

El arte funerario en Galicia durante los siglos del Barroco*

SIMÓN VICENTE LÓPEZ

Universidade de Santiago de Compostela

RESUMEN

Este estudio propone una ojeada al arte funerario en Galicia producido durante los siglos asociados al Barroco incluyendo las aportaciones al género que se desarrollaron durante el XVI. Básicamente se aborda el devenir del lenguaje artístico empleado en los sepulcros y cómo se resuelve la figura del yacente. También se presta especial atención al marco arquitectónico, —capillas o arcos de triunfo— esencial para comprender de manera global el significado de aquellos monumentos más importantes.

Palabras clave: Barroco, sepulcro, bulto funerario, don Pedro Carrillo, Mateo de Prado, Santiago de Compostela.

ABSTRACT

The present study consists of an overview of funeral art in Galicia during the Baroque period, including an introduction on the contributions from the 16th Century. The review basically covers the artistic language which is employed in tombs and how the image of the deceased is dealt with. Special attention is also given to the architectural setting —chapels and arches of triumph— which is essential to understanding the overall meaning of the most important monuments.

Keywords: Baroque, tomb, effigy, don Pedro Carrillo, Mateo de Prado, Santiago de Compostela

Aunque es cierto que la reflexión en torno a la muerte acompañó al ser humano desde que éste toma conciencia cultural de su propia existencia, la respuesta artística ha ido cambiando precisamente a medida que la mentalidad o conjunto de factores culturales de cada época y lugar se ha ido acoplado, casi siempre desde una óptica religiosa, a

* Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación *Memoria histórica de Compostela: Arquitectura y Urbanismo* (PGIDT01PXI21003PR).

las distintas consideraciones o juicios filosóficos acerca de la cuestión. Partiendo entonces de la evidencia de este progresivo devenir, siempre de carácter retroalimentativo, ninguna otra cultura y, por tanto, ningún otro movimiento artístico, se ha preocupado tanto de la recreación y plasmación visual de la muerte como el Barroco¹.

Pese al carácter universal de la preocupación del hombre por su propia desaparición y el modo en que esto adquiere traducción monumental a través del medio más idóneo para ello, el sepulcro, fue durante los siglos XVII y XVIII cuando la pura elaboración intelectual sobre el fenómeno invade definitivamente la esfera de lo cotidiano hasta convertirse en una especie de ansiedad o desazón que salpicará las más diversas expresiones de la sociedad bajo el denominador común de la nulidad de la existencia humana. La muerte ha dejado de ser un fin en sí mismo para desempeñar un papel más que activo en el acontecer diario de una sociedad cuyos sepulcros, tumbas, monumentos conmemorativos o catafalcos nunca habían tenido hasta ese momento semejante grado de sintomatología cultural². Para comprender este auge de la Muerte en el arte barroco y sus más diversas manifestaciones, Mâle y prácticamente la totalidad de los estudios posteriores, invocó la reflexión que sobre dicho fenómeno impulsó la literatura jesuítica. La operatividad de los ejercicios espirituales y la familiaridad con la muerte a que dio lugar derivaría en una asimilación insólita de lo espeluznante como un factor determinante de la vida diaria.

Retomando el hilo de ese cambio progresivo en la manifestación pública de la muerte mediante el sepulcro y quizá contradiciendo lo expuesto, la ruptura barroca con la normativa clásica no se produjo de una manera drástica quizá porque durante los siglos del Renacimiento no floreció en España una producción de tumbas pensadas desde un sentido humanista de la muerte. El acentuado cambio que se produce en los catafalcos italianos analizados por Emil Mâle no tiene una correspondencia tan palpable en los sepulcros realizados en España aun cuando ambos países participen de ese sentimiento sublimador de la muerte azuzado tras el Concilio de Trento y ello no sólo se explica por el exiguo número de tumbas levantadas en época barroca –en comparación con la propensión quinientista– sino quizá por esa indeterminación iconográfica e indefinición estilística en que se mueve la escultura funeraria española en el largo siglo XVI³.

El culto a la muerte y su proclividad artística comienza a acentuarse en España desde el siglo XV plasmándose de manera escabrosa en capillas funerarias como las de los Fajardo, en la catedral de Murcia, o la Dorada de la de Salamanca. En ellas el esque-

1 Aunque realmente Erwin Panofsky (*Estudios sobre iconología*, Madrid, 1998, 115 y ss.) se refiere al concepto de tiempo para señalar esta preponderancia, es evidente que los paralelismos con la idea de la muerte permiten hacer extensible dicha supremacía del Barroco en todo lo relativo ya no a manifestaciones artísticas sino a todo un repertorio de formas culturales motivadoras, muchas veces, de la propia simbología funeraria presente en capillas y tumbas.

2 Emil Mâle, "La mort", *L'Art religieux après le Concile de Trente*, París, 1932, 203-227.

3 Este descenso de la producción de sepulcros con respecto al siglo XVI ya fue señalado por Juan José Martín González (*Escultura barroca en España, 1600-1700*, Madrid, 1991, 29) una circunstancia que contrasta con una mayor simpatía por lo monumental en otros países europeos.

leto cobra una relevancia que podría considerarse inusitada en una época frecuentemente asociada a cierto estoicismo ante el carácter efímero de la existencia. Esta pervivencia de lo medieval en el arte goza de un proceso de popularización durante el Barroco de modo que no puede hablarse de una ruptura con los presupuestos inmediatamente anteriores sino de una persistencia motivada en parte por las querencias de una sociedad absorta en la desconfianza e inseguridad y enardecida por un espíritu entusiasta con todo lo referente a la muerte. La respuesta barroca a la supuesta apacibilidad del sepulcro renacentista, casi un cliché terminológico, no llega a cuajar en la escultura española esencialmente por la ausencia de un elenco sistematizado de tumbas de clara vocación humanista al que oponer ese tipo de elementos asociados tópicamente a lo barroco. Éstos, ya estaban presentes en obras de carácter efímero, como monumentos conmemorativos y arquitecturas provisionales, en las representaciones pictóricas y, por supuesto, en las tumbas, donde se recreaba el lenguaje más pavoroso para subrayar la inanidad de la existencia⁴. El Barroco continuará simplemente con esa predisposición por lo atroz sin siquiera alterar el tipo de tumba ensayado por los artistas del quinientos, consolidando sus propuestas y repitiendo hasta la saciedad estructuras, tipos y temas que sobrepasarán el ámbito funerario para formar parte de la escena más doméstica y urbana. El arte funerario desarrollado en tiempos de los últimos Habsburgo no descartará esos ensayos previos esbozados ya durante la segunda mitad del siglo XV y principios del XVI⁵. Sin embargo, esa continuidad, palmaria no sólo en el lenguaje ornamental y simbólico, adquiere destellos de autenticidad con la consolidación de unas estructuras sepulcrales de raigambre escorialense reiteradas casi por inercia hasta prácticamente el siglo XIX. La diferencia con los sepulcros anteriores estribará más en el modo en que se afronta el retrato del moribundo, la utilización de materiales que acentúen una más que deseada presencia funeraria y también, en la incorporación de elementos ajenos, en esencia, a la propia obra escultórica. Para un acercamiento eficaz al arte funerario barroco es imprescindible, en efecto, una ojeada a las iniciativas desenvueltas durante los siglos del Renacimiento.

4 Las fiestas y ceremonias españolas encontraron en la Muerte su principal fundamento. Si se contabiliza el número de monumentos conmemorativos relativos al fallecimiento de un personaje de sangre real, se observa que todos esos catafalcos y capelardentes superan con creces a aquellas obras que avivaban la entrada de reyes, príncipes y arzobispos. Cf. Julián Gállego, *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de Oro*, Madrid, 1972, 161-164. Un breve repaso a las actas consistoriales de una ciudad como Santiago refleja este cariño barroco por el monumento efímero funerario.

5 Sobre este asunto véanse, entre otros, los estudios de Santiago Sebastián (*Arte y Humanismo*, Madrid, 1978, 285 y ss.) y J. Gállego (*Visión y símbolos en la pintura española...*, op.cit., 161-172). Juan José Martín González ("En torno al tema de la muerte en el arte español", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, Vol. XXXVII, 1972, 161-164) señala algunos ejemplos en los que la imagen de la muerte es, a principios del siglo XVI, un anuncio de las consideraciones del Barroco sobre este asunto.

1. EL SEPULCRO GALLEGO DEL SIGLO XVI: UN PRÓLOGO AL ARTE FUNERARIO BARROCO

En Galicia, la práctica sepulcral del siglo XVI se incorporó tardíamente a las iniciativas humanistas apuntadas en Italia por Bernardo Rossellino casi un siglo antes⁶. Este desfase con respecto al arte italiano es más que comprensible si uno se detiene en la nomenclatura habitual de las tumbas españolas de ese período, repletas de convencionalismos que no se superarán hasta rozar el siglo XVII⁷.

Prácticamente todos los monumentos funerarios realizados siguen una tipología homogénea fundamentada en la consabida tumba de pared ordenada a modo de simple hueco o mediante una arquitectura en la que el vocabulario ornamental de carácter clásico se suele adosar de modo enzarzado a una estructura que denota la carencia de un conocimiento exacto y coherente de la normativa italiana⁸. El difunto se dispone habitualmente a la manera de *gisant* o en posición orante, sobre todo a partir del último tercio del siglo XVI, y la calidad del retrato acusa normalmente cierto aire de insolencia agravado por el empleo de un material tan engorroso como el granito. De todos modos, este carácter tosco de la talla no sólo se explica por la dureza de la materia. No había una clientela familiarizada con las exigencias que este tipo de obras requería –de ahí la pobreza iconográfica acostumbrada– y tampoco una práctica escultórica que satisficiera con delicadeza la calidad asociada a las mismas. Hay, por lo menos, valiosas excepciones que desgraciadamente no marcarán el camino a seguir.

La primera obra que se puede considerar plenamente renacentista en el sentido más humanista del término por el abandono de las consideraciones medievalistas de la muerte, sería la que el Maestre Arnao de Flandes realizó para el que fuera maestrescuela de la catedral de Santiago, don Diego de Castilla⁹. El atípico personaje, biznieto de Pedro I,

6 Cf. Andrés A. Rosende Valdés, “Un marco para a morte: o sepulcro galego no século XVI”, *Galicia no Tempo*, 1991, 223-224. Hasta el momento, se trata de la mejor contribución al estudio de la escultura sepulcral gallega del siglo XVI. El aludido *Monumento Bruni* realizado hacia 1447 por el citado escultor origina el tipo de catafalco funerario desde una visión humanista del tema mediante la asunción consciente del arco de triunfo como eje simbólico y generador de la estructura de la tumba. Sobre ella, véase entre otros, John Pope-Hennessy, *La escultura italiana del Renacimiento*, Madrid, 1989, 368-369.

7 Cf. A.A. Rosende Valdés, “Un marco para a morte...”, art. cit., 224. Puede consultarse una visión general del tema en M^o. José, Redondo Cantera, *El sepulcro en España en el siglo XVI: tipología e iconografía*, Madrid, 1987.

8 El sepulcro-retablo, tan denostado por un tratadista como Diego de Sagredo y presente en un gran número de obras españolas, no tendrá cabida en el arte gallego de la época por la ausencia de artífices capacitados pero sobre todo por esa práctica rutinaria heredera de lo medieval en la configuración de las estructuras arquitectónicas. Además, las tumbas encargadas por grandes personajes como don Diego de Castilla, se solían acompañar por un retablo que, en cierto modo, subrayaba el contenido iconográfico expresado en el sepulcro.

9 La idea humanista del triunfo del hombre sobre la muerte por la propia acción de su piedad, virtudes y aptitudes más mundanas puede rastrearse con anterioridad a la propuesta de Arnao en la tumba que Don Pedro González de Mendoza se hace construir en la catedral de Toledo a fines del siglo XV (Cf. A. A. Rosende Valdés, “Un marco para a morte...” art. cit., 224) Este carácter aislado y puntual de la vanguardia en el género funerario así como su relación con los Mendoza debe hacerse extensible a otras dis-

había fallecido en 1521 estipulando en su testamento las condiciones para su enterramiento que habría de realizarse en la capilla compostelana de San Bartolomé y que tendría que liquidar el heredero nombrado para tal fin, el entonces arzobispo don Alonso de Fonseca¹⁰. Éste declinó la disposición testamentaria traspasando las responsabilidades adquiridas al hermano del otorgante, don Pedro de Castilla, bajo la condición de que facilitase la construcción del sepulcro y el retablo deseados siguiendo la traza diseñada por el maestro flamenco¹¹.

La estructura (fig. 1) incorpora la tipología del arco de triunfo en su organización poco antes, además, de las recomendaciones de Diego de Sagredo para el marco arquitectónico funerario: el empleo y combinación del túmulo y el arco de triunfo en tan temprana fecha recalca esa especial motivación del comitente no sólo por la perpetuidad de la memoria, sino también por la renuncia al desparpajo patético de una estética que se pretende anular con un sentido renovado

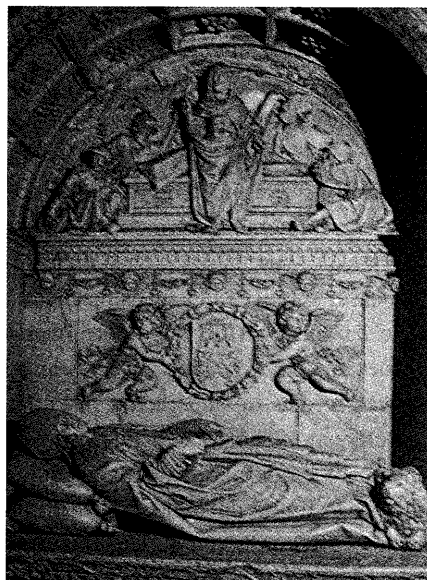


Fig. 1. Sepulcro de don Diego de Castilla.

ciplinas artísticas como la arquitectura, eje vertebrador de los nuevos hallazgos en materia artística. La explotación consciente de un repertorio ornamental más o menos renacentista y su compenetración con una gramática sistematizada –órdenes y modos– se produce, a principios del siglo XVI, por la iniciativa individual de un comitente familiarizado con los usos italianos, es decir, por un conocimiento directo de una tratadística a la que pocos pueden acceder (cf. Víctor Nieto Alcaide, “Los modelos del Quattrocento y las primeras obras renacentistas” en *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*, Madrid, 1997, 29-51) Sólo así se entiende la vaguedad eclecticista en que se mueven estas primeras obras quinientistas y la particularidad que supone la tumba del maestrescuela, un hombre relacionado con el círculo de los Fonseca y ligado, en cierta manera, a las corrientes humanistas italianas. De hecho, el maestrescuela había estado en Italia y entre su biblioteca, conocida por el inventario de los bienes realizado tras su fallecimiento, se distinguían *Los trabajos de Hércules* y la *Summa* de Marsilio Ficino. Cf. M^a. Dolores Vila Jato, “Alonso de Fonseca III. Mecenaz del Renacimiento Gallego”, en *El Reino de Galicia en la época del emperador Carlos V*, ed. a cargo de Antonio Eiras Roel, Santiago, 2000, 622.

- 10 Los Fonseca poseían una especial sensibilidad en todo lo relacionado con la perpetuación de la memoria que canalizaron mediante unos sepulcros en los que comienza a aflorar ese nuevo sentido humanista de superación o triunfo sobre la muerte. Si a esto se añade que don Diego de Castilla había sido secretario del Gran Cardenal Mendoza –“introducción”, junto al conde de Tendilla, de la nueva estética en España–, se percibe que las prentesiones triunfalistas en torno a dicho fenómeno se acomodaban en la elite intelectual del momento, formada por un pequeño círculo de personajes relacionados, además, entre sí.
- 11 La escueta noticia, dada a conocer por Pablo Pérez Costanti (*Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*, Santiago, 1930, 46) es uno de los pocos datos documentales acerca del enigmático escultor cuya personalidad y obras siguen inmersas en una ambigüedad difícil de digerir pues esta obra es la única que se le puede asignar con toda seguridad. Sin embargo, el estudio formal de las empresas ejecutadas por Juan de Álava y su círculo quizá aporte algo de luz en la actividad y estilo de Arnao de Flandes.

en la configuración arquitectónica del sepulcro¹². Además de tan particular elección, el uso de un material como la piedra litográfica, tan poco frecuente en Galicia, en vez del sempiterno granito, acentúa todavía más la “extravagancia” de esta obra. El arco de triunfo señala una apuesta vanguardista por la superación de aquellos ideales de estupor y consternación pero, aparte de un mayor o menor empeño iconográfico, la talla minuciosa, detallista y casi observadora inducida por los ideales de perpetuidad del propio don Pedro no hubieran alcanzado los mismos resultados con otro material. El contenido iconográfico¹³, puntualizado en la inclusión del relieve de la Resurrección en el tímpano que corona el sepulcro del maestrescuela, subraya esa elocuencia del marco mediante una serie de símbolos de raigambre romana dispuestos de manera que no se desdibuje la estructura en que se halla inserto el túmulo: toda la simbología aderezada responde a los nuevos ideales de superación patentes en el arco triunfal y en la inscripción latina en caracteres romanos que glorifica la memoria del difunto a través de un retrato espiritual que sanciona de manera concluyente el rango y virtudes de don Diego. De este modo, aunque la figura del fallecido se disponga a modo de *gisant* pisando el inevitable león –símbolo del pecado y del demonio frecuente en la iconografía sepulcral gallega– el tópico trasciende a través de la coordinación competente del marco con la inscripción expiatoria pero, más que nada, con la recreación física del durmiente. En efecto, la maleabilidad del material escogido permite la conquista del retrato como paradigma individualizador del comitente, más preocupado que nunca por la trascendencia posterior de su memoria. Arnao demuestra sus aptitudes como escultor haciendo gala de un conocimiento conciso de la anatomía humana y esto se refleja en la traducción sincera de la morfología facial entendida como la proyección de toda una singladura vital¹⁴. El retrato biográfico

12 Es verdad que, en ocasiones, la utilización del arco de triunfo se realiza de una manera antojadiza e incluso arbitraria y caprichosa, sin tener que responder, por fuerza, a los ideales triunfalistas asociados al pensamiento humanista. Sin embargo, en este caso, la elección de dicha estructura respondería a una necesidad consciente quizá instigada y favorecida por las lecturas y gustos de don Diego y por el ambiente en que éste se movía: la tumba ya mencionada de don Pedro González de Mendoza incorporó, por propio deseo testamentario, la inclusión de un gran arco triunfal para albergar su sepultura, inaugurando una serie de sepulcros en los que la elección se repite con más o menos éxito aunque no siempre desde una conciencia clara de su significado. Sobre este encuentro con la antigüedad clásica véase Fernando Checa Cremades, *Pintura y Escultura del Renacimiento en España, 1450-1600*, Madrid, 1993, 80 y ss.

13 No me pararé en la explicación de su lectura, ya dilucidada por A.A. Rosende Valdés, “Un marco para a morte...” art. cit., 224-226.

14 Esta nueva actitud ante la plasmación fisonómica se observa también en los tenantes infantiles que timbran los ángulos del frontón que corona el monumento. En estas figurillas, el bulto se organiza mediante una utilización del contraposto –huidizo de todos modos– que funciona como determinante anatómico, aunque el resultado final no alcance el grado de verosimilitud apetecido: el desarrollo del cuerpo se organiza partiendo de la postura de las piernas, que hacen oscilar el torso y los hombros mostrando levemente esa sutil conexión con el movimiento originado en la base. Esta inquietud a la hora de abordar el cuerpo humano se percibe en otras obras presentes en la misma basílica asociadas al círculo artístico de Juan de Álava. Las figuras que coronan, por ejemplo, las portadas de acceso al claustro de la catedral, o las que se disponen en el retablo de la capilla del Rey de Francia –obras adscritas al arquitecto de Fonseca– siguen el mismo esquema compositivo, por lo que quizá deba pensarse en una colaboración estrecha entre Arnao y Álava. Esta idea ya fue apuntada por Andrés A. Rosende Valdés, “El Renacimiento”, en VV.AA., *Historia del Arte Gallego*, Madrid, 1982, 232.

del moribundo se complementa, a su vez, con una detallada descripción física de los ropajes, desde la mitra a la capa pluvial e incluso el libro. Pero es que además, el escultor también se ha preocupado por reproducir fielmente las calidades táctiles de las telas, cuyos pliegues se ordenan de manera que se pueda adivinar la disposición corpórea del yacente.

La tumba del maestrescuela no supuso, ni mucho menos, un punto de inflexión en la plástica gallega. La mayor parte de los sepulcros inmediatamente posteriores continuará repitiendo por inercia los esquemas compositivos, la sintaxis, la morfología corporal y un lenguaje decorativo anclado a la rutina. Únicamente la nueva concepción volumétrica del bulto funerario, la verosimilitud anatómica y la inclusión del elogio en caracteres romanos tendrán cierto éxito posterior pero casi siempre dentro del ámbito catedralicio compostelano. Es el caso de la tumba de don Juan de Melgarejo, fallecido en 1534, que, aun manteniendo la idea del *enfeu* medieval sin la alteración triunfalista de la tumba anterior, recoge la misma sensibilidad por la anotación anatómica, la plasticidad de los paños e idéntica ponderación latina.

Sin menospreciar las contribuciones de Cornielles de Holanda para el género¹⁵, la evolución de la escultura funeraria gallega se conformará en torno a una auténtica revitalización de un modelo experimentado siglos atrás: se trata de la solución adoptada por los yacentes del Panteón Real y recuperada de manera magistral a finales del siglo XVI por Juan Bautista Celma. En esta receta compositiva, el yacente se suele disponer recostado dirigiéndose sutilmente hacia el espectador, apoyando el rostro en una de las manos, en una apariencia de profundo sueño, mientras que la otra descansa sobre el pecho o el vientre. El sepulcro sigue estando embutido en el muro, siguiendo las pautas del *enfeu* medieval, pero la dulzura de la técnica permite, ya a mediados del siglo XVI, una mejor valoración de la postura y de la gravidez del cuerpo¹⁶.

15 La tumba de don Antonio Rodríguez Agustín, ejecutada en 1528 y situada en la capilla de los Clérigos de la Concepción de la basílica jacobea, revela esa indefinición estilística del momento y la figura del yacente no alcanza el resultado obtenido por Arnao: el tratamiento anatómico padece cierto hieratismo palpable en la falta de plasticidad de los pliegues y su desconexión absoluta con la posición horizontal del bulto. Cf. A.A. Rosende Valdés, "Un marco para a morte..." art. cit., 229.

16 La tipología, estudiada por A.A. Rosende Valdés, ("Un marco para a morte...", art. cit., 235-237; "El siglo XVI: gótico y renacimiento en la catedral compostelana", en *Santiago, la catedral y la memoria del arte*, ed. a cargo de Manuel Núñez Rodríguez, Santiago, 2000, 170) se vincula con los sepulcros del conde don Ramón de Borgoña, con el de doña Berenguela y el de don Fernando II de León de la catedral de Santiago. La fórmula medieval, en realidad, no llegaría a abandonarse nunca y poco o nada tiene que ver con las propuestas de Mathieu Jacquet, Pilon o Andrea Sansovino en las que el yacente no aparece disfrutando del eterno sueño sino representado en actitud meditativa. Este tipo de imagen reclinada del difunto altera la receta del *gisant* incorporando o activando la figura del yacente en una postura que se ha relacionado con las antiguas tumbas etruscas (según una insinuación de M.E. Sainte-Beuve, "La statue tombale de Marguerite de Mandelot", *Gazette des Beaux-Arts*, XLVIII, 1956, 62-64) pero que también podría escudriñarse, en mi opinión, en las representaciones de los ríos y en las figuras acodadas de los tímpanos de la Antigüedad clásica aunque el origen primigenio de la fórmula provenga de los sarcófagos antropomorfos del antiguo Egipto. A este respecto, véase el estudio de Franz Cumont, *Recherches sur le symbolisme funéraire des romains*, Paris, 1966, 389 y ss. Sin embargo, antes de la canonización *all'antica* del tipo que supuso la obra de Sansovino para Santa María del Popolo, la receta ya era conocida en España. Las tumbas de don Íñigo López de Mendoza y la más conocida de don

Esta vía de representación no había caído en desuso aunque sí es cierto que no tuvo el éxito esperado quizá debido a la dificultad que implicaba la transcripción plástica del gesto y esa peculiar activación o incorporación tenue de la imagen yacente. Un ejemplo



Fig. 2. Bulto funerario de una dama.

intermedio, casi una excepción paradigmática de esta modalidad, se encontraba en la misma basílica jacobea que acaso pudo servir como clave morfológica para la tumba de doña Mencía de Andrade.

El bulto sepulcral de una dama sin identificar (fig. 2), hallada en el muro norte de la capilla de la Corticela, sigue las mismas directrices de las tumbas reales y es el precedente más oportuno del sepulcro ejecutado por Celma¹⁷. La solución adoptada por este artista no fue arbitraria ya que en 1582 doña Mencía había solicitado expresamente que se siguiese el modelo –convencional pero de factura exquisita– del sepulcro de don Pedro García, fallecido en 1561 y enterrado en la capilla de San Andrés. El escultor hizo caso omiso de lo exigido y cinceló el bulto como mejor le pareció quizá sugestionado por el sepulcro de la dama anónima o animado por el interés tipológico que había comenzado a suscitar en

Martín Vázquez de Arce, denominadas por Panofsky (*Tomb sculpture...*, op. cit., 81-82) con el término *demi-gisants*, han sido relacionadas por dicho iconólogo, debido a esa postura de contemplación taciturna, con la representación de poetas melancólicos o filósofos reclinados en sus lechos, en una recreación de “sombria piedad”. Además de apoyarse en el codo e incorporarse de una manera evidente ante el espectador, se trata de representaciones *au vif* en las que el fallecido reflexiona ante el libro litúrgico. En las mencionadas esculturas de los reyes y sus epígonos quinientistas esa incorporación no existe como tampoco el ensimismamiento o actitud más o menos piadosa. Son dos vías diferentes de representación con un valor iconográfico opuesto. De hecho, ya Ricardo de Orueta y Duarte (*La escultura funeraria en España*, Madrid, 1919, 118) consideró las tumbas de los condes de Tendilla como el punto inicial de la estatua incorporada que asoció, además, con una modalidad originada en el arte castellano señalando como posible fuente de inspiración, la Ariadna del Museo Vaticano.

17 Es una figura parcialmente mutilada –carece del brazo derecho en el que apoyaría la cabeza– que no ha tenido el eco historiográfico merecido. Su cronología podría acoplarse en los últimos años del siglo XV debido al tipo de ropaje y tocado nórdicos, el tratamiento de los plegados y las joyas que decoran parte de la vestimenta. La factura del bulto es magnífica pese al evidente estado de deterioro: el artifice ha sabido sacar partido a un material tan duro como el granito y esto se nota, sobre todo, en la organización de los paños y la calidad en la composición de la mano y el rostro. Como el personaje representado, el autor de la obra ha caído en el olvido. Sobre la obra, véase M. Chamoso Lamas, *La escultura funeraria en Galicia*, Ourense, 1979, 547-549.

este campo¹⁸. El caso es que, más allá de la postura y su valor iconográfico, la imagen recostada de la viuda es una de las más bellas de la escultura funeraria gallega del siglo XVI (fig. 3). Aparte del valor anatómico que se le concede al bulto y la espontánea expresividad del rostro, lo más sobresaliente es la disposición de los pliegues del ropaje en absoluta correspondencia con el cuerpo que los luce.

La mayor aportación al género, más que nada por su posterior proyección en época barroca, fue la sistematización de la figura orante, una fórmula iconográfica que adquiere reputación definitiva con los grupos de El Escorial y que tiene su origen, una



Fig. 3. Tumba de doña Mencía de Andrade.

vez más, en la escultura funeraria francesa¹⁹. Se trata de una manifestación escultórica que se ha venido asociando al fenómeno de la llamada “reactivación de la efigie” que comienza a aflorar en algunas tumbas de finales del siglo XV: el sepulcro de Carlos VIII, obra del artista Guido Mazzoni, se realizó poco después de la muerte del personaje, en 1498, y la conocemos gracias a algunos grabados, ya que fue destruida durante la Revolución Francesa. El escultor de Módena se especializaría en este tipo de grupos realizados en terracota policromada, lo cual supone un empeño ilusionístico no repetido hasta época barroca. Los ejemplos italianos traídos a colación por Panofsky para estudiar la tipología, en los que aparece la imagen del donante arrodillado ante la Virgen, no son efigies en el sentido más categórico del término. Sin embargo Guido Mazzoni recoloca el retrato del donante arrodillado italiano aislándolo de la esfera celestial en un proceso de monumentalización que presenta al fallecido no sólo como devuelto a la vida sino con capacidad, también, para determinar su propia acción. El éxito de la propuesta de Mazzoni no se haría esperar: Luis XII se hace representar de igual guisa en un grupo realizado por los hermanos Giusti, en el que se combina, mediante dos niveles, la imagen *au*

18 La tumba del cardenal don Pedro Varela, realizada hacia 1574, aunque tosca y de menor calidad, es el antecedente más inmediato. Un ejemplo intermedio por su cronología subraya el revival de la postura fuera de Santiago: en la iglesia parroquial de Beade, en la capilla del Espíritu Santo, el sepulcro de Vasco Rodríguez el Viejo, muerto en 1533, recoge el mismo rictus adormecido acariciado por una de las manos.

19 Se trata de una tipología infrecuente en la plástica italiana y, salvo algunas obras de Bernini –determinantes para el desarrollo del modelo en España–, este tipo de representación es esporádica y normalmente asociada a aquellas regiones que estaban bajo la influencia española o francesa, como Nápoles, Sicilia, Turín y Génova. Véase Panofsky, *Tomb sculpture...*, op.cit., 81.

vij²⁰ con la figura en transi; Francisco I y su esposa, Claude, recurren al francés Bontemps para esculpir sus retratos arrodillados en una arquitectura diseñada por Philibert de l'Orme que emula consciente y descaradamente la imagen del arco de triunfo romano en la que se combinan, además, varios materiales para acentuar esa aura de mausoleo.

En España, el renombre del invento determinaría el género funerario casi durante siglos principalmente tras la consagración del arquetipo a manos de Pompeyo Leoni²¹. Los grupos de El Escorial únicamente afianzan en el ánimo de los comitentes un determinado modo de encargo, es decir, perpetúan la tipología a través del propio encargo, pues el escultor de Felipe II responde a las querencias específicas de su mecenas y no a una tradición escultórica inexistente en la Península Itálica²².

La escultura funeraria gallega insistirá hasta el empalago en la misma fórmula que tuvo su mejor carta de presentación con la sepultura de Francisco Blanco, cuando ya la explotación del prototipo francés era común en España²³. Esta primera obra gallega (fig. 4), ejecutada por Mateo López en 1583, se anticipa al modelo escorialense divulgado en Galicia por la figura orante del cardenal don Rodrigo de Castro y supone un avance de las posteriores búsquedas del artista barroco en materia funeraria. Mateo López era ante todo, un arquitecto, por eso en la tumba del prelado se comienza a atisbar cierta unidad o fusión de la escultura con la arquitectura, que deja de ser un simple marco para funcionar como un catalizador visual en el que la imagen del fallecido obtiene su propio espacio existencial²⁴. Es cierto, luego, que el procedimiento de la figura genuflexa estaba en boca de todos a finales del siglo



Fig. 4. Sepulcro de don Francisco Blanco.

20 "By kneeling figures intently praying before their *prieu-dieu*". Cf. Panofsky, *Idem*, 80.

21 Cuando el escultor italiano satisface los encargos reales, ya existía en España una tradición escultórica que recogía el tipo inaugurado por Mazzoni.

22 Véase sobre este asunto, Fernando Checa Cremades, "O mecenado artístico do cardeal Rodrigo de Castro", *Galicia no Tempo*, 1991, 271.

23 La tumba del príncipe don Alfonso, hijo de los Reyes Católicos y realizada por Gil de Siloé para la Cartuja de Miraflores a finales del siglo XV o la de don Gutierre Carvajal y su mujer, atribuida a Francisco Giralte, son sólo un anticipo de la notoriedad que alcanzaría la manida receta del orante arrodillado.

24 En el contrato, citado en incontables ocasiones, los testamentarios aclaran la disposición que habría de tener la estatua de don Francisco: "y el retracto de Su Ilustrísima ha de ser de altura de ocho palmos

XVI, pero el artista portugués –a instancias de los testamentarios del arzobispo– se acerca más a la hibridación plástica que supone la relación de la escultura con la arquitectura que la envuelve y que, no mucho después, dará lugar a la creación de conjuntos monumentales autónomos en los que la escultura arrodillada funcionará como lo haría un figurín en una escena teatral. En este sentido, la disposición del propio orante juega un papel primordial en la evolución del género: frente a una actitud ausente y autoconcentrada, en la tumba de Francisco Blanco se opta por establecer un vínculo con el propio monumento, asimilado ya no como un simple referente sino como un oratorio independiente dentro propio templo²⁵.

Con el título de don Rodrigo de Castro, en la iglesia del Colegio del Cardenal, en Monforte, Juan de Bolonia incide de manera concluyente en esta serie de aspectos y aunque la arquitectura pierda cierta contundencia –ganando en decorosa solemnidad– se reitera en ese afán por reunir la acción del retratado con la presencia del altar mayor al cual dirige la mirada²⁶.

2. LA TUMBA EN ÉPOCA BARROCA O EL DESARROLLO DEL ORANTE ARRODILLADO

De los tres modos analizados, el barroco repetirá de manera obstinada el tipo de la figura orante, fórmula preferida por las altas dignidades eclesiásticas, la nobleza y una burguesía cada vez más ávida de un panteón particular. Como se sugería, el alejamiento con respecto al modelo consolidado en El Escorial y ratificado por el encargo de don Rodrigo, se produce por la incorporación de una serie de mecanismos hasta entonces exclusivos de otros ámbitos artísticos y por la asociación de elementos propios del monumento efímero con la práctica escultórica funeraria. Esta hegemonía de la estatua arrodillada no taponó, sin embargo, la producción de monumentos más o menos convencionales y dependientes de una práctica por defecto, pero tampoco la realización de otro tipo de tumbas en las que se rompe esa obstinación a causa de la genialidad individual del artista.

descontandole lo que se podrá ocupar estando de rodillas como ha de estar”. Archivo de la Catedral de Santiago (en adelante léase A.C.S.) Varia 1ª serie, tomo II, legajo IG704, fol. 62v. Véase P. Pérez Costanti, *Diccionario de artistas...*, op. cit., 334. La figura arrodillada ya aparecía, por ejemplo, en los sepulcros de los marqueses de Ayamonte, pero, aparte de su condición de “préstamo” italiano y la incoherencia a que dio lugar su traslado al monasterio de San Lorenzo de Santiago, no existe ese interés por acomodar las figuras en un envoltorio arquitectónico como el de la tumba de Francisco Blanco. Sobre las figuras de los Aprili, véase Marqués de Lozoya, *Escultura de Carrara en España*, Madrid, 1957.

25 Sobre esta incipiente autonomía del marco sepulcral, véanse A.A. Rosende Valdés, “Un marco para a morte...”, art. cit., 238 y M^a. Dolores Vila Jato, *Escultura manierista*, Santiago, 1983, 116 y nota 7. Esta autora planteó la posibilidad de atribuir la talla de la figura orante del prelado al entallador Pedro Fernández al intervenir como uno de los fiadores del arquitecto en la escritura de contrato.

26 La escultura fue realizada hacia 1597 por el taller florentino de Juan de Bolonia, un escultor en absoluto familiarizado con la tipología que fue producto de la elección del propio don Rodrigo. El empleo del bronce subraya ese sentido solemne de la arquitectura ya que confiere cierto hábito de gravedad y empaque a la imagen del cardenal. Cf. A.A. Rosende Valdés, *Idem*, 239.

El arte sepulcral del Barroco gallego, por tanto, acusa cierta continuidad con respecto a la plástica anterior de modo que no instaure nuevas tipologías ni tampoco crea pautas de representación que se puedan considerar vanguardistas: al igual que sucedía en la arquitectura, los escultores renovarían el género funerario partiendo de las directrices marcadas durante el último tercio del siglo XVI sin romper tajantemente con ellas. La innovación consistirá más en el significado que se desprende o se palpa en cada obra que

en la propia configuración de sus significantes, codificados ya en épocas anteriores pero ensamblados, ahora, bajo una nueva perspectiva.

La primera gran tumba erigida en el siglo XVII no es más que una derivación de lo trillado por los artistas quinientistas. Por supuesto que el sepulcro de don Juan Beltrán de Guevara (fig. 5) apunta maneras que huelen a cierta renovación, tal vez por la ruptura que suponía un lugar destacado dentro de la basílica jacobea dada la práctica usual de enterramiento que “confortaba” la actitud ante la muerte de las dignidades eclesiásticas²⁷. La monumentalización —ya presente en obras anteriores— del catafalco funerario y su localización privilegiada era un hecho que comienza a apeteecer en la comunidad de canónigos más o menos

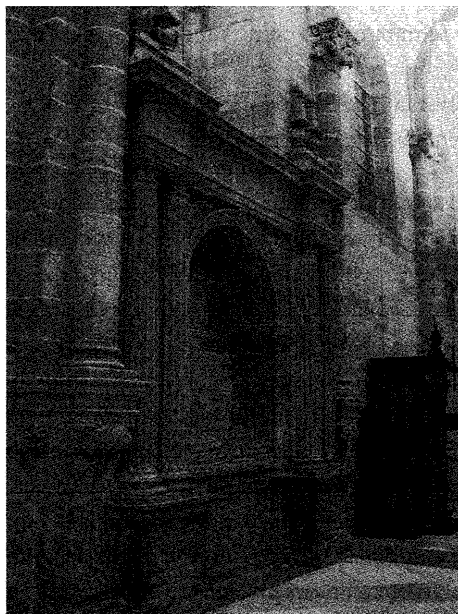


Fig. 5. Tumba de don Juan Beltrán de Guevara.

puedientes si bien la conducta general se suele conformar con un simple nicho adornado con el escudo heráldico y una escueta semblanza acerca del difunto. El entierro *ad sanctos* tanto en la Quintana como en el propio claustro catedralicio —el ejemplo compostelano es paradigmático— era más que suficiente: la pompa, la magnificencia y la solemnidad no venían dados por el recordatorio monumental sino por la ceremonia pública y todo lo que ella acarrea aunque muy pronto los canónigos, en especial alguno de ellos, se molestasen por encontrar un lugar más destacado²⁸. La sepultura del citado arzobispo

27 Véase Domingo L. González Lopo, “La actitud ante la muerte en la Galicia Occidental de los siglos XVII y XVIII”, *La documentación notarial y la historia: Actas del II Coloquio de Metodología Histórica Aplicada*, Santiago, 1984, 125-137; Idem, “La evolución del lugar de sepulturas en Galicia entre 1550 y 1850: los casos de Tui y Santiago”, *Obradoiro de Historia Moderna. Homenaje al Prof. Antonio Eiras Roel en el XXV Aniversario de su Cátedra*, 1990, 163-180.

28 Un análisis pormenorizado sobre la evolución de la plaza de la Quintana y sus usos funerarios en Andrés A. Rosende Valdés, “Utilidad y magnificencia: la plaza de la Quintana de Santiago de Compostela”, *Propaganda e Poder*, Lisboa, 2000, 301-346. Especialmente, 337-338.

supone una pauta de comportamiento nueva que se tendrá en cuenta poco después dentro del ámbito catedralicio lo cual añade una importancia añadida al dar paso a futuras decisiones en esta materia. Su destino original, entre las capillas de San Fructuoso y San Andrés, sería alterado por la construcción de la capilla del Pilar a finales del siglo XVII, cuando se desmonta y se traslada a su lugar actual en la nave oriental del brazo sur del crucero. En su testamento, Guevara únicamente exponía el deseo de tener su sepultura en la catedral de Santiago. Fueron sus testamentarios, don Fernando de Vera y don Juan Bautista Herrera quienes se empeñaron en levantar un monumento cerca del Apóstol, con lo que se rompía la costumbre propia de los preladados de inhumarse entre el altar y el coro. El proyecto, que se encargó en diciembre de 1626 al maestro de obras de la catedral Francisco González de Araújo el Joven, contemplaba una solución más generosa de la que finalmente se llevó a cabo. En el contrato se especificaban de manera detallada las condiciones de la tumba y la disposición de la estatua trazados por Araújo: *“hes condicion que toda la obra ha de ser de canteria y de la mexor piedra que se allare [...] vien labrada, sin quitar cosa alguna de lo que ensena la traza. Ansimismo hes condicion que a de azer dicho nicho y dentro del, el bulto del señor arçobispo de rodillas de pontifical y su sitial, guion y libro y mitra”*. Además, *“dentro del dicho nicho ha de azer una Nuestra Señora de la Concepcion debaxo del arco del dicho nicho”* intercalando dos figuras *“entre las columnas de cada lado del dicho nicho la suya, las quales seran del tamaño que ensenan los nichos dellas y los nonbres, los que diere Su Señoria dicho señor obispo y dicho señor Licenciado Don Juan Bautista de Herrera”*. El documento especificaba, a su vez, como remate del arco *“otras dos figuras de unos anxelotes cada uno en cada su mano un escudo con las armas moscosos y figueroas y con las otras dos manos asidos de los cordones del capelo que caera encima de otro escudo grande con todas las armas y letra que tienen del dicho señor arçovispo”*²⁹. El diseño del maestro de obras y la excentricidad que suponía por sí sola la empresa, no fueron bien vistos por el fabriquero de la catedral, don Francisco de la Calle, que incluso llegó a aportar su propio proyecto. El canónigo argumentaba, para evitar a toda costa la consumación de este primer diseño, que una *“gracia como esta de enterrarse frente al sepulcro del Glorioso Apostol a nadie se le habia hecho, ni aun a las personas reales”*³⁰.

Tras una comisión en la que se sopesaron los dos proyectos y un tercero presentado por Bartolomé Fernández Lechuga, se eligió la traza de este último maestro, quizá la que más tranquilizaba el desaire del fabriquero y que tendría que ejecutar Araújo en un plazo de cinco meses³¹. La tumba ideada por Lechuga alteraba radicalmente el plan ori-

29 Se trata de un extracto del contrato firmado con Araújo. A.C.S. Varia, 2ª serie, tomo VI, legajo IG718, documento 430. Cf. A. López Ferreiro, *Historia de la S.A.M. Iglesia de Santiago de Compostela*, t. IX, op. cit., 60-61; P. Pérez Costanti, *Diccionario de artistas...*, op. cit., 189.

30 A. López Ferreiro, *Historia de la S.A.M. Iglesia...*, op. cit., 61.

31 El capítulo se reunió el cinco de mayo de 1627: *“En este cavildo los dichos señores abiendo bisto las tres plantas del nicho para los huesos del señor Don Juan Beltran de Guevara que hicieron el señor cardenal Don Francisco de la Calle y Lechuga, maestro de obras del monasterio de San Martin y*

ginal sobre todo en lo relativo a la resolución de la figura arzobispal, que fue seguramente la mayor nota discordante por parte de don Francisco de la Calle. En efecto, el marco arquitectónico importaba muy poco; la única indicación que tendría que seguir la traza se refería al bulto funerario: “*a doce dias del mes de junio de 1627 [...] los dichos señores escoxieron la traça que hiço Bartolome Lechuga [...] y ha entendido en boz de su señoría que quiere que este echado el bulto del dicho señor arçobispo con sus insignias arçobispales que se contenta que el maestro lo aga echado, conforme al arte y de buena piedra*”³². Se propiciaba la talla de una figura yacente al uso, como las que Celma había esculpido para otros arzobispos en la misma catedral, en detrimento de la más innovadora figura secundada en un principio.

Sin embargo, la propuesta de Lechuga, sin esa preferencia por la imagen incorporada, logra un resultado convincente por el empaque y valor que confiere al arco triunfal solemnizado por la acción de dos pares de columnas toscanas geminadas que soportan, en sí mismas, todo el valor ritual y hierático que se podía esperar de un monumento de estas características³³. La estatua de Guevara resulta, no obstante, mediocre y no aporta nada nuevo a lo ya visto en obras anteriores³⁴.

La tumba del arzobispo don Pedro Carrillo y Acuña es quizá el empeño artístico del género más atrevido del siglo XVII sin lugar a dudas: aun partiendo de la fórmula del arrodillado, el resultado está muy lejos de los presupuestos esbozados en el sepulcro de don Francisco Blanco pese a que parte de su encanto se deba a esta obra. La decisión de Carrillo por tener su propio espacio funerario dentro de una capilla construida *ex novo* entrañaba forzosamente la autorización del Cabildo a semejante “capricho” y, a la larga, implicaba nuevas concepciones y cambios con respecto al género sepulcral.

La singularidad de su enterramiento se explica por la misma peculiaridad que rodeaba la figura del cardenal. Había nacido en la villa de Tordomar, en Burgos, en 1595 y su formación en el colegio fundado por el Gran Cardenal haría de él un gran jurisconsulto, lo que le valdría el nombramiento, en 1633, de auditor de la Rota Romana y, posteriormente, presidente de la Real Chancillería de Valladolid. En 1648 es designado obispo de Salamanca, ciudad en la que permanecería hasta que en 1655 recibe la distinción

Francisco González de Araujo, maestro de obras desta Santa Yglesia y abiendo botado en boz qual dellos se admitiria y por ella se hiçiese el dicho nicho, botaron por abas negra y blancas qual dellas se abia de elixir y por mayor parte salio que elegian la planta del dicho maestro Lechuga”. El acuerdo no se recoge en el Libro de Actas Capitulares correspondiente a la fecha pero sí aparece en el documento del contrato con Araujo. A.C.S. Varia, 2ª serie, tomo VI, legajo IG718, documento 430.

32 A.C.S. Idem.

33 La obra ha sido documentada y analizada por Ana Goy Diz, (*El arquitecto baezano Bartolomé Fernández Lechuga*, Jaén, 1998, 101-105) que la pone en relación con modelos andaluces como el Hospital de San Juan de Dios. Un sólido análisis estilístico de la tumba en relación con el claustro procesional de San Martín Pinarío diseñado por Lechuga y otras obras granadinas en Alfredo Vigo Trasancos, “Bartolomé Fernández Lechuga y el claustro procesional de San Martín Pinarío en Santiago de Compostela”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, tomo XLI, fasc. 106, 1993-94, 299 y nota 59.

34 Evidentemente no fue tallada por Lechuga y tampoco por Araujo. Sobre ella, M. Chamoso Lamas, *La escultura funeraria...*, op. cit., 566-567.l.

arzobispal en Santiago. Ese componente intelectual, merecedor de la confianza del propio Felipe IV, se completaría con un audaz interés por la pintura estimulado definitivamente durante los diez años que pasó en Roma. El arzobispo se haría con una auténtica colección de estampas, grabados y lienzos entre los que sobresalían algunos Guido Reni que se encargaría de distribuir cautelosamente al firmar testamento³⁵. De todo este periplo, fue su paso por el Colegio de Santa Cruz de Valladolid lo que marcaría el resto de su vida y, en mi opinión, lo que determinaría finalmente las condiciones para su enterramiento en un intento por emular la figura de don Pedro González de Mendoza, a quien siempre se refirió como “*mi señor*”³⁶.

En fin, el 10 de enero de 1662 el prelado realiza su excepcional solicitud que el Cabildo acepta sin demasiadas reservas: la petición debió contar con el apoyo incondicional e incluso el consejo del fabriquero de la catedral, don José de la Vega y Verdugo a pesar de que la fábrica se hallaba embarcada y embargada por un proceso de renovación constructiva acongojado por los interminables pleitos y la guerra con Portugal³⁷. El espacio ofertado por la asamblea capitular, en la nave lateral del Evangelio, no era en absoluto aleatorio, ya que propiciaba el acceso a la futura capilla desde el palacio arzobispal y, además, se situaba al lado del único oratorio que hasta entonces había servido como lugar particular para el enterramiento de un arzobispo, la capilla de don Lope. Es más, probablemente el sitio otorgado por el Capítulo ya había sido sugerido anteriormente por don Pedro tras discutirlo con el fabriquero, el maestro de obras Peña de Toro

35 La faceta coleccionista del prelado ha sido estudiada por Leopoldo Fernández Gasalla, “Las obras de Guido Reni en la colección del arzobispo de Santiago don Pedro Carrillo (1656-1667)”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid*, 431-435.

36 El propio Carrillo refiere esa deuda con el Colegio en su testamento, redactado en 1664: “[...] reconozco siempre que el principio de todos los puestos y aumentos que he tenido los debo a la honrra de aver vestido, aunque indigno, el santo havito de colegial de el Collegio Mayor de Santa Cruz de Valladolid del Gran Cardenal de España, mi señor”. Archivo Histórico Universitario de Santiago (en adelante léase A.H.U.S.) Protocolos de Andrés Martínez de Cea. Año 1667. Protocolo 1393, fol. 78r. M^o del Carmen Folgar de la Calle, (*Capilla del Cristo de Burgos de la catedral de Santiago*, 1998, 15-16) destaca este vínculo con la figura del cardenal que, en cierto modo, debió ser un ejemplo a seguir.

37 Las relaciones entre ambos personajes debieron ser fluidas según se deduce del excelente trato que se procesaban. Los dos eran aficionados al arte aunque, en efecto, uno participase desde una postura más crítica o diletante y el otro fuera, en definitiva, un coleccionista erudito y acaudalado. Quizá el pasado romano que tenían en común —aunque jamás coincidieron en esa ciudad— asentó una amistad que posibilitaría el auge constructivo que gozó la basílica precisamente durante los años en que don Pedro dirigió la mitra compostelana y Verdugo ejercía el cargo de fabriquero: entre 1658 y 1667, año de la muerte del arzobispo, no sólo se articula la mayor parte del baldaquino, sino que se levanta el cierre de la Quintana, se construye la cúpula del crucero, se levanta el Pórtico Real, se realiza una nueva Puerta Santa y se comienza a transformar el perfil de la fachada occidental. Muchas de las decisiones tomadas por el prebendado, algunas contenidas en su *Memoria*, hubieron de obtener el visto bueno del prelado, al que se debe asignar gran parte de la versatilidad de un taller acosado por el litigio iniciado por don Juan de Mondragón y las levas de soldados. La intervención de Carrillo en este último asunto fue definitiva para la consolidación de la nómina de canteros que trabajaban al servicio de la catedral. Al fin y al cabo, el arzobispo fue, entre 1658 y 1663, capitán general del Reino de Galicia, una dignidad que tuvo su pequeño reflejo en los escudos heráldicos labrados en el Pórtico Real, Puerta de los Abades y cimborrio.

o el propio arquitecto encargado del proyecto, el trasmerano Melchor de Velasco³⁸. Tampoco parece casual o repentina la ocurrencia de enterrarse en un recinto privativo. El beneplácito del Cabildo sorprende en un asunto tan espinoso, sobre todo si se recuerdan las reticencias que había motivado la tumba del arzobispo Guevara. Seguramente la decisión capitular de procurar al fabriquero un entierro digno en el interior del templo allanó la prerrogativa dispensada al arzobispo con lo que no se desequilibraba tan bruscamente la balanza³⁹.

La edificación de la capilla se realizó en poco tiempo puesto que en 1664 estaba prácticamente levantada conforme a la traza diseñada por Velasco, que se ceñía, por otro lado, al estilo y claves constructivas desarrolladas en ese momento por Peña de Toro tanto en la catedral, como en otras capillas funerarias de la ciudad⁴⁰.

38 La lectura del pliego de condiciones acerca de la construcción de la capilla, accesos, tribuna y duplicidad de sacristías así lo confirma: para su concreción, no hubiera sido posible otro paradero. Pueden consultarse dichas condiciones en A. López Ferreiro, *Historia de la S.A.M. Iglesia...*, op. cit., Apéndices, 130 y ss. El hecho de que fuese el trasmerano y no el maestro de obras el elegido para la construcción y diseño se explica no sólo por la intensa actividad a que se vio sometido Peña de Toro (razón argüida por M^o.C. Folgar de la Calle, *Capilla del Cristo de Burgos...*, op.cit., 18) durante esos años, sino también porque se trataba de un encargo particular que se escapaba de las responsabilidades presupuestas al cargo.

39 La sucesión de fechas es suficientemente significativa como para apreciar este cambio con respecto a los nuevos usos funerarios de uno de los canónigos –el mismo fabriquero– y el arzobispo. En marzo de 1660, Vega y Verdugo pide al Cabildo un lugar preciso e independiente para su enterramiento y, como recompensa a su emprendedora labor, los capitulares no dudan en concedérselo: “*En este cavildo el señor Don Josephe Berdugo y Bega, fabriquero, represento en como tenia particular debocion que quando Dios fuese servido de llebarle, de enterrarse en la yglesia baxa desta Santa Yglesia. Para lo qual pidio y suplico al cavildo fuese servido de darle sitio para una sepultura y que en ella pudiese poner su losa con escudo de armas y lebrero que en ello recibiria merced. Y todo favor siendo visto por el cavildo y conferido sobre dello en consideracion el mucho zelo que el dicho señor Don Josephe a tenido y tiene a las cosas desta Santa Yglesia y sus obras y la mucha puntualidad con que a acudido y acude a ello, dixeron le davan y dieron la dicha sepultura y sitio para ella en la dicha yglesia baxa, en la parte que escoxiere u elixiere para su entierro para si mismo y no para otra persona alguna y que pueda poner en ella su escudo de armas y lebrero y ser abida y tenida por suya propia sin que en ella se pueda enterrar otra persona alguna*”. Se trata de una reunión capitular celebrada el 2 de marzo de 1660. A.C.S. Libro 32 de Actas Capitulares, legajo IG597, fol. 419v. De todos modos, el sepulcro del prebendado seguiría a pies juntillas el vocabulario elemental asociado a las tumbas de los canónigos. Consistiría en un “*nicho, sepulcro y urna levantado con sus armas, epitafio y adorno que le pareciese, con el sitio junto a el de una sepultura a la larga de piedra rassa con sus armas y lebrero para dicha su familia*”. La diferencia con respecto a otros capitulares estribaría en ser “*en parte tan sagrada y cercana al nibel del pabimento donde esta el sagrado cuerpo del señor Santiago el Mayor*”. A.H.U.S. Protocolos notariales de Juan de Quintana, año 1661, protocolo 1910, fol. 411r.v.

40 Hay dos datos que confirman esa fecha. A finales de 1663, tanto la cúpula como la linterna estaban levantadas, dato que se infiere de la lectura de este extracto del contrato con el vidriero Domingo Fraguío: “*En la ciudad de Santiago a quatro dias del mes de octubre de mill y seyscientos y sessenta y tres años, ante mi scrivano y testigos, parecio presente Domingo Fraguío, vidriero vezino de la dicha ciudad e dixo que por quanto antes de aora se havia concertado y conpuesto con Don Josse Berdugo, canonigo de la Santa y Apostolica Yglessia del Señor Santiago desta dicha ciudad en que avia de acer por su quenta y a su costa y mension doce bidreras para la capilla que se fabrica y mando azer el Illustrissimo y Excellentissimo Señor Don Pedro Carrillo de Acuña, arçobispo y señor de la dicha Santa Yglessia*”. A.H.U.S. Protocolos de Juan de Villar. Legajo 2274. Año 1663. Fol. 24r. El otro dato (anotado por M^o.C. Folgar de la Calle, *Capilla del Cristo de Burgos...*, op. cit., 22) lo proporciona don Pedro

Es cierto que el frontón que corona el acceso a la capilla y la “magnífica portada”, organizada por dobles columnas de orden compuesto asentadas sobre pedestales obedecen a la fecunda visión de Melchor de Velasco, pero el interior no se desmarca tanto de lo que el salmantino ponía en práctica en sus aportaciones en la basílica⁴¹. Contrasta la promiscuidad formal de la portada (fig. 6) con la fría solemnidad del interior: la planta de cruz griega, marcada por los cuatro arcos torales, se organiza mediante pilastras estriadas de orden dórico y un entablamento enriquecido con una pulsera denticular y casetones que sobresalen en planta gracias al intermitente vuelo de la cornisa. El espacio se cierra con una cúpula sobre pechinas decoradas con el escudo del arzobispo y coronada por una linterna, único volumen de la cubierta que se proyecta exteriormente.

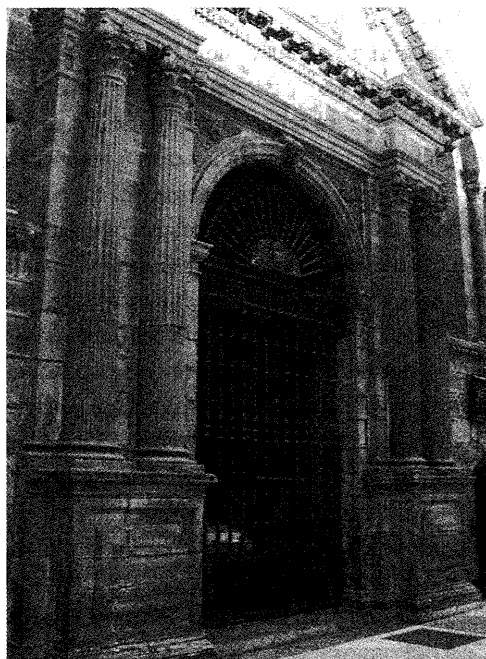


Fig. 6. Portada de la capilla del Santo Cristo de Burgos.

En cuanto al espacio de enterramiento, éste se dispone en el lado del Evangelio por medio de un gran arco de medio punto con su intradós casetonado y marcado, en su clave, por una tímida tarjeta fitomórfica.

Se trataba de una falsilla, de una pauta constructiva que tanto Melchor de Velasco como Peña de Toro llevarán a las capillas funerarias encargadas por otros particulares siguiendo prácticamente el mismo esquema compositivo del que destaca, obviamente, la cúpula, el mayor y mejor foco de luz natural y que se debe entender desde un punto de vista simbólico. Este tipo de cubierta, de claro sabor funerario desde el Panteón de Adriano, pocas veces se trasdosa, pero es indiscutible su oportuna inserción en este

Carrillo en la escritura fundacional pero también cuando redacta su testamento: “[...] declaro que yo tengo edificado a fundamentis en nuestra Santa y Apostolica Yglessia de Señor Santiago una capilla de imboacion del Santo Christo de Burgos, que es de canteria labrada con su media naranja, altares, retablos, dos sacristias y lo demas necesario en que se va trabajando...”. A.H.U.S. Protocolos de Andrés Martínez de Cea. Año 1667. Protocolo 1393, Fol. 79v.

41 Antonio Bonet Correa, (*La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, Madrid, 1967, 321) en su fundamental estudio de la capilla resalta lo novedoso de su arquitectura en contraposición a “la que entonces se realizaba dentro del ámbito catedralicio”. Sin menoscabo de la obra de Melchor de Velasco, creo que, salvo la ordenación de la portada, el interior del oratorio sigue las directrices apuntadas por Peña de Toro para este tipo de encargos. Ambos arquitectos se nutren del mismo poso clasicista escorialense.

espacio aún sin esa materialización exterior⁴². Por esos años, otras capillas funerarias se había cubierto con una media naranja, pero el ejemplo más inspirado estaba en la basílica: el arzobispo debió conocer de primera mano los proyectos constructivos de Vega y Verdugo para coronar el cimborrio, cuya cúpula –de lo más apropiada para señalar el sepulcro del apóstol– comenzaba a construirse en 1664, cuando el oratorio estaba a punto de finalizarse. La participación del fabriquero sobrepasó, sin embargo, el ámbito meramente teórico. Al fin y al cabo, el cargo le predisponía a molestarse por cualquier obra efectuada en la catedral por lo que no resulta chocante que algunos de los oficiales y artistas que trabajaban en el taller fuesen empleados en la fábrica de la capilla⁴³.

La solvencia del espacio centralizado se afianza con la participación de los tres retablos que aderezan la capilla y que responden a un programa iconográfico que vertebra la significación última del oratorio y sepulcro de un modo unitario. Todos los elementos que se alojan en el recinto estaban decididos desde el momento de la fundación de la capilla con una clara vocación de acompañamiento de la figura del difunto en sus perpetuas oraciones.

El retablo principal, acomodado en el testero y singularizado por un casi imperceptible alargamiento del brazo longitudinal de la cruz griega, está hoy adulterado por añadidos y ciertas dislocaciones posteriores que alteran no sólo su valor sino también la lectura iconográfica del conjunto de la capilla. Su tipología y los documentos de fundación del oratorio descubren su aspecto original y la relación que mantendría con la figura de hinojos del arzobispo. Con respecto a la estructura de la máquina, ésta estaba diseñada para albergar en realidad un gran lienzo con la imagen del Santo Cristo, advocación del oratorio, y que fue donada a la catedral en 1661 por el arzobispo⁴⁴. La inclusión de

42 En España el carácter funerario asociado a la cúpula se inicia en 1528 con la construcción en la capilla mayor de la catedral de Granada de una rotunda cupulada como capilla funeraria imperial. El tipo se prolonga hasta el siglo XVII. Cf. Agustín Bustamante García, y Fernando Marias, “La catedral de Granada y la introducción de la cúpula en la España del Renacimiento”, *Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”*, VIII, 1982, 103-116. De todos modos, son muy contados los casos de cubiertas cupuladas trasdosadas. En Galicia, sólo la de la iglesia del Colegio del Cardenal Castro y la de la catedral de Santiago se proyectan exteriormente. En la mayor parte de los casos, como el presente, se prefiere cubrir la cúpula con un tejado.

43 Es sintomático que el vidriero Domingo Fraguío sea el encargado de realizar las vidrieras de la capilla de Carrillo y las que también cierran la linterna del cimborrio. Los artistas que trabajaban en la hechura de la máquina del baldaquino son los mismos que se encargan del mobiliario de la capilla: tanto el retablo principal como los laterales fueron ejecutados, posiblemente, por Mateo de Prado y Bernardo Cabrera.

44 Se trataba de una copia de la imagen del Santo Cristo de Burgos que el Cabildo decide guardar hasta encontrar el lugar adecuado para su ubicación. La pintura fue sólo una excusa para la fundación de la capilla aunque el Cabildo, en su beneplácito para la construcción del oratorio, lo presente, movido por la intercesión de Verdugo, como el pretexto más válido para tal fin: “*En este cavildo el señor canonigo Don Josspehe Berdugo, de orden de Su Excelencia, el señor Don Pedro Carrillo de Acuña, [...] propuso a dichos señores en como Su Excelencia thenia una ymaxen del Santo Christo de Burgos y para que estubiesse en dicha Santa Yglesia en parte comoda con la desençia y veneracion que conbiene, queria edificar y fundar una capilla en dicha Santa Yglesia y anssi dava quenta a dichos señores desta buena ynten[cion] como era de açer y fundar dicha capilla para poner en ella dicha ymaxen*”. A.C.S. Libro 33 de Actas Capitulares, legajo IG598, fol. 171r. El lienzo fue sustituido en 1754 por la talla que hoy preside el retablo. Sobre los avatares del cuadro y las transformaciones del mueble, véase M^a.C. Folgar de la Calle, *Capilla del Cristo de Burgos...*, op. cit., 30.

un cuadro en el retablo era algo corriente en este tipo de mueble litúrgico y no sorprende que aquí se opte por esta tipología teniendo en cuenta las motivaciones artísticas de Carrillo y su propio bagaje artístico: durante su obispado salmantino pudo haber visto la disposición del retablo mayor de la iglesia de las Agustinas de Monterrey levantado por Cosimo Fanzago bajo la premisa de adaptarse a las pinturas de Ribera⁴⁵. Lo más probable es que el ensamblador desarrollase el esquema partiendo de unas premisas marcadas por el arzobispo bajo la supervisión del fabriquero, que alude a la obra salmantina en su *Informe de obras*⁴⁶. En cuanto a la devoción del Cristo que nomina el oratorio, la advocación era apropiada no sólo por el origen burgalés del fallecido sino también por la religiosidad de los peregrinos y porque era una imagen devocional ordinaria en ese momento⁴⁷.

Dicha advocación se completa con la temática desarrollada en los relieves de los otros dos retablos colaterales, dedicados a Santa María Salomé –cuya inclusión aquí resulta obvia– y a San Pedro, santo homónimo del prelado y al que era particularmente devoto según se deduce de la lectura de su testamento⁴⁸.

45 La estructura general de ambos retablos es diferente –para amoldarse al testero de Melchor de Velasco se prescinde de la superposición de cuerpos a favor de un doble orden columnario sobre pedestales– pese a derivar de la misma tipología. Sin embargo, los dos se coronan con un ático flanqueado por los mismos fragmentos enrollados de frontón y rematado también por un tímpano curvo. Sobre el templo salmantino, véase Ángela Madruga Real, *Arquitectura barroca salmantina. Las agustinas de Monterrey*, Salamanca, 1983; Idem, “Cosimo Fanzago en las Agustinas de Salamanca”, *Goya*, num. 125

46 “*El conde de Monte-Rey, en Salamanca, al presente esta puniendo un retablo y púlpito de jaspes, que trajo de Italia*”. J. de la Vega y Verdugo, *Informe dado por el Sr. Don José de Vega y Verdugo, conde de Alba Real, canónigo fabriquero de esta Santa Iglesia Metropolitana de Santiago, y arquitecto para su construcción de varias obras en la misma, con algunos dibujos, tres de ellos de las fachadas antiguas del Obradoiro y la Quintana*. Manuscrito guardado en el A.C.S., fol. 19r. La recurrencia a portadas y frontispicios de tratados de arquitectura como el de Palladio o Serlio –posible origen de la tipología– para el diseño de este tipo de máquinas era habitual. La portada que decora la edición de Montano, fechable en 1615, creo que pudo haber servido como fuente de inspiración.

47 El secretario de cámara de don Pedro, el canónigo don Andrés Martínez de Loaysa, compaginó la devoción del Santo Cristo con el coleccionismo de otro tipo de cuadros de temática más profana. En su pinacoteca destacaban “*un quadro grande con su marco dorado del efixe de un Santo Christo. Otro quadro grande con su marco de la diosa Benus. Otro no tan grande de Dabide tocando arpa. Otro ygal de la diosa Benus pintado la Europa. Otro de San Juan Bautista [...] Otro pequeño de San Miguel. Otro de Nuestra Señora en la Presentacion en el Templo; catorze quadros de payzes grandes todos con sus marcos [...] un quadro de Nuestra Señora, San Joseph y Sacarias; un quadro lamina de cobre grande de un Santo Christo; un quadro de Nuestra Señora del Populo [...] un quadro de Nuestra Señora pequeño...*” Se trata de un pequeño extracto del inventario de bienes realizado en 1682 tras la muerte del prebendado. A.H.U.S., Protocolos de Domingo Bugallo Salmonte, protocolo 1484 fols. 227r.v. y ss. Por otro lado, Mateo de Prado, el escultor de los relieves de los retablos laterales, recibía el año de la fundación de la capilla el encargo de don Juan de Mondragón para hacer “*una ymagen de un Santo Cristo... que probeque a mas devocion todo lo posible*”. A.H.U.S. Protocolos notariales de G. González Abad, año 1662, protocolo 1495, fol. 36r. Este último dato lo dio a conocer P. Pérez Costanti, *Diccionario de artistas...*, op. cit., 455.

48 El tema recogido en el relieve es el relativo a la lamentación de San Pedro. Al testar, afirma haber fundado “*en la Santa Iglesia de Salamanca, una fiesta del dia de la Catedra de San Pedro a veinte y dos de febrero*” y no duda en enviar a la “*yglesia de Santa Cruz de la villa de Tordomar un quadro grande de San Pedro quando sanaba con la sombra*”. A.H.U.S. Protocolos notariales de Martínez de Cea. Protocolo 1393, año 1667, fols. 73v. y 75r.v.



Fig. 7. Estatua orante de don Pedro Carrillo.

El plato fuerte de su capilla funeraria es, por supuesto, la tumba propiamente dicha que sin estar realizada en vida de don Pedro, se acogió seguramente a las prescripciones y deseos íntimos del prelado (fig. 7). No se realiza hasta 1672 cuando los testamentarios del arzobispo deciden encargar la figura del fallecido al escultor Pedro del Valle, un artista asociado, otra vez, a la fábrica del baldaquino catedralicio⁴⁹.

La elección del tipo orante frente al yacente se debió a varios motivos. En principio, era ya una receta consolidada por una tradición escultórica sepulcral que el propio arzobispo conocía y con la que el escultor estaba familiarizado a través de los donantes reales que había tallado para el baldaquino. Además, es

49 La obra fue atribuida al escultor por C. González Guitián, *Tipología e iconografía de los retablos barrocos de la Catedral de Santiago de Compostela*, tesis de licenciatura inédita, Santiago, 1979. Cit. por Xosé Manuel García Iglesias, *A catedral de Santiago e o Barroco*, Santiago, 1990, 97 y nota 195. Su nombre aparece citado en la documentación catedralicia en relación con la talla de algunas imágenes. En 1668, se le pagan “treinta y nueve mill quatrocientos y cinquenta y quatro reales que valen 7 quentos 341436 maravedis de vellon por la hechura de siete angeles de los ocho que tienen el tabernaculo; quatro virtudes que estan encima; quatro reyes vienhechores de esta Santa Yglesia, que son el señor Rey Don Alonso, que la hiço; el señor Rey Don Ramiro, que conçedio el voto a esta Santa Yglessia; el señor Rey Don Fernando, que gano a Granada y le concedio los votos que llaman viejos de Granada y el señor Rey Don Phelipe 4º, que dio y concedio 1000 escudos de oro en oro de juro y renta en cada un año para la fabrica y 90000 ducados de vellon por una bes sobre las encomiendas de Santiago, el tejo de oro y colgadura rica con otras presseas, y la imagen de nuestro sagrado apostol de perigrino, a quien tienen los dichos quatro reyes como se vera en el tabernaculo”. En 1670, percibe “cinco mill y quinientos reales que valen 18700 maravedis por la hechura de diez angeles pequeños que hiço para el tabernaculo a raçon de 550 reales cada uno”; al año siguiente recibe “quinçe mill çiento y treinta reales que valen 514420 maravedis por tantos que importo la hechura de veinte y seis angeles que hiço a raçon de çinquenta ducados cada una, dandole los materiales de cola, madera y clabaçon, los quales sirben para tener los trofeos de la piramide y lamparas del tabernaculo. Y los ochocientos y treinta reales que ban de mas a mas de 14300 reales que monto dicha hechura, se le montan por componer el Santo Apostol del altar mayor y degollacion del santo y otro santo pequeño para el altar de atras y otras cosas asta dos de março de 1672”. En 1672, un acuerdo capitular decide obsequiarle con “mill seiscientos y cinquenta reales que valen 56100 maravedis de ayuda de costa” para regresar a Villafranca, de donde era oriundo. En 1673 recibiría doscientos ducados por “quatro angeles que hiço y remitio a esta Sancta Yglesia para tener los escudos de armas reales que se an de disponer en el tabernaculo”. A.C.S. Fols. 223r. 228r. 244r. 275v. y 284r. Datos ya facilitados en su día por P. Pérez Costanti, *Diccionario de artistas...*, op. cit., 535-537.

factible que a la memoria del prelado acudiesen la imagen orante de fray Pedro de Herrera, en la sacristía del convento salmantino de San Esteban y las figuras genuflexas de los condes de Monterrey, en la iglesia de las Agustinas Recoletas de la misma ciudad⁵⁰.

Lo que sí debió ser determinante en la decisión final fue, en mi opinión, la imagen arrodillada del Gran Cardenal con la que don Pedro mantuvo desde sus años de estudiante una relación casi devota: el retrato de hinojos –siguiendo en este caso el tipo del donante– del cardenal Mendoza aparece, frente a la figura de Santa Elena, en el tímpano de la portada del Colegio de Santa Cruz de Valladolid, donde había estudiado el arzobispo y que hubo de ver a diario. Pero también debió conocer la misma imagen repetida en el tímpano del hospital de la Santa Cruz de Toledo y, cómo no, la de la tumba del cardenal (fig. 8) en la catedral toledana⁵¹.

Pero es que aparte del recuerdo de esa serie de obras, don Pedro Carrillo poseía un cuadro en el que se representaba exactamente el mismo grupo esculpido en los tímpanos mencionados, lo cual redundaba en esa idea de emulación de la figura del Cardenal y en esa posible génesis en la elección del tipo sepulcral⁵².

Más allá de estas hipótesis, la escultura supera con creces los modismos fijados por la indolencia a que había dado lugar la explotación de la fórmula compositiva al ofrecer una imagen renovadora sin romper siquiera las directrices generales de la formulación. Y esto se debe, más que a la pericia del escultor, que también, a la acertada simbiosis de elementos que componen la imagen del fallecido y al espacio funerario en el que se inserta. Una de las cláusulas de la fundación de la capilla establecía como condición la apertura de una tribuna a la que pudiesen acceder los arzobispos desde la sacristía construida *ad hoc* a través de un pasadizo con el fin de que los sucesivos prelados compartiesen con la figura orante un mismo espacio para la oración. Este hecho se favorece por el aborda-

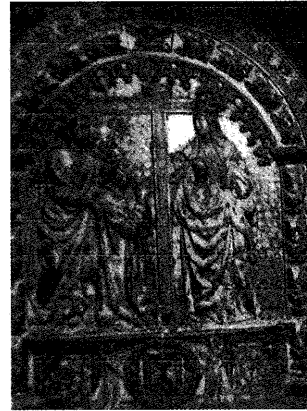


Fig. 8. Tumba de don Pedro González de Mendoza.

50 Cf. M^o.C. Folgar de la Calle, *La capilla del Cristo de Burgos...*, op. cit., 21. Sin embargo, me parece más difícil de explicar la posible influencia de la capilla Cornaro en esta obra a través de la sugerencia de Vega y Verdugo, que jamás cita su construcción en el *Informe* cuando sí lo hace con otras intervenciones de Bernini en Roma.

51 Sobre estas obras véanse, entre otros, V. Nieto Alcaide, “Los modelos del Quattrocento italiano y las primeras obras renacentistas”, en *Arquitectura del Renacimiento...*, op. cit., 32; F. Checa Cremades, *Pintura y escultura del Renacimiento en España...*, op. cit., 81.

52 El lienzo corrió la misma fortuna que aquel dedicado a San Pedro. En su testamento decide enviarlo “a la yglesia de Santa Cruz de la Villa de Tordomar el quadro que le he remitido de Santa Elena con la cruz y el Cardenal, mi señor, de rodillas y otro... que ansimismo he remitido para que los coloquen en lugar dezente en dicha yglesia”. A.H.U.S. Protocolos notariales de Martínez de Cea. Protocolo 1393, año 1667, fol. 75r.v.

je de la escultura de don Pedro en el que juegan un papel fundamental los materiales empleados y la policromía que la cubre. La talla del bulto es solvente y correcta pero tampoco es que se desvíe demasiado de los postulados esbozados por Mateo de Prado en obras similares⁵³. La diferencia es apreciable si se compara con obras anteriores como la tumba de don Francisco Blanco o la del cardenal don Febos Rodríguez, en la capilla de las Nieves de la catedral ourensana. En estas dos, los pliegues del ropaje inundan la figura sin dejar que ésta exista como volumen autónomo. En cuanto al gesto, el hieratismo cadavérico de la ejecutada por Juan de Angés y que Mateo López no logra superar en la de don Francisco, ha dado paso a una mayor organicidad en la compostura. El resultado es creíble por la imbricación de diversos materiales con una policromía fiel al original. Como sucedía en la tumba labrada por el Maestre Arnao, Pedro del Valle prescinde del granito en aquellas partes en las que la ejecución exige una minuciosidad insostenible con otro compuesto. Así, mientras que el cuerpo está realizado en granito, las manos y la cabeza se han tallado en alabastro para obtener una solución más verosímil a lo que beneficia de manera tajante la pintura con la que se consigue plasmar los diferentes matices de los ropajes que viste el prelado y las propiedades del manto de terciopelo que cubre el reclinatorio⁵⁴.

La escultura se completa, además, con el mobiliario y atributos más frecuentes en este tipo de obras a los que el escultor presta especial atención, como si se tratase de una auténtica naturaleza muerta: sobre el reclinatorio, el birrete y un libro presumiblemente identificado con las *Decisiones de la Sacra Rota*, obra escrita por el prelado y publicada en 1665 en el que se incluye un retrato grabado del fallecido que quizá sirviese de modelo al escultor⁵⁵. Esta posible alusión a la labor intelectual del arzobispo quizá sea más explícita por la presencia del birrete –preferida antes que la mitra–, que puede hacer referencia a su calidad de brillante jurisconsulto pero también a su condición de doctor en cánones, pues ambas dignidades se tocaban de igual manera. En caso de que realmente don Pedro Carrillo decidiera retratarse tal y como aparece en la mencionada litografía, resaltando, en suma, su aportación literaria, en detrimento de la inclusión del consabido

53 M. Chamoso Lamas (*La escultura funeraria...*, op.cit., 424) adjudicó la escultura de Carrillo al hacer de Mateo de Prado por la consonancia y similitud que presenta con la figura orante del obispo de Cartagena Don Mateo de Segade Bugueiro, situada en la capilla de la Obra Pía de San Antonio, en Melide. La atribución de esta obra al notable escultor está documentada y la fecha de su realización es la misma que la de la figura de Pedro del Valle. La actitud y la factura de paños y rostro son también similares por lo que es posible que Valle siguiese las líneas marcadas por Prado a la hora de labrar la estatua de don Pedro siguiendo una política de colaboración que ya se había ensayado con algunas tallas del tabernáculo.

54 El empleo de alabastro quizá estuvo motivado por la vecina presencia del sepulcro del arzobispo don Lope que se conoce por la descripción que realiza Jerónimo del Hoyo cuando visita la fundación: “Esta en la capilla enterrado el dicho señor don Lope de Mendoza, en un túmulo de alabastro muy grande y muy bien labrado. Y ensima deste sepulcro está de bulto el dicho arzobispo del mismo alabastro todo muy bien labrado y demás de tener el dicho sepulchro muchas figuras de bulto del mismo alabastro labrado está asentado sobre dos leones del mismo alabastro...”. Jerónimo del Hoyo, *Memorias del arzobispado de Santiago*, 1607. Edición a cargo de Rodríguez González y Varela Jácome, 99.

55 Cf. M. Chamoso Lamas, *La escultura funeraria...*, op. cit., 579. La posible identificación con el volumen ha sido señalada por M^a.C. Folgar de la Calle, *Capilla del Cristo de Burgos...*, op. cit., 34.

libro litúrgico –asociado al conocimiento divino– y presente en incontables sepulcros, podría rastrearse una significación más concreta relacionada con el tema del libro de la sabiduría humana. En el ya citado Monumento Bruni, Panofsky asoció el volumen que porta sobre el pecho el fallecido con la *Historia de Florencia* escrita por el mismo Leonardo Bruni, que había sido canciller e historiador de la ciudad⁵⁶. Esta opinión, no fue desmentida por Bialostocky que desarrolla el estudio en torno al tema del libro como atributo del bulto funerario: a finales del siglo XV, también los libros de conocimiento secular comienzan a emplearse como vocabulario simbólico en los sepulcros con el fin de enfatizar las cualidades y virtudes con las que el fallecido había despuntado en vida⁵⁷. Podría tratarse, en la tumba de Carrillo, de un símbolo de su sabiduría y cultura más que de una expresión de piedad, un recordatorio de sus cualidades más intelectuales. Hay que recordar que el arzobispo, además de un selecto coleccionista de arte, poseía una gran biblioteca bañada por algunos volúmenes difíciles de encontrar en el mercado que oportunamente se encargó de afianzar en su testamento definitivo⁵⁸. Pero es que además, a su muerte, se sentía particularmente orgulloso de toda la documentación, epístolas y papeles que había ido guardando celosamente a lo largo de su vida y que decide dejar a su sobrino y pupilo, don Diego Carrillo Varona, cuando testa: “dejo al dicho mi sobrino los libros que tengo enquadernados de mis títulos, cédulas, cartas de Su Magestad y sus maiores ministros en que me han honrrado por los serviçios y meritos que he hecho en los puestos que he exerçido y otros despachos, ordenes, instrucciones, papeles y cartas de correspondencia, todo de mucha estimaçion y credito para que en lo que se le ofreciere, use dellos”⁵⁹.

Volviendo a la capilla, la propensión, todavía discreta pero innovadora, por la conjunción de la policromía con el alabastro de la escultura y el granito se hace extensible a todo el espacio que alberga la figura. El fondo del arcosolio, en el que aparece pintado

56 E. Panofsky, *Tomb sculpture...*, op.cit., 74.

57 La hipótesis panofskiana recibe, eso sí, ciertas matizaciones por parte del iconólogo polaco. Véase Jan Bialostocky, *The messages of images. Studies in the History of Art*, Viena, 1988, 44-63. En España, aparte del mencionado sepulcro de don Martín Vázquez de Arce, que se correspondería, supuestamente, con la representación melancólica del poeta, el ejemplo más explícito estaba en Ávila: la tumba del obispo Alonso de Madrigal, “el Tostado”, ejecutado por Vasco de la Zarza hacia 1518, muestra al personaje sedente y redactando, encaramado al atril, un libro, quizá *Sobre los dioses de los gentiles*, obra impresa en Salamanca en 1507 y que, por cierto, se trataba de la primera escrita en España que se acercaba al estudio de la mitología. Sobre este escultor, véase José María Azcárate, “Escultura del siglo XVI”, *Ars Hispaniae*, XIII, Madrid, 1958, 98-99.

58 “Dejo al dicho Collegio para aumento de la libreria una Biblia sacra en ocho tomos de papel de marca impresion de Paris con algunas estampas y enquadernacion curiosa de vitela con sus titulos y ansimismo, el *Teatrum Orbis* de Guillermo y Joan Bliau en quatro tomos de papel de marca grande con sus mapas iluminados impresion de Absterdan y enquadernacion en la misma forma que la Biblia, que por ser impresiones muy selectas y particulares y los libros de mi mayor estimacion los he reservado siempre separados de mi librería para este fin...”. A.H.U.S. Protocolos de Andrés Martínez de Cea. Año 1667. Protocolo 1393, fol. 78r. Extracto del documento ya citado por M^o.C. Folgar de la Calle, *La capilla del Cristo de Burgos...*, op. cit., 15.

59 A.H.U.S. Idem.

una vez más el escudo de armas, se decora mediante una simulación de mármoles de diversos colores que, si mantuviese su estado original, subrayaría ese carácter panteónico apetecido por el uso de jaspes en los basamentos de los retablos.

El empleo de jaspes policromos fue una de las obsesiones más personales del canónigo Verdugo, que siempre tuvo en mente la imagen del panteón escurialense. Él mismo fue a buscarlos en varios de sus viajes para el aparato de la capilla mayor cuyo zócalo está organizado mediante grandes placas en las que se alternan decorosamente jaspes negros y morados. Es muy probable que el fabriquero aconsejase al arzobispo la utilización de esta piedra para su capilla sobre todo si se recuerda su especial obcecación con el simbolismo inherente a los materiales destinados a las tumbas y sepulcros: “*El bronce y el jaspe es la materia mas propia de sepulcros que otro ningun metal ni piedra; y mas si el jaspe es colorado, que es, como ya esta dicho, el vestido propio de los martires*”⁶⁰. La implicación del fabriquero, al menos con respecto a este factor, fue seguramente taxativa o al menos esto es lo que se deduce de una sucinta nota recogida en el libro de fábrica: “[...] *marmoles y xaspes negros y açules colorados y blancos que desdoblados con la sierra haçen 13984 palmos en tableros que vinieron de diferentes canteras que estan a 6, a 5 y a 3 leguas de la ciudad de Lixboa y tubieron de todos cortes sin el que vino para el sepulcro del señor arçobispo Don Pedro Carrillo*”⁶¹. La noticia es del año 1669, cuando ya había fallecido el arzobispo y coincide con el viaje que Vega y Verdugo realizó a Portugal en la procura de materiales para el adorno del baldaquino⁶².

La actuación de este ilusionismo óptico basado en la participación de diversos elementos trabados entre sí –arquitectura, pintura, escultura, mármoles y jaspes– no pretende una imagen natural o realista del difunto, aun siendo veraz su retrato, y mucho menos del recinto sino que aspira a todo lo contrario⁶³. El oratorio, del que el sepulcro supone únicamente el epicentro temático recoge, en definitiva, toda una tradición funeraria asentada tras el Concilio de Trento y que obtuvo el espaldarazo decisivo en la Roma de Sixto V. Tal y como sucedía con el baldaquino de la catedral, la capilla funeraria se perturba en su cometido más obvio para trascender y ofrecer al espectador un recinto cuya opulenta realidad se aparta de la dimensión terrenal⁶⁴. La condición fundacional de abrir una tribuna al espacio, comparable, salvando las distancias, al acceso al camarín del apóstol,

60 J. de la Vega y Verdugo, *Informe dado por el Sr. Don José de Vega y Verdugo...*, op.cit., fol. 18v.

61 A.C.S. Libro Segundo de Fábrica. Legajo IG534, fol. 212v.

62 Sobre el periplo lisboeta del fabriquero, véase M. Taín Guzmán, “El viaje a Lisboa del canónigo fabriquero José de Vega y Verdugo (1669)”, *Quintana*, nº1, 2002, 301-311.

63 La imitación realista del natural no es el objetivo de la pluralidad de colores y materiales aunque éste sea un tópico asociado comúnmente a la estética barroca. R. Wittkower, (*La escultura, procesos y principios*, Madrid, 1997, 209) ya señalaba, en relación con la escultura de Bernini, las insinuaciones contrarreformistas acerca del empleo de mármoles de colores de “gran atractivo visual” para mostrar el esplendor de la Iglesia.

64 La capilla del Santo Cristo no alcanza la suntuosidad de bronce, mármoles y jaspes del baldaquino pero ambas obras creo que deben leerse bajo el mismo denominador común del espectáculo retórico de lo sobrenatural. Sobre el carácter persuasivo del tabernáculo, véase Andrés A. Rosende Valdés, “A mayor gloria del Señor Santiago: el baldaquino de la catedral compostelana”, *Semata*, números 7 y 8, 532.

introduce una interpenetración y una coparticipación espacial por parte de la figura orante del arzobispo y los preladados que, como en el palco de un teatro, asistirían a la misma función piadosa representada por esa figura y los retablos, colgaduras, lámparas y lienzos que decoraron en su momento la capilla. Así, la escultura funeraria deja de ser el leitmotiv del arte sepulcral ya que necesita, para avalar su operatividad, un envoltorio, un contexto en el que se funden todas las disciplinas artísticas en un todo arquitectónico que garantice la inmortalidad del alma. Se trata, apurando un poco el término, de la empresa artística más parecida a las propuestas berninianas de interpenetración disciplinar agrupadas bajo el concepto de *bel composto* y que alcanzará su desarrollo más elocuente en la capilla del Pilar de la catedral de Santiago.

3. LA ESTELA DE LA FUNDACIÓN DE CARRILLO: MELCHOR DE VELASCO Y PEÑA DE TORO

La tumba de don Pedro Carrillo supuso, desde luego, un antes y un después en el arte funerario que a partir de ahora se esforzará por enfatizar la memoria del difunto apelando a la misma interconexión de espacios y a la inserción de elementos pictóricos y de todo tipo de materiales. Es más, la obra conjunta de Velasco y Pedro del Valle llega a convertirse casi en una moda de la que participan las altas dignidades eclesiásticas y, con mayor o menor fortuna, los miembros más adinerados de la sociedad civil. Desde luego, y cuando el capital lo permite, pocos se conforman con la figura genuflexa como única evocación monumental. Cada vez se le concede más importancia a la prestancia arquitectónica y al valor de la oración perdurable en relación a las imágenes de los retablos que a veces incluso son de mayor calidad que la propia figura del fallecido. De este modo, la imagen sepulcral pierde el monopolio de la representación en el arte funerario a favor de la conformación de un corpus armónico e indisoluble en el que interactúan en un mismo nivel la escultura del difunto y todo el aparato escenográfico que le sirve de referente.

Son diversos los ejemplos que se pueden traer a colación pero quizá el más significativo es el de la capilla de San Ildefonso (fig. 9) en la antigua colegiata de Santa María de Iria Flavia construida por iniciativa del obispo de Quito don Alonso de la Peña y Montenegro que se construye cuando aún no se había concluido la fundación de don Pedro Carrillo. En 1666, el sobrino del obispo, don Francisco de San Manuel firma el contrato del nuevo oratorio con Melchor de Velasco, que reutiliza literalmente la estructura y recetas desarrolladas en la capilla del Santo Cristo⁶⁵. Este trasvase de ideas se produce, a su vez, en el bulto funerario de don Alonso (fig. 10) y en la importancia con-

65 La planta de cruz griega cerrada por una media naranja e iluminada por dos vanos abiertos a ambos lados de las sepulturas es prácticamente idéntica a la capilla catedralicia. Véase A. Bonet Correa, *La arquitectura en Galicia...*, op. cit., 322.



Fig. 9. Portada de la capilla de San Ildefonso.



Fig. 10. Escultura funeraria de don Alonso de la Peña.

cedida a las imágenes del retablo: la calidad en la ejecución de la figura, por supuesto arrodillada, es mayor que la de don Pedro aunque el resultado sea más modesto por la ausencia de una policromía que le haga justicia. La iconografía y la disposición de hinojos es idéntica pero la talla desvela una mayor versatilidad del escultor teniendo en cuenta que está realizada por completo en granito. Esto ha llevado a pensar en Mateo de Prado como el posible autor de la obra⁶⁶. Los plegados de la indumentaria prelatia y también los del manto que cubre el reclinatorio se reproducen de manera que provoquen una sensación de gravidez que contrasta con la convicción del gesto de las manos y la actitud circunspecta del retratado. El detenimiento con que se ha tallado el cabello y la barba y la eficiencia alcanzada en la recreación del rictus, no sin cierto halo de abatimiento, parece ratificar la hipótesis de la autoría. Además, Mateo de Prado fue el autor de las figuras del retablo con lo que la asignación de la estatua orante resulta razonable.

Por otro lado, la colaboración entre el escultor y el arquitecto se había convertido en un hecho reincidente en este tipo de encargos, lo cual demuestra la popularidad que alcanzó el proyecto original de don Pedro, que se adapta allí donde el comitente decide levantar su panteón familiar. Hasta cierto punto, resultaba natural que un personaje de la categoría de don Alonso de la Peña quisiese disponer del modelo de Carrillo para guardar sus restos, pero sí me parece más revelador el que otra serie de personajes asociados a cometidos más

66 Véase M. Chamoso Lamas, *La escultura funeraria...*, op. cit., 451.

mundanos decidan por todos los medios acceder a esta nueva manera de entender el sepulcro reproduciendo el oratorio de la basílica y contratando a los mismos operarios. Don Andrés Núñez Buceta fue uno de ellos.

Era un notario que residía en Madrid y que determina, por las razones que fueran, levantar una capilla bajo la advocación de Nuestra Señora del Rosario en la iglesia parroquial de Villagarcía de Arousa⁶⁷. El contrato, firmado el 3 de julio de 1666, señalaba a Melchor de Velasco como el arquitecto de la obra, de la que no se explicita el referente a seguir. Solamente, por motivos de convergencia y no por una razón tipológica, se aclara que deberá estar “*en correspondencia de la que al presente esta echa del señor ynquisidor don Pedro de Navia*”⁶⁸. La inquietud por obtener un panteón particular regido por la figura orante siguiendo el parámetro monumental de la capilla de don Pedro Carrillo se sobrentendía, es decir, era una condición que se antojaba tácita, estaba implícita ya desde la misma decisión y contrato si bien en este caso, será algo que se manifieste cuando el encargo se malogre y se solicite el peritaje de otros arquitectos⁶⁹. Don Andrés Núñez, aparte de Melchor de Velasco que era en sí mismo una garantía en cuanto a la verosimilitud de la empresa, solicitó los servicios de los mejores artistas del momento a la hora de realizar el retablo y las figuras que lo poblarían. Diego de Romay y Domingo de Andrade asumirían el aparato arquitectónico y, nuevamente, Mateo de Prado se ocuparía de la parte escultórica sin que se precise ni se cite la ejecución de la estatua arrodillada.

El aspecto final de la construcción, otra vez de planta de cruz griega con la inevitable media naranja cerrando el crucero y una portada relativamente redundante, tardó largo tiempo en alcanzarse por la muerte del maestro y los pleitos que luego se sucedieron. El caso es que en 1671, según los informes periciales de Peña de Toro, Domingo de Andrade y el reconocimiento realizado por Domingo de Monteagudo, todavía en ese año no se había satisfecho plenamente la demanda inicial de don Andrés⁷⁰. Lo curioso del

67 Como indican Ana Goy Diz y M^a. del Carmen Folgar de la Calle, (“Melchor de Velasco y la iglesia parroquial de Vilagarcía de Arousa. Nuevos datos sobre la capilla del Rosario”, *Quintana*, nº2, 2003, 229) no fue, sin embargo, la única iniciativa de carácter privado y de estas características que se realizó en la villa durante el siglo XVII.

68 A.H.U.S., Protocolos notariales de Martínez de Cea, protocolo 1393, año 1666, fol. 96r. P. Costanti (*Diccionario de artistas...*, op.cit., 554) cita el contrato, transcrito luego por Leopoldo Fernández Gasalla, *Aproximación documental sobre a actividade artística compostelana entre 1649 e 1686*, Tesis de licenciatura inédita, Santiago, 1991, 314-316.

69 Las vicisitudes del proyecto inacabado de Melchor de Velasco han sido detalladas, aportando documentación inédita hasta el momento, por A. Goy Diz y M^a.C. Folgar de la Calle, “Melchor de Velasco y la iglesia parroquial...”, art. cit., 227-245.

70 Del plan original, sólo Mateo de Prado había cumplido felizmente con su cometido. En 1671 recibe “*tres mill reales de vellon*” por los “*santos que refiere la escritura que otorgo en veynte y dos de octubre del año de mill y seyscientos y sessenta y siete*”. Se aclara que “*solo se le resta debiendo al otorgante mill reales para el cumplimiento de los quatro mill reales que le an de pagar al tiempo que entregare las ymagenes de los santos de su obligacion*”. A.H.U.S., Protocolos notariales de Martínez de Cea, protocolo 1393, año 1671, fol. 23r.v.

asunto reside en el argumento esgrimido por dichos arquitectos para apuntalar su juicio acerca de la laxitud de las obras. Monteagudo declara “*que no esta fabricada segun la dicha escritura ni tiene asomo ni parencia a la capilla que en la Santa Yglesia desta çiudad se hiço para el señor arçovispo don Pedro Carrillo*”. Andrade, junto a Peña de Toro, no sólo examina el estado de las obras sino que también perita la fundación de Carrillo para establecer un criterio fundamentado acerca de las carencias de la capilla “*la qual no esta enlosada ni çerrada ni fabricada segun a lo que dice dicha hescriptura y nada pareçida ni semejante a lo labrado de la [...] de dicho señor Arçovispo don Pedro Carrillo*”⁷¹. Tales argumentos son lo suficientemente demostrativos de los nuevos aires que en materia funeraria había asentado la fábrica del arzobispo: la figura arrodillada, como ocurre con la arquitectura que le sirve de marco, formaba parte del mismo equipaje por lo que se comienza a obviar su mención, incluso llega a convertirse en un amago irrisorio de lo que había significado.

Volviendo a Santiago, Peña de Toro satisfizo la demanda de los personajes más acaudalados de la ciudad con una visión muy particular de la capilla funeraria: la desga-

na por el género se redimió en cierto modo por la mayor y mejor demanda y por la presencia de artistas más capacitados aunque realmente los encargos presten más atención a la belleza del entorno funerario que al propio bulto, condenado a la apatía y a una producción casi en serie. Eso sí, la capilla funeraria llega a convertirse en una exquisitez gracias a la dulzura que se imprime a una arquitectura en la que prevalecen el componente lumínico y una atmósfera de intimidad que efectivamente resulta solemne.

Peña de Toro es uno de esos artistas hábiles ya que, sin el carácter monumental de las empresas de Velasco, supo llevar el panteón privado a una escala más acomodaticia y complaciente. En 1662, coincidiendo con la fundación de don Pedro Carrillo, recibe su primera solicitud para realizar un oratorio familiar de enterra-

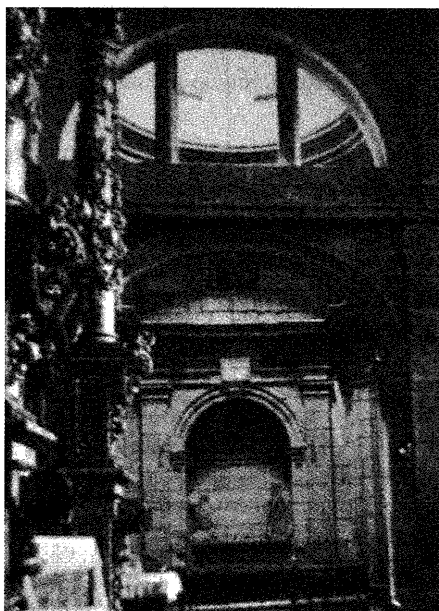


Fig. 11. Capilla de San José.

miento en la iglesia del Colegio de la Compañía de Jesús. Don Juan López de Loureiro firma el contrato de una capilla bajo la advocación de San José (fig. 11) con el arquitecto-

71 Son extractos citados por A. Goy Diz y M^a.C. Folgar de la Calle, “Melchor de Velasco y la iglesia parroquial...”, art., cit., 241 y 245 respectivamente.

to salmantino el 19 de octubre de ese año y en él se esbozan los requisitos a seguir por la traza ya diseñada por el maestro. En general, la estructura incide en el plan central cupulado pero se añaden algunas pautas de interés que enriquecen el alegato funerario planteado en la escritura de fundación. Así, aparte del “*adorno della con pilastras doricadas, basas y capiteles y cornijas conforme se demuestra en dicha trassa*” y los “*cuatro arcos torales en que cargue la media naranja y pechinas*”, una de las condiciones estipula de manera concisa el cometido final de la capilla: “*a la parte del mediodia se ha de haçer un nicho con un arco triunfal dorico con pedestales agregados a las pilastras que ba demostrado en dicha trasa y en el yntercolumnio del pedestal a de llebar unas letras abiertas en la piedra que es el epitafio que quisiere poner el dicho Juan Lopez de Loureyros y ensima del arco de dicho nicho se a de poner el escudo de las armas de dicho Juan Lopez de Loureyros y su muger*”. Tan importante como el citado arco de triunfo era el factor lumínico concretado en la hechura de un vano termal al que se presta especial atención en el contrato y que, por la pericia de Peña de Toro, se consolidaría en el futuro como un elemento indispensable de otras construcciones funerarias. Además de la cúpula y linterna “*para que de luz a la media naranja*” se puntualiza “*que en el hueco que ay desde la cornija asta la clave del arco en medio della que es ensima del nicho se ha de haçer una ventana rasgada de canteria que de lus a dicha capilla*”⁷². El pequeño espacio centralizado ordenado con pilastras acanaladas dóricas, sin otro atisbo decorativo más que la sincera desnudez del lienzo mural, se vuelve sutil, se intelectualiza con el juego consciente de la luz vomitada por la linterna y contrastada con la que dirige certeramente el vano termal. La interconexión de ambos reflectores provoca un lúcido juego de luces y sombras del que resalta, por ser básicamente el punto de confluencia lumínico, el arco de triunfo, la zona donde se habrían de guardar los restos de los fundadores.

A los preceptos convenidos en el contrato hay que sumar las disposiciones registradas en la escritura de fundación de la capilla, firmada días antes del primero. En ellas se reiteran algunas de las cláusulas establecidas en el concierto de la obra, pero sobresa- le la voluntad funeraria del nuevo patronato que se legitima con el deseo de inmortalizarse a través de dos esculturas arrodilladas en actitud piadosa frente al altar: “*Yten que en dicha capilla puedan hacer un luçelo o nicho capaz y en la pared al lado de la epistola en el qual despues del falescimiento de dichos Juan Lopez de Loureyros y su muger, fundadores, ayan de poner dos ymaxenes o labras de piedra, la una que represente a dicho Juan Lopez de Loureyros y la otra a la dicha Dona Josepha, su muger, las quales ymaxenes an de estar de cara al Santissimo Sacramento adorandole de rodillas y puestas las manos y en la lapida o losa que çerrare dicho nicho se aya de poner un letrero que diga los nonbres de dichos fundadores y lo mas que fuere nezesario*”.

72 A.H.U.S. Protocolos notariales de Juan de Quintana, año 1662, protocolo 1911, fol. 387v. Esta capilla y la siguiente de doña María de Calo, han sido estudiadas por A. Bonet Correa, *La arquitectura en Galicia...*, op. cit., 308-309.

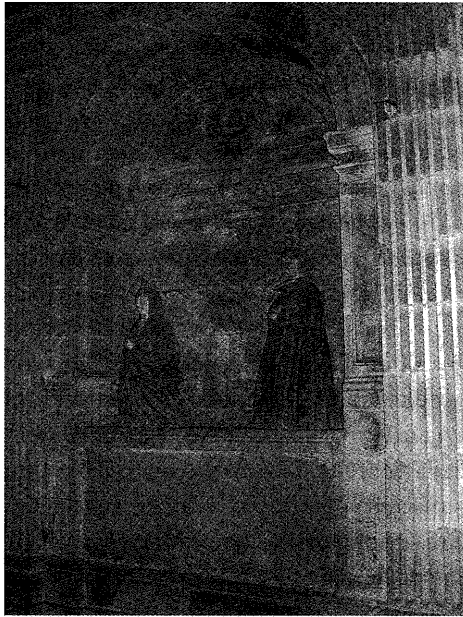


Fig. 12. Donantes de la capilla.

Un elemento muy importante, cuya desaparición adultera el efecto final del proyecto, era la instalación de una reja cerrando la capilla que, como si fuese un biombo traslúcido, permitiese vislumbrar las dos estatuas orantes bañadas por los intermitentes destellos de la linterna: “*es condicion que ayan de poder fabricar un arco grande abriendo la pared de que caye al lado de la espistola del presbiterio y altar mayor de la yglesia de dicho colegio en el qual ayan de poner y pongan una rexa que tome todo el arco, la qual a de estar siempre çerrada sin otro uso mas que la vista de dicha capilla*”⁷³.

La pareja de donantes (fig. 12), que esta vez sí se realizaron, no hace justicia al oratorio; parecen parodiar el manido esquema de la escultura orante

incorporada⁷⁴. Con todo, su visión está hoy desvirtuada por la incoherencia de su colocación, la ausencia de la citada reja y de otros elementos como las lámparas de plata que matizaban la mirada del feligrés. Además, la presencia en el desaparecido retablo de “*un deboto sepulcro de Nuestro Señor Jesuchristo para su mayor honrra y bien de las almas*”⁷⁵ justificaría de manera rotunda la representación de las figuras; su plática se encuentra, por desgracia, desangelada al haberse omitido dichos dispositivos, lo que tampoco exime la escasa destreza en la ejecución de los bultos funerarios.

El inspirado esquema de Peña de Toro para el panteón privado tuvo muy pronto algunos adeptos en la misma ciudad. Doña María de Calo y Temes, viuda del regidor Martín Rodríguez de la Vega, funda en mayo de 1668 una capilla dedicada a Santa Teresa de Jesús que tendría que construirse en la iglesia de Santa María de Salomé “*a la parte del Ebangelio de la capilla mayor de dicha parroquia de Salome que es el gueco que tiene el cubertisso que esta juntto a la dicha iglesia por la parte del nordeste desde el*

73 A.H.U.S. Protocolos notariales de Juan de Quintana, año 1662, protocolo 1912, fol. 495v.

74 Su realización es posterior a la construcción de la capilla. La pareja debía esculpirse en piedra una vez que los fundadores hubiesen fallecido: “*que en dicha capilla se an de poner despues del falecimiento del dicho Juan Lopez Loureyros y Dona Jossepha de Mena, su muger, dos ymagenes o estatuas de piedra que los represente y esten en el nicho que esta en la parte del lado de la epistola, de rodillas, puestas las manos y adorando al Santissimo Sacramento*”. Se trata de un extracto del documento firmado el 7 de agosto de 1673 por Loureiros y el rector del Colegio de la Compañía para homologar el acuerdo de la fundación. A.H.U.S. Protocolos de José de Vidal Lamas, año 1673, protocolo 2378, fols. 120v.-121r.

75 Idem, fol. 122r.

altar y capilla de San Pedro”⁷⁶. Un par de meses después, siguiendo la pista de Loureiros, acude al arquitecto de la catedral para levantar un panteón similar “*donde pudiesen poner y trasladar sus guesos y thener sus entierros*”⁷⁷. De todas formas, el proyecto de doña María era más ambicioso: en el documento se vuelve a citar la “*media naranxa*”, la “*rexa de yerro, cobre y madera a eleçcion*” y “*una ventana rasgada de todo el ancho y largo que se le pueda dar para que por alli le entre y se partiçipe luz a la dicha capilla*”⁷⁸. Con respecto a la capilla de San José, se observan más o menos los mismos menesteres, sin embargo, también se incluía otro tipo de requisitos que embellecen el resultado y que Peña de Toro moldeó seguramente a su gusto transcribiendo, en este pequeño espacio, la caligrafía que había puesto en práctica en la catedral⁷⁹. De este modo, se observa ese mismo gusto por animar el entablamento con los triglifos-ménsula que recorren el cierre de la Quintana recortando la cornisa con una serie de requiebros que ratifican la ceñida planta de cruz griega y que facilitan el juego lumínico esbozado en la fundación anterior (fig. 13). La luz, ese factor tan importante en el mausoleo de la Compañía, se convierte aquí en el personaje principal de la escena construida: la linterna de la cúpula ofrece un mayor diámetro y el vano termal, situado a la altura de la calle, provoca que el soplo de claridad dibuje una estampa más contrastada de manera que el espacio, al que se accede a través de un arco triunfal, oscile por la acción de los diferentes proyectores (fig. 14).

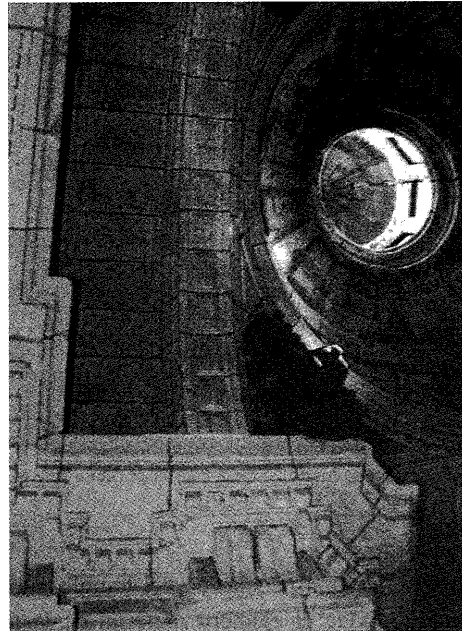


Fig. 13. Entablamento y cúpula de la capilla de Santa Teresa.

- 76 A.H.U.S. Protocolos notariales de Juan de Quintana, año 1668, protocolo 1923, fol. 184v. Se trata de una pequeña parte de la escritura de fundación.
- 77 Idem, fol. 184r.
- 78 A.H.U.S. Protocolos notariales de Juan de Quintana, año 1668, protocolo 1923, fols. 384r. y ss. Son extractos del contrato de obra.
- 79 En dicho contrato, se lee que “*dicha capilla por dentro y fuera a de se de canteria y la portada de lo mismo con los labores y molduras que muestra la planta y a de ser a la forma que esta traçada el alçado de otro portico pequeño que yra firmado anadiendo que la pilastra y cornixa a de corresponder con lo estriado de los de adentro y con el dentiller y cornixa donde por cuenta del dicho Josephe de la peña se a deazer el hescudo que a de estar sobre dicha puerta o portico*”. Idem, fol. 383r.

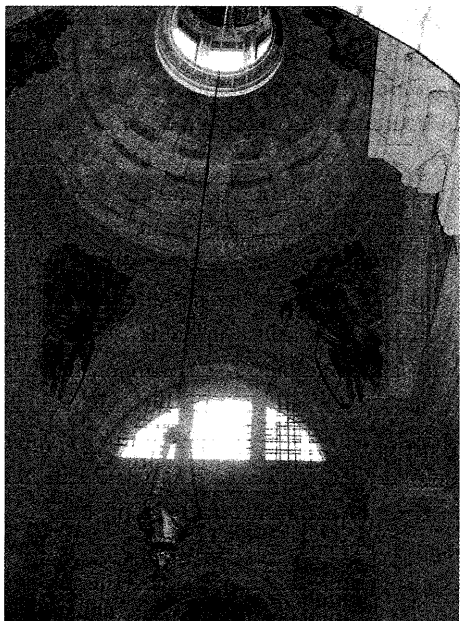


Fig. 14. Juego lumínico de la capilla de Santa Teresa.

En la escritura no se menciona la realización de la estatua arrodillada, pero sí que “*los dos nichos an de ser sobre y correspondençia que demuestra la dicha traça y que correspondan con la demas arquitectura de la dicha capilla*”⁸⁰. Seguramente se obvió su mención prefiriendo resaltar la necesidad de una percepción unitaria de todo el conjunto. La función funeraria de la capilla se anuló cuando se cambia la advocación, de lo que se infiere que la figura orante de la fundadora pudo ser sustituida por una imagen de la Virgen de la Soledad

El maestro salmantino repetiría, tal cual, la fisonomía de este oratorio en la iglesia de San Benito del Campo con el propósito de levantar el panteón de don Ignacio Gómez con la doble advocación de Nuestra Señora de la Concepción y San Ignacio. La capilla, hoy destruida

por la reforma neoclásica del templo parroquial, siguió sin duda la traza diseñada por Peña aunque el ejecutor material de la nueva empresa fuese finalmente Domingo de Monteagudo⁸¹. El objetivo perseguido por el fundador era construir una fábrica en la que se levantaría un retablo presidido por las imágenes de San Ignacio y San Benito, advocaciones originales del testamento. También se contemplaba la ordenación de un sepulcro con su “*frontispicio*” adonde trasladar su cuerpo “*amortajado en abito del serafico San Francisco*” y que ya contaba con un nicho cedido por la parroquial⁸².

80 Idem, fol. 383v.

81 Con anterioridad, (véase M. Taín Guzmán, *Domingo de Andrade, maestro de obras de la Catedral de Santiago (1639-1712)*, A Coruña, 1998, 20) la capilla había sido adjudicada al hacer de Andrade porque su nombre aparece citado en el contrato realizado entre la viuda del fundador y el maestro de obras encargado de construirla, Domingo de Monteagudo. Sin embargo, la lectura del pliego de condiciones y la mención de Peña en el testamento de don Ignacio indican que el proyecto original y el que finalmente se realizó eran del salmantino, aunque luego Andrade pudiese efectuar algún cambio. En el documento, el fallecido solicita que sus restos se trasladen a “*la dicha parroquial de San Benito del Campo en la capilla que tengo tratado haçer y mando se haga en la delantera de la dicha parroquial donde se ha de haçer la delantera con arcos y metido el altar en el del medio donde esta la ymagen de Nuestra Señora y se ha de poner de bulto las ymagines de San Ygnacio y San Benito quedando Nuestra Señora en medio y redificarsse y conponersse el nicho y haçer la mas obra que mençiona la traça echa en poder de Jose de la Peña, maestro que ha de hazer dicha obra y con quien la tengo comunicado*”. A.H.U.S. Protocolos notariales de Domingo Bugallo Salmonte, año 1669, protocolo 2025, fol. 390r.

82 Idem, fol. 389v.

Las prescripciones demandadas por su viuda, doña María Vázquez de Ulloa, parecen un calco de aquellas exigidas por doña María de Calo. En el contrato se observan la misma cúpula y linterna, pilastras estriadas, capiteles y portada triunfal dóricos, vano terminal e incluso “*su frisso y cernil y alquitrave conforme lo demuestra dicha planta y sus canessillos en el frisso*”⁸³. Todo ello incide en la autoría indicada, pero, más que nada, en la conformación de un prototipo funerario privado demandado por las elites de la ciudad que acuden al mismo maestro de obras de la catedral para levantar sus panteones.

4. LA PAUTA DE MATEO LÓPEZ: LAS SECUELAS DEL ARCO TRIUNFAL Y SUS SEGUIDORES

Son incontables los ejemplos que se pueden enumerar en los que la calidad de la escultura se complace en su mera existencia dentro de una arquitectura que ni siquiera alcanza a remedar las directrices marcadas por el arquitecto portugués. El sepulcro de don Juan Feijoo de Sotomayor, en la iglesia pontevedresa del convento de San Francisco es un claro exponente de la insolencia general que delata la actividad artística cuando ésta se aleja de los grandes focos de producción. La estructura del marco es de lo más sencilla: un arco flanqueado por columnas acanaladas levantadas sobre un alto pedestal y que soportan el arquitecabo, sobre el que se asienta un ático levantado para albergar el escudo de los Feijoo. El único motivo ornamental lo aporta un par de pináculos de factura casi grosera. La figura orante tampoco es que se esmere por aparentar signo alguno de piedad: sus desproporciones son patentes y la manera en que se aborda el tratamiento del cuerpo, gesto e indumentaria –quizá lo más conseguido– evidencia esa falta de artífices competentes más allá de los círculos de vanguardia.

La falta de innovación en torno al tema se prolonga, además, hasta bien entrado el siglo XVIII: la estatua orante dispuesta en el interior de un arco triunfal con mayor o menor ornamentación se asimila definitivamente como la fórmula idónea para representar al difunto. Además, cuando las circunstancias o la ausencia del potencial económico necesario impiden la construcción del oratorio coronado por la cúpula, se repite, a veces audazmente, la vieja plantilla de Mateo López de columnas pareadas soportando el ático o frontón. El sepulcro de don Andrés Girón en la iglesia del convento compostelano de las Mercedarias supone una muestra paradigmática de la puesta en práctica del modelo quinientista ahora renovado por la refrescante mirada del arquitecto Diego de Romay.

83 A.H.U.S. Protocolos notariales de Juan Martínez de Cea, año 1670, protocolo 1947, fol. 79v. Extracto documental ya transcrito anteriormente por Leopoldo Fernández Gasalla, *Aproximación documental sobre a actividade artística compostelana...*, op. cit., 109-111. Seguramente esos “*canessillos en el frisso*” establecidos como una de las condiciones a seguir son las típicas ménsulas estriadas propias de Peña de Toro.

La fundación del prelado recibió el empuje necesario del Cabildo en abril de 1672 pero el contrato de obra no se firmaría hasta 1674⁸⁴. En él se establecen las condiciones para la construcción del nuevo convento y también las del sepulcro, que no se atuvo textualmente a las prescripciones dispuestas en el documento contractual pero que, de todos modos, recuperó de manera magistral la pauta sistematizada por Mateo López y Lechuga. En el mencionado contrato, Girón rechazó la posibilidad de enterrarse donde lo solían hacer los demás arzobispos, más o menos a la altura del crucero, bajo el cimborrio, y con una losa broncea como recordatorio más suntuoso⁸⁵. Por el contrario, una de las condiciones para la construcción de la iglesia determina no sólo el lugar, sino también la morfología y estructura que habría de tener su sepultura: “*se ha de haçer el sepulcro en el presbiterio a la parte del Evangelio encima de la reja del coro con sus columnas salmónicas, pedestal y cornisamento hermosos y su nicho en medio y arriva un escudo con las armas de Su Excelencia con el adorno de cartochas necesarias y todo lo demas que pudiere para la decencia y hermosura necesaria*”⁸⁶. Exceptuando el tipo de orden, que no se respetó, y la decoración fitomórfica aludida, la obra estaba abierta a las consideraciones del arquitecto, que optó por la misma estructura triunfal ensayada por Mateo López para alojar, lo más seguro, la escultura arrodillada del arzobispo que nunca se realizaría⁸⁷.

-
- 84 Un acuerdo capitular del 26 de abril de 1672 fue el desencadenante de las obras: “[...] *por muchas causas y razones que mueben al Cavildo estando como estan los señores capitulares del muy çiertos de que en esto hazen el bien y utilidad de dicha obra pia desde luego en la manera que pueden dan su permiso y consentimiento a dicho Excelentissimo Señor arçobispo para que pueda en dicha cassa y propiedad fabricar dicho conbento y para que en esta materia haga disponga Su Excelencia lo que mas fuere servido*”. A.C.S. Libro 35 de Actas Capitulares, legajo IG627, fol. 170r. El acta capitular ha sido citado en numerosas ocasiones. Véase básicamente A. Bonet Correa, *La arquitectura en Galicia...*, op. cit., 434-438.
- 85 Así, la tumba de don Maximiliano de Austria se ubicó originalmente entre el coro y el presbiterio de la catedral bajo una losa con las armas del prelado que había sido encargada a Flandes. La de Fernando de Andrade y Sotomayor se colocó entre el coro y la capilla mayor y su lápida fue labrada por el maestro Francisco de Bordes. Sobre este asunto, véase Miguel Taín Guzmán, *Dibujos históricos, epigráfico y heráldicos del Archivo de la Catedral de Santiago*, A coruña, 2002, 189-191.
- 86 A.C.S. Varia, 1ª serie, tomo II, legajo IG704, fols. 113-119. Se trata de la condición número 22 del contrato, ya citado, entre otros, P. Pérez Costanti, *Diccionario de artistas...*, op. cit., 485.
- 87 Miguel Taín Guzmán, (“El convento de la Encarnación de las Mercedarias Descalzas de Santiago construido por Diego de Romay”, *IV Semana Mariana en Compostela*, Real e Ilustre Cofradía Numeraria del Rosario, Santiago, 1997, 53-85) sugiere que la preferencia por el modelo figurativo de Mateo López se originó por el contacto mantenido por Romay con la fábrica de la Compañía donde se ubicaba el sepulcro de don Francisco. Esta suposición debe matizarse: indudablemente Diego de Romay conocía la obra del portugués, pero ésta no se encontraba originalmente en su lugar actual, en un muro de la nave del Evangelio, sino en el presbiterio de la iglesia de Santa María a Nova, donde había sido instalada eventualmente mientras se construía la iglesia de los jesuitas. La idea de acoplarla en parte tan alta, cercana al testero del templo, pudo partir del propio Romay, que efectivamente trabajó para el convento fundado por Blanco. Entre 1670 y 1673, año en que se construye la fachada de la iglesia, Diego de Romay remata las naves del templo siguiendo planos ajenos. Quizá en ese momento se realiza el traslado definitivo de la tumba de don Francisco. Véase Ramón Otero Túñez, *El legado artístico de la Compañía de Jesús a la Universidad de Santiago*, Santiago, 1986, 29.

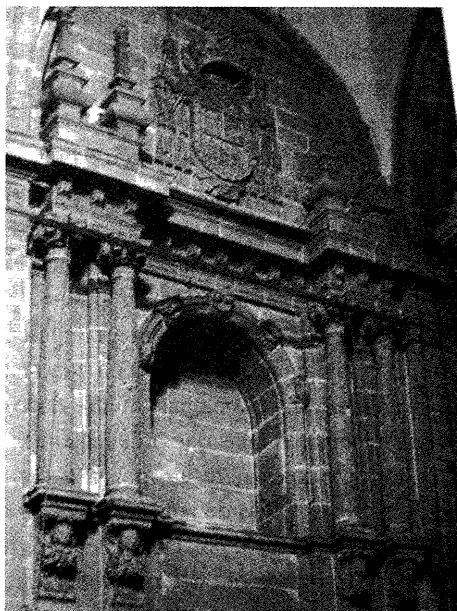


Fig. 15. Tumba de don Andrés Girón en las Mercedarias.



Fig. 16. Detalle de las ménsulas del sepulcro de Girón.

Romay dispuso el sepulcro (fig. 15) a una altura considerable, en el muro del Evangelio del presbiterio, mediante el acostumbrado arco de triunfo que por fin se prestigia mediante un léxico ornamental derivado de la retablistica y la orfebrería. Ahora el arco de medio punto, con su rosca jalonada con motivos vegetales, se flanquea con doubles columnas corintias. Romay debió considerar demasiado extravagante la condición contractual que establecía para ellas el orden salomónico quizá por tratarse de una tumba⁸⁸. Sin embargo, no dudó en salpicar su fuste con un entramado fitomórfico que recuerda la hojarasca preconizada por tratadistas como Arfe y Villafañe⁸⁹. Los soportes se levantan, a su vez, sobre dos mensulones cuyo petril se decora con cabezas de querubín (fig. 16)

88 Con respecto a esta licencia por parte del arquitecto, José M. García Iglesias (“Diego de Romay, arquitecto barroco gallego”, *Tiempo y espacio en el arte. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*, Madrid, 1994, 584) sugiere que el cambio de orden se produjo por la dificultad que entrañaba la talla del fuste helicoidal con un material como el granito aunque también plantea la posibilidad de que Romay persiguiese cierta conexión formal entre el sepulcro y la cúpula. En mi opinión, el arquitecto prefirió el orden corintio porque así lo había empleado en la portada —de estructura similar al propio sepulcro— y porque el salomónico no se ajustaba al decoro de una iglesia consagrada a la Virgen. Además, la utilización de la columna salomónica, muy común en los retablos, fue excepcional en la arquitectura y más aún cuando el cometido del soporte era tectónico y no decorativo. Sobre el uso de este orden en la arquitectura gallega véase A. Bonet Correa, *La arquitectura en Galicia...*, op. cit., 64-67.

89 M. Taín Guzmán (“El convento de la Encarnación de las Mercedarias...”, art. cit., 59) ya propuso al tratadista como el punto de partida para la decoración de las columnas.



Fig. 17. Escudo heráldico de don Andrés Girón.

muy comunes en la ornamentación retablistica de las máquinas diseñadas por el arquitecto: el retablo de San José diseñado por el artista para la iglesia de Santa María de Conxo presenta los mismos “telamones” decorativos que, por cierto, son un guiño a los que el propio Romay diseñara en 1673 para el remate de la sillería de coro de San Martín Pinario.

La disposición de las columnas provoca el recorte de la cornisa, que sobresale para graparse a los capiteles con lo que se proyecta una planta en forma de U. El entablamento se soluciona con una intercalación de consolas y metopas, que se decoran con motivos idénticos a los que ordenan el cornisamento exterior e interior de la iglesia y convento. Precisamente el vuelo de la cornisa permite la ordenación de dos pares de pináculos idénticos a los que decoran la portada de la fundación y que facilitan una coherencia compositiva en la estructura ya que recogen la lectura vertical originada por las cabezas de angelotes. Como remate, un gran

escudo heráldico (fig. 17) en el que la nota amable la ponen dos *putti* que agarran con la diestra las cuerdas de los lambrequines, una receta que recuerda aquella condición original apetecida por los testamentarios del arzobispo Beltrán de Guevara.

Está claro que el sepulcro de Girón supuso una bocanada de aire fresco en el género ya que recogía el modelo de Mateo López con una visión innovadora que se retomará en los mejores monumentos levantados de manera independiente, es decir, sin el contrapunto que suponía la capilla funeraria. La tumba del obispo Sarmiento, en el santuario de los Remedios de Mondoñedo, repite tardíamente la riqueza decorativa de la de Girón insistiendo, con vagas diferencias, en la estructura compositiva de Romay. En vez de dobles columnas, se dispone un frente dístico superpuesto a un arco triunfal organizado por dos pares de pilastras dobles de orden corintio de fuste rehundido que soportan un frontón curvo partido. Éste recoge la proyección en planta favorecida por la yuxtaposición de las columnas. Se observa así esa predisposición por el carácter geminado de los soportes y la misma recreación de la planta en forma de U. La escultura es, cómo no, orante y básicamente incide en una fecha tan avanzada como 1751 en los mismos aspectos desarrollados dos siglos antes (fig. 18).

La ruptura total con la pauta de Mateo López nunca se produjo del todo por la falta de una clientela preocupada por este tipo de florituras en un asunto tan punzante como el de la tumba. Sin embargo, el sepulcro don Juan del Castillo (fig. 19), en la iglesia del convento de San Francisco de Pontevedra constituye una empresa que se desgaja de la estructura columnaria común para establecer un discurso iconográfico que se adecua al

oficio desempeñado por el fallecido, representado por la sempiterna figura arrodillada. La escultura del fallecido no merece comentario, es una simple coartada discursiva, ya que donde se hace hincapié es en el marco que le sirve de platea: el arco de triunfo levantado hilvana y evidencia lo que la escultura no es capaz de hacer; poco importa que dentro figure el difunto en actitud orante frente a un retablo. La soflama expiatoria se vuelve explícita en los elementos que componen y decoran la arquitectura.



Fig. 18. Tumba del Obispo Sarmiento.



Fig. 19. Tumba de don Juan del Castillo.

La construcción de la tumba se ajustó seguramente a un diseño de Domingo de Andrade que sería ejecutado por maestros locales⁹⁰. En 1681 comenzaron las obras del oratorio sepulcral, que se encajó en el muro de la iglesia, entre la capilla del Buen Suceso y el nicho de don Antonio Gago de Mendoza y Sotomayor. La finalización del retablo en 1683 marca el remate de una obra cuya estructura no ofrece demasiadas complicaciones. Se trata de una variante, muy curiosa, del arco de triunfo, que se organiza mediante dos monumentales pilastras toscanas levantadas sobre pedestales decorados con una carnososa hoja de acanto. Ellas son realmente las protagonistas de todo el aparato iconográfico que

⁹⁰ A. Bonet Correa (*La arquitectura en Galicia...*, op. cit., 427-428) la consideró como una derivación del arte de Andrade ejecutada por un maestro pontevedrés desconocido. M. Taín Guzmán, (*Domingo de Andrade...*, op.cit., 449-450) no duda en asignarla al ingenio del maestro por el léxico decorativo desplegado en las pilastras.

se resume de manera puntual en el remate en forma frontón curvo que se parte para albergar un torreón. Lo característico, y de ahí el protagonismo de los soportes, es el vocabulario ornamental exhibido en las pilastras y el arco que inevitablemente se asocia a los estilemas de Andrade desarrollados en la catedral de Santiago: una ristra de lazos y motivos castrenses recorre el fuste en su totalidad en una auténtica declaración de intenciones que se afirma con los relieves de los dos cañones enfrentados dispuestos en las enjutas. Junto al torreón del frontón, su figuración en esta obra se explica porque don Juan del Castillo fuera en vida Maestro de Campo, General y Gobernador de las Fronteras y Puertos Marítimos del Reino de Galicia. El había sido el constructor del fuerte de Goián en 1673. El repertorio decorativo en forma de *spolia*, aunque más agreste, es el mismo que Andrade trazara para el primer cuerpo de la Torre del Reloj poco antes de la erección de este sepulcro y que luego repetirá, por su evidente simbolismo marcial asociado al Apóstol Santiago, en el edículo que remata el Pórtico Real de la Quintana⁹¹.

Frente a esta monumentalización del mausoleo, un nicho abierto en el interior del arco contiene la efigie arrodillada del difunto que, ridícula, se ahoga ante la inmensidad de las pilastras que por lo menos plantean una solución novedosa en el mismo templo donde se había levantado aquel vacuo sepulcro de don Juan Feijoo: son dos revisiones antagónicas de la centenaria propuesta de Mateo López.

5. CENIT Y RUPTURA DEL MONUMENTO FUNERARIO: FERNANDO DE CASAS Y SIMÓN RODRÍGUEZ

Sería la obra financiada por Antonio de Monroy la encargada de fundir, en una sola construcción, las líneas bosquejadas por Velasco en la capilla de Carrillo con los parámetros de la tumba de don Francisco Blanco y la utilización de la luz bajo la óptica de lo trascendente suscitada en las capillas de Peña⁹². Lo paradójico de semejante capricho sepulcral radica en el carácter coyuntural que, finalmente, determinó la función del espacio construido como sacristía de la catedral y, al mismo tiempo, como tumba del arzobispo. En un principio, la obra se había comenzado bajo la dirección de Domingo de Andrade por el deseo capitular de solventar de una vez por todas el viejo proyecto de Vega y Verdugo de construir un vestuario para los canónigos tras el altar mayor. Las obras tuvieron un ritmo acelerado teniendo en cuenta las dificultades que entrañaban un espacio acotado y el empleo de materiales foráneos en cuya búsqueda participarían de manera activa tanto Domingo de Andrade como Casas y Novoa.

91 Véase M. Taín Guzmán, *Idem*, op. cit., 450.

92 Sobre la capilla, véanse, principalmente, M^a. Teresa Ríos Miramontes, *Aportaciones al barroco gallego. Un gran mecenazgo*, Santiago, 1986, 171 y ss.; M. Taín Guzmán, *Domingo de Andrade...*, op.cit., 139-149. Este último autor asignó la construcción del edificio, es decir, su estructura y aspecto físico, a Andrade que, además, comenzaría algunas labores de decoración relativas al jaspeado de los paramentos que luego serían desarrolladas y rematadas por Casas y Novoa.

La estructura estuvo condicionada por el solar dejado por las capillas de San Andrés y San Fructuoso y se determina por la búsqueda de una gran cúpula octogonal: la sacristía, de planta poligonal organizada por gigantes pilastras de orden corintio, se plantea desde una perspectiva monumental en la que la tendencia ascensional hacia esa cubierta ochavada subordina la propia configuración del espacio, delimitado por los pilastrones y las pechinas conquiformes que sostienen la cúpula⁹³.

Los jaspes, mármoles y policromía que decoran el recinto se alternan con la simulación de perspectivas pintadas lo que no sólo contribuye a la suntuosidad de la empresa, sino también a desdibujar la estructura y ofuscar al espectador. La propensión colorista, el brillo de las piedras y la disparidad de focos lumínicos provocan la aparente ausencia de una coherencia compositiva que desorienta. La “confusión” envolvente se establece siguiendo ese ímpetu ascensional que se pervierte definitivamente con la frenética ornamentación de los plementos de la cúpula que parece estar suspendida por la presencia de los vanos termales que la jalonan y el foco de luz de la linterna. Aquellas ventanas “rasgadas” tan del gusto de Peña de Toro son retomadas por Andrade aunque ahora les concede un aspecto renovado mediante la inserción de un gran óculo central. El carácter etéreo de la capilla se consigue, entonces, por la participación de diversos materiales en una relación intrínseca con la luz que invade desde arriba todo la estancia.

La intervención de Monroy y su arquitecto, Casas y Novoa, fue fundamental para la consecución de un proyecto funerario que se aprovecharía del impulso decorativo iniciado por Andrade para recrear finalmente una arquitectura casi taumatúrgica. En 1711 el Cabildo, incapaz de finalizar su sacristía por el alto coste que implicaba la inclusión de jaspes y mármoles, acepta la iniciativa del arzobispo Monroy de financiar la obra a cambio de erigir en ella su panteón y levantar, a su vez, un retablo consagrado a la Virgen de El Pilar. La consumación ornamental del oratorio y la construcción del retablo y sepulcro por Casas y Novoa potenciaron su aspecto opulento de manera que el nuevo mobiliario y panteón se acoplasen orgánicamente al trazado original siguiendo el énfasis verticalista impuesto desde el principio.

Para el diseño del sepulcro⁹⁴, el arquitecto retomó una vez más la plantilla de Mateo López –el orden y ornamentación de las columnas son similares– con un lenguaje actualizado y prescindiendo del doble orden columnario para aprovechar el propio enmarque facilitado por las pilastras gigantes. La decisión de colocarlo a una altura considerable, continuando la costumbre impuesta por Diego de Romay, vino dada por la

93 Aparte de otras referencias como el Panteón de El Escorial, M. Taín Guzmán (*Domingo de Andrade...*, op. cit., 149) sugirió la sacristía de Sobrado como el precedente para la estructura de la futura capilla. Sin contradecir esta opinión, me parece que la cubierta de la escalera realizada en 1682 para San Martín Pinario por Fray Tomás Alonso pudo tener algo que ver en la configuración de la cúpula. Puede verse un análisis alternativo en Alfredo Vigo Trasancos, “Transformación, utopía y redescubrimiento. La catedral desde el barroco a nuestros días”, en *Santiago, la catedral y...*, op. cit., 202-203.

94 Manuel Chamoso Lamas, (“La capilla del Pilar de la Catedral de Santiago”, *Archivo Español del Arte*, tomo XIV, 1941, 197) atribuyó su diseño al artista gallego siguiendo la lógica de la cronología.



Fig. 20. Capilla del Pilar y tumba de Monroy.

relación que habría de establecer la figura orante con el retablo y quizá por integrar la tumba en un espacio en el que los límites físicos se enturbian: la tumba se levanta con los mismos materiales que desconciertan la estructura del paramento de modo que, sin pasar desapercibida, su morfología se funde con la arquitectura de la capilla formando un todo del que nunca llegamos a adivinar sus límites (fig. 20).

Para evitar, entonces, que la lectura del sepulcro resultase demasiado enmarañada por la interconexión de elementos, la estatua arrodillada de Monroy, un guiño a la de don Pedro Carrillo, se ejecutó en mármol rosáceo. El escultor tuvo que ser Diego Fernández de Sande, asiduo colaborador de Fernando de Casas. La talla del prelado es magnífica y sigue

la tipología habitual, pero la piedra empleada le imprime un carácter diferente, acorde con las ínfulas escénicas del mausoleo y ayuda a identificarlo dentro de esa vorágine envolvente⁹⁵.

La ruptura con la antigua fórmula popularizada a fines del siglo XVI no se produciría de manera contundente hasta el siglo XIX cuando los aires emanados de la Ilustración –véase, por ejemplo, el sepulcro de don Pedro Quevedo y Quintana– introduzcan unos soportes iconográficos diferentes y el monumento funerario se cargue con otras significaciones. Simón Rodríguez ofrece, sin embargo, su propia visión de la tumba a través de dos sepulcros realizados para la capilla del Santo Cristo de Conxo⁹⁶. En ellos, la figuración no existe, la única referencia icónica viene dada por los escudos heráldicos labrados en el muro que cierra el arco (fig. 21). Todo lo demás es un juego constante de placas, volutas y círculos que sustituyen los soportes estableciendo un diálogo atectónico que obtiene su clímax en la ordenación del vano que, como remate, aporta luz y sombra a los diferentes planos en que se organiza la tumba. El arco triunfal ha desaparecido por completo en estos pequeños panteones levantados con un agudo sentido de la

95 M. Chamoso Lamas, (“La capilla del Pilar...”, art.cit., 147) asignó la talla a Sande teniendo en cuenta otros trabajos del escultor, entre ellos, la imagen de Santiago Peregrino arrodillado ante la Virgen en el retablo de la misma capilla.

96 M^a. del Carmen Folgar de la Calle (*Simón Rodríguez*, A Coruña, 1989, 92) resaltó la excepcionalidad de estas dos tumbas al rechazar la tipología acostumbrada derivada del sepulcro del arzobispo Blanco.

ensoñación: las volutas del antepecho sobresalen proyectando su sombra sobre el muro del arco hasta el punto de que parece que los escudos flotan y se disipan en su ascensión hacia la luz despedida por el vano.

La arquitectura del sepulcro se deconstruye siguiendo la misma retórica que Simón Rodríguez empleara en la erección de la fachada del convento de Santa Clara sólo que aquí, esa desestructuración del arco y de todo el catafalco responde a un planteamiento tan rupturista que sitúa al autor en una esfera difícil de asimilar por una terminología que se queda corta. Su propuesta para estos dos sepulcros es sencillamente genial pero únicamente sería comprensible dentro de las conceptualizaciones barrocas sobre la muerte. Por tanto, la sucesión de placas recortadas, la decoración curvilínea que sacude al muro convirtiéndolo en un regocijo casi abstracto y la proyección lumínica con su correspondiente silueteado espectral se deben entender bajo la incertidumbre, la inseguridad y la fragilidad de la vida que tanto reflejó la literatura de Calderón, Góngora o Lope. Las tumbas de Simón Rodríguez evidencian en su propia composición fluctuante y fugaz, la ausencia de firmeza vital y el carácter inexorable de la muerte.

La historia del arte funerario, sobre todo el de época barroca, se completaría con el estudio de los catafalcos y exequias fúnebres que hormigueaban en las celebraciones públicas realizadas en España a partir del reinado de Felipe II⁹⁷. Más allá del sepulcro, no debe olvidarse que el arte barroco participó de una espiral de producción fúnebre de la que las tumbas son sólo una mínima parte. El diseño de monumentos efímeros, repletos de jeroglíficos y simbología, fue también uno de los cometidos del artista de los siglos XVII y XVIII. Desgraciadamente todas esas obras conmemorativas se han perdido;



Fig. 21. Sepulcro en la capilla del Santo Cristo de Conxo.

97 La ceremonias públicas y las exequias reales durante la Edad Moderna, han sido estudiadas por Roberto J. López, "Celebraciones públicas en Galicia durante el siglo XVIII", *Obradoiro de Historia Moderna*, 1992, 185 y ss.; "La construcción de la imagen del poder real en Galicia durante la Edad Moderna: las exequias reales", *VII Semana Galega de Historia. ¿Quen manda aquí? O poder na historia de Galicia*, Santiago, 1999, 197 y ss.; "Las ceremonias públicas y la construcción de la imagen del poder real en la Edad Moderna: un estado de la cuestión", *Espacios de poder: cortes, ciudades y villas* (s. XVI-XVIII), Jesús Bravo, editor, Madrid, 2002, 407-427.

únicamente algunas descripciones de exequias fúnebres pueden llegar a mostrar la importancia de esta vertiente artística en la que se volcaron figuras de la talla de Domingo de Andrade y Diego de Romay: el *ars moriendi* atrajo la actividad de los mejores artistas e influyó directamente en la evolución vanguardista de las propuestas arquitectónicas, pero esto ya forma parte de otro capítulo.