

## EL PINTOR JUAN ANTONIO GARCIA DE BOUZAS Y LA ICONOGRAFIA JACOBEA

*José Manuel García Iglesias*

**E**n este homenaje a tres buenos amigos, los profesores D. Francisco Javier Río Barja, D. Segundo Cambón Suárez y D. Francisco López Carballo, presento un trabajo que gira en torno a un tema tan ligado a lo compostelano como es la iconografía jacobea. El pintor al que me refiero en este estudio es también de Santiago; fue la cumbre pictórica del Barroco Gallego. En la capilla del Pilar, aquí estudiada parcialmente, hay, por otra parte, implícitas alegorías que hacen mención a un ámbito de pensamiento que cabe relacionar con una importante tendencia del filosofar barroco. Y también pretende recogerse aquí un retazo de la historia del Santiago de 1700. Desde este ensamblaje de Pintura –área primordial de trabajo del profesor López Carballo–, Pensamiento –ámbito de madura reflexión intelectual del Dr. Cambón–, e Historia del siglo XVIII –materia de la que se ocupó en su día el Dr. Río Barja–, deseo rendir mi testimonio de cariño y amistad a estos tres queridos compañeros\*.

No hay duda alguna al afirmar que Juan Antonio García de Bouzas es el mejor pintor de Galicia en el siglo XVIII (1). Con él se puede marcar un punto de referencia incuestionable a la hora de señalar las más altas cotas artísticas de su tiempo en el núcleo compostelano. Juega, así, un papel similar al que desempeñan Fernando de Casas o Simón Rodríguez en el ámbito de la arquitectura y Gambino o Ferreiro en el de la escultura; claro está que hay que partir de la base de que las obras de pintura tienen por entonces una menor valoración en Galicia que las realizadas en otras áreas del arte, lo que implica menor ambición en los encargos realizados y, por lo tanto, inferiores posibilidades de llevar a cabo importantes tareas artísticas. Pero no solo ha de considerarsele como cenit sino también como punto de referencia; sus formas y su modo de hacer habrían de crear escuela, como sucede con aquellos otros grandes maestros con los que se compara, y en ello está, qué duda cabe, buena parte de su interés a la hora de estudiar el arte del XVIII galaico (2).

\* Este trabajo fue presentado en el II Coloquio Galaico-Minhoto en Santiago, en el año 1984. Dado que las actas de este Coloquio tan sólo fueron parcialmente publicadas, este estudio permaneció hasta la fecha inédito.

(1) Véase J. M. GARCIA IGLESIAS.– García de Bouzas, Juan Antonio. *Gran Enciclopedia Gallega*, XV, 168-171.

(2) Señala, por ejemplo, su transcendencia M. MURGUIA.– *El arte en Santiago durante el siglo XVIII*. Madrid, 1884, 46.

Nace Bouzas hacia 1675-1680 y tiene una etapa de formación en Madrid al lado de Lucas Jordán. En 1697 está ya en Santiago como señala Murguía (3). A partir de 1707 y hasta 1754 aparece trabajando prácticamente de continuo para la basílica compostelana quien debe tenerlo a sueldo fijo desde 1726. Esta presencia insistente en los trabajos catedralicios justifica la importancia del asunto que aquí se plantea: su participación en la configuración iconográfica del tema jacobeo, labor en la que el principal pintor de la catedral habría de desempeñar un papel importante a la hora de darle un tono nuevo, en consonancia con los gustos de la época.

Sobre cual era el estado de evolución iconográfica de las representaciones alusivas al Apóstol en el tránsito del XVII al XVIII da buena cuenta el conjunto de grabados que aluden al tema. Filgueira ha sistematizado con claridad el asunto (4) y, dentro del tal encuadre, pueden diferenciarse, por una parte, aquellas tipologías que se plantean desde la óptica de la peregrinación, vistiendo al Apóstol con la indumentaria propia del romero, y, por otra, aquellas en las que el Santo asume las vestimentas del caballero. Lógicamente en el análisis del tipo existen muchas representaciones que se llevan a cabo desde una ambigüedad tal que la caracterización resulta dificultosa.

En Santiago caballero se representa en ocasiones a pie pero esto no es lo corriente; lo usual es encontrarlo a caballo, en actitud guerrera venciendo a la tropa mora, acorde con su condición de Patrón de España. En esta línea de representación nada se sabe que haya hecho García de Bouzas; de utilizar el motivo, cosa que resulta dentro de toda lógica, dado su continuo contacto con la obra catedralicia, lo haría de forma parecida a como se recoge en los grabados que adornan un "Sumario de gracia y defensa del Patronato único y singular del Apóstol Santiago" llevado a cabo en el siglo XVII (5) o bien en la *Bula del Hospital de Santiago* de 1732 (6). El tema aparece con parecidas formas de continuo en obras relacionables con lo jacobeo; siguiendo en el ámbito del grabado lo ofrece Jacobo de la Piedra encabezando el libro impreso por Aguayo relativo a las "Constituciones Sinodales" del arzobispo Gil Taboada en 1747 (7). En el mundo de la escultura la representación así planteada resulta habitual; se puede ver por ejemplo tanto en el baldaquino de la catedral compostelana, en obra hecha por Mateo de Prado, como en el coro de San Martín Pinario, realizada por el mismo maestro (8), y en el retablo mayor del mismo monasterio, en labor de Benito Silveira (9).

Ha de plantearse la presencia de Bouzas en cambio en el caso de representaciones alusivas a Santiago como peregrino. Se conservan dos obras al respecto. Por 1722 pinta para el retablo de la capilla de Nuestra Señora del Pilar, en la

(3) Idem, 16. Por entonces es cuando se bautiza su hijo Miguel Antonio.

(4) J. FILGUEIRA VALVERDE.- Historias de Compostela. Santiago, 1970, 81-92.

(5) F. BOUZA BREY.- Las Bulas del Gran Hospital Real de Santiago impresas en los siglos XVII y XVIII. *Compostellanum*, 2, 1 (1956) 117, fig. 1.

(6) Impresa en Lisboa y en portugués. Véase F. BOUZA BREY.- Las Bulas... 119, fig. 3.

(7) F. BOUZA BREY.- Los grabadores compostelanos del siglo XVIII. *Compostellanum*, 4, IX (1964) 591, lám. XVI.

(8) P. PEREZ COSTANTI.- Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII. Santiago, 1930, 454.

(9) R. OTERO TUÑEZ.- El retablo mayor de San Martín Pinario. *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 34, XI (1956) 238-239.

catedral compostelana, el tema de la Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago y a sus discípulos, en tanto que en 1748 firma un lienzo en que aparece el Apóstol sedente, representado con la indumentaria de peregrino; se halla en la misma basílica santiaguesa.

La importancia real de la representación que lleva a cabo para la capilla del Pilar ha de evaluarse teniendo en cuenta el papel que juega su obra en el conjunto para el que se diseña. Este lugar había sido proyectado en principio (hacia 1700) por Andrade como sacristía pensando fundamentalmente en el servicio al próximo altar mayor de la Catedral. El signo jacobeo del lugar no ofrece ningún tipo de dudas; así lo demuestran la decoración que se diseña no solo para sus paredes (10) y su cúpula (11) sino también para su pavimento (12).

La devoción a Santiago, incuestionable en la principal sacristía en proyecto de realización, habría de compartirse más tarde con la dedicada a la Virgen del Pilar, "la primera Peregrina" (13), para quien, siguiendo deseos expresados por el arzobispo Monroy en 1711, se coloca en la mencionada sacristía un altar donde estaría expuesta su imagen. En este mismo lugar, en la parte central del muro oeste, mirando hacia el retablo, se situará el sepulcro del arzobispo. En función de este plan, complementario del primero, Fernando de Casas atenderá a las obras relativas al retablo, sepulcro y remodelación de la decoración (14), sin perder el sentido de sacristía de la basílica jacobea, adquirirá las funciones de capilla a la Virgen del Pilar y lugar de enterramiento de un principal prelado.

Desde esa triple finalidad señalada ha de valorarse el posible sentido que quiere darsele, en esta ocasión, al tema que ofrece Bouzas, incluido en un retablo que atiende, en su totalidad, a esos tres puntos de referencia (la Virgen del Pilar, Santiago y Monroy). Sobre el altar, y a los lados del crucifijo, perteneciente al oratorio del arzobispo (15), se presentan dos devociones particulares del prelado, San Juan Bautista y San Sebastián, imágenes asimismo aportadas por Monroy. Sobre esta parte baja del retablo se diseña toda una estructura de carácter triunfal, como ha sabido ver Rios Miramontes (16) y concretar en unas fuentes precisas Folgar de la Calle: el diseño del "Triunfo" de San Fernando llevado a cabo por Matías de Arteaga siguiendo trazas de Valdés Leal y Simón de Pineda; el grabado correspondiente se encuentra en un libro firmado por Fernando de la Torre Farfán (17).

La mencionada ilustración triunfal sugerirá a Casas una triple arcada en la que tiene una importancia fundamental la zona central, tanto en esa arcada media

---

(10) M. T. RIOS MIRAMONTES. - La capilla del Pilar de la Catedral de Santiago, *Compostellanum* 1-4, XXV (1980) 126. En 1700 "se pago a Blas Gómez por pintar un Santiago a caballo por el cual se ha de hacer otro de jaspe".

(11) M. T. RIOS MIRAMONTES. - La capilla del Pilar..., 128.

(12) *Idem*, 139-140.

(13) El deseo de Monroy era que "los peregrinos que binieran a bisitar el templo de Nuestro Santo Apostol hallen en el un diseño de la primera Peregrina"; así se expresa en "Fundaciones del Arzobispo Monroy. 1700-1832" Sin foliar, y lo recoge M. T. RIOS MIRAMONTES. - La capilla del Pilar... 123.

(14) Sobre los significados que Casas trató de expresar en este conjunto barroco tengo en preparación un estudio.

(15) M. T. RIOS MIRAMONTES. - La capilla del Pilar... 141-143.

(16) *Idem*, 138.

(17) M. C. FOLGAR DE LA CALLE. - Un inventario de bienes de Fernando de Casas. *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 98, XXXIII (1982) 544.

como en su coronamiento, que encuadra un espacio dedicado a la pintura —en este caso encargada a Bouzas— por medio de volutas. El grado de coincidencia llega, por otra parte, a un buen número de pormenores que detalla Folgar (18). En la reutilización del grabado que hace Casas se tiene indudablemente muy presente ese servicio a prestar a las devociones de Monroy; de ahí la parte baja del retablo y también la configuración del cuerpo principal del mismo, que si en su espacio medio está presidido por la imagen de la Virgen del Pilar encargada, siguiendo la voluntad del prelado, a Zaragoza (19), a los lados se presentan dos egregios exponentes de la orden dominica, de la que procede el arzobispo: Santo Domingo y Santo Tomás.

A este mensaje, explicable desde Monroy, han de superponerse, con un carácter prioritario, otros resaltando la devoción a la Virgen del Pilar y a Santiago. Y si es a Nuestra Señora del Pilar a quien se le dedica el cuadro que remata el retablo también ha de tenerse en cuenta que, igualmente en este caso, la figura de Santiago resulta venerada; de esta manera se conjugan dos devociones a las que rinde también su oración el arzobispo.

Como señala Rios Miramontes esta escena de la Aparición de la Virgen a Santiago en Zaragoza se plantea siguiendo la descripción de Sor María de Agreda (20). La Virgen, en un trono de nubes, señala al Apóstol peregrino el lugar donde se ha de levantar un templo, allí donde se asienta esa columna traída por los ángeles al igual que la imagen se asentará sobre tal basamento. Se da cuenta también aquí de los siete convertidos que acompañan en la Visión al Apóstol; con ello la escena adquiere un carácter colectivo participando, en cierta manera, en esa colectividad aquel que se encuentra ante el lienzo. Ese “encuentro” entre la Virgen y una colectividad devota y admirada resulta así, al tiempo, tanto un signo de tono “apoteósico” dentro del conjunto, como una justificación de carácter narrativo que explica el tema que se presenta en el apartado central del retablo, allí donde se muestra la réplica de la columna y de la Virgen zaragozana. De hecho tanto el gesto de María como el de Santiago, que aparece arrodillado a sus pies en la representación pictórica, recalcan la importancia de ese lugar ajeno, en sentido estricto, al que propiamente ofrece el lienzo.

Pero la relación Virgen-Apóstol no es motivo que debe quedar restringido a una pintura dentro del retablo, aquí en la catedral compostelana; por ello se dispone también orante y peregrino —en representación escultórica— ante la réplica de la imagen zaragozana. Si la Virgen es la primera peregrina ante el Apóstol éste es el primero que se postra ante su estatua. Y de esta manera también se resalta, en la medida de lo posible, esa condición de retablo a la Virgen del Pilar de la primera basílica jacobea. No es casual, por otra parte, que exista un paralelismo en la ubicación que muestran María y Santiago tanto en la pintura como en el conjunto escultórico que hay abajo. Esa proximidad formal existente entre el momento de la aparición y el de la oración, en un tiempo posterior, ha de pertenecer lógicamente al plan de Casas y está, sin duda alguna, repleta de intencionalidad

(18) Idem, 544-545.

(19) M. T. RIOS MIRAMONTES.— La capilla del Pilar... 141-143.

(20) Idem, 149.

simbólica subrayando precisamente esa continuidad, esa relación, entre un momento y otro.

Volviendo al grabado de la mencionada obra de Fernando de la Torre Farfán cabe señalar una vinculación de principio entre la figura de Santiago y la de San Fernando: protagonistas del Triunfo de la catedral hispalense. Partimos para ello de que existe al tiempo un indudable parentesco estructural, que explica los orígenes estrictos de este retablo y una proximidad iconográfica que parece también evidente. En el grabado se presenta, centrando la gran arcada inferior, a San Fernando en actitud orante ante la Iglesia Católica (21); hay, así, un claro paralelismo con lo que se expresa en el retablo por medio del grupo configurado por la Virgen del Pilar y la estatua de Santiago en posición orante ante Ella, tema en el que, por otra parte, van a insitir los grabadores que trabajan en Compostela (22) y que va a tener, ya en el XVIII gallego, bastante repercusión (23).

Parece también evidente que hay una proximidad a subrayar entre el tema que se ofrece en el lienzo de Bouzas y lo que, en el mismo lugar, se representa en el grabado hispalense—San Fernando ante “la Soberana Imagen de la Gran Reyna de los Reyes” (24)—; de nuevo el monarca santo juega un papel similar en esta parte del “Triunfo” al que tiene Santiago en la obra compostelana.

Pero no solo puede señalarse una cercanía a la hora de comparar aisladamente los respectivos asuntos ya que da la impresión que se utiliza un parecido tipo de enlace en ambos casos entre el tema inferior y superior. Cabe por ello preguntarse si esa línea central del Triunfo de Farfán, rematado con una imagen de San Fernando ostentando en sus manos la espada y la regia corona (25), pudo inspirar a nivel de proyecto en Casas una correspondencia; de ser así habría de ser la imagen solitaria y andariega del peregrino Santiago la que estuviese ahí representada en pie. Indudablemente tal posibilidad de representación hubo de ser contemplada por el tracista de la obra compostelana; después, por razones de orden diverso, tanto estructurales como iconográficas, esa posibilidad hubo de ser rechazada. Lo cierto es que remate que se sitúa sobre el lienzo de Bouzas con el que vale como asiento a la imagen de San Fernando en pie, presente en el grabado hispalense aún cuando la parte más elevada del mismo no es en la obra compostelana adecuada para sustentar este tipo de escultórica. Además ese hipotético remate, previsible pero no realizado, daría un matiz, si cabe, más jacobeo al conjunto del retablo, reduciendo el protagonismo de la Virgen del Pilar lo que, en este caso, resulta inapropiado. La ausencia de este tipo de remate aumenta, si cabe, el valor expresivo de la escena expuesta en el lienzo.

Pero la referencia a la mencionada estampa en la capilla del Pilar resulta todavía más amplia. Lo que es propiamente el Triunfo se asienta en la catedral

(21) F. DE LA TORRE FARFAN.—Fiestas de la S. Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla al nuevo culto del señor rey S. Fernando el tercero de Castilla y de León. Sevilla, 1672, 52.

(22) J. Filgueira Valverde.—Grabados compostelanos. Iconografía del Apóstol. Grabadores santiagueses. Temas locales. Santiago, 1949, lám. VII.

(23) Lo encontramos, por ejemplo, en Oseira. Véase J. GONZALEZ PAZ.—Iconografía y motivos jacobeos, *Compostellanum*, 1-4, XXIII (1978), 297-298 y fig. 4.

(24) F. DE LA TORRE FARFAN.—Fiestas de la S. Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla..., 113.

(25) Idem, 121.

hispalense y ésta aparece engalanada con escudos en sus pilares y también con estandartes que realzan la glorificación de San Fernando. En lo alto una explosión de luz en la que aparecen ángeles trayendo diferentes atributos, y que se ponen en relación directa con la figura en pie que remata el conjunto alusivo a San Fernando, vale como una aureola final a todo el Triunfo (26). En la sacristía-capilla del Pilar, a la hora de inscribir su retablo, Casas busca un encuadre que realce esa temática jacobea, principal signo iconográfico de esta basílica y por extensión también de esta sacristía. Por ello son símbolos jacobeos los que insistentemente se sitúan en el entorno del retablo, fruto, en este caso, del plan de Andrade; la cruz, la estrella y la venera en las pilastras compuestas que encuadran el retablo. A los lados, siguiendo el cariz un tanto heráldico que presenta el grabado hispalense, se hace mención a los diferentes elementos del escudo del cabildo compostelano, “la urna, la estrella, la cruz de Santiago, la venera y el bordón, hechos con incrustaciones de jaspes y mármoles. En una cartela se lee la siguiente inscripción: *sepulcrum eius quasi gloriosum*” (27).

Si el encuadre lateral parece válido relacionarlo con el retablo quizás quepa pensar que, en un primer momento, se buscara una similar conexión para la parte alta: la luminosidad de carácter sobrenatural con que juega el grabado de Farfán en ese lugar quizás fuese buscada por Casas en las ventanas de la parte alta inmediata al retablo y potenciada por un adecuado adorno de las vidrieras. Por otra parte el estudio de Ríos Miramontes demuestra que, en este sentido, Casas poco pudo hacer porque hubo de partir de una cúpula con un determinado juego de ventanas que favorecían muy poco tal pretensión. Esta circunstancia es compensada en la medida de lo posible por el propio Casas quien dispondrá en este lugar un adecuado sistema lumínico que facilita la visión, realizándolo, de la parte media y sobre todo superior del retablo (28).

Por todo ello el cuadro de Bouzas tuvo en el proyecto de Fernando de Casas un interés de primera importancia. Otero Túñez ha resaltado el paralelismo existente entre el lugar que ocupaba este lienzo en el retablo y la zona superior y central de la fachada del Obradoiro subrayando como en esta última obra el efecto lumínico se acrecentaba “al romper el nicho y destacar sobre el cielo la estatua exenta de Santiago Peregrino” (29). De hecho en el tema pintado se dan unas condiciones parecidas a las que se presentan en el Obradoiro. Contemplando el cuadro, con la luz que proyectó para tal ámbito concreto Casas, resplandecen sus colores intesamente dorados siendo el rompimiento del cielo en que se presenta la Virgen la nota dominante; y es que lo que se intenta ilusionísticamente es mostrar por medio de este espacio los ámbitos celestes ya que la nota referencial a lo terreno está limitada a una parte mínima de la representación, concretamente en la zona baja, sobre la base que le ofrece el encuadre del retablo. Si en el Obradoiro Santiago peregrino se halla en pie culminando la decoración de

(26) Idem, 121-122.

(27) M. T. RÍOS MIRAMONTES.— La capilla del Pilar..., 132.

(28) En fotografías antiguas se puede ver cómo había un sistema de iluminación incorporado al retablo; véase al respecto R. OTERO TÚÑEZ.— Miguel de Romay, retablista. *Compostellanum*, 2, III (1958), lám. 7. La lámpara grande, encargada a Zaragoza en tiempos de Fernando de Casas, jugaría también un importante papel a la hora de conseguir una adecuada iluminación. Sobre esta lámpara véase M. T. RÍOS MIRAMONTES.— La capilla del Pilar... 154-155.

(29) R. OTERO TÚÑEZ.— Miguel de Romay..., 203.

la portada mayor de la basílica jacobea aquí se postra para, admirativamente, contemplar la venida de la Reina de los Cielos.

Ya se ha citado a Sor María de Agreda y su *Mística Ciudad de Dios* a la hora de buscar una justificación iconográfica a la representación hecha por Bouzas. Sin embargo cabe pensar también en la posibilidad de una estampa en el punto de partida, como modelo. Así en la Catedral Nueva de Salamanca, en su crucero y hacia el lado sur, hay un cuadro que, en proporciones mayores que las utilizadas por Bouzas, plantea la cuestión de una manera parecida y, ya, en el caso de la escultura, en el retablo mayor de Santiago de Medina de Rioseco, allá por 1704 (30). Tomás de Sierra concebía el tema atendiendo a parecidos esquemas aunque tomados con una mayor libertad con respecto a esa estampa considerada como punto de partida, cambiando de una forma notable el esquema inicial.

¿Es suficiente una estampa para justificar la fórmula ofrecida por Bouzas? Debe considerarse que no. Ciertas semejanzas entre esta obra y aquella en la que el mismo autor representa a la Virgen entregando un retrato de Santo Domingo al monje de Soriano, de 1721 y hecho para Santo Domingo de Lugo (31), hacen pensar en dibujos preparatorios comunes para ambos casos; sucede así en la figura de la Virgen que se plantea en las dos ocasiones con parecidas fórmulas.

También cabe hacer mención a ciertas semejanzas entre algunos detalles y posibles préstamos tomados de su maestro Lucas Jordán; concretamente Rios Miramontes señala afinidades con "Lucas pintando a la Virgen y el éxtasis de San Nicolás de Tolentino, donde vemos un ángel tocando una trompeta muy alargada igual que en el cuadro que hemos analizado" (32). Es evidente que su formación al lado del maestro napolitano le llevó a valorar las posibilidades de esos conjuntos de ángeles musicales pero no hay que olvidar que, en este caso, el tema lo exigía, dado ese reconocido punto de partida en la *Mística Ciudad de Dios* (33).

Pero además ha de tenerse en cuenta el hecho de que algunos de los grabados que usó Bouzas presentando el tema que el desarrolla habrían de darle también ideas relacionadas con esos músicos angélicos; una estampa del siglo XVIII del Archivo Histórico de Barcelona, posiblemente posterior a la obra de Bouzas y de factura bastante popular (34), usa esas formas que, desde un modelo

---

(30) J. J. MARTIN GONZALEZ.—El Apóstol Santiago a través del arte vallisoletano. *Compostellanum*, 4, X (1965) 923.

(31) Véase L. MARTI.—Una obra notable del pintor Bouzas. *Boletín de la Real Academia Gallega*, XIX (1930) 230-232.

(32) M. T. RIOS MIRAMONTES.—La capilla del Pilar.... 151.

(33) "Quando los Discipulos estaban algunos durmiendo, y otros orando como su Maestro; y porque todos estaban desimaginados de la novedad, que les venia, se alargó un poco la Procesión de los Santos Angeles con la musica; de manera, que no solo Santiago la pudiese oír de lexos, sino también los Discipulos; con que despertaron los que dormían y todos fueron llenos de suavidad interior, y admiración, con celestial consuelo, que los ocupó, y casi enmudeció, dexandolos suspensos, y derramando lagrimas de alegría. Reconocieron en el ayre grandissima luz, mas de en algún espacio como un grande globo. Los Santos Angeles pusieron al Trono de su Reyna, y Señora a la vista del Apostol, que estaba en altissima oración; y más, que los Discipulos, sentia la musica, y percibia la luz. Traían consigo los Angeles prevenida una pequeña Columna de marmol, ó de jaspe; y de otra materia diferente avian formado una Imagen, no grande, de la Reyna del Cielo. A esta Imagen traían otros Angeles con gran veneración, y todo se avia prevenido aquella noche con la potencia, que estos Divinos Espiritus obran en las cosas que la tienen" SOR MARIA DE AGREDA.—*Mystica Ciudad de Dios*... Madrid, 1701, III, 252.

(34) M. TRENS.—María, iconografía de la Virgen en el arte español. Madrid, 1946, 596.

indudablemente anterior, había recogido el pintor compostelano: la ubicación y postura del ángel arpista y la forma de la trompeta señalan inequívocamente ese lugar común al que nos llevan ambas imágenes.

Se puede decir entonces que dibujos propios, hechos para otras obras, y grabados ajenos están en la base formal de ese lienzo de Bouzas en el que alguno de sus logros proviene indiscutiblemente de los modelos manejados. Pertenece al supuesto grabado-base que vale como fuente principal a esta pintura y a la salmantina ya citada esa colocación de los ángeles que traen la columna y la estatua en pleno vuelo desde los ángulos superiores hacia la parte media siguiendo una disposición que básicamente parte de los efectos que Miguel Ángel utiliza en la parte superior del Juicio Final de la Sixtina.

Otros logros de esta obra vienen dictados por las exigencias que iconográficamente, en virtud del tratamiento general de la sacristía-capilla, le expone a Bouzas el decorador y responsable máximo del conjunto, Fernando de Casas. Ya he hecho mención a que es un fondo predominantemente celeste, plasmado desde entonaciones aureas, el que se percibe en este óleo. Se deja así de señalar una nota que insistentemente ofrecen pinturas, relieves y grabados que tratan el asunto, esa ciudad de Zaragoza que se utiliza como telón de fondo terreno, en la parte inferior de esta representación. En esa ocasión no parece procedente tal mención geográfica desde el sentido en que se ha de entender la escena dentro del conjunto del retablo. Esa es la razón por la que, en la parte inferior central, bajo la Virgen, se disponen dos discípulos cerrando el conjunto y llevando con su mirada al espectador hacia lo alto en vez del usual fondo urbano alusivo a Zaragoza. Esa insistencia en mostrar un lugar que se manifiesta por la postura del brazo derecho de la Virgen y se repite, atendiendo al mensaje, en un actitud semejante tomado por el Apóstol ha sido sin duda también planteada por Casas al pintor ya que, en definitiva, se ha de relacionar con la imagen del Pilar que se ubica en la parte media de este retablo.

Así pues Bouzas se muestra en este caso partiendo de unos datos muy concretos que le exigen una labor muy determinada. Su arte se pone en este caso al servicio de los criterios artísticos de Casas basando, por otra parte, su quehacer en una profesión bien aprendida en la que la utilización de grabados y el dibujo previo buscando ideas para la composición, juegan un papel muy importante.

Es importante recalcar ese sentido principal que tiene la escena en el conjunto de la obra de Casas para, así, valorar adecuadamente la posible repercusión que tal imagen pudo tener. Es indudable que cuando Andrés de Riola (35) llevó a cabo su precioso grabado sobre plancha de cobre tuvo en cuenta, en cierta medida, la obra de Bouzas cambiándola en razón del uso de una técnica y unos medios diferentes, y también por no tener que atenerse a un contexto iconográfico concreto. Posiblemente también, para la justificación de la obra de Riola, sea necesario tener en cuenta esa estampa-base utilizada por Bouzas y para nosotros desconocida. Puede observarse que la posición de Santiago y el discípulo

---

(35) F. BOUZA BREY.- Los grabadores compostelanos..., 597; J. FILGUEIRA VALVERDE.- Grabados compostelanos...

que tiene enfrente se plantea básicamente invirtiendo el hipotético grabado primero. Por lo demás, y en lo que se refiere a los discípulos, si hay mayor fidelidad a la narración de Sor María de Agreda en el hecho de presentar a una parte de los acompañantes de Santiago dormidos, en cambio se aleja de tal relato al dejar de hacer la representación de siete personajes al lado del Apóstol, sin duda por obvias razones de espacio.

Para hacer más clara la alusión a la Virgen del Pilar, Riola plantea una colocación distinta para la columna poniéndola bajo el trono de nubes que porta a María. Recoge así el momento en que esta señala la imagen que ha de quedar allí asentada. Es evidente que la fórmula escogida por el platero y grabador compostelano es más válida para entender aisladamente que la realizada por Bouzas. Prescinde de algunos datos que enriquecen iconográfica y artísticamente el lienzo de la capilla del Pilar —es el caso de los ángeles músicos— y recupera otros que Bouzas, por razones iconográficas ya expresadas, rechaza; es el caso de la mención a la ciudad del Ebro.

¿Hasta que punto es necesario relacionar a Riola y a Bouzas dadas las similitudes y las diferencias expresadas? El grabado está hecho en Santiago poco después de que pinte Bouzas su obra y es indiscutible el peso específico que tiene este pintor en el ambiente artístico compostelano. Por otra parte el grabado se hace partiendo de la devoción que sobre este tema mariano se forja desde esta primera basílica jacobea; ahí están la estrella y la concha como símbolos presentados por ángeles demostrándolo, y también la leyenda de la parte baja en la que se manifiesta la concesión de indulgencias dada por el arzobispo compostelano José de Yermo, propiciando la devoción de Nuestra Señora del Pilar.

Se puede decir que desde la estampa de Riola se sintetiza en cierta medida el tema de la Aparición de la Virgen en Zaragoza, una más entre las varias citadas a Santiago en España (36), precisándose iconográficamente tal devoción mariana dado que aquí la columna juega un papel importante (no simplemente complementario) en la escena, siendo en última instancia asiento sobre el que se está posando el trono de nubes que transporta a la Virgen. En virtud de esa bucada síntesis de dos temas se explican en buena medida las alteraciones dadas a la forma otorgada por Bouzas al tema de la Aparición, de indudable importancia por su modo de concebir el asunto. El hecho de que grabados como el de Mateo González (37) o el de Mariano Latasa (38) se aproximen, con los lógicos cambios estilísticos, a las formas de la estampa de Riola se basan en una similar aspiración a la síntesis de dos temas —Aparición y devoción a la imagen— en una misma representación. La importancia de Bouzas en la gestación del tema, a pesar de la variación en las formas, parece evidente.

Ha de considerarse esta labor del pintor como la culminación de su colaboración con Casas en el esfuerzo de dar una imagen nueva de la obra que había en

---

(36) Entre una gran cantidad de casos puede citarse, a nivel de ejemplos: sobre la Virgen de la Barca, R. OTERO TUÑEZ.— Virgenes "Aparecidas" en la Escultura Santiaguesa. *Compostellanum*, 1, III (1958-167-168); sobre la aparición de la Virgen al Apóstol en Granada, J. M. PITA ANDRADE.— La iconografía de Santiago en el Sacro Monte. *Compostellanum*, 4, X (1965) 538 y lám. X.

(37) E. PAEZ RIOS.— Repertorio de Grabados españoles en la Biblioteca Nacional. Madrid, 1981, I, lám. 930.

(38) E. PAEZ RIOS.— Repertorio... Madrid, 1982, II. Lám. 1167.

principio planteado Andrade. Desde 1719 Bouzas había hecho encargos de importancia realizando por medio del color diversos elementos arquitectónicos de la capilla (39). Su trabajo ha de considerarse como fundamental, pues, a la hora de evaluar este conjunto del XVIII de la catedral aunque ha de tenerse en cuenta también que las opciones artísticas escogidas no son suyas sino que le vienen dadas en buena medida por Casas.

---

En la antesacristía de la catedral compostelana se encuentra un óleo que representa a Santiago en posición sedente. Esta firmado por Juan Antonio García de Bouzas y fechado en 1748. El tipo de imagen que aquí se ofrece sigue las pautas que ofrece la representación que del Santo existe en la capilla mayor. Incluso llega a ofrecer Bouzas una interpretación ligeramente libre del marco que por los lados mayores le ofrece el camarín a esta figura; si en la parte superior de ese encuadre se muestran básicamente iguales motivos —coronas, cabezas de ángeles alados y unos medallones que guardan los bustos de los dos discípulos que se encuentran enterrados con el Apóstol, Teodosio y Atanasio— en la zona inferior se acusa un mayor grado de libertad, dando entrada en el ornato a temas jacobeos propios de la peregrinación: un morral y una calabaza se disponen en el marco a cada lado de esa sede apostólica en que se ubica a la figura.

La imagen pétrea aparece enriquecida con la esclavina y el bordón, regalos de Monroy, en tanto que aquellas partes que quedan sin cubrir por la orfebrería se engalanan con ricas coloraciones. Tal formulación intenta recoger todo el enriquecimiento que con Monroy habían adquirido esta imagen central de la basílica jacobea tratando el asunto con una cierta libertad; valga como muestra las variaciones que existen en el modo de plasmar la leyenda en el original (40) y en este lienzo. Haciendo acopio de las posibilidades del arte pictórico, Bouzas trata con detalle los matices cromáticos, realizándolos incluso; el sobredorado en la plata y el tratamiento de la roja cruz de Santiago del centro de la esclavina valen como ejemplos al respecto.

¿Hasta que punto puede decirse que partió Bouzas directamente del Santiago sedente de la capilla mayor para su obra? Es claro que se está, desde esta labor pictórica, aislando un elemento concreto del conjunto del presbiterio. Ha de tenerse en cuenta que la parte inferior de esta imagen aparece prácticamente cubierta por el expositor, regalo de Monroy (41). Por medio de imágenes como la que aquí presenta Bouzas se recupera en cierta manera una representación del Apóstol que había quedado en gran medida oculta por su ostentoso marco. El modo de tratar desde la pintura el tema no resulta nada usual; si, en cambio, se han dado ya con anterioridad imágenes muy parecidas a la que aquí se logra en el ámbito del grabado donde no es difícil encontrar representaciones que señalan, más o menos, este tema.

---

(39) J. COUSELO BOUZAS.— Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX. Santiago, 1932, 377-378.

(40) La formulación original puede verse en J. CARRO GARCIA.— La imagen sedente del Apóstol en la catedral de Santiago. *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 15, V (1950) 49. La distribución que Bouzas hace del tema se recoge en J. M. GARCÍA IGLESIAS.— García de Bouzas..., 170.

(41) M. T. RIOS MIRAMONTES.— La capilla mayor de la Catedral de Santiago. El altar y el camarín. *Compostellanum*, 1-2 XXVII (1982) 119-120.

Por otra parte, si se compara el modo de interpretar García de Bouzas el asunto y como lo había llevado a cabo anteriormente el arquitecto y grabador Melchor de Prado se observan los suficientes puntos de contacto como para poder hablar de una similitud de intereses y hasta de búsquedas. El aludido grabador Melchor de Prado había utilizado esa análoga representación del Apóstol para encabezar la “Compostela” o certificado de la peregrinación (42); de esta manera esta formulación de la imagen del Apóstol se convierte en cierta medida en signo de la peregrinación, sintetizando, de alguna forma, el culto al Apóstol en la basílica compostelana.

Debe tenerse en cuenta, además, que una serie de semejanzas entre el mencionado grabado de Prado y el lienzo de Bouzas pueden indicar una posible referencia del pintor a una obra grabada, bien la de Prado u otra muy similar; en uno y otro lado se pormenorizan en la imagen los diversos regalos de Monroy –sede, esclavina y bordón– al tiempo que, también en las dos ocasiones, se prescinde del nimbo, con una diferencia a tener en cuenta: si en la obra grabada se alude a la santidad por medio de un resplandor que rodea su cabeza, en la obra pictórica se omite este tipo de simbolismo buscándose así una imagen más humanizada del tema que, indudablemente, ha de tener un mayor éxito en los años centrales del siglo XVIII (43). Y así la faz de Santiago que presenta Bouzas ha perdido la factura bajomedieval de la escultura de que parte para adquirir un tono más acorde con la época; hay que decir al respecto que había sido ocupación habitual por parte de este artista pintar estatuas. Así un año antes de realizar este cuadro, siguiendo, una vez más, criterios de Fernando de Casas, se le había encargado la pintura y dorado de las estatuas y figuras de la fachada del Obradoiro (44) y, sin duda, en más de una ocasión en su larga etapa de servicios en la catedral compostelana hubo de preocuparse por retocar el color del apóstol sedente en el presbiterio (45).

En la relación de esta obra de Bouzas con un posible grabado o proyecto (46) anterior no puede dejar de citarse a Fray Gabriel de las Casas de quien López Vázquez pone de relieve su actividad como grabador (47); la posibilidad de la existencia de un grabado suyo que hiciese mención al Apóstol sedente de la capilla mayor, teniendo en cuenta el encuadre argénteo que el propio Fray Gabriel de las Casas había diseñado, es una hipótesis a tener seriamente en cuenta. De ser así la obra de Bouzas tendría un antecedente directo en el ámbito del grabado.

Por otra parte ha de subrayarse a la importancia que habría de tener ese tipo de imagen jacobea que plantea Bouzas en su tiempo; por citar un ejemplo, también relativo al grabado –asunto de gran interés por su capacidad difusora de devociones e iconografías– cabe citar un Santiago peregrino sedente, tirado sobre

---

(42) J. FILGUIERA VALVERDE.– Grabados compostelanos....

(43) Es la que ofrece, por ejemplo, Gambino. Véase R. OTERO TUNÉZ.– Gambino, José. *Gran Enciclopedia Gallega*, XV, 106-107.

(44) J. COUSELO BOUZAS.– Galicia artística..., 376.

(45) Por ejemplo, cuando se hacen los regalos de Monroy para el adorno de esta estatua.

(46) Véase A. BONET CORREA.– La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII. Madrid, 1966, 484 y lam. 270.

(47) J. M. B. LOPEZ VAZQUEZ.– Dos grabados de Fray Gabriel de Casas. *II Coloquio Galaico-Minhoto. Résumenes de las comunicaciones presentadas*. Santiago, 1984, 67-68.

plancha de madera, realizado en Compostela en este siglo (48); si en esta ocasión las vestimentas del apóstol son diferentes a las que insinúa la estatua de la capilla mayor santiaguesa en cambio el tipo de bordón y, sobre todo, la sede nos lleva al mencionado punto de referencia partiendo de su estado en el siglo XVIII. Interesa resaltar la ausencia de un nimbo en orfebrería y la utilización de un encuadre rectangular, al modo de una pintura con marco, a la hora de buscar posibles puntos de contactos con la obra pictórica de Bouzas, más clara posiblemente en otras ocasiones ((49).

---

Es indudable que desde el estudio de estas dos pinturas de tema jacobeo conservadas, se puede intuir la importancia que Juan Antonio García de Bouzas tuvo en el desarrollo iconográfico de este tema en su tiempo. Sin duda posibles formas derivadas de su arte pueden encontrarse en otros autores y lugares de Galicia y, por qué no, de otras partes incluso ajenas a España, es el caso de Portugal.

---

(48) J. FILGUEIRA VALVERDE.- Grabados compostelanos...

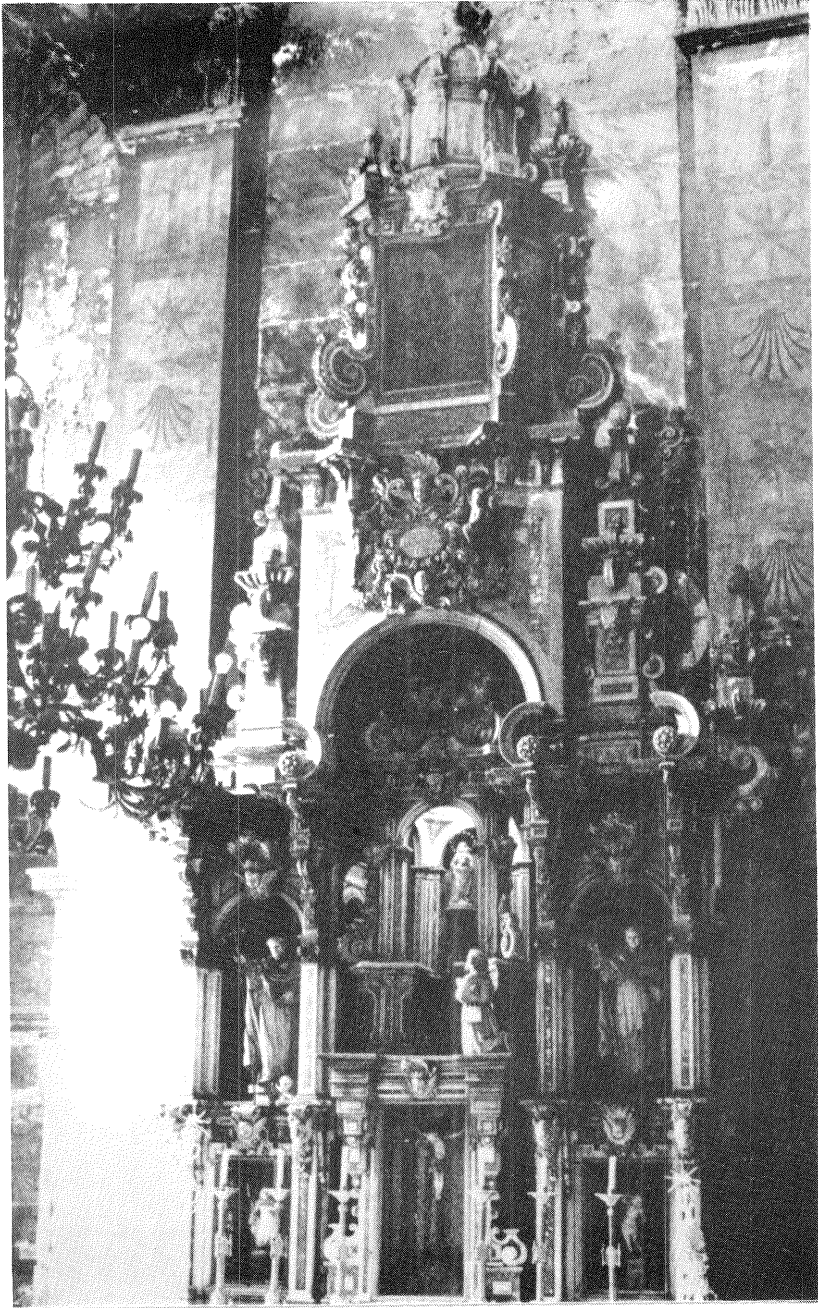
(49) Idem,



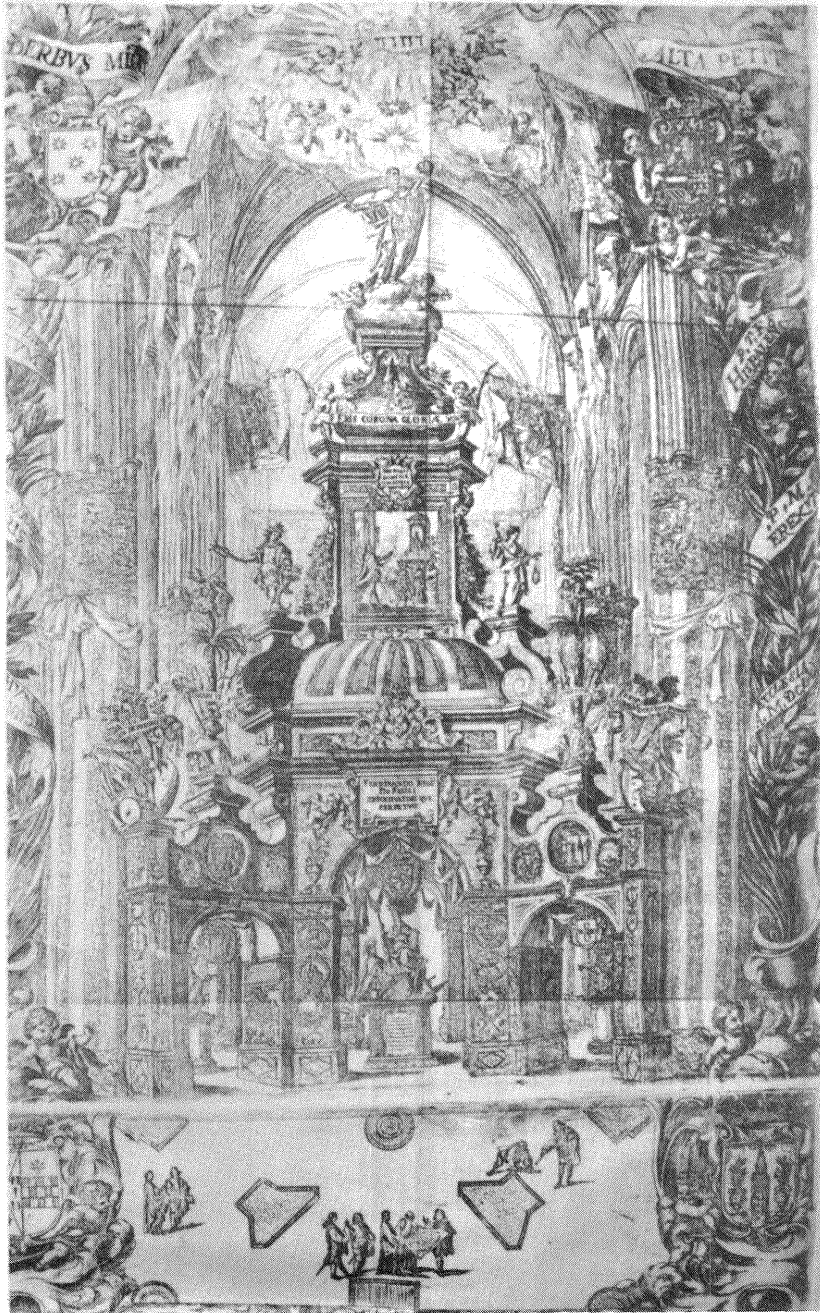
Lám. 1.- Santiago. Altar Mayor.



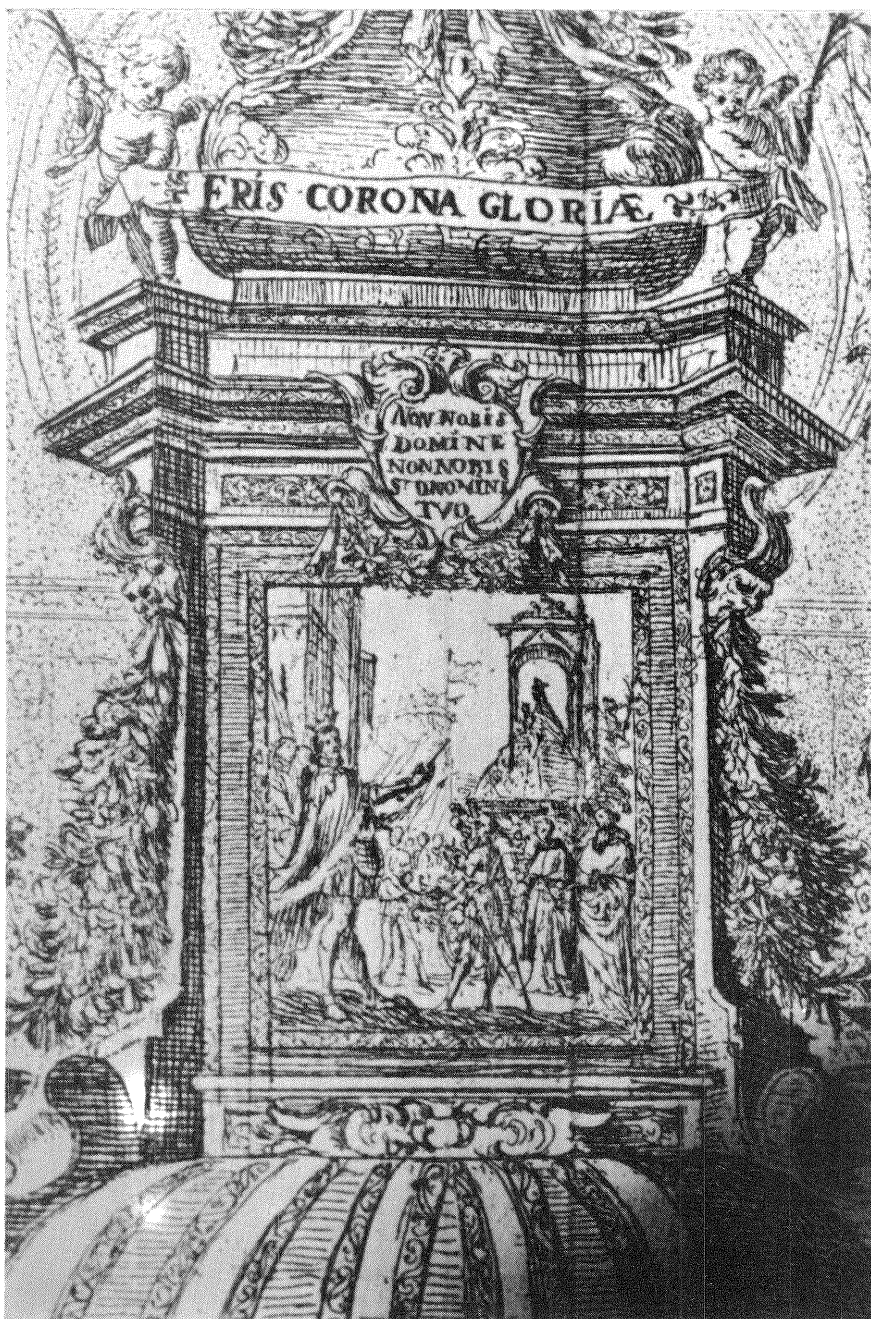
Lám. 2.- Santiago. Antisacristía.



Lám. 3.- Retablo de la Capilla del Pilar.



Lám. 4.- "Triunfo" de S. Fernando. Catedral de Sevilla (1671).



Lám. 5.- Detalle del "Triunfo" de S. Fernando.



Lám. 6.- Aparición de la Virgen a Santiago y sus discipulos en Zaragoza. Grabado de Riola.



Lám. 7.- Detalle del Retablo del Pilar.