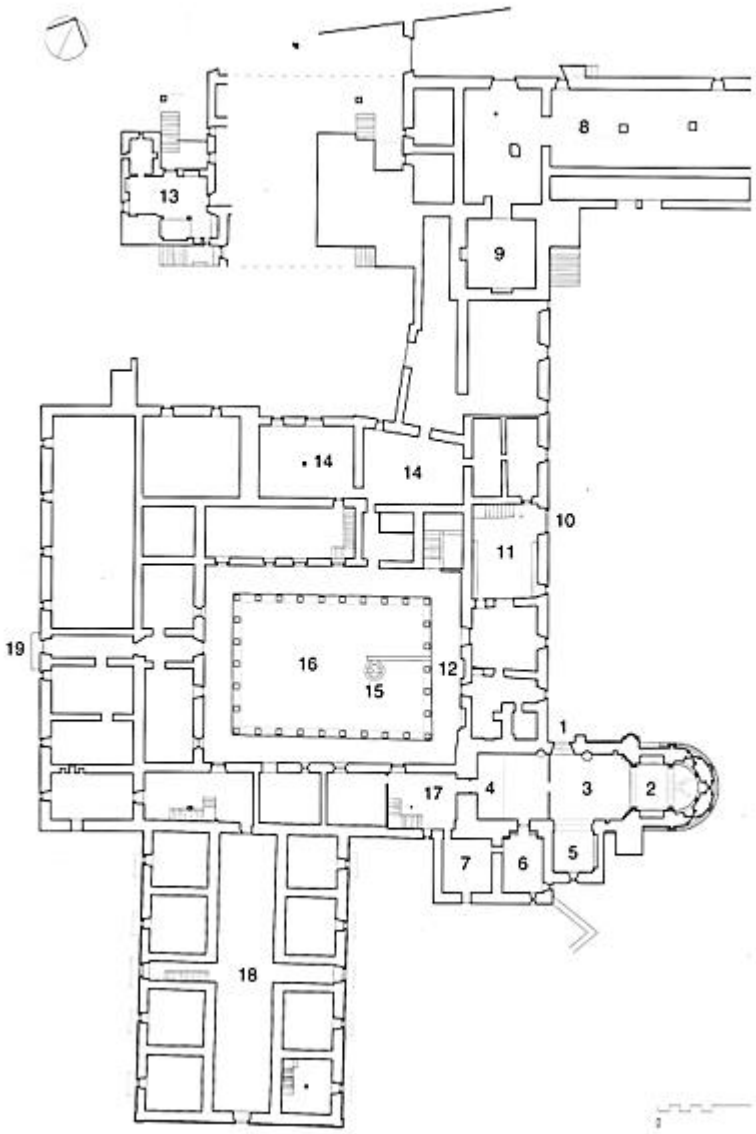
Nombre: Esporiz, San Miguel	**Lugar:** Monterroso (Lugo)
Tomo: IV Lugo-Ove	**Página:** 255



USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

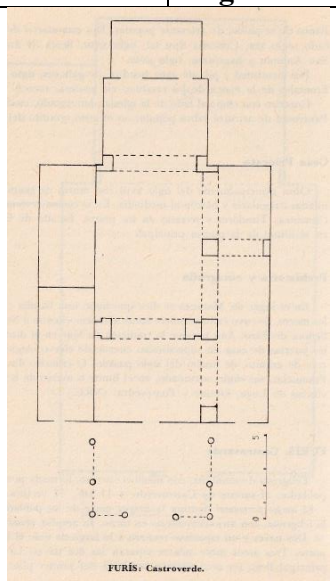
F

Nombre: Ferreira de Pantón, Santa María	**Lugar:** Pantón (Lugo)
Tomo: Monasterios y conventos de Galicia (Xunta de Galicia)	**Página:** 138



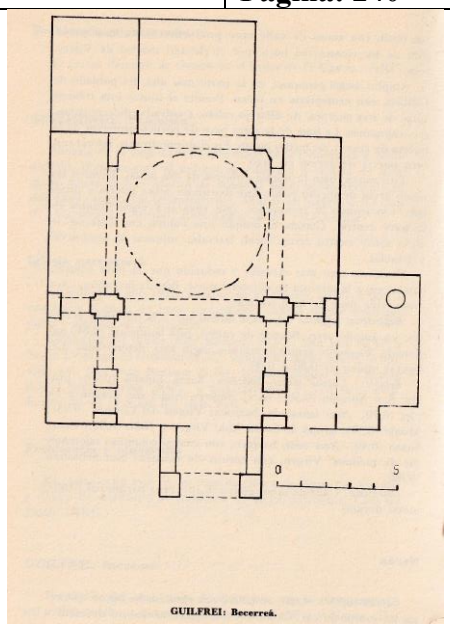
USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Nombre: Furís, San Esteban	**Lugar:** Castroverde (Lugo)
Tomo: III Facha-Ludrio	**Página:** 178



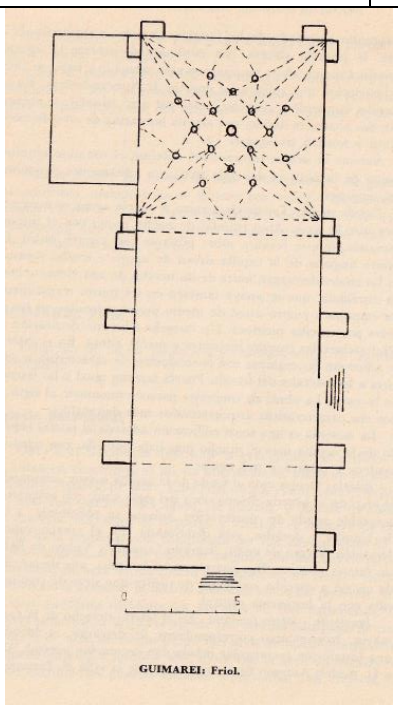
G

Nombre: Guilfrey, Santa Eulalia	**Lugar:** Becerreá (Lugo)
Tomo: III Facha-Ludrio	**Página:** 240

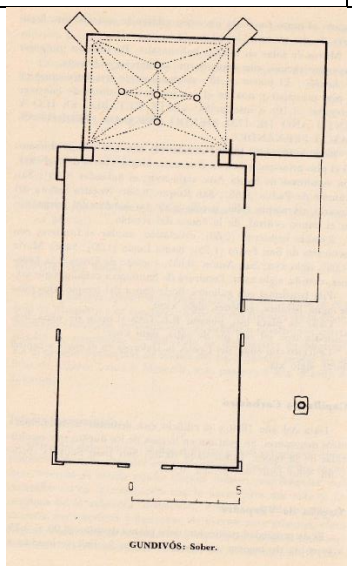


USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Nombre: Guimarey, Santa María	**Lugar:** Friol (Lugo)
Tomo: III Facha-Ludrio	**Página:** 248

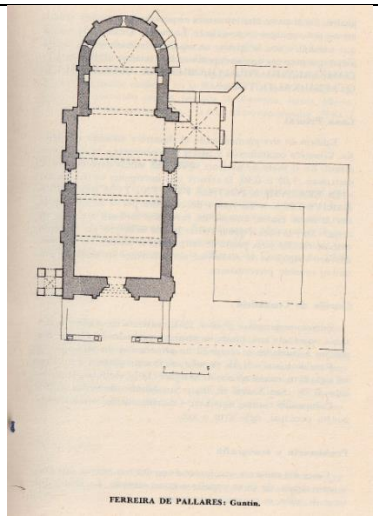


Nombre: Gundivós, Santiago	**Lugar:** Sober (Lugo)
Tomo: III Facha-Ludrio	**Página:**258



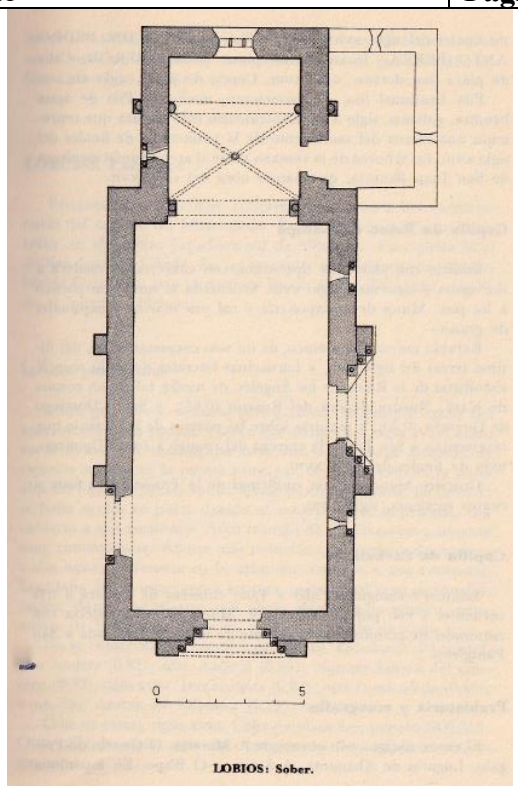
USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Nombre: Guntín, Ferreira de Pallares	**Lugar:** Guntín (Lugo)
Tomo: III Facha-Ludrio	**Página:** 49



L

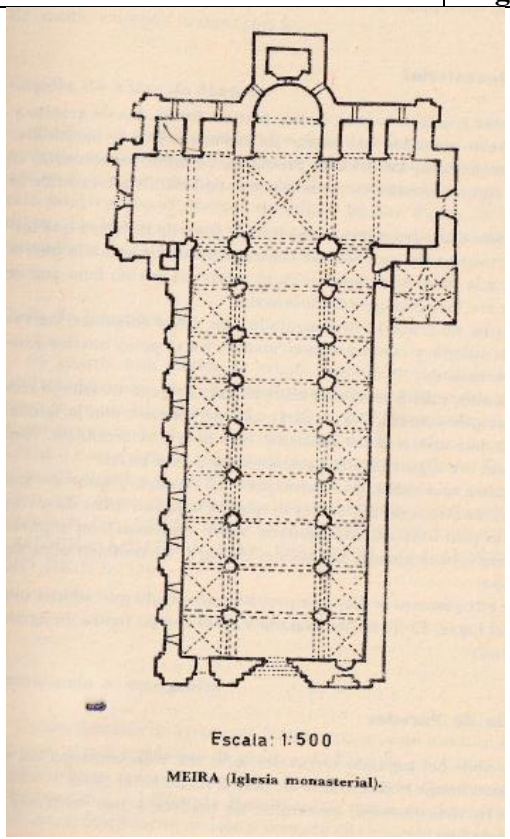
Nombre: Lobios, San Julián	**Lugar:** Sober (Lugo)
Tomo: III Facha-Ludrio	**Página:** 423



USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

M

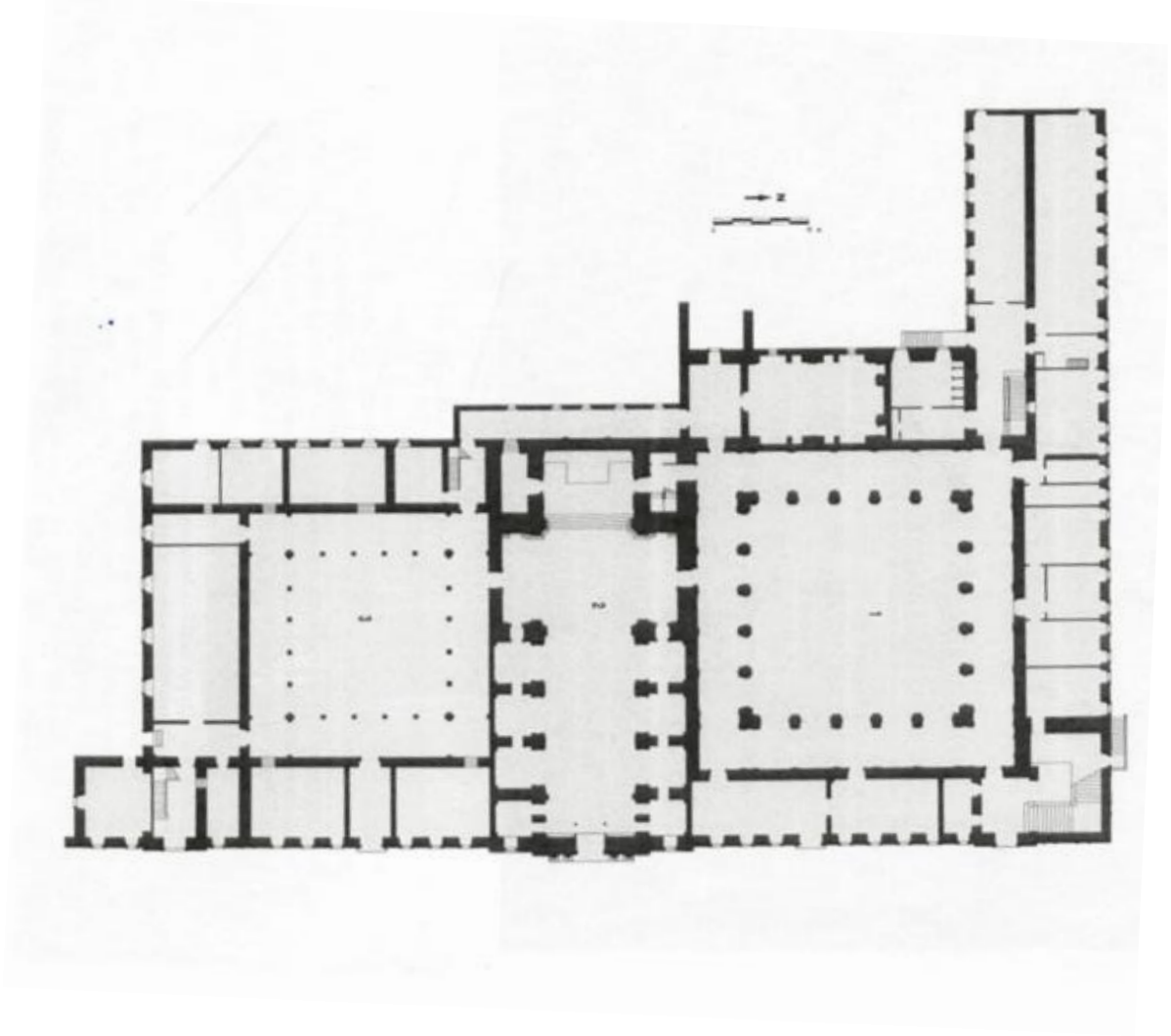
Nombre: Meira, Santa María	**Lugar:** Meira (Lugo)
Tomo: IV Lugo-Ove	**Página:** 123



MEIRA (Iglesia monasterial).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

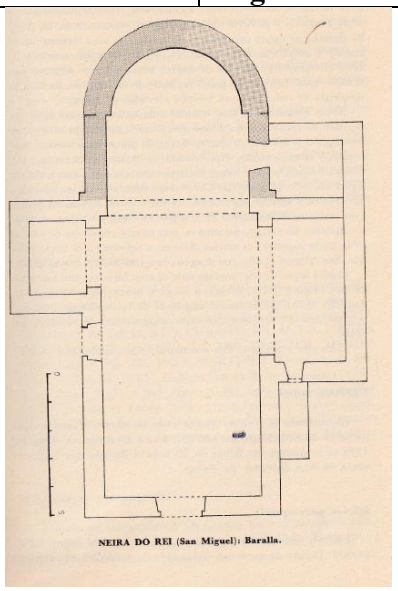
Nombre: Colegio del Cardenal Don Rodrigo de Castro	**Lugar:** Monforte de Lemos
Tomo: García Iglesias, José Manuel (coord.): *Galicia en la época del Renacimiemto.* Editorial Hércules, S.A. Ediciones, 2000	**Página:** 152



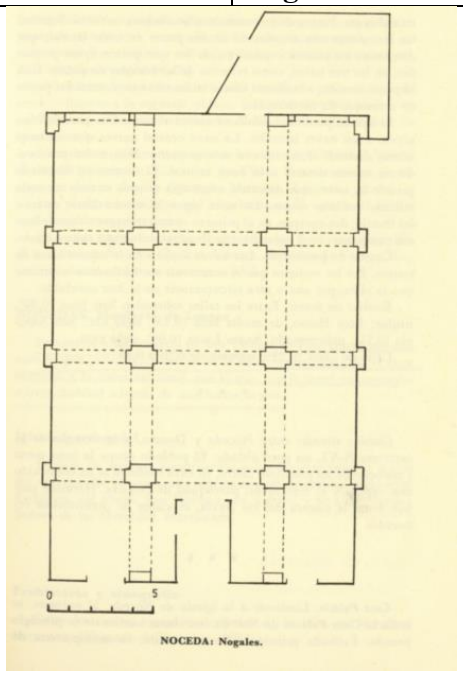
USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

N

Nombre: Neira del Rey, San Miguel	**Lugar:** San Miguel (Baralla)
Tomo: IV Lugo-Ove	**Página:** 337

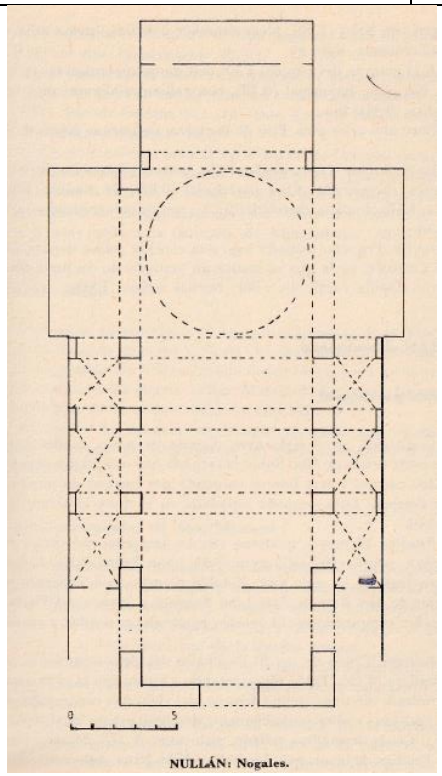


Nombre: Noceda	**Lugar:** As Nogais
Tomo: IV Lugo-Ove	**Página:** 335



USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

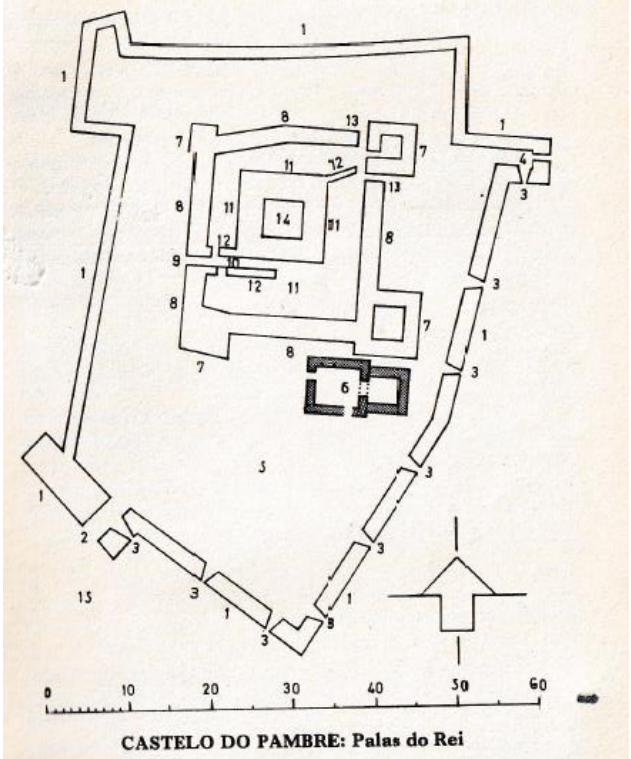
Nombre: Nullán, San Cosme	**Lugar:** As Nogais (Lugo)
Tomo: IV Lugo-Ove	**Página:** 385



NULLÁN: Nogales.

P

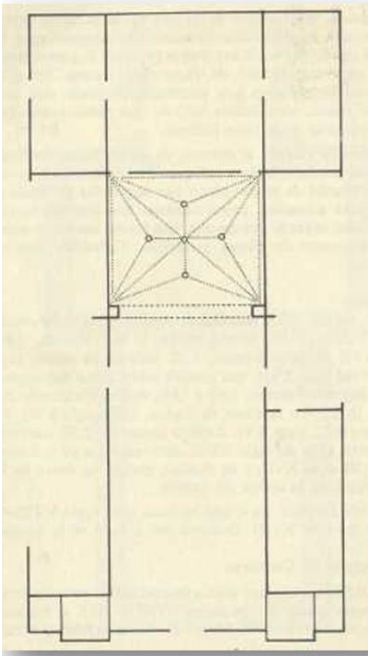
Nombre: Pambre, castillo de	**Lugar:** Pambre (Lugo)
Tomo: V Pacio-Senande	**Página:** 33



CASTELO DO PAMBRE: Palas do Rei

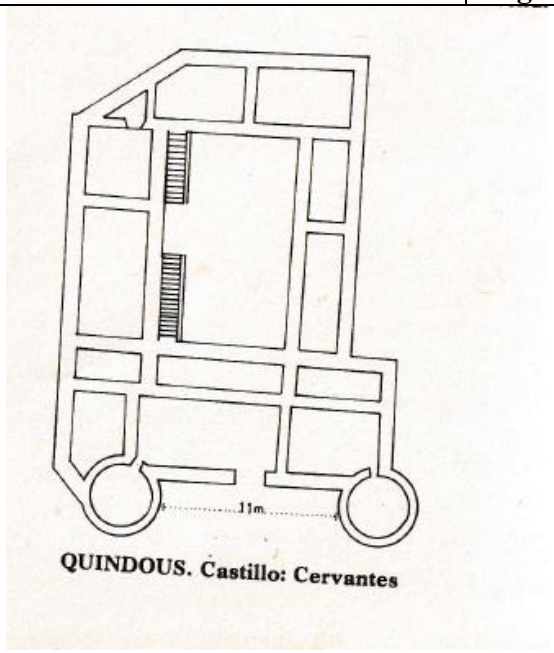
USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Nombre: Pinol	**Lugar:** Monforte de Lemos (Lugo)
Tomo: V Pacio-Senande	**Página:** 150



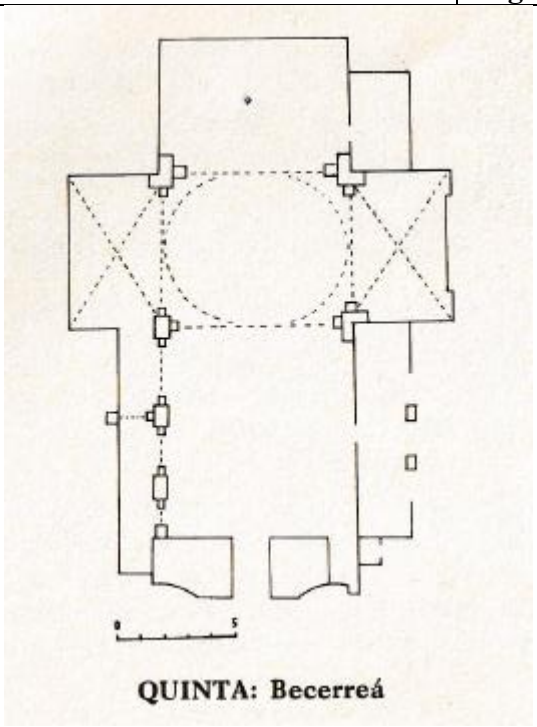
Q

Nombre: Quindous	**Lugar:** Cervantes (Lugo)
Tomo: V Pacio-Senande	**Página:** 252



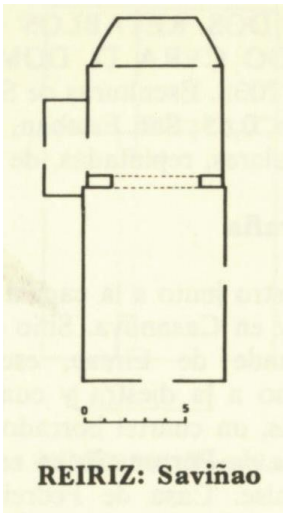
USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Nombre: Quinta da Cancelada	**Lugar:** Becerreá (Lugo)
Tomo: V Pacio-Senande	**Página:** 254



R

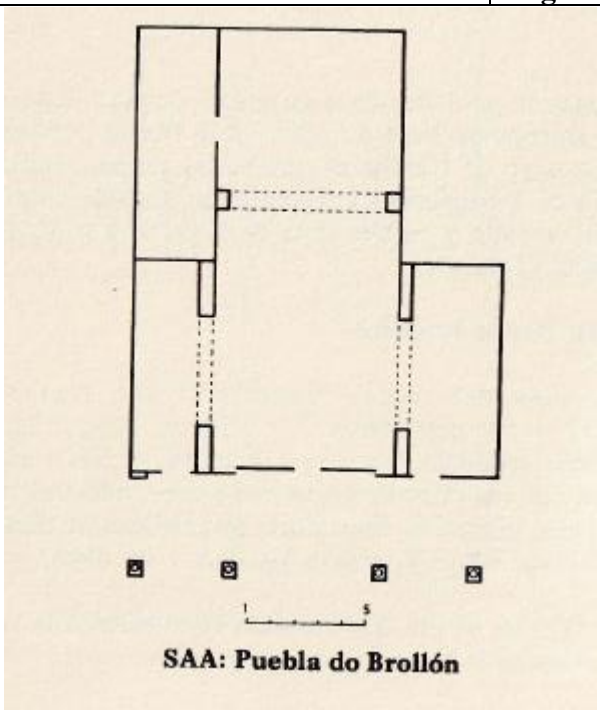
Nombre: Reiriz, Santa María	**Lugar:** O Saviñao (Lugo)
Tomo: V Pacio-Senande	**Página:** 315



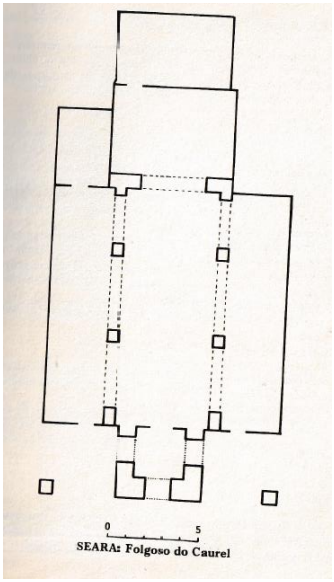
USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

S

Nombre: Saa, Santa María	**Lugar:** A Pobra do Brollón (Lugo)
Tomo: V Pacio-Senande	**Página:** 450

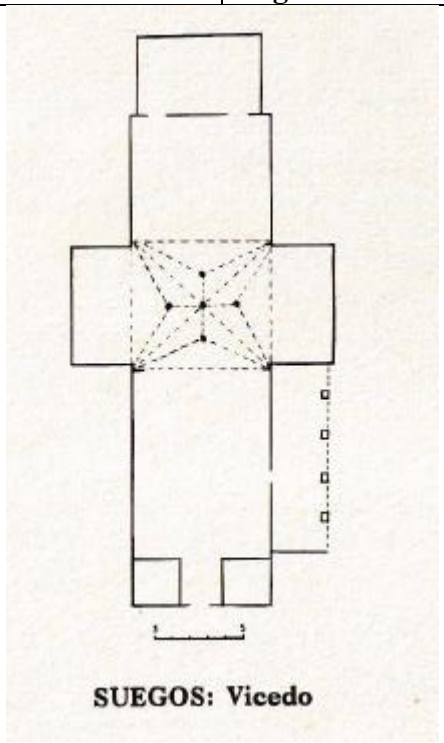


Nombre: Seara, Santa María Magdalena	**Lugar:** Folgoso do Caurel, Lugo
Tomo: V Pacio-Senande	**Página:** 523



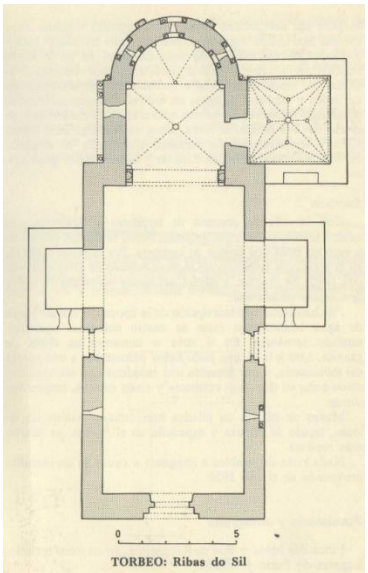
USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Nombre: Suegos	**Lugar:** O Vicedo (Lugo)
Tomo: VI Seoane-Zoo	**Página:** 77



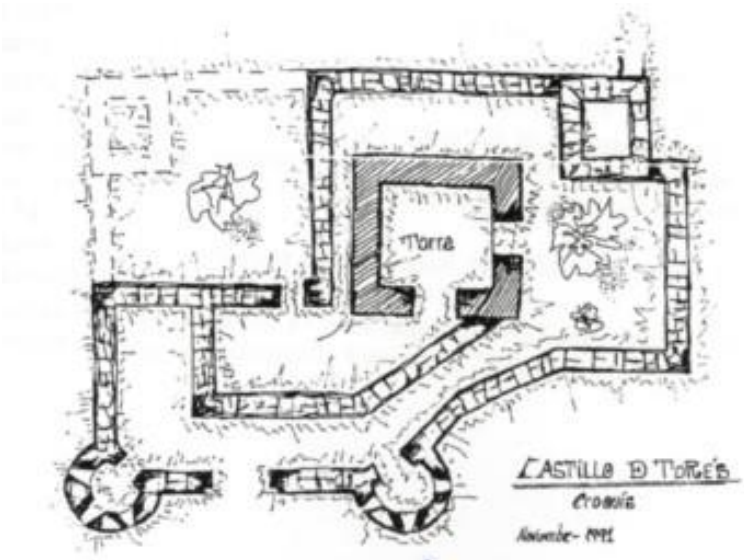
T

Nombre: Torbeo	**Lugar:** Ribas de Sil (Lugo)
Tomo: VI Seoane-Zoo	**Página:**125

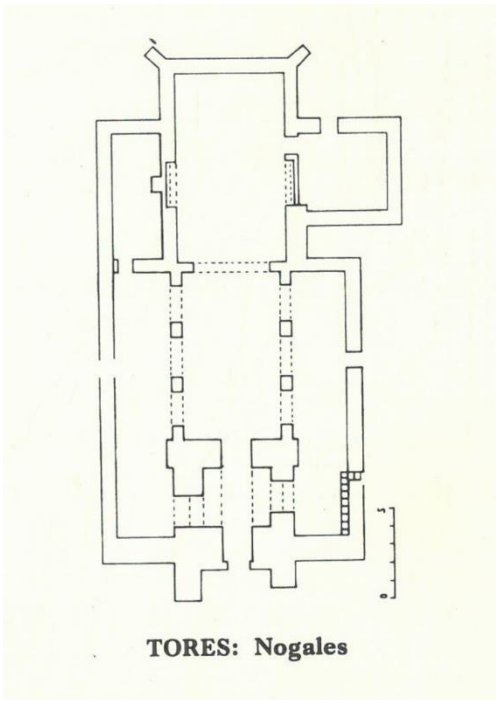


USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Nombre: Torés, San Juan (planta castillo)	**Lugar:** Becerreá (Lugo)
Tomo: Luis López Pombo, *El castillo de Torés en el municipio de As Nogais* (Dialnet.Boletín do Museo Provincial de Lugo)	**Página:** 221-223

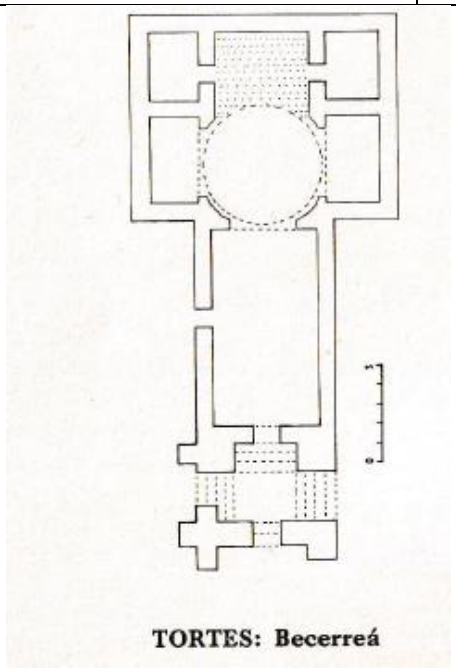


Nombre: Torés, San Juan	**Lugar:** Becerreá (Lugo)
Tomo: VI Seoane-Zoo	**Página:** 129



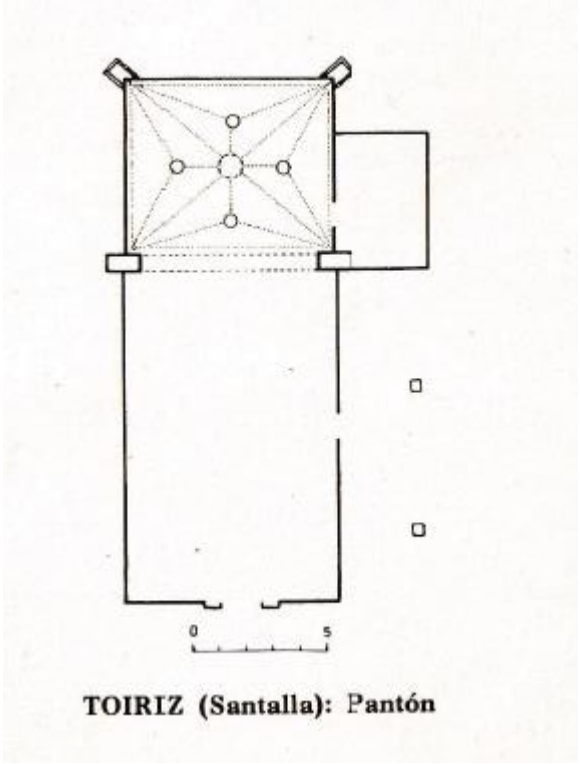
USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Nombre: Tortés, San Juan	**Lugar:** Becerreá (Lugo)
Tomo: VI Seoane-Zoo	**Página:** 144



TORTES: Becerreá

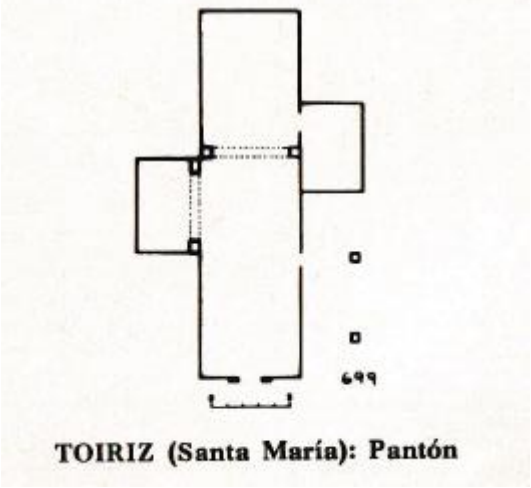
Nombre: Tuiriz, Santa Eulalia	**Lugar:** Santalla, Pantón (Lugo)
Tomo: VI Seoane-Zoo	**Página:** 109



TOIRIZ (Santalla): Pantón

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

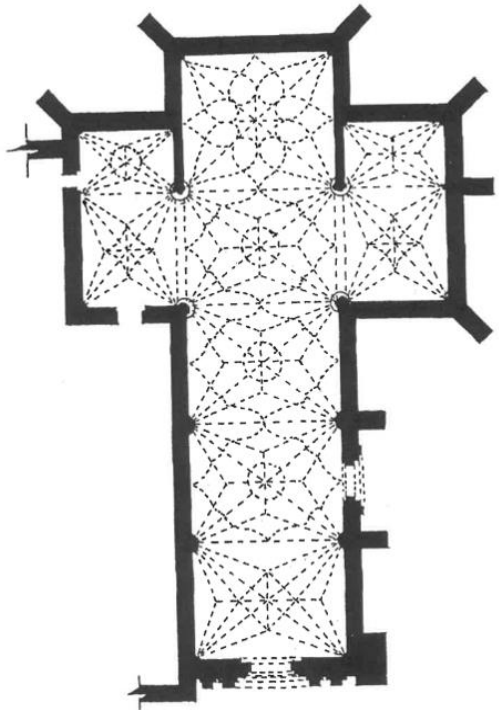
Nombre: Tuiriz, Santa María	**Lugar:** Santalla, Pantón (Lugo)
Tomo: VI Seoane-Zoo	**Página:** 110



TOIRIZ (Santa María): Pantón

V

Nombre: Vicente del Pino	**Lugar:** Monforte de Lemso (Lugo)
Tomo: Estudio artístico de la iglesia y monasterio de San Vicente del Pino de Monforte de Lemos, de Carlos Rodríguez Fernández.	**Página:** 72



USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

46.5. Relación de planos del Archivo Histórico Provincial de Lugo

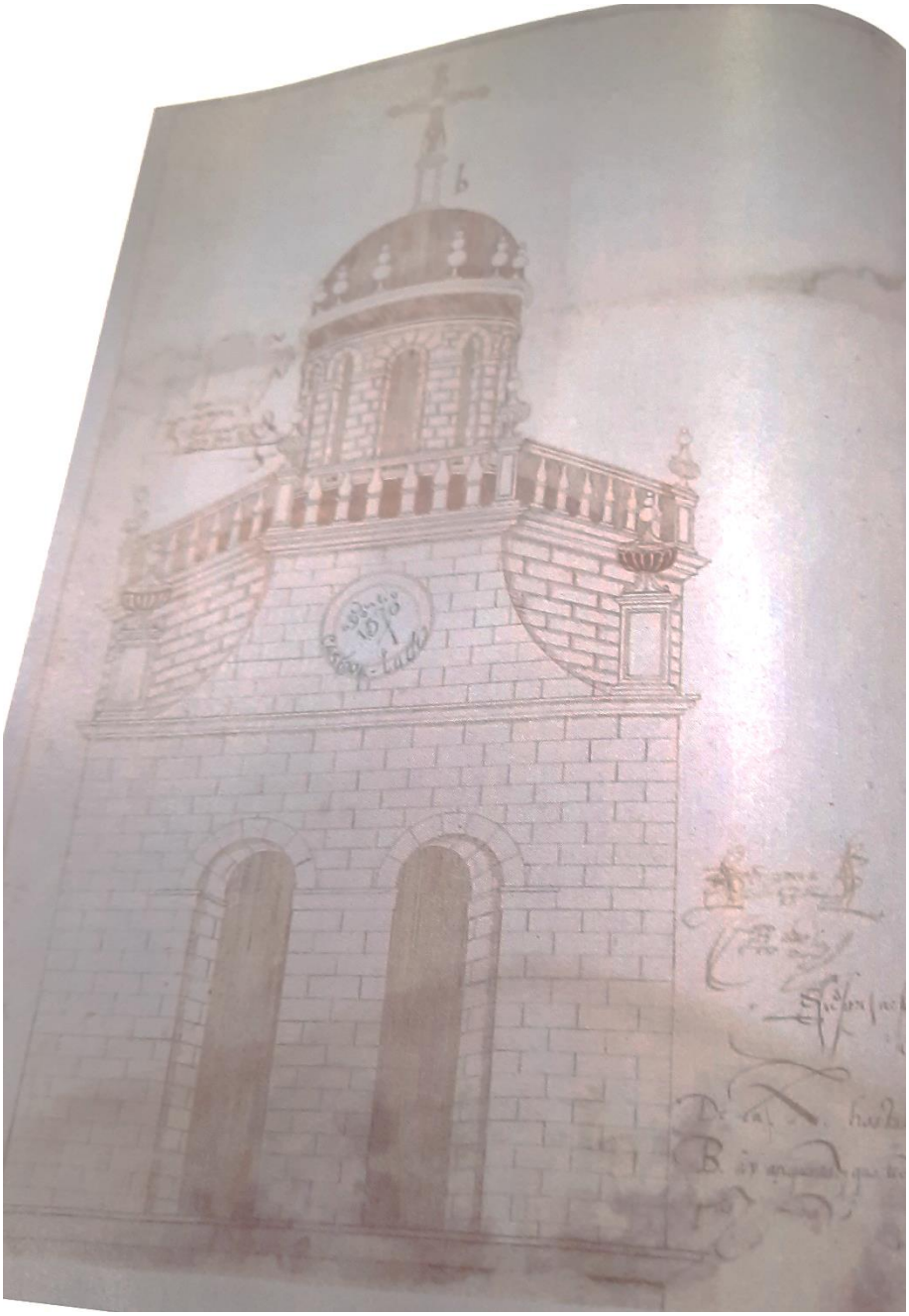
Protocolo notarial de Juan Sanjurjo de Aguiar

Original: 00010-3, p.180 (documento de origen)

Signatura de nuevo documento extraído= 250-1-1.

Descripción: Plano papel “verjurado” del alzado de las campanas entre el Cabildo de Lugo y Gaspar de Arce y Francisco de la Sierra (maestros canteros) para la ejecución de la torre que se custodia en el protocolo del notario Sanjurjo de Aguiar correspondiente a 1575.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



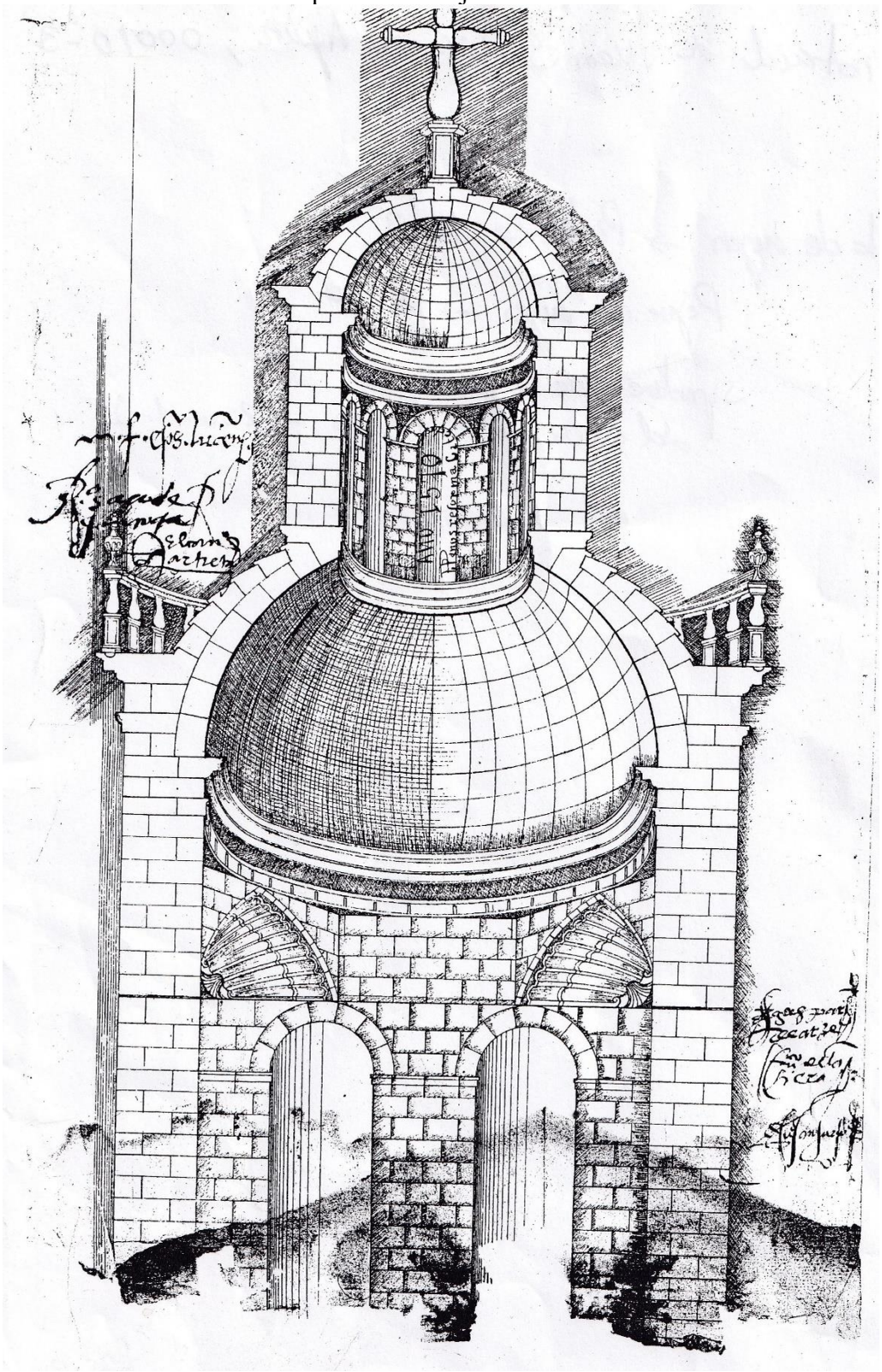
Protocolo original: 00010-3, p.181 (documento de origen)

Signatura de nuevo documento extraído= 250-1-2

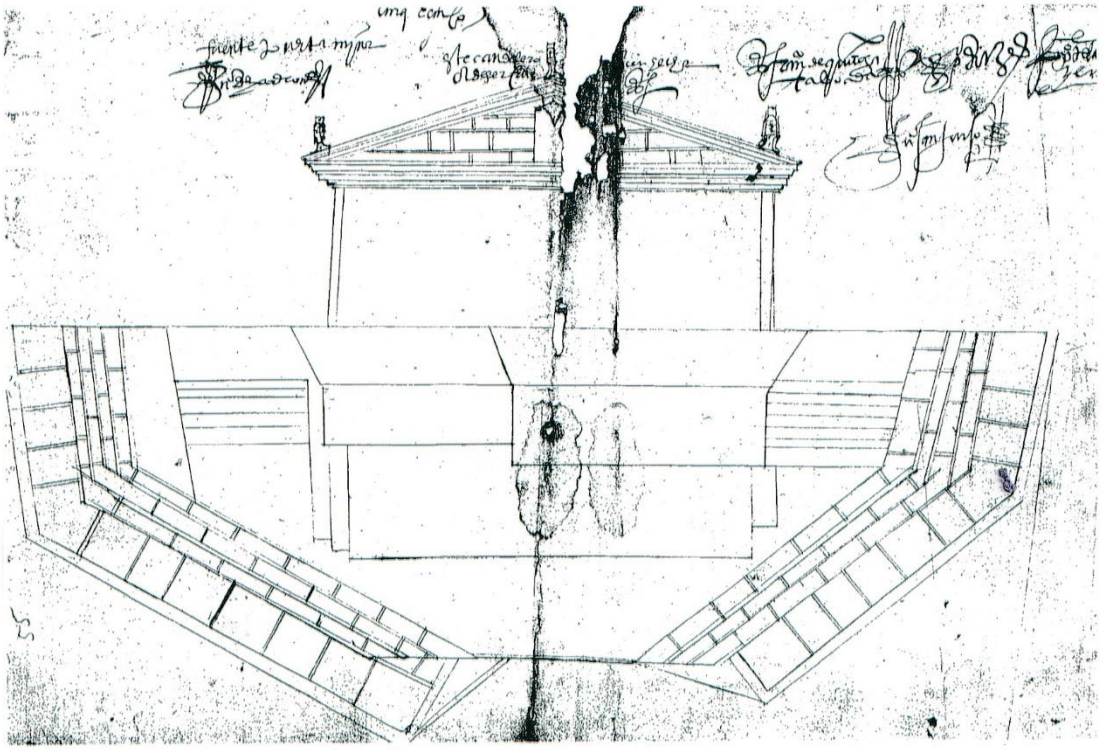
Descripción: Plano papel “verjurado” del alzado de las campanas de la catedral de Lugo, 1570. Dimensiones: 430 x 270 mm. Proceden del contrato entre el Cabildo de Lugo y Gaspar de Arce y Francisco de la Sierra (maestros canteros) para la ejecución de la torre que se custodia en el protocolo del notario Juan Sanjurjo de Aguiar correspondiente a 1575.

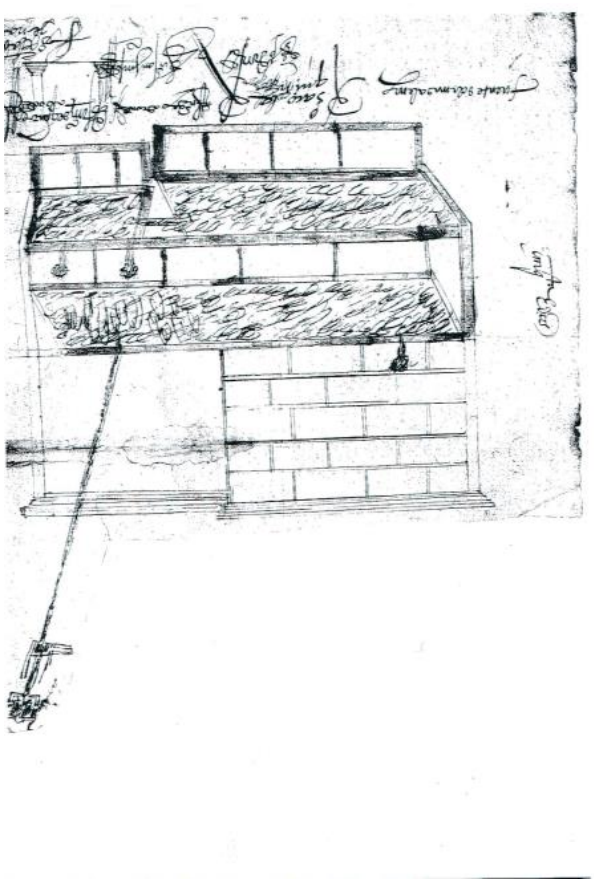
USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

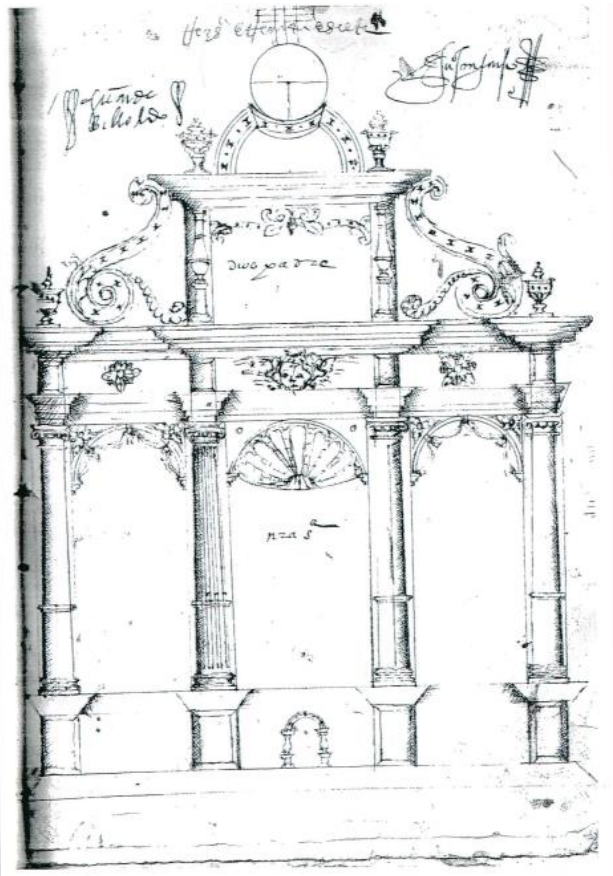
Plano de la torre de las Campanas con mejor resolución de escaneado:



USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

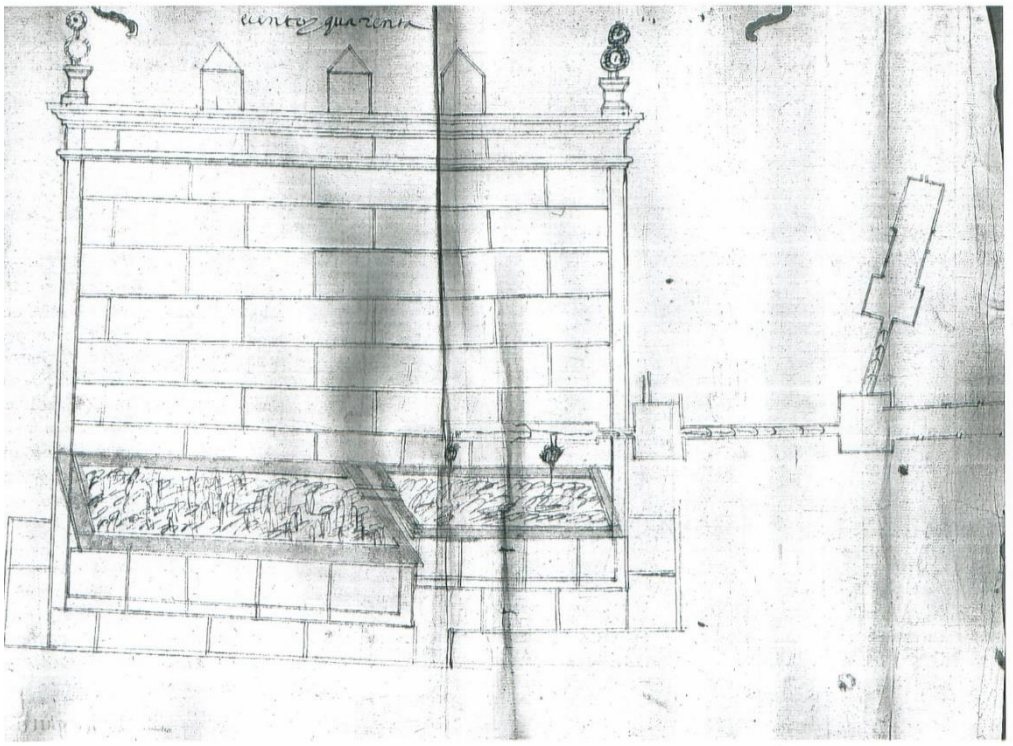






Recopilación de todos los planos del siglo XVI depositados en el Archivo Histórico Provincial de Lugo (1).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Recopilación de todos los planos del siglo XVI depositados en el Archivo Histórico Provincial de Lugo (2).

.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

46.6.Las medidas de las piezas del claustro de San Payo de Narla (Friol.Lugo)

Nº1	MEDIDAS
FOTO	LARGO: 23,5 cm
	ANCHO: 22,5 cm
	ALTO: 31 cm 2 Tambores cilíndricos,uno superpuesto sobre otro, sin argamasa, asentados a hueso (pueden separarse manualmente, sin problema). Moldura labrada en 6 lados, con rebajes de piedra en cada lateral, dando un perímetro más o menos hexagonal. Posiblemente sean modelos de desbaste para la construcción de una columna de la lareira del interior de la fortaleza (cocina 2º piso).

Nº2	MEDIDAS
FOTO	LARGO: 28,5 cm
	ANCHO: 27 cm
	ALTO: 26 cm. 2 tambores sobre basa que presenta un perfil delineado con una moldura en bocel tipo sogueado (motivos ondulantes en zigzag).Uno de los tambores está liso, otro presenta una hendidura.

Nº3	MEDIDAS
FOTO	LARGO: 24 cm.
	ANCHO:23 cm.
	ALTO: 32 cm Modelo de labra granítica, con 3 niveles en ascenso-descenso hasta una moldura final Se desconoce su posible ubicación, quizás se trate de un modelo de experimentación para el trabajo de otra pieza, como un ensayo previo hasta la realización final.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Nº4	MEDIDAS
FOTO	LARGO: 37 cm
	ANCHO: 37 cm
	ALTO: 36, 5 cm. Posible basa de apoyo de la estructura de unas de las columnas de sustentación de la chimenea de la cocina. Presenta una hendidura debido, o bien a la erosión de agentes climáticos adversos o debido a ser una pieza inacabada.

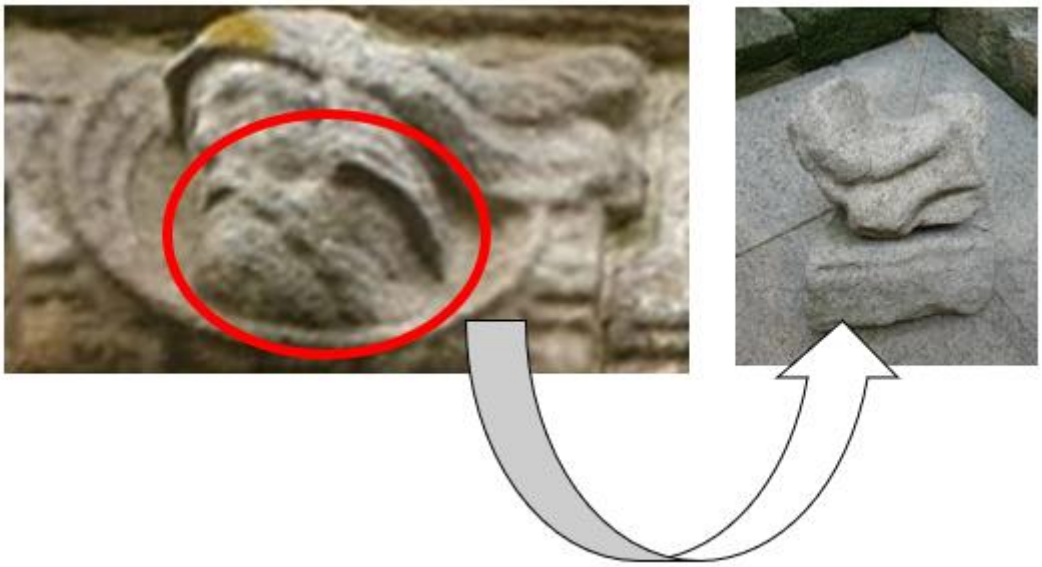
Nº5	MEDIDAS
FOTO	LARGO: 48,5 cm.
 	ANCHO: 23,5 cm.
	ALTO: 49 cm. Posible desbaste de ensayo de la estructuración decorativa de la ventana de la torre de homenaje. Se percibe una base (48,5 x 23,5 x 19 cm) con una incipiente ornamentación que recuerda a las ovas, parece como un esbozo previo al modelo final. Sobre esta base, una moldura (29 x 17 x 29 cm.) que se encuentra fragmentada, aún muestra perceptibles detalles de una decoración estriada, con ribetes oblicuos convergentes en una línea recta, a partir de la cual por arriba suyo y debajo se desparraman estos surcos estriados.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Nº6	MEDIDAS
FOTO	LARGO: 41,5 cm.
	ANCHO: 44 cm.
	ALTO: 34 cm. Base de columna que parece ser el modelo utilizado o la inspiración para hacer cierto tipo de decoración esquinada como ésta:

Nº7	MEDIDAS
FOTO	LARGO: 23 cm
	ANCHO: 20 cm
	ALTO: 30 cm. Medidas de las molduras en conjunto. Posiblemente formen parte de la estructura del perímetro que delimita la figura circunscrita del clipeo, ubicado en plena torre del homenaje.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Nº 8	MEDIDAS
FOTO	LARGO: 37 cm.
	ANCHO: 37 cm.
	ALTO: 40 cm. En la línea de las otras basas, posible remate de una columna, en este caso presenta una decoración escalonada, presentando una molduración y labra distinta a los otros modelos.

Otra pieza de elementos secundarios de la fábrica de San Payo, no contempladas en el cuerto de la tesis,es esta que se muestra a continuación:

Decoración moldurada en el dintel de la puerta de acceso al salón principal de la fortaleza de San Payo de Narla.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

46.7 Otros espacios defensivos convertidos en fortalezas

Tovar también se asemeja más a una residencia de corte palaciego y residencial más que defensivo, presentando espacios recogidos, intimistas y que invitan a la tranquilidad, pues encontramos vestigios de chimeneas interiores, en la línea de San Payo de Narla, una de las cuales ya menciona Vázquez Seijas (lámina 1 Anexos II) y fotografía, pudiendo observar cierto despiece en el entablamento debido a un posible desplazamiento de lugar.

Lám. 1 anexo II Vázquez Seijas, fotografía B/N de la chimenea del piso de la torre de homenaje. Fuente: Fortalezas de Lugo y su provincia, p.118

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám. 2 a 9 Anexo II Tovar, fortaleza (Vilanova de Lourenzá). Dependencias interiores. Muestra un aire más residencial. Fuente: Archivo fotográfico fba.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En la zona de Asturias, también encontramos esta solución de fortalezas a residencias, es el caso del palacio Riva-Herera en Santander, junto a la vieja torre medieval se alzaron a medidos del siglo XVI el pórtico renacentista con arcos escarzanos y la capilla aneja, y la propia nobleza se desprende de su origen militar para integrarse en las nuevas actividades económicas.

Lám.10 Anexo II Palacio Riva-Herera (Santander) Fuente*: Arquitectura señorial en el norte de España, La casona barroca en Cantabria*, p.131.

46.8. Ampliación y descripción documental detallada: los Arciprestazgos de Ulloa y Narla

Arciprestazgo de Narla

BAAMONDE, Santiago, Pacios, S. Martín- Presentación alterna del Cabildo de Lugo y de la Casa de Marquesado de Parga.

CANDAY, S. Vicente, Vicinte, Santa María- Presentación en 53 voces, de las cuales 48 recayeron avinculándose en el Marquesado de Viance.

CARBALLO, S. Julián, Rocha, S. Cosme, Silvela Sta. María- Perteneció a la Orden Militar de Santiago, hoy del Patronato General de la Corona.

CASTRO, Santa María, Bóveda, Sta. Eulalia – Presentación del señorío de Torés, Marquesado de Parga, alternando con la Casa de Milán.

DEVESA, Santa Eulalia- Presentación del señorío de Friol, Condado de Maceda.

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

FRANCOS, Santiago.- Presentación del sucesor en el vínculo fundado por Pedro Piñeiro el Viejo.

FRIOL, S. Julián, Prado, San Martín -Presentación del señorío de Friol, Condado de Maceda.

GAYOSO, Santiago- Presentación del Deán y Cabildo Catedral de Lugo.

GIÁ, Santa María- Presentación de la Casa y señorío de San Payo de Narla.

GULDRID, Santiago- Guimarey Santa María, Serén y Cipriano.- Presentación de la Casa Condado de Monterrey.

HOMBREIRO, S. Martín, Camoira, S. Esteban- Presentación de los vínculos de las casas de Hombreiro y Pena, recaídos en el Marquesado de Hombreiro.

MARTUL, S. Pedro, Aspay, S. Cipriano- Presentación alterna del Marquesado de Viance cuyos derechos representa el condado de Almina y del señorío de Donalbay.

MIRAZ, Santiago, Seijón, S. Pelagio, Argeriz ,Sta.María – Desde el arreglo, presentación alterna de S.M. y la casa de Miraz.

NARLA, S. Pedro, Lamas, Sta. María- Presentación de la casa y señorío de Saavedra.

NODAR, S. Mamed, Anafreita, S.Pedro- Presentación del señorío de Guitiriz, marquesado de Parga, Condado de Amarante.

OUSÁ, S. Julián, Cotá, S. Martín, Gayoso, Sto. Tomé- Presentación del señorío de Friol, Condado de Maceda.

PARADA, S. Juan- Fue vicaría amovible del Cabildo de Lugo, hoy parroquia del Real Patronato.

PENA, Sta. Eulalia, Donalbay, S.Cristóbal- Presentación del Marquesado de Viance, Condado de la Almina.

PIEDRAFITA, S.Mamed, Pena S. Vicente – Presentación en tres turnos:

1º Señorío Casa de Friol

2º Casa de Miraz

3º Casa de Trasmonte.

ROIMIL, S. Julián, Madelos Sta. Eulalia, Lea, S. Jorge – Desde el arreglo, presentación con tres turnos, dos veces S.M. y una los patronos de Roimil a saber patronato eclesiástico de las Agustinas Recolectas de Lugo, hoy la Corona, y patronato familiar abandonado.

TRASMONTE, Santiago, Carlín Sta. María, Bra, S.Martín- Desde el arreglo, presentación alterna de S.M. y del representante de la casa de Trasmonte.

VILLALVITE, S. Pedro, Outeiro, El Salvador, Torible, Santa Marina – Presentación alterna de los señores de las Casas de Camoiras y las de Cerracín.

VIRÍS, Sta. Elena, Cerdeiras, S. Félix- Por Cerdeiras, el Cabildo de Lugo.

USC

Por Virís 1/3 de representante de la Casa de Barreiro, 1/3 el mismo por las casas de Pena, y 1/3 el señor de la fortaleza de Miraz. En virtud de concordia se divide la presentación en seis turnos.

Fuente: Garrote Martín, Ángel;*El derecho de patronato en la presentación a beneficios eclesiásticos según las leyes canónicas y el derecho particular de España* (Lugo: La Voz de la Verdad, 1921) 101.

ARCIPRESTAZGO DE ULLOA

AGUASANTAS, S. Jorge, Merlán, El Salvador, Fuenteferreira- Presentación de la Casa de Condado de Monterrey.

ALBÁ, Santiago, Coence S.Miguel – Presentación del Condado de Monterrey.

CARTEIRE, Sta. María, Marzán,Sta. María- Presentación de la casa da Pena da Merla.

CUÍÑA, Santa Maria, Ambreijo, S.Vicente, Carballal, S.Mamed- Presentación del Condado de Monterrey.

CURBIÁN, S.Martín, Sambreijo Sta. María. Repostería S. Cipriano. -Presentación del Condado de Monterrey.

FUENTECUBIERTA Salaya, S. Pedro, Pugeda Sta.María- La presentación estuvo en litigio, pretendiendo derecho a ella el condado de Amarante. Hoy ya está declarada de la Corona.

LAYA S.Juan y Quindimil -S.Miguel. Filgueira Sto. Tomé- Presentación del Condado de Monterrey.

LESTEDO, Santiago Tarrio Sta.María. -Perteneció al Prior y capítulo de Santiago de la Real Casa de San Marcos de León, hoy de S.M.

MATO, S. Juan, Remonde S. Miguel, Orosa S.Andrés- Perteneció al Condado de Monterrey.

MOREDO, S. Félix, Felpós Sto. Tomé- Fue vicaria del Convento de Sti-Spiritus de Mellid, hoy parroquia de la Corona.

PIDRE, Sta. María, Cabana, Santiago. Repostería S. Justo -Presentación del Condado de Monterrey.

ULLOA, S. Vicente, Maceda, S. Miguel- Presentación del Condado de Monterrey.

VILLAMAYOR DE NEGRAL, S. Lorenzo, Pacios, Sta. María- Presentación originaria de doce troncos familiares, hoy vinculados, uno a la Mitra de Lugo y los otros ahí representados de la Casa de Campo.

VILLAR DE DONAS, EL SALVADOR- Perteneció el Prior y Capítulo de Santiago de la Real Casa de San Muras de León, hoy Patronato General de la Corona.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Fuente: Garrote Martín, Ángel;*El derecho de patronato en la presentación a beneficios eclesiásticos según las leyes canónicas y el derecho particular de España* (Lugo: La Voz de la Verdad, 1921).117-118

46.8.1. La articulación de los arciprestazgos

El modelo de articulación territorial de Galicia, en expresión estadística y gráfica, se configura como una fuente ordenada y sistematizada que contiene referencias o hechos de tanta significación espacial en Galicia como son las parroquias y los arciprestazgos.Desde el punto de vista demográfico, aportan datos/ resultados comparativos que permiten emitir juicios muy interesantes.

Un arciprestazgo es, simplificando mucho, una agrupación de parroquias pertenecientes, a su vez, a una determinada diócesis.En Galicia, el territorio está organizado en la diócesis, de los cuales cinco acogen en su totalidad espacio gallego (Lugo, Mondoñedo-Ferrol, Ourense, Santiago y Tuy-Vigo) y una, la de Astorga, la comparte con provincias extrarregionales limítrofes.Bien entendido que no son semejantes ni superponibles las dimensiones, las divisiones eclesiásticas (diócesis) y las administrativas (provincias), ni siquiera dentro de la Comunidad Autónoma gallega.

Hay problemas debido a la falta de uniformidad como consecuencia de la sistematización informativa de cada uno de ellos[904].Por su parte, los datos demográficos de las cerca de 3.800 parroquias rurales que han sido inventariadas, proceden de los organismos estadísticos oficiales, tanto regionales como nacionales.Se sigue la siguiente estructura de datos: enumeración alfabética + extensión + número de parroquias integrantes + población en 1991 + densidad de habitantes por km^2 + provincia perteneciente a escala provincial, municipal y parroquial (con toponimia normativizada por la Xunta de Galicia).

También se hace constar el nombre del lugar donde se asienta la capital municipal en la parroquia correspondiente, pues es frecuente que no coincida ni con el topónimo de la feligresía ni con el del ayuntamiento.De igual modo, es importante reseñar la advocación religiosa, hay

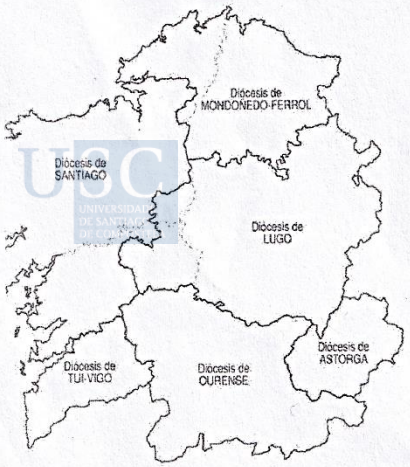
[904]Mª Pilar de Torres de Luna, *Parroquias y arciprestazgos de Galicia.*Universidade de Santiago de Compostela: Servicio de publicacións e Intercambio científico. Santiago, 1994; 9.

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

una gran variedad de topónimos y advocaciones en nuestras feligresías. Se dan innumerables casos en que un mismo topónimo y su derivados principales (castro, paradela, lamas, carballo, etc) se llegan a repetir hasta una veintena de veces con localizaciones muy diversas.

Se trata de espacios funcionales en cuanto a atención espiritual pero que están territorialmente adscritos a unidades parroquiales, municipales, y provinciales variadas. En efecto, es frecuente encontrar arciprestazgos compuestos por feligresías pertenecientes a varios ayuntamientos e, incluso, a más de una provincia. Han resultado ser 170 los arciprestazgos de Galicia que acogen parroquias rurales y urbanas, en ocasiones mezcladas y de difícil deslinde y, por consiguiente, la cifra de referencia alude únicamente al rural. En caso del arciprestazgo esté integrado exclusivamente por parroquias urbanas no damos cifras porque no es posible distinguir con precisión dentro de la ciudad estos extremos. Lugo abarca todo el casco urbano, además de una serie de parroquias rurales. Establecer límites diocesanos y arciprestales supuso un arduo trabajo de ajuste por cuenta las fuentes eclesiásticas manejadas carecen de uniformidad en la presentación de sus resultados, siendo especialmente sugerente constatar la compartimentación espacial de Galicia.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

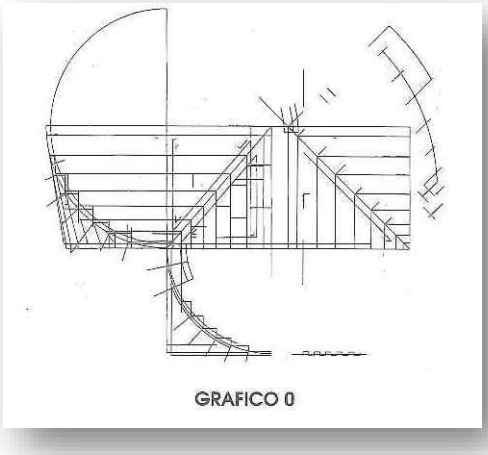


R.16.364

ARCIPRESTAZGOS DE GALICIA EN 1994

(Según Torres Luna y Pazo Labrador, 1994)

46.9. La posible explicación de las monteas de Monforte de Lemos. Gráficos explicativos



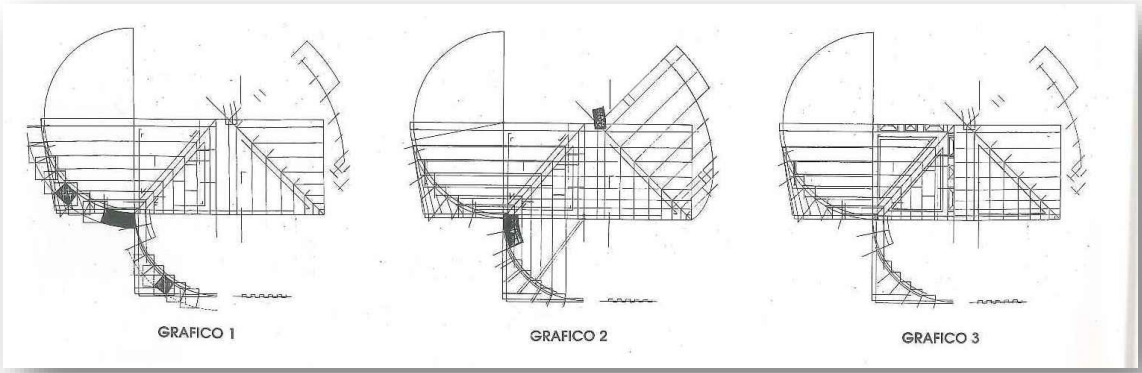


GRÁFICO 0.- Trazado de montea descubiertos.

GRÁFICO 1.- Despiece de dovelas. Líneas de talla: se marca una dovela de cada arco así como la bóveda inicial. Canto del arco: 1 ½ pie.

GRÁFICO 2.- Correlación entre dovelas. Otros arcos a partir del empiece de dovelas del arco mayor se dibujan las correspondientes al menor, a partir del giro de las líneas que salen de los vértices de las dovelas sobre la diagonal principal. Además se remarcan los trazados que corresponden al arco de refuerzo lateral, en sus alzados, desde el claustro y desde el interior.

GRÁFICO 3.- Planta del módulo de bóveda.Planta del rincón del claustro.

Fuente: Manuel J.Freire Tellaso, *Los trazados de montea bajo la escalera de los Escolapios de Monforte de Lemos,* Revista Lvcvs, Boletín Informativo de la Excma.Diputación de Lugo, 1994, nº42, p.64-65.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

47 .LISTADO DE ABREVIATURAS DE ARCHIVOS Y RECURSOS CONSULTADOS

AHPL: Archivo Histórico Provincial de Lugo

AHUS: Archivo Histórico Universitario da USC

Archivo de la Real Chancillería de Valladolid

ARG: Arquivo do Reino Histórico de Galicia

Biblioteca de Intercentros. Fondo local

Sala de Investigadores da Biblioteca Xeral (USC)

Biblioteca Centro de Artesanía e Deseño (CENTRAD)

PARES: Portal de Archivos Españoles

DIALNET

IACOBUS USC

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ARCHIVOS

Archivo Histórico Universitario de Santiago de Compostela

Archivo de la Real Chancillería de Valladolid

Archivo Histórico Provincial de Lugo

Archivo Diocesano de Lugo

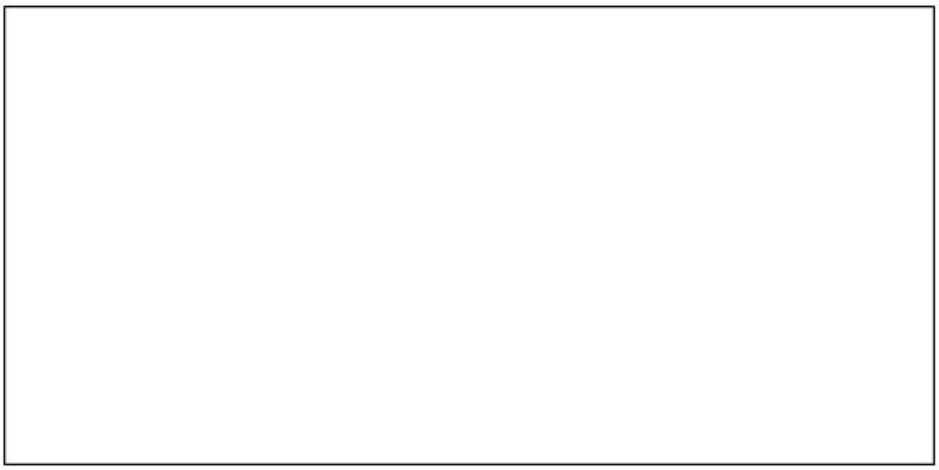
Depósito de la Biblioteca Universitaria de la USC. Campus de Lugo.

Depósito de la Biblioteca Municipal Nodal de Lugo

Archivo del Reino Histórico de Galicia

Fondos Salas de Investigadores de la Biblioteca Xeral (USC). Santiago de Compostela.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

CAMPUS
TERRA

El propósito de esta tesis constituye hacer un estudio analítico de la huella que el Renacimiento dejó a su paso en el siglo XVI por la diócesis del obispado de Lugo. Centrándonos fundamentalmente, en manifestaciones de tipo arquitectónico, pero haciendo también pequeñas incursiones en el ámbito de la retablística, de la decoración de grutescos o de ciertos aditamentos decorativos, con cierta significación, que crean programas iconográficos complejos que, mediante nuestra investigación, hemos tratado de darles un sentido de inserción y comprensión de contenido en su correspondiente continente. Abordamos nuestro estudio desde una dicotomía, ya que por un lado, analizamos arquitectura civil como fortalezas, pazos...y, del otro, la arquitectura eclesiástica del siglo XVI.