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

TESE DE DOUTORAMENTO

EL MOBILIARIO BARROCO DE LA CATEDRAL DE TUI (SIGLOS XVII-XVIII)

EL PATRONAZGO DEL OBISPO FRAY ANSELMO GÓMEZ DE LA TORRE Y LA OBRA DE LOS ESCULTORES Y ENTALLADORES JOSÉ DOMÍNGUEZ BUGARÍN Y DOMINGO RODRÍGUEZ DE PAZOS

Francisco Javier Novo Sánchez

ESCOLA DE DOUTORAMENTO INTERNACIONAL
PROGRAMA DE DOUTORAMENTO EN HISTORIA, XEOGRAFÍA E HISTORIA DA ARTE

SANTIAGO DE COMPOSTELA
2019

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

AUTORIZACIÓN DO DIRECTOR / TITOR DA TESE

EL MOBILIARIO BARROCO DE LA CATEDRAL DE TUI (SIGLOS XVII-XVIII). EL PATRONAZGO DEL OBISPO FRAY ANSELMO GÓMEZ DE LA TORRE Y LA OBRA DE LOS ESCULTORES Y ENTALLADORES JOSÉ DOMÍNGUEZ BUGARÍN Y DOMINGO RODRÍGUEZ DE PAZOS

D./Dna. **MIGUEL TAÍN GUZMÁN**

INFORMA:

Que a presente tese correspóndese co traballo realizado por D./Dna. **FRANCISCO JAVIER NOVO SÁNCHEZ** baixo a miña dirección, e autorizo a súa presentación, considerando que reúne os requisitos esixidos no Regulamento de Estudos de Doutoramento da USC, e que como director desta non incorre nas causas de abstención establecidas na Lei 40/2015.

Santiago de Compostela, 29 de maio de 2019

Asdo. Miguel Taín Guzmán

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

DECLARACIÓN DO AUTOR DA TESE

EL MOBILIARIO BARROCO DE LA CATEDRAL DE TUI (SIGLOS XVII-XVIII). EL PATRONAZGO DEL OBISPO FRAY ANSELMO GÓMEZ DE LA TORRE Y LA OBRA DE LOS ESCULTORES Y ENTALLADORES JOSÉ DOMÍNGUEZ BUGARÍN Y DOMINGO RODRÍGUEZ DE PAZOS

D./Dna. **FRANCISCO JAVIER NOVO SÁNCHEZ**

Presento a miña tese, seguindo o procedemento adecuado ao Regulamento, e declaro que:

1) A tese abrangue os resultados da elaboración do meu traballo.
2) No seu caso, na tese faise referencia ás colaboracións que tivo este traballo.
3) A tese é a versión definitiva presentada para a súa defensa e coincide coa versión enviada en formato electrónico.
4) Confirmo que a tese non incorre en ningún tipo de plaxio doutros autores nin de traballos presentados por min para a obtención doutros títulos.

Santiago de Compostela, 29 de maio de 2019

Asdo. Francisco Javier Novo Sánchez

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

CAPÍTULO DE AGRADECIMIENTOS

Una tesis doctoral es fruto de muchos años de trabajo y estudio personal, y de la colaboración desinteresada de mucha gente. Por ello, en este lugar deseo dejar constancia de mi gratitud por los buenos consejos y la ayuda prestada en múltiples circunstancias a los siguientes profesores e investigadores: Marta Cendón Fernández y Domingo Luis González Lopo, de la Universidade de Santiago de Compostela; Julio Juan Polo Sánchez, de la Universidad de Cantabria; Salvador Andrés Ordax, de la Universidad de Valladolid; Wifredo Rincón García, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC); Fernando Moreno Cuadro, de la Universidad de Córdoba; Juana Hidalgo Ogáyar y Antonio Herrera Casado, de la Universidad de Alcalá; Francisco Javier Herrera García, Álvaro Recio Mir y Alfonso Pleguezuelo, de la Universidad de Sevilla; Fernando Villaseñor Sebastián, de la Universidad de Cantabria; José Miguel Sánchez Peña, conservador del Museo de Cádiz; así como Eduardo Pardo de Guevara y Valdés, director del Instituto de Estudos Galegos Padre Sarmiento, del CSIC.

Igualmente, deseo subrayar la importante colaboración que he recibido de Juan Antonio Marco Martínez, Felipe Gil Peces Rata, archivero catedralicio de Sigüenza, y Julián García, responsable de Patrimonio, todos canónigos de la basílica seguntina, por su extremada generosidad a la hora de informar sobre la iconografía y culto de Santa Librada en dicha diócesis, y por el aporte de bibliografía y fuentes impresas y manuscritas.

Mi más sincero agradecimiento a Fernando García Gutiérrez, miembro de la Real Academia de Santa Isabel de Hungría y delegado diocesano del patrimonio histórico-artístico de Sevilla, por haber puesto en mis manos publicaciones especializadas sobre la iconografía de San Francisco Javier. En mi recuerdo están igualmente Jorge Luis Vázquez García, director del colegio mayor universitario San Agustín de Santiago de Compostela, que nos ha puesto en contacto.

El estudio de la figura de San Telmo ha propiciado una fructífera relación con responsables de distintos organismos: fray Alfonso Esponera Cerdán y fray José Barrado Barquilla, responsables de los Institutos Históricos de las provincias de Aragón y España de la Orden de Predicadores; fray Gerardo Cioffari, miembro de la provincia dominica San Tommaso d'Aquino in Italia; José Carlos Gonçalves, integrante de la Confraria das Almas do Corpo Santo de Massarelos; Jorge Dias, dirigente del Patriarcado de Lisboa; y Javier Clemente, de la Cofradía de San Telmo de Frómista.

Tampoco podría olvidar la deferencia con que he sido tratado por el profesor Vitor Manuel Guimarães Veríssimo Serrão y Teresa Leonor Magalhães Vale, ambos de la Universidade de Lisboa; Eduardo Pires de Oliveira, de la Biblioteca Pública Municipal de Braga; Paula Cristina Machado Cardona, de la Universidade do Porto; y Francisco Ildefonso Claudina Lameira, de la Universidade do Algarve. Ellos me han proporcionado material bibliográfico e información valiosa sobre los maestros lusos analizados en este trabajo, los santos tudenses que tienen en el país vecino una arraigada veneración y el arte del Norte de Portugal.

Vaya por delante mi reconocimiento a todos aquellos docentes e investigadores italianos a los cuales he solicitado información sobre la iconografía de Santa Águeda en Catania, el pintor Giovan Battista Mangino y Santa Librada en Italia. Se trata de Attilio Bislenghi; Marco di Mauro, de la Università degli Studi di Napoli Federico II; Rosanna Bianco, de la Università

degli Studi di Bari Aldo Moro; Daniele Sanguineti, Conservador del Museo di Palazzo Reale di Genova; y de los profesores Fausta Franchini Guelfi, Lauro Magnani y Franco Sborgi, de la Università degli Studi di Genova.

Doy también gracias públicamente a José Ramón Fernández Fernández, Javier Areses Cordo, Juan Carlos Toledo García y Roberto Fernández Díaz, técnicos del museo catedralicio y de los archivos eclesiásticos de Tui, por haber puesto dichos centros y la catedral a mi entera disposición y propiciar que esta investigación doctoral llegue a buen puerto. Del mismo modo, me siento honrado por la amabilidad mostrada por el Cabildo de la basílica tudense y los párrocos, sacristanes y feligreses que me han permitido el acceso a las iglesias visitadas a lo largo del obispado. También es mi voluntad destacar la atención dispensada por Andrés Fernando Fuertes Palomera, canónigo, delegado diocesano de patrimonio y director del Museo Diocesano de Tui, por las facilidades de acceso, estudio y reproducción de ciertas obras allí expuestas. Asimismo, quiero dejar constancia de mi agradecimiento a Ernesto Iglesias Almeida, actual Cronista Oficial de Tui, así como al director de los archivos catedralicio y diocesano, Avelino Bouzón Gallego, por haberme facilitado la documentación solicitada en todo momento. Igualmente, quiero destacar el favor recibido por parte de Rosendo Bugarín y Suso Vila, herederos de los archivos Bugarín y Vila, que me han proporcionado algunas copias de fotografías antiguas de la basílica tudense.

Al canónigo Miguel Ángel González García, director de los archivos catedralicio y diocesano de Ourense, le debo la información sobre el desmantelamiento de los antiguos órganos del coro de la basílica auriense, así como las facilidades para realizar fotografías de sus restos y de la capilla del Santo Cristo.

Las indagaciones sobre el obispo Anselmo Gómez de la Torre me han dado la oportunidad de tratar con personas de una enorme generosidad y competencia, como fray Lorenzo Maté Sadornil, responsable del archivo del monasterio de Silos, centro que conserva el Archivo de la Congregación de Valladolid.

Siempre estaré en deuda con los directores y personal técnico de los centros de investigación, de ámbito gallego, estatal y foráneo, que figuran en el capítulo de fuentes, por la libertad para consultar sus fondos y la facilidad a la hora de realizar copias digitales de muchos de los documentos que figuran en el aparato gráfico.

La memoria histórica del plan director del conjunto catedralicio de Tui, en cuya redacción he tenido la oportunidad de colaborar, constituye el germen de la presente tesis doctoral. Por eso terminaré citando a las personas y organismos que en su día se dieron cita en la elaboración de dicho plan: Gabriel Morate Martín, subdirector del Programa de Conservación del Patrimonio Histórico Español de la Fundación Caja Madrid; Iago Seara Morales, arquitecto responsable del plan director; y Miguel Taín Guzmán, coordinador del citado informe histórico-artístico.

Dejo deliberadamente para el final la mención a dos personas de una gran relevancia en el devenir de este trabajo: mi hermano, Roberto Novo Sánchez, diseñador gráfico generoso e incansable; y de nuevo mi director de tesis, Miguel Taín Guzmán, que con su infinita paciencia y seguimiento ha logrado que hoy pueda presentar este trabajo académico.

EL MOBILIARIO BARROCO DE LA CATEDRAL DE TUI (SIGLOS XVII-XVIII)

EL PATRONAZGO DEL OBISPO FRAY ANSELMO GÓMEZ DE LA TORRE Y LA OBRA DE LOS ESCULTORES Y ENTALLADORES JOSÉ DOMÍNGUEZ BUGARÍN Y DOMINGO RODRÍGUEZ DE PAZOS

Resumen

La presente investigación se ocupa del mobiliario barroco ejecutado por los maestros José Domínguez Bugarín y Domingo Rodríguez de Pazos en la catedral de Tui durante el pontificado del benedictino Anselmo Gómez de la Torre (1689-1720). Bajo la dirección de dichos artistas, y con el apoyo económico de distintos clientes, se fabrican trece retablos, la sillería de la sala capitular, la cajonería de la sacristía mayor, los órganos con sus cajas y las puertas de entrada a la basílica. Estamos ante un conjunto de obras que destacan por su excelencia y exclusividad en el contexto del Barroco español. La actividad del magistral Juan de Armida y Puga como mentor aporta valor añadido al ambiente artístico catedralicio.

Palabras clave

Tui, catedral, Barroco, muebles, escultura, policromía, iconografía.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

O MOBILIARIO BARROCO DA CATEDRAL DE TUI (SÉCULOS XVII-XVIII)

O MECENADO DO BISPO FREI ANSELMO GÓMEZ DE LA TORRE E A OBRA DOS ESCULTORES E ENTALLADORES JOSÉ DOMÍNGUEZ BUGARÍN E DOMINGO RODRÍGUEZ DE PAZOS

Resumo

A presente investigación ocúpase do mobiliario barroco executado polos mestres José Domínguez Bugarín e Domingo Rodríguez de Pazos na catedral de Tui durante o pontificado do benedictino Anselmo Gómez de la Torre (1689-1720). Co apoio económico de distintos clientes, e baixo a dirección dos referidos artistas e dun grupo de pintores e especialistas na técnica do dourado, fabrícanse trece retablos, o cadeirado da sala capitular, as caixoneiras da sancristía maior, as caixas dos órganos e as portas de entrada á basílica. Estamos ante un conxunto de obras que destacan pola súa excelencia e exclusividade no contexto do Barroco español. A actividade do maxistral Juan de Armida y Puga como mentor aporta valor engadido ao ambiente artístico catedralicio.

Palabras chave

Tui, catedral, Barroco, mobles, escultura, policromía, iconografía.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

BAROQUE FURNITURE FROM THE TUI CATHEDRAL (XVII-XVIII)

PATRONAGE OF BISHOP FRAY ANSELMO GÓMEZ DE LA TORRE AND THE WORK OF THE SCULPTORS JOSÉ DOMÍNGUEZ BUGARÍN AND DOMINGO RODRÍGUEZ DE PAZOS

Abstract

The present research deals with the baroque furniture executed by the masters José Domínguez Bugarín and Domingo Rodríguez de Pazos in the Cathedral of Tui during the pontificate of the Benedictine Anselmo Gómez de la Torre (1689-1720). Under the direction of these artists and a group of painters and gilders, and with the financial support of different clients, thirteen altarpieces, the chapter house stalls, the chests of drawers from the mayor sacristy, the organ cases, and the entrance doors to the basilica were made. We are before a group of works that stand out for their excellence and exclusivity in the context of the Spanish Baroque. The activity of the canon Juan de Armida y Puga as a mentor adds even more value to the cathedral artistic environment.

Keywords

Tui, Cathedral, Baroque, furniture, sculpture, polychromy, iconography

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

«El alma que anda en amor, ni cansa, ni se cansa, ni descansa».
Juan de la Cruz, *Avisos espirituales*.

Á miña mai, Matilde, *In memoriam*.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

ÍNDICE

1 Introducción, 21

2 La clientela catedralicia, 33
- 2.1 Fray Anselmo Gómez de la Torre: monje, obispo y patrono, 35
  - 2.1.1 Estirpe y monacato, 37
  - 2.1.2 Mitra y cogulla, 39
  - 2.1.3 San Telmo, 43
  - 2.1.4 Devocionario, 53
  - 2.1.5 Mecenazgo diocesano, 56
  - 2.1.6. Estatus y cultura libresca, 60
- 2.2 La Fábrica, principal promotora, 71
- 2.3 Munificencia particular: cofradías y canónigos, 89
- 2.4 El magistral Juan de Armida y Puga, mentor y comitente, 91

3 Artistas y centros de producción, 113
- 3.1 Tui: un ámbito artístico urbano, 113
  - 3.1.1 José Domínguez Bugarín, 114
    - 3.1.1.1 Aprendiz de Esteban de Cendón Buceta, 115
    - 3.1.1.2 Primera etapa tudense, 120
    - 3.1.1.3 Relación con Domingo de Andrade, 128
    - 3.1.1.4 De nuevo en Tui, 129
    - 3.1.1.5 Evolución estilística, 130
- 3.2 Fornelos: un taller enclavado en el medio rural, 132
  - 3.2.1 Domingo Rodríguez de Pazos, 132
    - 3.2.1.1 En la órbita de Francisco de Castro Canseco, 133
    - 3.2.1.2 Experiencia compostelana, 134
    - 3.2.1.3 Núcleo puntero del Barroco gallego, 137
    - 3.2.1.4 Fases de su producción, 140
- 3.3 Los escultores y entalladores en el ambiente artístico, 141
  - 3.3.1 El aprendizaje, 141
  - 3.3.2 Vivienda y taller, 142
  - 3.3.3 Modalidades de adjudicación, 143
  - 3.3.4 Fianzas, 143
  - 3.3.5 El ajuste y la ejecución de la obra, 144
  - 3.3.6 Posición social y capacidad económica, 151
  - 3.3.7 Nivel formativo y lecturas, 152
- 3.4 Los órganos y sus artífices, 152
- 3.5 Los profesionales de la policromía, 154

4 Retablos, 201
- 4.1 Retablo de Nuestra Señora la Preñada, 203
- 4.2 Retablo de San Miguel, 207
- 4.3 Retablo de la Soledad, 211
- 4.4 Retablo de las Angustias, 216
- 4.5 Retablo de Santa Ana, 219
- 4.6 Retablo de Santiago, 221

4.7 Retablo de Santa Librada, 228
4.8 Retablo de San Telmo, 239
4.9 Retablo de San Lorenzo, 248
4.10 Retablo de Santa Catalina, 252
4.11 Retablo de San Zoilo, 258
4.12 Retablo de San Paio, 260
4.13 Retablo de San Pedro, 263

5 Puertas, 369
5.1 Puerta occidental, 370
5.1.1 Virgen de la Asunción, 372
5.1.2 Apostolado, 373
5.1.3 Evangelitas, 375
5.1.4 Arcángeles, 376
5.1.5 Los Padres de la Iglesia Latina, 377
5.2 Puerta norte, 378
5.2.1 Martirologio femenino, 378
5.2.2 San Paio y San Julián, 380

6 Cajonería de la sacristía mayor, 399
6.1 El nacimiento del pecado, 403
6.2 Las postrimerías, 406
6.3 Fortuna, 410
6.4 El libre albedrío, 411
6.5 Los rostros de la necedad, 412
6.6 León y águila, 416
6.7 Carnero y lobo, 417
6.8 Psycomachia, 419
6.9 Atlas cristiano, 430
6.10 Prefiguraciones mesiánicas: Noé y Abraham, 431
6.11 Cristo como speculum humilitas, 434
6.12 Metáforas eucarísticas, 440
6.13 Fruta salvífica, 443
6.14 Mors apostolorum: la Iglesia militante, 445
6.15 Los escritos de los Doctores, 458

7 Sillería de la sala capitular, 517
7.1 La cátedra del obispo, 522
7.2 El arca del secretario, 524
7.3 Los bancos del cuerpo capitular, 525
7.3.1 Buen Pastor, 525
7.3.2 Pia desideria, 527
7.3.3 Eclipse de sol, 528
7.3.4 Flores de virtud, 529
7.3.5 Amor profano, 530
7.3.6 Pureza, 531
7.3.7 Memento mori, 532
7.3.8 Insignia vanitatis, 532

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

7.3.9 Escalera de la temporalidad, 533
7.3.10 Palma y espada, 534
7.3.11 Via Coeli, 535
7.3.12 Cornucopias, 536
7.3.13 Bestiario, 537
7.3.14 Rivalitas, 542
7.3.15 Inocencia coronada, 543
7.3.16 La Iglesia combatiente, 544
7.3.17 Águila austríaca, 545
7.3.18 Avaricia, 546
7.3.19 Pudor, 547
7.3.20 El león conduce el carro de la lujuria, 548
7.3.21 Angustia espiritual, 549
7.3.22 Fauna viciosa, 550
7.3.23 Reino de Dios, 550
7.3.24 Hipocresía y pereza, 551
7.3.25 El oso guía el arado de la codicia, 552
7.3.26 Arbor victoriae, 553

8 Las cajas de los órganos, 625

9 Conclusiones, 663

Corpus documental, 669

Fuentes, 751

Bibliografía, 763

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

1 INTRODUCCIÓN

La memoria de licenciatura que precede a esta tesis tiene como objeto de estudio los retablos fabricados en la catedral de Tui en tiempos del mitrado benedictino fray Anselmo Gómez de la Torre, cuyo episcopado se ubica entre 1689 y 1720. En el subtítulo figuran las nociones de arte, liturgia y religiosidad, las cuales definen la esencia de las obras incluidas en dicho trabajo[1]. A su construcción contribuyen, por un lado, los artistas que las han trazado y ejecutado, teniendo en cuenta la estética vigente y un estilo concreto, así como la capacidad ideológica y voluntad financiera de comitentes y mentores. Por otro lado, el pueblo fiel y la clerecía, que son sus destinatarios y usuarios, proporcionan con sus costumbres y ritos sentido litúrgico y devocional a dichos muebles. Ahora, que hemos ampliado el estudio a un variado número de ejemplares, tales ideas siguen igual de vigentes y salen reforzadas. A ellas se ha añadido el concepto de ceremonial, distinto al de liturgia, para aludir a las prácticas que no son estrictamente religiosas. Nos referimos, entre otras, a la adopción de acuerdos por parte del capítulo, la toma de posesión de un prelado y la rutina de revestirse que realiza el presbítero antes de cada oficio, actos que se hacían en la sala capitular, el coro y la sacristía en sus respectivos muebles.

Estética y propaganda van de la mano cuando promotores y patronos anhelan dignificar con sus encargos las capillas de la catedral y los recintos de uso reservado de los canónigos y el obispo. Para ello no dudan en contratar, en la medida de sus posibilidades, a los mejores maestros disponibles en la zona de influencia diocesana y fuera de ella, exigiéndoles a veces un modelo concreto en el que fijarse. Pero sus obras de mecenazgo no son ingenuas, ya que a través de ellas tratan de afirmarse ante Dios para tener un mejor tránsito a la inmortalidad. También frente a la sociedad, dando cuenta de su preeminencia económica y social, en ocasiones por medio de la colocación del oportuno escudo de armas, como ocurre con el obispo Torre[2]. Todo ello sin menoscabo del componente munificente, que en el caso concreto de nuestro prelado resulta determinante. Las armazones lignarias, la escultura, el ornato, la pintura y el dorado constituyen, a su vez, un laboratorio de ideas en el que se ensayan y desarrollan las novedades del momento y se imprime la marca estilística de cada taller. En la ejecución y policromía de las obras de madera se dan cita una pluralidad de oficios especializados, como en ninguna otra manifestación artística: ensambladores, entalladores, imagineros y escultores[3],

---

1 El título completo es *El retablo en la catedral de Tui durante el pontificado de fray Anselmo Gómez de la Torre (1689-1720). Arte, liturgia y religiosidad barroca en la Galicia meridional*. El acto de defensa ha tenido lugar en la Facultade de Xeografía e Historia de la Universidade de Santiago de Compostela el 12 de abril de 2011, mereciendo la calificación de sobresaliente.

2 Su blasón se estampa en tres obras de la catedral de Tui: la cátedra prelaticia de la sillería del coro, la bóveda y el retablo mayor de la capilla de Santa Catalina. Las dudas nos asaltan cuando se trata del retablo del altar mayor, cuyo escudo de armas pudo haber pertenecido al promotor del mismo, el canónigo Alonso de Avis Nieto, o al mayor financiador de su policromía, el prelado Torre. El libro de Fábrica refleja un pago el 26 de junio de 1695 de 250 ducados a João Monteiro «por hauer dorado el escudo del retablo del altar mayor y resto que se le debía de la pintura de la patrona» (Archivo Histórico Nacional (AHN), Clero, Catedral de Tui, Libro 10.383, fol. 139r). El 21 de agosto de 1717 la Fábrica abona 105 reales por «los escudos de las armas del ylustrísimo señor obispo Torre que hizo el hermano de Juan Bautista Manjino» (Archivo de la Catedral de Tui (ACT), Mayordomía (1710-1724), fol. 159v), sin que podamos saber a qué lugar van destinados y de qué materia son. El 11 de octubre del mismo mes se registra un desembolso de 157 reales por «otros dos escudos de las mismas armas de dicho señor que se hicieron en esta ciudad» (ACT, Mayordomía (1710-1724), fol. 159v). Fuera de la catedral y la ciudad se sabe que el retablo de la iglesia de Santiago de Parada (Nigrán, Pontevedra), financiado por él, llevaba sus armas.

3 El *Tesoro de la lengua castellana* se refiere con cierta ambigüedad y algo de rigidez a los oficios que se mueven en el ámbito del retablo, pues en el mundo real de los talleres apenas existe especialización, ya que oficiales y aprendices se instruyen y trabajan en todas las especialidades bajo la supervisión de un maestro. Según este diccionario, los ensambladores trabajan con molduras, «en quanto ajustan unas con otras, especialmente en las esquinas, y ángulos»; los entalladores son «carpinteros de obra prima, que labran talla», y se les llama así «por las figuras que hazen de relieue, entero, o medio», para luego afirmar que también desempeña esta ocupación «el que haze figuras de bulto, que cortando la madera va for-

por una parte; y por otra los que se ocupan de pintar, estofar, encarnar y dorar[4]. Tales ocupaciones suelen concentrarse en al menos dos talleres versátiles dirigidos por un maestro. A dichas agrupaciones de oficiales y aprendices habría que sumar otra de carácter transversal: la formada por los organeros. Dichas actividades se complementan con la capacidad para dibujar, habilidad generalmente reservada a un maestro. Lo habitual es que sea el adjudicatario del encargo el responsable de dar la traza, si bien existe la opción de que la misma dependa de otro artífice a solicitud del cliente[5].

Al valor artístico del mobiliario catedralicio se une su utilidad para las solemnidades y los actos protocolarios y de gobierno. En el altar mayor tiene lugar la misa, y no hay retablo que no tenga, o haya tenido, su correspondiente mesa y ara consagrada. Ante él se despliegan, cuando resultan necesarios, los libros precisos para el culto, atriles, incensario y naveta, el cáliz con su patena, un acetre provisto de hisopo, sacras, candeleros, cruz y copón. Dicho mueble litúrgico alcanza mayor categoría si cuenta con sagrario o, en el mejor de los casos, tabernáculo. La antigua «máquina» lignaria barroca del presbiterio poseía uno, y el retablo de la cabecera de la capilla de Santa Catalina todavía lo conserva. La presencia real de Cristo en la eucaristía se convierte en dogma esencial de la Fe católica, de ahí que el Concilio tridentino le haya dedicado un apartado especial, tanto al propio sacramento como al sacrificio de la misa[6]. La cajonería es testigo de la actividad catedralicia, pues en la sacristía mayor se reviste y reza el sacerdote antes del oficio religioso, y en ella se guardan los enseres y libros litúrgicos. También se constituye como estación dentro de las procesiones catedralicias. Tal y como indica Martínez-Burgos, dichas comitivas se convierten en un mecanismo efectivo para la didáctica

mando la figura, y la obra que haze se llama talla, y taller, la oficina donde trabaja» (Covarrubias Orozco, 1611: 354). Se deduce de lo anterior que la materia prima del entallador es la madera, pues para el autor esculpir es «labrar en piedra, o en metal, alguna figura grauada, o releuada, aunque las de los metales, ordinariamente se hunden, y después se reparan»; y también trabajar «el marfil, cuya dureza se allega mucho a la de la piedra»; llamando, finalmente, escultor al «que esculpe, y escultura, la obra que haze de talla» (Covarrubias Orozco, 1611: 370). También afirma que «labrar madera, si la obra es gruesa toca a los carpinteros; la prima, a los ensambladores, y entalladores», del mismo modo que «al que haze molduras, o figuras» se le tiene por «escultor y entallador» (Covarrubias Orozco, 1611: 511). Introduce una cuarta figura, la del «imaginario», encargado de hacer «retratos de bulto, e imágenes» (Covarrubias Orozco, 1611: 511). En *Escultura barroca castellana*, Martín González despeja las dudas derivadas de la escasa definición, y a veces incoherencia, de Sebastián de Covarrubias, y arroja luz acerca de cómo de organizaba un taller. En él se afirma que la traza «no corría a cargo de arquitectos propiamente tales, sino de escultores y ensambladores, que hacían valer su condición de arquitectos para dar trazas de retablos», y «aunque no se diga, en lo referente a retablos, ordinariamente, arquitecto significa ensamblador, sólo que con facultades no sólo para hacerlos, sino también para planearlos» (Martín González, 1959: 7-8). Con respecto a los entalladores, dice que «cubrían de tallas el liso campo arquitectónico, construido por los ensambladores», pudiendo considerar como talla «la decoración en relieve de una columna o un friso», mientras que «las estatuas y relieves de los entrepaños son del cometido del escultor», que se dedica a la escultura «de bulto entero o relieve en tablero independiente», considerada «como de superior categoría, como arte liberal» (Martín González, 1959: 8).

4 Pintar, según el *Tesoro*, es «imitar con varios colores en plano a las cosas naturales, o a las artificiales» (Covarrubias Orozco, 1611: 589), una acepción más pensada para la pintura de caballete, el muro o la tabla. Por su parte, encarnar es «dar el color de carne en las pinturas» (Covarrubias Orozco, 1611: 347), y estofar supone «descubrir el oro que está anublado, con una sutil color, la qual queda por campo, y lo demás descubre el oro, y esto se labra con una puntica delgada», y es tanto como «aneblar, porque la color que ponen sobre el oro no tiene casi cuerpo, y es como una nuue, o niebla o baho espeso, qual es el del tufo» (Covarrubias Orozco, 1611: 385). Por dorar entiende simplemente «cubrir alguna cosa con oro, como es dorar la plata y los demás metales, madera, y piedras» (Covarrubias Orozco, 1611: 327). Francisco Pacheco, en el frontispicio de su *Arte de la pintura*, apunta ya a la polivalencia de los talleres de pintura al señalar a los hombres eminentes que ha habido en el arte «del dibujo, y colorido; del pintar al temple, al óleo, de la iluminación, y estofado; del pintar al fresco; de las encarnaciones, de polimento, y de mate; del dorado, bruñido y mate» (Pacheco, 1649).

5 Se le llama «arquitecto», según el *Tesoro*, «al que fabrica toda una obra, y la dispone, ordenándolo con su planta y montea, y da la traça a los demás, y el modo de executarla» (Covarrubias Orozco, 1611: 511).

6 Concilio de Trento, 1785: 155-174, 313-331.

y la propaganda de la ideología de la Iglesia tridentina, sujetas a un estricto formalismo y en las que nada se deja a la improvisación[7]. En el seno de la catedral de Tui, se convocan procesiones puntuales en momentos de celebración festiva y con motivo de rogativas, tanto fuera como dentro de la basílica[8]. De forma periódica, el coro sale en desfile por el interior de la basílica los viernes en recuerdo de los difuntos[9], los sábados en dirección a la capilla del Corpo Santo[10], y los domingos y festivos por el claustro[11]. El retablo mayor, la sillería del coro y la de la sala capitular son los muebles principales en el ritual público y privado de la basílica, ya sea cuando el prelado ejerce como oficiante, ya cuando asiste al coro o toma posesión de su dignidad. El rezo y el canto de los canónigos, así como la música coral, se erigen en componentes esenciales de la liturgia de una catedral. En todas ellas existe, o ha existido, un órgano o dos para acompañar el oficio divino y dar pompa al calendario festivo. Dichos instrumentos se amueblan con cajas delanteras y traseras, que a la vez que los engalanan ayudan a modular y repartir el sonido. La actividad coral de los prebendados, el organero y la capilla de ministriles, junto con la existencia de la sillería y la cátedra episcopal, otorga carácter a la sede catedralicia. La catequesis y maquinaria divulgativa cuenta como recurso de persuasión con las puertas de acceso a la catedral, colmadas de imágenes que compendian los dogmas de la Iglesia. Por último, la predicación, tan importante para la transmisión de la doctrina, se realiza

[7] Las procesiones constituyen «un vehículo de suma importancia, tanto en su vertiente catequética como en la publicitaria, ya que no sólo visualizan y enseñan los dogmas y creencias más comprometidas de cara a los reformadores, como es el caso de las entradas y procesiones de la reliquias de los santos, sino porque sirven de gran escaparate para la propaganda, difusión y exaltación de tales dogmas, despertando la devoción de los espectadores» (Martínez-Burgos García, 2012: 159).

[8] De acuerdo con los Estatutos del Cabildo de 1568, otorgados por el obispo Diego de Torquemada, hay procesión «los días de Pascua, de Natividad, Resurrección, Espíritu Santo, Epifanía, Purificación, Anunciación de Nuestra Señora, San Pedro González, Ascensión de Nuestro Señor, Asumción de Nuestra Señora, Natividad de Nuestra Señora, Todos Santos, y Consagración de la Yglesia, y todos estos días habrá ofertorio; San Pedro y San Pablo con capas» (ACT, Estatutos, Diego de Torquemada, 1568, Exp. 15). También se celebra, pero sin capas, «todos los domingos, como está dicho, y las fiestas siguientes: Circuncisión; San Matías, San Felipe y Santiago; la Ynvención de la Cruz; San Bernabé; Natividad de San Juan Baptista; la Visitación de Nuestra Señora; Santiago; la Transfiguración; San Lorenzo; San Bartolomé; San Mateo; San Miguel de setiembre; San Simón y Judas; la Presentación de Nuestra Señora; San Andrés; la Concepción y la Expectación del Parto de Nuestra Señora; Santo Tomé apóstol; los quales días andarán en procesión los beneficiados con el ábito del tiempo» (ACT, Estatutos, Diego de Torquemada, 1568, Exp. 15). Fuera de la basílica se organizan procesiones «los días de las letanías; día de San Marcos hirá el coro a Santo Domingo, donde se dirá la misa por el semanero que fue de la semana que pasó; lunes antes de la Ascensión hirá el coro en procesión a San Bartholomé; el martes hirá a Santo Domingo; miércoles al monasterio de la Concepción de esta ciudad. En todas estas procesiones que el coro ba fuera de la yglesia hirá el sacerdote, diácono y subdiácono vestidos como han de estar en el altar; llevará el sacerdote capa, hirá la cruz delante y habrá sermón, pudiendo ser en las yglesias a donde el coro digere la misa de la procesión» (ACT, Estatutos, Diego de Torquemada, 1568, Exp. 15). Fuera de estos días, no habrá procesión fuera de la yglesia, sino la que se ordenare por el prelado, con parecer del Cavildo, por alguna necesidad» (ACT, Estatutos, Diego de Torquemada, 1568, Exp. 15).

[9] A este respecto se dice lo siguiente en los estatutos de Torquemada: «La procesión de los viernes por los defuntos se hará por este orden: dentro de la yglesia, sin salir de ella, dirán el primer responso de frente del altar mayor, y crucifixo; el segundo en la nave de la capilla de San Andrés; el tercero en el trascoro; el quarto en la nave de la capilla de Santa Catalina; y los otros quatro en el claustro; y el nono entre las rejas del coro y altar maior derecho a la puerta traviesa, a donde se concluhirá la procesión» (ACT, Estatutos, Diego de Torquemada, 1568, Exp. 15).

[10] Con respecto a esta antigua tradición litúrgica catedralicia, «aunque se haga el oficio de fiesta doble y primera o segunda clase en la Santa Iglesia Cathedral de Tuy, fenecida la hora de Prima por el Cauildo de dicha Santa Iglesia, salen en prosesión desde el choro, cantando el *Te Deum Laudamus* en canto de órgano, acompañado de todos los capellanes y músicos y más ministros hacia a la capilla del referido beato, a donde se termina con la oración propia antigua de dicho beato, y todo en honor suio, lo que ha pasado siempre y pasa sin ynterrupción alguna a vista, ciencia y consentimiento de los ordinarios y cada uno de ellos en su tiempo» (ACT, Proceso del culto de San Telmo, I, fol. 22v).

[11] En los estatutos del quinientos se preceptúa que «todos los domingos, y días de fiestas solemnes, habrá procesión por el claustro, en la qual hirán por su orden los más antiguos detrás; si fuere día solemne hirán todos con capas, y los quatro caperos con sus sceptros» (ACT, Estatutos, Diego de Torquemada, 1568, Exp. 15).

desde los púlpitos de la capilla mayor, los cuales poseen tornavoces para modular la voz del orador[12].

La ortodoxia contrarreformista dispone de dos instrumentos pedagógicos para instruir y alentar al pueblo iletrado: la palabra, a través del sermón, y la imagen, desplegada principalmente en el retablo, concebido a modo de catequesis o *biblia pauperum*. Superada la fase explicativa en la que la mazonería se entiende como soporte de escenas relivarias de la vida de Cristo, la Virgen y los santos, ordenadas de forma didáctica, la Iglesia se centra ahora en promover la imagen devocional, capaz de suscitar en el fiel el mayor de los fervores. En este contexto teocéntrico, el campo está abonado para la propagación de los preceptos de la Fe. El creyente se concibe como un sujeto de vida espiritual activa, muchas veces adscrito a cofradías, que siente preocupación por el destino del alma. En el otro lado de la ecuación, la Iglesia tridentina se afana en llevar a la práctica su capacidad para impulsar la adoración a los santos de vida edificante, y de paso fomentar el temor a las postrimerías. Una de las manifestaciones predilectas de la piedad popular, y de la Iglesia romana desde finales del quinientos, consiste en la veneración de las reliquias, en especial de los mártires[13]. Pertenecen a individuos cuyo estoicismo, que les ha conducido al suplicio, se quiere fomentar como modelo de conducta. En línea con esta corriente afectiva, la basílica tudense cuenta desde bien temprano con reliquias y con un retablo que las conserva y expone al culto. El concilio trata asimismo sobre el decoro, piedra angular de la moralidad tridentina, y la verosimilitud dogmática que las autoridades eclesiásticas deben observar a la hora de exponer a la veneración popular las imágenes sagradas, estando asimismo alerta contra prácticas idolátricas[14]. Se trata de que nada en ellas

[12] Orozco Díaz nos advierte de forma magistral sobre la relevancia de la palabra como vehículo para la difusión del ideario católico. Hasta tal punto era importante la gestualidad y la retórica en la práxis de sermonear que el predicador se convierte a menudo en comediante de una pieza sacra: «Psicológicamente, en la solemne función religiosa, el público se siente en actitud análoga a la que adopta en el teatro, especialmente cuando el predicador actúa como el gran actor en la comedia, con la sugestión de su voz, gestos y ademanes exaltados que dan especial realce al sermón, concebido con la misma o superior riqueza de artificios retóricos que los versos de la comedia, estimulando los sentidos con imágenes y metáforas prolongadas, y asociados con el juego ingenioso de conceptos que retienen y avivan la atención y en general buscando el recreo de oídos y el impresionar y conmover por todas las vías sensoriales hasta lograr mover las almas a devoción. Lo que los fieles contemplaban en retablos, imágenes y pinturas ilusionistas en bóvedas y cúpulas, eran al mismo tiempo reforzado por lo que estaban escuchando; los ojos y la imaginación estimulada por las palabras arrastraban hacia mundos que les sacaban de sí como la función teatral» (Orozco Díaz, 1988: 270-271).

[13] Se apremia a los mitrados diocesanos a instruir a sus feligreses en la costumbre de «venerar los santos cuerpos de los santos mártires, y de otros que viven con Cristo, que fueron miembros vivos del mismo Cristo, y templos del Espíritu Santo, por quien han de resucitar a la vida eterna para ser glorificados, y por los cuales concede Dios muchos beneficios a los hombres; de suerte que deben ser absolutamente condenados, como antiquísimamente los condenó, y ahora también los condena la Iglesia, los que afirman que no se deben honrar, ni venerar las reliquias de los santos; o que es en vano la adoración que estas y otros monumentos sagrados reciben de los fieles» (Concilio de Trento, 1785: 449-450).

[14] Recuerda el Concilio tridentino que «se deben tener y conservar, principalmente en los templos, las imágenes de Cristo, de la Virgen madre de Dios, y de otros santos, y que se les debe dar el correspondiente honor y veneración», no porque se crea que hay en ellas divinidad sino «porque el honor que se da a las imágenes, se refiere a los originales representados en ellas; de suerte, que adoremos a Cristo por medio de las imágenes que besamos, y en cuya presencia nos descubrimos y arrodillamos; y veneremos a los santos, cuya semejanza tienen» (Concilio de Trento, 1785: 450). De nuevo, el cónclave de la Contrarreforma urge a los prelados a mostrar al creyente que «por medio de las historias de nuestra redención, expresadas en pinturas y otras copias, se instruye y confirma el pueblo recordándole los artículos de la fe, y recapacitándole continuamente en ellos. Además, que se saca mucho fruto de todas las sagradas imágenes, no sólo porque recuerdan al pueblo los beneficios y dones que Cristo les ha concedido, sino también porque se exponen a los ojos de los fieles los saludables ejemplos de los santos, y los milagros que Dios ha obrado por ellos, con el fin de que den gracias a Dios por ellos, y arreglen su vida y costumbres a los ejemplos de los mismos santos; así como para que se exciten a adorar, y amar a Dios, y practicar la piedad» (Concilio de Trento, 1785: 451). Conmina igualmente al ordinario a evitar que «se coloquen imágenes algunas de falsos dogmas, ni que den ocasión a los rudos de peligrosos errores», así como a hacer cumplir las

resultase profano, insólito y deshonesto, abrazando el rigor histórico y rechazando los temas extraños y la belleza indecorosa. Sobre las figuras recae una elevada nómina de fundaciones, cofradías y festividades, que ayudan a reavivar la llama del sentimiento religioso. En una sociedad acostumbrada a convivir permanentemente con las contrariedades, la enfermedad, la angustia escatológica y el deceso, no es de extrañar que los santos mediadores sean objeto de toda clase de patronazgos y abogacías, y que la intercesión misma sea estimulada por la Iglesia que lucha contra la Reforma protestante[15]. La existencia del Purgatorio, y la creencia de que las almas reciben alivio por medio de los sufragios de los fieles y del sacrificio de la misa, se afianza en el Barroco tras su defensa en uno de los decretos de Trento[16]. Y tal es así, que el Cabildo de la catedral de Tui ordena tallar un Purgatorio bien visible, dentro de un grupo relivario del Juicio Universal, en el nuevo retablo de la capilla de San Pedro. El visitante que penetre en la basílica tudense por cualquiera de sus entradas podrá observar sus puertas esculpidas, colmadas de bustos de mártires, apóstoles, doctores, evangelistas y arcángeles, y encontrará en ellas un compendio del magisterio de la Iglesia. En el caso de la sillería de la sala capitular y la cajonería de la sacristía, la religiosidad que se pone a prueba es la del clero que hace uso de dichos espacios, pues en ambas obras se tallan no pocas admoniciones para mantener alerta a capellanes, racioneros, canónigos y al propio prelado. En resumidas cuentas, todos los muebles tienen una función ritual y didáctica dentro de la catedral de Tui, como en el resto de catedrales del orbe católico.

La crónica que nos ha traído hasta aquí hunde sus raíces en el Plan Director de la catedral de Tui, acordado en 1999[17]. El 26 de julio de 2000 se rubrica un contrato entre la Universidade de Santiago de Compostela y la Fundación Caja Madrid para la redacción de la memoria histórica de dicho plan, coordinada por mi director, Miguel Taín Guzmán. En el mismo han participado Marta Cendón Fernández, Belén María Castro Fernández, el propio coordinador y yo mismo. Mi cometido ha consistido en elaborar el estudio del patrimonio mueble de los distintos espacios catedralicios durante los siglos XVI, XVII y XVIII, que ha supuesto un

siguientes determinaciones: «Destiérrese absolutamente toda superstición en la invocación de los santos, en la veneración de las reliquias, y en el sagrado uso de las imágenes; ahuyéntese toda ganancia sórdida; evítese en fin toda torpeza; de manera que no se pinten ni adornen las imágenes con hermosura escandalosa» (Concilio de Trento, 1785: 452).

15 Se ordena a los obispos que enseñen a los fieles «que los santos que reinan juntamente con Cristo, ruegan a Dios por los hombres; que es bueno y útil invocarlos humildemente, y recurrir a sus oraciones, intercesión, y auxilio para alcanzar de Dios los beneficios por Jesucristo su hijo, nuestro Señor, que es sólo nuestro redentor y salvador; y que piensan impíamente los que niegan que se deben invocar los santos que gozan en el cielo de eterna felicidad; o los que afirman que los santos no ruegan por los hombres; o que es idolatría invocarlos, para que rueguen por nosotros, aun por cada uno en particular; o que repugna a la palabra de Dios, y se opone al honor de Jesucristo, único mediador entre Dios y los hombres; o que es necedad suplicar verbal o mentalmente a los que reinan en el cielo» (Concilio de Trento, 1785: 448-449).

16 Se decreta que dicho dogma «se enseñe y predique en todas partes, y se crea y conserve por los fieles cristianos. Exclúyanse empero de los sermones, predicados en lengua vulgar a la ruda plebe, las cuestiones muy difíciles y sutiles que nada conducen a la edificación, y con las que rara vez se aumenta la piedad. Tampoco permitan que se divulguen, y traten cosas inciertas, o que tienen vislumbres o indicios de falsedad. Prohiban como escandalosas y que sirven de tropiezo a los fieles las que tocan en cierta curiosidad, o superstición, o tienen resabios de interés o sórdida ganancia. Mas cuiden los Obispos que los sufragios de los fieles, es a saber, los sacrificios de las misas, las oraciones, las limosnas y otras obras de piedad, que se acostumbran hacer por otros fieles difuntos, se ejecuten piadosa y devotamente según lo establecido por la Iglesia; y que se satisfaga con diligencia y exactitud cuanto se debe hacer por los difuntos, según exijan las fundaciones de los testadores, u otras razones, no superficialmente, sino por sacerdotes y ministros de la Iglesia y otros que tienen esta obligación» (Concilio de Trento, 1785: 447-448).

17 El 26 de julio de 1999 se suscribe un convenio entre la Xunta de Galicia y la Fundación Caja Madrid, a través de su Programa de Conservación del Patrimonio Histórico Español, para la restauración de la catedral de Tui. Producto del acuerdo nace el Plan Director del Conjunto Catedralicio de Tui, subvencionado por ambas entidades y elaborado por un equipo redactor dirigido por el arquitecto Iago Seara Morales.

auténtico reto a juzgar por la categoría, cantidad y variedad de los ejemplares que lo conforman[18].

La tesis doctoral que ahora presentamos, ambientada en el episcopado del obispo Torre, tiene su origen en el mencionado informe y la referida memoria de licenciatura. El radio de análisis se extiende a la sillería de la sala capitular, la cajonería de la sacristía mayor, las puertas de acceso a la basílica y las cajas de los órganos, aparte de ahondar en la descripción de los retablos. Con ella retomamos los dos objetivos que ya nos habíamos propuesto años atrás. Por un lado, señalar el papel del prelado Torre en la dotación del mobiliario artístico de la basílica tudense, destacando la influencia ejercida sobre el resto de la clientela. Por otro, analizar la trayectoria existencial y artística de los dos escultores y entalladores activos durante su episcopado: José Domínguez Bugarín y Domingo Rodríguez de Pazos. En definitiva, hemos puesto en conexión el mandato del prelado y la producción catedralicia de ambos maestros, ya como diseñadores, ya como intérpretes de trazas ajenas, pero siempre al frente de talleres encargados de ejecutar tales encomiendas.

El segundo capítulo tras esta introducción se consagra al análisis de la clientela catedralicia. Estamos ante la etapa más fructífera de la actividad artística catedralicia de la Edad Moderna, dinamizada por un obispo de generosidad desbordante. Actúa principalmente como mecenas, limitando su faceta de impulsor a una única empresa: la hechura y policromía de tres retablos de la capilla de Santa Catalina. La generosidad del mitrado contagia de optimismo a la Fábrica, que es la principal promotora del amueblamiento de la basílica, costeado total o parcialmente por la dignidad episcopal. En un segundo plano de importancia se posicionan las cofradías y los canónigos a título personal, comitentes particulares que se ven espoleados por el clima de actividad frenética que impera en la basílica. El trabajo en el archivo de la catedral nos ha permitido identificar a un mentor, el canónigo magistral Juan de Armida y Puga, absolutamente determinante como experto hagiográfico y asesor iconográfico en el devenir artístico del principal templo de la diócesis.

El tercer capítulo desentraña el historial vital y profesional de Bugarín y Pazos, los dos maestros que monopolizan los encargos. Ambos son los máximos exponentes de los núcleos artísticos de Tui y Fornelos, respectivamente, de los cuales parten los muebles con destino a la catedral. Se trata de artífices de primera magnitud, que desarrollan su profesión no sólo en esta diócesis del sur de Galicia sino también en el principal centro de producción del arte gallego: Santiago de Compostela. Las estructuras arquitectónicas, el aparato ornamental y los rasgos estilísticos presentes en las esculturas han servido para establecer las filiaciones e influencias a la hora de trazar la evolución estilística de los maestros dentro del contexto del movimiento barroco tudense y gallego. Aparte de los dos principales, a lo largo de los capítulos de esta investigación doctoral se hace mención, con distinto nivel de profundización en función de la información que de ellos tenemos, de un gran número de artistas que de una forma u otra han intervenido en la dotación lignaria de la catedral.

El capítulo cuarto se reserva para el estudio de los trece retablos trazados y ejecutados de Bugarín y Pazos, tanto documentados como adscritos. Al primero le corresponden los de la Preñada, San Miguel, Santa Ana, Soledad, Angustias, Santiago y Santa Librada, así como la

[18] Novo Sánchez, Francisco Javier: *El mobiliario litúrgico de los siglos XVI-XVIII*, 2 vols., Santiago de Compostela, 2000 (memoria histórica inédita). Recientemente se ha publicado un libro con las conclusiones del Plan Director (Seara Morales, Iago (dir.): *La catedral de Tui desde su Plan Director*, Santiago de Compostela, 2015). La parte que me corresponde lleva por título «El mobiliario litúrgico barroco» (Novo Sánchez, 2015: 118-135).

ampliación barroca del antiguo retablo mayor de la capilla de San Telmo. El segundo es autor de los de San Lorenzo, Santa Catalina, San Paio[19], San Zoilo y San Pedro. No disponemos de información que acredite la autoría, datación o fuente de financiación de nueve de ellos, por lo que nos hemos valido de análisis comparativos y de la lógica para acertar en la atribución. Confrontar tales muebles con la producción acreditada de ambos maestros nos ha servido para aproximar cronologías y ratificar a los artistas responsables. Igualmente, se ha utilizado el sentido común para la asignación de comitentes. A estas dificultades se añade el hecho de que, salvo el de Santa Librada, ninguno de estos retablos dudosos permanece en su emplazamiento original. El grado de conocimiento de los mismos es dispar, pues mientras unos han desaparecido, total o parcialmente, otros solo han cambiado de emplazamiento, tanto dentro como fuera de la catedral, sin haber sufrido apenas cambios. Debido a ello nos hemos marcado como objetivo conocer, en la medida de lo posible, dónde estaban ubicados, quiénes trabajaron en ellos y en qué momento, qué organismos o individuos los costearon y cómo estaban configurados desde la óptica de la arquitectura y la talla escultórica. Esta es otra de las apuestas novedosas de nuestra tesis doctoral, a la vez que inédita y pionera en las investigaciones sobre mobiliario litúrgico gallego. Para ello hemos reunido fotografías antiguas, algunas piezas que se han conservado y fuentes escritas. Asimismo, se han hecho dibujos a mano alzada y en formato infográfico para casar piezas separadas, clarificar programas figurativos y plantear reconstrucciones hipotéticas.

Pazos tiene una producción más diversificada que Bugarín, ya sea por las necesidades del momento, ya por la confianza de la clientela en un maestro de enorme categoría. En este sentido, a sus cinco retablos catedralicios hay que agregar los portalones historiados que dan acceso al templo por las portadas occidental y norte, las cajas que envuelven los órganos del coro, los respaldos de la cajonería de la sacristía mayor y la sillería de la sala capitular. La excelencia de sus armazones y el carácter erudito de sus ciclos iconográficos colocan a la basílica tudense a la altura de las catedrales españolas de mayor rango artístico. En los cuatro últimos capítulos, desde el quinto hasta el octavo, ofrecemos un análisis pormenorizado de tales muebles.

Las obras propuestas, alguna de ellas de inusual singularidad, atesoran tal calidad que convierten a la catedral de Tui en referente de la Galicia y la España del Barroco, tanto desde el punto de vista de las armazones como del exorno, la policromía y la iconografía. Esta última, conservada prácticamente intacta, se encuentran entre lo mejor del arte español de la Edad Moderna, sobre todo en lo referente a la cajonería y la sillería. En el análisis de los muebles, agrupados por tipologías, se incluyen aspectos como la historia constructiva, la configuración arquitectónica, la epidermis decorativa, el color y el oro. También el ceremonial, la liturgia, el arraigo cultual y la descripción iconográfica, que constituye la aportación más relevantes de nuestra tesis doctoral. Asimismo, se acompaña la explicación con diseños y planimetrías, a fin de señalar la localización del mobiliario dentro de la catedral, rehacer la traza de los muebles que ya no existen y explicar mejor los programas figurativos más complejos. Del mismo modo, hemos realizado un ejercicio de contextualización de la clientela, los artistas y su producción, contrastando lo que se hace en la catedral de Tui con el resto de las basílicas, principalmente las gallegas por su afinidad, pero sin obviar los referentes comunes existentes en otras catedrales hispanas.

[19] San Paio = San Pelayo.

En el apartado de las conclusiones, última parte del aparato crítico, damos cuenta de las especificidades que hemos apreciado en el mobiliario, los maestros y la clientela de la catedral de Tui. Nuestra tesis finaliza con un corpus documental, un listado bibliográfico especializado y una relación de fuentes consultadas, con mención de los archivos, bibliotecas y demás centros de investigación gallegos, estatales y extranjeros. En el apéndice de escrituras se transcriben aquellas que han resultado útiles para nuestra investigación. Su tipología, sumamente heterogénea, va desde actas de adjudicación hasta apuntes contables, pasando por contratos, visitas al relicario, condiciones de obra, capítulos de los estatutos catedralicios, escrituras de fianza, poderes, donaciones y procesos de canonización. Este repertorio se ha usado para averiguar las vicisitudes de clientes, mentores y artistas, así como para aproximarnos a la descripción, y en su caso reconstrucción, del mobiliario desde múltiples perspectivas.

El rastreo de referentes se ha llevado a cabo sobre todo tipo de muestras, desde fuentes manuscritas de archivo hasta fotografía antigua, pasando por estampas sueltas, libros ilustrados, dibujos, lienzos y esculturas expuestas en museos, pintura mural y material bibliográfico de la Edad Moderna, tanto manuscrito como impreso. El radio de acción geográfico de las pesquisas abarca archivos y museos tudenses, entidades del resto de Galicia y de España y centros en el extranjero. Enumerarlos todos excedería los límites de esta introducción, pues ya se hace en un apéndice específico. Pero sí haremos mención de aquellos que han sido fundamentales para el devenir de la tesis. Tan sólo dos museos cuentan con obras expuestas susceptibles de servir de modelo para nuestro trabajo, en concreto el catedralicio y el diocesano de la ciudad de Tui.

Por lo que mira a las pautas textuales, en la ciudad de Tui se llevó a cabo una exploración exhaustiva en los archivos catedralicio, diocesano y municipal[20]. En el entorno de Tui destaca el Archivo Municipal de Baiona, una de las villas principales del obispado tudense. En la ciudad de Pontevedra se han vaciado los fondos del Archivo Histórico Provincial y de la Biblioteca del Museo de Pontevedra. En Santiago de Compostela han sido muy provechosas las visitas a los archivos Catedralicio e Histórico Universitario. En A Coruña hemos acudido a los fondos del Archivo del Reino de Galicia. Con respecto a la ciudad de Ourense, el interés para nuestra investigación se ha centrado en los fondos del Archivo Histórico Provincial. En Madrid han sido determinantes para nuestra investigación las indagaciones en el Archivo Histórico Nacional y el Archivo Central del Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación, que conserva el archivo de la embajada de España ante la Santa Sede. Por lo que mira a los archivos civiles y eclesiásticos del resto de España, destacaremos el Archivo General de Simancas, el Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, el Archivo Catedralicio y Diocesano de Santander, el Archivo Histórico Diocesano de Santander, el Archivo Catedralicio de Sigüenza y el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares. En Roma hemos inspeccionado el Archivio Segreto Vaticano y el Archivum Generale Ordinis Praedicatorum, radicado en la basílica de Santa Sabina.

En algunos repositorios de fotografía antigua hemos hallado ejemplares idóneos para documentar los cambios operados en el mobiliario. En Galicia nos hemos aprovechado de los fondos del Archivo Vila de Tui, Archivo Central de la Diputación de Pontevedra, Archivo del Reino de Galicia, Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario, Museo do

[20] Este último lo hemos consultado cuando estaba en depósito en el Arquivo Histórico Provincial de Pontevedra. Hoy se halla en las dependencias municipales de Tui.

Pobo Galego, Archivo de Galicia, Archivo Histórico Provincial de Lugo e Instituto de Estudos Galegos Padre Sarmiento, dependiente del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. En Madrid predominan las colecciones del Instituto del Patrimonio Cultural de España y del Archivo del Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC. En Alcalá de Henares nos hemos valido de las instantáneas guardadas en los expedientes del Archivo General de la Administración. En Barcelona sobresalen el Arxiu Mas, perteneciente al Institut Amatller d'Art Hispànic, el Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona y el Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya. Fuera de España, el centro que conserva un mayor número de fondos fotográficos de interés para nuestro trabajo es la entidad neoyorquina The Hispanic Society of America. Para la búsqueda de grabados, aparte de los repertorios publicados, hemos acudido a los repositorios más extensos y mejor organizados, como son los de la Biblioteca Nacional de España, British Museum, Rijksmuseum y Bibliothèque Municipale de Lyon, amén de otros de menor tamaño y relevancia.

La sección bibliográfica es especialmente extensa, y la razón de ello está en la propia naturaleza de nuestra investigación. La importancia dada a la iconografía en los muebles tudenses nos ha obligado a realizar un gran esfuerzo de consulta y lectura, pues cada figura, asunto o ciclo cuenta con libros, capítulos, artículos y fuentes propias, directas y adyacentes. Todo ello sin contar los estudios necesarios para mostrar la evolución de las estructuras arquitectónicas y del aparato ornamental; analizar los espacios catedralicios; la liturgia y el ceremonial; la raigambre devocional; el ambiente contrarreformista; la trayectoria vital y la actividad de clientes, mentores y artistas; las fuentes; así como la diversidad tipológica de los muebles objeto de estudio. Los estudios relacionados en la bibliografía han sido utilizados en mayor medida para consulta, ampliar horizontes y despejar incógnitas. Por el contrario, lo que más abunda en las notas son citas de manuscritos y libros impresos de tipología muy diversa, utilizados como fuente de documentación. Abundan los ejemplares de hagiografía, liturgia, emblemática y tratadística de arquitectura. Dentro del territorio gallego proceden en mayor medida de las bibliotecas de la Universidade de Santiago de Compostela, Fundación Penzol, Museo de Pontevedra y Seminario de Santa Catalina de Mondoñedo. En el resto de España la mayoría de los libros provienen de la Real Academia de la Historia, Biblioteca Nacional de España, Real Biblioteca, Abadía de Montserrat, Biblioteca de Catalunya, Universidades de Sevilla, Granada, Valencia y Complutense de Madrid, y de un buen número de Bibliotecas Públicas del Estado y de Comunidades Autónomas. En el extranjero los volúmenes manejados, casi todos ellos digitalizados, proceden de las siguientes instituciones: Österreichische Nationalbibliothek, en Austria; Eidgenössische Technische Hochschule Zürich, en Suiza; Biblioteca Nacional de Portugal, Biblioteca Pública de Évora, Biblioteca da Ajuda, Universidade de Coimbra y Biblioteca Pública Municipal do Porto, en Portugal; Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, Biblioteca Universitaria Alessandrina, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Università degli Studi di Bergamo y Bibliotheca Hertziana, en Italia; The University of Illinois at Urbana-Champaign, Duke University Libraries y The Getty Research Institute, en EEUU; The Warburg Institute y University of Glasgow, en Gran Bretaña; Bayerische Staatsbibliothek y Universitätsbibliothek Heidelberg, en Alemania; y, finalmente, Bibliothèque Nationale de France, Bibliothèque Municipale de Lyon y Université François-Rabelais de Tours, en Francia.

Mención aparte merecen los estudios que con anterioridad se han ocupado, total o parcialmente, como tema central o tangencial, de la catedral de Tui, su mobiliario litúrgico, artistas y clientes en diversos momentos históricos. Independientemente de su interés y de la utilidad de sus puntos de vista, nos han servido de ayuda para elaborar el discurso de nuestra tesis doctoral. En este *status quaestionis*, los hay que apenas aportan información nueva y se limitan a confirmar las certezas e hipótesis que otros autores han formulado antes. Otros plantean conjeturas con las que no estamos de acuerdo. Finalmente, destacaremos aquellos que figuran citados en mayor medida a lo largo de la tesis, y que han sido especialmente útiles a la hora de enfocar nuestra metodología en múltiples direcciones. Referiré primero obras generales y clásicas sobre la historia de la diócesis y sus prelados, como la *Antiguedad* del benedictino Prudencio de Sandoval[21], la *España sagrada* de Enrique Flórez[22], el *Episcopado gallego* de Manuel Rodríguez Pazos[23], la *Historia civil y eclesiástica* de Francisco Ávila y la Cueva[24] y la heráldica episcopal de Aquilino González Santiso[25]. A ellas hay que unir el trabajo reciente de Ofelia Rey Castelao sobre el obispado tudense en la Edad Moderna[26]. La fábrica medieval de la basílica tudense ha sido analizada en su conjunto por Marta Cendón Fernández, sin detrimento de sus estudios específicos dedicados a la capilla de San Andrés, el claustro y la capilla de Santa Catalina junto con el palacio episcopal medieval[27]. Las reformas arquitectónicas de los siglos XVI, XVII y XVIII cuentan con estudios de Ana María Pereira Molares[28] y, principalmente, Miguel Taín Guzmán[29]. También se ocupa de la catedral barroca Carmen Pérez Larrán, cuya memoria de licenciatura trata sobre la actividad artística en el obispado tudense entre 1690 y 1751[30]. La misma autora se enfrenta en un artículo al patronazgo artístico del obispo Torre[31], un prelado que también ha merecido atención por parte de José Hervella Vázquez[32] y Ernesto Zaragoza Pascual[33]. Las investigaciones de Belén Castro Fernández sobre las actuaciones contemporáneas en la catedral nos ha servido para conocer las intervenciones en el mobiliario barroco y el trasiego de que fueron objeto[34]. Los diccionarios con voces sobre artistas que han trabajado en Tui y su diócesis han sido sumamente provechosos, allí hasta donde alcanzan. Tenemos, por un lado, los de ámbito compostelano y gallego de Manuel Martínez Murguía[35], Pablo Pérez Costanti[36] y Manuel Couselo Bouzas[37]. Los de Manuel Fernández-Val-

21 Sandoval, 1610.
22 Flórez, 1767a, y Flórez, 1767b.
23 Rodríguez Pazos, 1946.
24 Ávila y la Cueva, 2005a; Ávila y la Cueva, 2005b; Ávila y la Cueva, 2005c; y Ávila y la Cueva, 2005d.
25 González Santiso, 1994.
26 Rey Castelao, 2002, 571-664.
27 Cendón Fernández, 1994, 197-212; Cendón Fernández, 2000a; Cendón Fernández, 2000b; Cendón Fernández, 2002: 197-209; Cendón Fernández, 2003: 53-70; Cendón Fernández, 2005: 141-169; Cendón Fernández, 2006: 121-155; Cendón Fernández, 2007: 105-118; y Cendón Fernández, 2015: 77-95.
28 Pereira Molares, 2002: 106-108, 788-797.
29 Taín Guzmán, 1997: 381-415; Taín Guzmán, 2000; Taín Guzmán, 2003a: 183-200; Taín Guzmán, 2003b: 37-66; Taín Guzmán, 2004: 125-140; Taín Guzmán, 2006: 181-200, y Taín Guzmán, 2015: 101-114.
30 Pérez Larrán, 1999.
31 Pérez Larrán, 2001: 271-292.
32 Hervella Vázquez, 1989: 199-207.
33 Zaragoza Pascual, 1982: 305-314.
34 Castro Fernández, 2000; Castro Fernández, 2003; Castro Fernández, 2006: 225-242; y Castro Fernández, 2015: 115-118.
35 Martínez Murguía, 1884.
36 Pérez Costanti, 1930.
37 Couselo Bouzas, 2005.

dés Costas[38] y Ernesto Iglesias Almeida[39] registran la vida y labor profesional de los artistas que trabajaron en el medio tudense. Al otro gran maestro de este período, Domingo Rodríguez de Pazos, se le han dedicado tres trabajos, redactados por Rosa Cacheda Barreiro[40], Jesús Casás Otero[41] y, de nuevo, Iglesias Almeida[42]. La producción compostelana de Bugarín y Pazos ha suscitado el interés de Iván Rega Castro[43] y María del Carmen Folgar de la Calle[44]. A Juan Manuel Monterroso Montero le pertenecen dos trabajos sobre la primitiva capilla de San Telmo, incluida la pintura sobre tabla del retablo de Santa Librada, y el plan figurativo de las puertas de entrada a la catedral[45]. Miguel Ángel González García ha lanzado una hipótesis, que no compartimos, sobre la identidad del maestro de los retablos de Santa Catalina, San Zoilo y San Paio[46]. La cajonería ha sido analizada en un estudio previo por Andrés Rosende Valdés[47], así como en una monografía reciente de José Manuel López Vázquez[48], ambas citadas en el capítulo correspondiente para corroborar o rebatir sus puntos de vistas. El profesor Rosende es también autor de un interesante trabajo sobre los sucesivos retablos que han amueblado el altar de la capilla mayor[49]. Finalmente, no puedo dejar de nombrar mis propias investigaciones sobre la catedral de Tui y sus muebles, tales como el informe histórico-artístico del plan director de la catedral, compendiado en el libro *La catedral de Tui desde su plan director*, publicado en 2015; la memoria de licenciatura sobre los retablos levantados en tiempos del obispo Torre y la clientela que los ha impulsado y financiado; la evolución histórica de la policromía barroca portuguesa; y, finalmente, la iconografía de San Telmo y Santa Librada[50].

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

38 Fernández-Valdés Costas, 1970: 414-429.
39 Iglesias Almeida, 1989; Iglesias Almeida, 2005: 9-26; e Iglesias Almeida, 2008: 125-188.
40 Cacheda Barreiro, 2004: 148-179.
41 Casás Otero, 2007: 131-159.
42 Iglesias Almeida, 2000.
43 Rega Castro, 2006: 419-426; y Rega Castro, 2011: 237-251.
44 Folgar de la Calle, 1996: 128, 434-439.
45 Monterroso Montero, 1994: 95-114; Monterroso Montero, 1999: 191-209.
46 González García, 1994: 115-126.
47 Rosende Valdés, 1980: 67-96.
48 López Vázquez, 2015.
49 Rosende Valdés, 1989: 65-86.
50 Novo Sánchez, 2004: 201-223; Novo Sánchez, 2011; Novo Sánchez, 2014: 382-390; Novo Sánchez, 2015: 118-135; Novo Sánchez, 2016: 569-598; y Novo Sánchez, 2019.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

2 LA CLIENTELA CATEDRALICIA

Desde el punto de vista de la tipología, los comitentes que actúan en la remoción artística de la catedral de la Asunción de Tui durante el episcopado de fray Anselmo Gómez de la Torre apenas difieren, con sus particularidades, de los del resto de basílicas gallegas en este lapso cronológico. En todas el Cabildo se erige en el máximo promotor y el mitrado en el principal mecenas, situándose un escalón más abajo la iniciativa de cofradías, clérigos de variada jerarquía y seglares de distinta alcurnia. Al calor de esta clientela desarrollan su actividad los más importantes artistas que trabajan en Galicia a finales del siglo XVII y primer cuarto de la centuria siguiente. Pongamos como ejemplo tres obispos que han sido decisivos en la Galicia del Barroco: el dominico fray Antonio de Monroy, prelado de Santiago de Compostela entre 1685 y 1715; el jerónimo fray Juan de Santisteban, mitrado de Mondoñedo desde 1705 hasta 1728[1]; y el benedictino fray Anselmo Gómez de la Torre, nombrado pontífice de Tui en 1689, cuyo mandato legal se extiende hasta 1720. Los tres coinciden en el tiempo y, curiosamente, militan en órdenes religiosas.

En el ambiente artístico de la basílica del apóstol Santiago se dan cita Monroy, el Cabildo compostelano, uno de los más poderosos de la Iglesia española del momento[2], y maestros de la categoría de los arquitectos Domingo de Andrade y Fernando de Casas, el escultor Miguel de Romay y el pintor Juan Antonio García de Bouzas. Del caudal de la hacienda de Monroy parte la financiación del Pórtico Real[3], la orfebrería del aparato jacobeo de la capilla mayor[4], los instrumentos del coro y sus cajas[5], la remoción de la capilla del Espíritu Santo[6] y la fabricación del recinto concebido primero como sacristía capitular[7] y más tarde como capilla del Pilar[8]. Este último espacio sacro será utilizado por el prelado como ámbito funerario particular, para el cual encarga su mausoleo y un retablo dedicado a la Virgen zaragozana[9]. Al margen de atender a la iglesia apostólica, Monroy extiende su magnificencia a la ciudad a través de importantes proyectos en los dos conventos de dominicos de Bonaval y Belvís, los seráficos de San Francisco y San Lorenzo, el mercedario de Conxo y los colegios de la Compañía de Jesús y de Huérfanas[10]. A cierta distancia se posiciona Santisteban, que reserva buena parte de su actividad como patrono para la basílica mindoniense, con obras tan relevantes como la reforma barroca de la fachada principal medieval[11], el retablo de San Lorenzo, los órganos y sus cajas[12], así como un frontal de plata para el altar mayor[13]. Al igual que Monroy, tiene un papel protagonista en el devenir arquitectónico de la ciudad, pues se hace cargo de las fuentes de una nueva traída de aguas y promueve y costea la fundación y reformas en tres conventos franciscanos: uno de alcantarinos[14], que se levanta ex novo; el de la Encarnación, de religiosas concepcionistas[15], que traslada desde su localización extramuros hasta el centro

---

1 También conocido como Juan Antonio Muñoz y Salcedo.
2 Fernández Álvarez, 1996: 153-174.
3 Taín Guzmán, 1998a: 158-175, y Vicente López, 2012: 406-422.
4 Taín Guzmán, 1998c: 253-302.
5 Couselo Bouzas, 2005: 591-592.
6 Taín Guzmán, 1998a: 135-138.
7 Taín Guzmán, 1998a: 139-157.
8 Fernández González, 2006: 57-65.
9 Fernández González, 2006: 57-89.
10 Ríos Miramontes, 1986: 261-348.
11 Novo Sánchez, 2012: 2.005-2.020.
12 Cal Pardo, 2002: 38-41.
13 Cal Pardo, 2002: 43.
14 Cal Pardo, 2003: 690.
15 Cal Pardo, 2003: 679-686.

de la ciudad, sufragando a mayores la reinstalación y policromía del retablo del altar mayor[16]; y el de terciarios regulares, cuya iglesia y retablo mayor se renuevan gracias a su munificencia[17]. En todas estas obras blande su escudo de armas como testigo parlante de su altruismo. Fuera de la catedral y la ciudad, hay noticias de su participación como patrono en el convento de San Francisco de Viveiro, que había servido de sede episcopal entre 1710 y 1714[18]. En este clima de efervescencia artística promovido por Santisteban se significan arquitectos de gran valía como el asturiano José Martínez Celis, José Ferrón y fray Agustín de Otero, el escultor Bernabé García de Seares y el pintor Dionisio do Monte y Solloso. En la catedral de Tui, como en las dos anteriores, la corporación capitular es la máxima impulsora de encargos artísticos. Se asemeja más a la mindoniense en el sentido de que, debido a la pobreza de sus arcas, los planes capitulares acaban siendo sufragados por los mitrados. A diferencia de Monroy y Santisteban, Torre concentra su vasta empresa de patrocinio en la iglesia mayor de la diócesis, sin detrimento de las aportaciones puntuales, aunque dispendiosas, que realiza a los conventos de franciscanos, dominicos y clarisas de la ciudad episcopal. El organismo que aglutina a los prebendados no posee la suficiencia económica de la que hace gala el santiagués y depende en todo momento de la largueza del obispo para acometer proyectos de calado. El Cabildo a través de la Fábrica, así como el prelado y la dignidad episcopal como financiadores, se convierten en valedores de la catedral, protectores y clientes de los artistas que en ella desarrollan su profesión. Gracias a la hacienda de la Mitra y al erario particular del mitrado se remozan las arquitecturas y se amueblan y decoran los interiores con obras lignarias y pinturas. Como en Santiago y Mondoñedo, un importante elenco de artífices se aprovecha de las espléndidas entregas dinerarias del ordinario: el arquitecto benedictino fray Pedro de San Bernardo, los escultores Esteban de Cendón Buceta, Francisco de Castro Canseco y Domingo Rodríguez de Pazos, los pintores Benito de Paredes Salgado, Bartolomé Barreiro, Juan de Castro y el genovés Giambattista Mangino y los tres miembros de la familia Domínguez Bugarín, José[19], Ciprián, Alejandro Antonio. Las iniciativas del pontífice local y la Fábrica son emuladas por las cofradías de la Soledad y San Telmo, que se significan como generadoras de actividad artística, y por canónigos a título individual como Juan Falcón de Oya y Lorenzo Fernández Cortiñas, que sobresalen por su patronazgo en las capillas de Santiago y San Lorenzo.

La arribada de Torre al palacio episcopal supone un antes y un después en la dotación mobiliar de la catedral. Su nombre se erige en punto de referencia del patronazgo episcopal en el período barroco, tanto en el panorama tudense como en el ámbito gallego y español. Todo gira en torno a él, siendo el faro que sirve de guía el resto de la clientela catedralicia. Desde su llegada a la ciudad, y hasta su retiro en la abadía de San Salvador de Celanova, Torre coopera de forma desinteresada con la Fábrica en la mejora del recinto catedralicio con aportaciones pecuniarias constantes, unas más crecidas que otras. Pero hay que diferenciar muy bien entre fomento y mecenazgo, pues sólo en una ocasión actúa el obispo como impulsor y financiador a la vez, concretamente cuando encarga la erección y policromía de los retablos de la capilla de Santa Catalina, su cajonería y la dotación para el culto. Adopta dicho recinto como algo íntimo y parte de su patrimonio familiar, y en él da rienda suelta a sus devociones y a su condi-

[16] Novo Sánchez, 2007: 282-283.
[17] Novo Sánchez, 2012: 285.
[18] Flórez, 1764: 270.
[19] Para diferenciar a nuestro escultor de sus hermanos nos referiremos a él siempre como Bugarín, segundo de sus tres apellidos. A los otros dos, que aparecen en la actividad artística de forma ocasional, los citaremos con nombres y apellidos.

ción de benedictino. Con independencia del carácter privativo y puntual de dicha acción munificente, Torre se prodiga principalmente como mecenas, asumiendo, ya sea parcial o totalmente y con distinto grado de control financiero e implicación personal, todas las propuestas de remoción y nueva construcción ideadas por el cabildo. La Fábrica es, por lo tanto, la gran promotora de la actividad artística catedralicia, y el mitrado su generoso protector. Las partidas se transfieren a menudo con retraso, cuando la Fábrica ya ha realizado el gasto, y en ocasiones con bastante demora con respecto a la terminación de las obras. Merced a los ingresos provenientes del palacio episcopal, el cabildo puede resarcirse del oneroso desembolso de dinero que conlleva la acomodación de la basílica a la corriente estética del Barroco. Los mismos roles de emprendedor y contribuyente que desempeña el prelado Torre en la capilla de Santa Catalina lo juegan los prebendados que a título particular participan en la dotación artística de la basílica, dado que se encargan a la vez de la contratación de sus proyectos y de darles respaldo económico. Por lo que mira a las cofradías, todas se significan como promotoras del amueblamiento de sus recintos, pero cuando se trata de pagarlo existe disparidad, pues mientras la de la Soledad asume en solitario la inversión, la de San Telmo recibe la ayuda del mitrado.

El ambiente artístico tudense tiene la particularidad de haber podido contar con un mentor, el magistral Juan de Armida y Puga, que ha puesto su capacidad intelectual al servicio de clientes y artistas. A su condición de comitente se añaden las de experto en hagiografía y liturgia y asesor iconográfico. Esta especialización, como veremos, influirá positivamente en el desarrollo de algunos programas figurativos del mobiliario objeto de estudio. El hecho de que una institución como un Cabildo catedralicio o un canónigo en su nombre se erija en ideólogo de los ciclos iconográficos de una catedral no resulta nada extraño, pues los programas los impone siempre el cliente. Lo que no resulta tan habitual es el nivel intelectual y la dedicación incansable del prebendado tudense, así como el hecho de que podamos seguir su trayectoria gracias a la razonable cantidad de documentación que sobre él poseemos. Ejemplos de esta rareza en la Edad Moderna son José de Vega y Verdugo en la basílica jacobea[20] y Francisco Pacheco en la catedral hispalense del quinientos[21].

El empuje de un obispo excepcional, que contagia su energía a la Fábrica y al resto de los comitentes, y la labor denodada de Armida diferencian a la catedral de Tui del resto de basílicas gallegas por encima de los rasgos comunes que las asemejan. Los cuatro epígrafes siguientes se dedicarán a desentrañar la trayectoria del mitrado Torre como impulsor y, fundamentalmente, como patrono; la de la Fábrica como principal promotora de actividad artística; la del magistral Armida como ideólogo y mecenas; así como la de las hermandades religiosas y los canónigos como clientela particular.

2.1 Fray Anselmo Gómez de la Torre: monje, obispo y patrono

Los mitrados tudenses, bien a título particular bien al frente de la dignidad episcopal, han sido a menudo proclives al patronazgo artístico en la sede catedralicia, con un aumento notable de la actividad munificente en la Edad Moderna, en línea con el resto de basílicas españolas y gallegas, aunque con sus peculiaridades. Son dignos de mención los precedentes

[20] Vicente López, 2012 y Taín Guzmán, 2010: 499-509.
[21] Recio Mir, 1999: 320-347.

medievales de Lucas, autor del *Chronicon mundi*, Juan Fernández de Sotomayor II y Diego de Muros. El primero de ellos, según la tradición, después de oficiar en 1246 las exequias de San Telmo, conocido por entonces como Corpo Santo, se afana en dignificar su tumba y construir un altar frente a ella, en donde él mismo se enterrará[22]. El segundo ordena edificar a sus expensas la capilla y torre de San Andrés no lejos de 1419[23], y el tercero erige durante su episcopado, entre 1472 y 1487, la capilla consagrada a Santa Catalina y el palacio episcopal[24]. Los pontífices tudenses del Antiguo Régimen son especialmente magnánimos, comenzando por Diego de Avellaneda, que en 1529, tras remover los restos de San Pedro González, subvenciona la adaptación de la antigua capilla de los Obispos como marco para el nuevo panteón y costea la hechura del relicario de madera y plata del santo principal de la diócesis[25]. El jerónimo Diego de Torquemada traslada de nuevo los huesos del santo dominico en 1579 a un recinto más amplio y digno, pagado de su propia hacienda junto con una reja y un retablo, y en él ordena excavar su propio sepulcro[26]. El franciscano Francisco de Tolosa financia en 1602 la custodia procesional que todavía está en uso[27]. De la tesorería del benedictino Prudencio de Sandoval sale en 1609 el dinero para forjar la reja del coro y reformar la cabecera de la sillería con tres nuevos sitiales[28]. El seráfico Simón García Pedrejón, siendo ya obispo ovetense, realiza en 1694 un importante donativo para ayudar a sufragar la policromía del retablo mayor, como se verá. Pero ninguno de ellos se acerca ni de lejos a la acción munificente del obispo Torre, varón insigne de la Orden de San Benito, ni tampoco lo harán, aún siendo más cercanos en el grado de mecenazgo, sus sucesores dieciochescos Fernando Ignacio de Arango y Queipo y el agustino Juan Manuel Rodríguez Castañón.

No abundan los estudios previos dedicados a la figura del obispo Torre. La mayoría son compendios de lo poco que ya se conocía y análisis parciales de su labor como monje, abad, docente, general de los benedictinos y comitente. Dichos trabajos pertenecen a Manuel

[22] El obispo Lucas, sostiene el cronista dominico dominico Castillo, «le hizo un solenísimo enterramiento entre el coro y la puerta principal. Y aún dizen las historias de aquella Yglesia que por ser tanta la deuoción que el obispo don Lucas tenía con el sancto se mandó enterrar cabo él, creyendo, como era justo, que de la vezindad se le podía pegar defensa y amparo y fauor. Y que auiéndose hecho así, y estando las sepulturas juntas, las hallaron después apartadas y bien apartadas una de otra por milagro diuino» (Castillo, 1584: 241). Según un inventario de 1379, «en el siglo que sigue a la muerte del santo milagroso, cuatro lámparas de plata ardían continuamente ante su tumba», mientras en el tesoro catedralicio se guardaba «a capa e o bordón do Corpo Santo» (Galindo Romeo, 1923: 109). En otro de 1463 se recoge la información de que la sepultura estaba cubierta con «hun manto grande de seda prata bordado con bolancas do Infante don Pero de Portugal» (Galindo Romeo, 1923: 109).

[23] Cendón Fernández, 2000: 73-85.

[24] Cendón Fernández, 2007: 105-118.

[25] Morales, 1765: 144.

[26] Torquemada es el mitrado que rige la Mitra tudense inmediatamente después de finalizar el Concilio de Trento, y el que ordena publicar sus decretos en el territorio diocesano (ACT, Ceremoniales, Francisco de Alcoba, 1615-1624, fol 1r). La reja se encomienda en 1578 a Juan Bautista Celma (Archivo de la Catedral de Santiago (ACS), Protocolos, Gonzalo de Reguera, 1578, fols. 3r-6v). Cabe pues la posibilidad de que el retablo, por sus características técnicas, pues era de madera policromada y pintura sobre tabla, también perteneciese al polivalente maestro aragonés. El retablo desaparece en el marco de la ampliación y renovación estética de la capilla de San Telmo, iniciada en 1732, y el cancel podría ser la que hoy separa dicha capilla de la de San Pedro. Las actuaciones de los prelados Avellaneda y Torquemada con respecto a San Telmo se analizan en el apartado correspondiente del presente capítulo.

[27] Rosende Valdés, 1981: 265-283.

[28] Pérez Costanti, 1930: 565.

Rodríguez Pazos[29], Ernesto Zaragoza Pascual[30], José Hervella Vázquez[31] y Carmen Pérez Larrán[32]. En la presente tesis nos hemos propuesto elaborar un relato global de su personalidad y actividad, fruto de diversas lecturas y de búsquedas documentales en diferentes archivos, investigación que no trata de ser ni mucho menos definitiva pero sí exhaustiva.

2.1.1 Estirpe y monacato

Anselmo Gómez de la Torre fue bautizado, con el nombre de Domingo, el 2 de noviembre de 1636 en la iglesia de San Lorenzo de Casar de Periedo[33], enclavada «en el valle de Cauezón de la Sal, uno de los nueue de las montañas de Burgos»[34], perteneciente a la merindad de Asturias de Santillana, donde su padre es originario y posee una residencia familiar[35]. No obstante, el solar y casona más relevante de esta estirpe es una residencia señorial montañesa emplazada en Riaño de Ibio, localidad del concejo aledaño de Mazcuerras, que por aquel entonces pertenecía al arzobispado de Burgos[36], cuyo vínculo había sido fundado por el abuelo de nuestro prelado, Sebastián Gomez de la Torre[37]. Es hijo de Víctores Gómez de la Torre y Magdalena Sánchez Calderón Bustamante, natural de Oreña, en el municipio colindante de Alfoz de Lloredo, donde radica la Casa de Calderón[38], siendo ambos miembros señalados de la hidalguía cántabra. El genealogista Escagedo Salmón propone otra teoría, que defiende que en realidad su madre es María Gómez de la Vega[39]. De ser cierta esta última hipótesis, el equívoco pudo haber surgido de la confusión con otras dos Magdalenas, su hermana y su sobrina,

---

29 Rodríguez Pazos, 1946: 214-225.

30 Zaragoza Pascual, 1982: 305-314; Zaragoza Pascual, 1991: 334-335; Zaragoza Pascual, 1993: 300; Zaragoza Pascual, 1997: 377-402; Zaragoza Pascual, 1998: 135-165; y Zaragoza Pascual, 2000: 81-100.

31 Hervella Vázquez, 1989: 199-207.

32 Pérez Larrán, 1999: 31-45; y Pérez Larrán, 2001: 271-292.

33 Archivo Catedralicio y Diocesano de Santander (ACDS), Fondo parroquial, San Lorenzo de Casar de Periedo, Libro de bautizados (1632-1671), fol. 6v.

34 AHN, Libro 10.362, fol. 821r.

35 La construcción de la actual, conocida como Casa de Jesús de Monasterio, ha sido promovida en 1730 por Sebastián Gómez de la Torre y Velarde. Conserva de la anterior, si bien muy reformada, la capilla, dedicada a la Virgen del Carmen, que ha sido trasladada en dicho año desde su ubicación anterior. En el interior de la misma existe una inscripción que hace referencia a su construcción, llevada a cabo en 1570 por Bartolomé Gómez de la Torre y su esposa Catalina Sánchez de Merodio, así como al citado traslado.

36 El 28 de octubre de 1710 Juan Gómez de la Torre, sobrino del obispo y arcediano en la catedral de Tui, contrata con el arquitecto Francisco de la Herrería Velasco, maestro mayor y visitador general del arzobispado de Burgos, y el carpintero Pedro Fernández de Trasguerres, por un montante de 36.000 reales, la obra de la casa y la capilla. El 28 de octubre del referido año ambos firman la escritura de fianza exigida por el cliente junto con los avalistas Francisco del Hoyo, Pedro de la Herrería, Ignacio de la Pedrosa, Juan de la Herrería y Félix de la Fuente. Archivo Histórico Provincial de Cantabria (AHPC), Protocolos, Rodrigo de Verdad, 1710, Leg. 130, fols. 175r-176r.

37 Escagedo Salmón, 1926: 234.

38 La documentación catedralicia ofrece una buena síntesis de su genealogía: «Nació en el valle de Cauezón de la Sal, uno de los nuebe de las montañas de Burgos, o Asturias de Santillana, fue hixo lexítimo de don Víctores Gómez de la Torre, dueño i posehedor de la casa de su apellido, una de las solariegas, y infanzonas de dicho pays, sita en el lugar de Riaño de el referido valle de Cauezón, y de doña Madaglena Sánchez Calderón, hixa de la Casa de Calderón de Oreña, bien conocida por su calidad en el mencionado pays» (AHN, Clero, Catedral de Tui, Libro 10.362, fol. 821r). Escagedo Salmón, valiéndose de la documentación consultada en el archivo de la casona de Riaño, defiende que su madre no es Magdalena Sánchez Calderón sino María González de la Vega (Escagedo Salmón, 1935: 150).

39 Escagedo cimenta su creencia en documentación del archivo familiar de la casa de Riaño, que por entronque fue a parar al marqués de Valbuena de Solares. En ella no halla alusión alguna a Magdalena Sánchez y sí al matrimonio de Víctores Gómez con María González, de cuyo matrimonio nacen Magdalena, Pedro y nuestro Anselmo (Escagedo Salmón, 1934: 150).

hija de su hermano Pedro. Este último hereda el mayorazgo familiar, que había sido modificado por su padre en 1656 al subrogar los bienes de Riaño por los que poseía en Casar[40].

Desde su ingreso en la comunidad benedictina de San Zoilo de Carrión hasta su arribada a Tui lleva a cabo una progresiva asimilación del claustro y desarrolla una fructífera actividad docente[41]. En 1651, con quince años, toma el hábito en el cenobio palentino y al año siguiente se oficia la ceremonia de profesión, siendo ordenado presbítero en 1661 y señalado entre los «electos para lecturas y pasantes de Artes», primera ocupación de su larga y fructífera carrera académica[42]. En 1665 el capítulo general lo destina al monasterio de San Vicente de Oviedo, en cuyo colegio enseña Vísperas hasta 1669, y entre 1669 y 1677 ostenta el cargo de regente de estudios[43]. En paralelo se forma y gradúa en Sagrada Teología en la Universidad de Oviedo[44], en la cual ejerce como profesor ocupando las cátedras de Santo Tomás, desde 1669 hasta 1685, y de Vísperas entre 1679 y 1689[45]. Acabada la regencia en el colegio del cenobio ovetense es nombrado abad, mandato que desempeña por espacio de un cuatrienio hasta 1681[46]. En este nuevo cometido tendrá la oportunidad de iniciarse como protector de las artes, impulsando la construcción de un «pasadizo elevado que atraviesa la calle pública mediante un hermoso arco de cantería», conocido como arco de San Vicente[47]. En 1680, a punto de concluir su etapa de gobierno al frente de la abadía asturiana, el máximo órgano de los benedictinos recurriría a él, aunque no se ha podido demostrar, para administrar el monasterio de Carrión tras la muerte de fray Juan González, distinción que rechazaría[48] para no desatender sus obligaciones académicas[49]. Sea como fuere, en el capítulo de 1681 ya aparece investido fray Bernardo de Astúñiga como responsable de la casa carrionesa[50].

Acepta diversos cargos ejecutivos dentro de la Religión benedictina, primero como definidor mayor a lo largo de cuatro años, oficio que le adjudica fray Jacinto Díez al inicio del *Sermón de Santa Gertrudis la Magna*[51]; y desde 1685 como general de la Congregación de

40 Escagedo Salmón, 1926: 234.

41 Sobre la elección de esta abadía para su entrada en la orden existe una leyenda, según la cual su primera elección habría sido la abadía de San Benito de Sahagún, recalando finalmente, y por accidente, en el otro gran cenobio palentino. En el camino de ida a Sahagún se topa con el «padre abad de dicho monasterio de Carrión, y hospedándole una noche pagado de su traça personal, y reconociendo allarse consumado gramático persuadirle que se quedase en el expresado monasterio, uenciendo la repugnancia que manifestaba por faltar a la ouediencia de su padre con tomar dicho padre a su cargo el darle satisfación y asegurarle la conformidad sin la más lebe indignación» (AHN, Clero, Catedral de Tui, Libro 10.362, fol. 821r)

42 Archivo de la Congregación de Valladolid (ACV), Actas de los Capítulos Generales, II, 1613-1721, fol. 302r.

43 ACV, Actas de los Capítulos Generales, II, 1613-1721, fols. 320v, 337v y 352v.

44 En su declaración como testigo en el expediente incoado al obispo Torre para acceder a la Mitra de Tui, fray Juan Vítores, abad de San Martín de Madrid, sostiene que fay Anselmo «se graduó de doctor y maestro en la sagrada theología en la Uniuersidad de Ouiedo y que a hecho mucho fruto en ella enseñándola, y leiéndola públicamente sacando infinitos dis[cí]pulos, así en la Religión, como fuera de ella, y que es mui científico en los sagrados cánones Santos Padres, y Sagrada Scriptura mui docto, y sauidor, de quanto conduce a nuestra santa Fe Cathólica, y que tiene la scientia, y doctrina que se requiere en un prelado para poder enseñar a los demás» (Archivio Segreto Vaticano (ASV), Arch. Concist., Processus Consist., 85, fol. 852v).

45 Beltrán de Heredia, 1936: 249 y 255.

46 ACV, Actas de los Capítulos Generales, II, 1613-1721, fol. 365r.

47 Bibliothèque Nationale de France (BNF), Archives et manuscrits, Espagnol 321, fol. 396v.

48 BNF, Espagnol 321, fol. 137v.

49 Zaragoza Pascual, 1982: 306.

50 ACV, Actas de los Capítulos Generales, II, 1613-1721, fol. 385v.

51 Díez, 1700.

Valladolid[52], labor a la que renuncia el año de su consagración como mitrado[53]. El mismo capítulo que lo designa como rector de los benitos de España e Inglaterra le ofrece la abadía de San Benito de Sevilla[54], que rehusaría acaso para dedicarse de lleno a las tareas de mando, pues en dicho año ya figura como abad fray Benito de Castro[55]. Dada su erudición en el terreno de la teología es requerido como examinador sinodal del arzobispado de Toledo, función que le atribuye fray Antonio de Heredia en la laudatoria que en 1685 le dedica en la introducción del tomo tercero de su santoral benedictino[56].

2.1.2 Mitra y cogulla

El 26 de agosto de 1689 Carlos II presenta la candidatura de Anselmo de la Torre a la sede tudense por medio de real cédula enviada a su embajador en la Santa Sede Luis Francisco de la Cerda y Aragón, duque de Medinaceli[57]. El proceso informativo se inicia en Madrid un día antes y termina tres días después con la firma del nuncio Marcello Durazzo[58]. El expediente incoado en la nunciatura ofrece una perfecta radiografía del estado de la ciudad, la catedral, la dignidad episcopal y la diócesis, realizado por tres de los testigos comparecientes[59]. El 7 de noviembre aparece ya confirmado como obispo mediante bula expedida por Alejandro VIII, en la cual se conmina al nuevo prelado a erigir en la sede episcopal un seminario y un monte de piedad[60], instituciones que no existían en la ciudad según los declarantes en la causa. El 28 de febrero de 1690 toma posesión en su nombre su sobrino Pedro Gómez de la Torre, que se erige en gobernador interino de la diócesis[61]. La jura y entrada solemne, ahora sí en

52 ACV, Actas de los Capítulos Generales, II, 1613-1721, fol. 392v-393r.
53 Zaragoza Pascual, 1982: 306-308.
54 ACV, Actas de los Capítulos Generales, II, 1613-1721, fol. 398v.
55 Zaragoza Pascual, 1997, 393.
56 Heredia, 1685.
57 Archivo General del Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación (AGMAEC), Fondo Santa Sede, leg. 100, fol. 133r.
58 ASV, Arch. Concist., Processus Consist., 85, fols. 866r-867r.
59 Román Rubín de Celis, fiscal eclesiástico en tiempos del obispo Ildefonso Galaz Torrero, responde a la primera pregunta afirmando que el «obispado de Tuy y su prouincia está en el Reyno de Galizia, y la ciudad de Tuy tendrá quatrozientos vezinos poco más o menos, y que es de buen sitio, y temple, y señor della en lo temporal, el señor obispo y Cauildo». En la segunda declara «que en dicha ciudad ay Yglesia Cathedral con la aduocación de Nuestra Señora de la Asumpción, cuio edificio es antiguo todo de piedra, y no saue, si al presente nezesita de reparos». A la tercera contesta que «es sufragáneo dicho obispado, del arzobispado de Santiago, como es notorio». En la quinta manifiesta «que en dicha Santa Yglesia, ay sagrario, y pila bauptismal con dos curas de almas puestos por el Cauildo, por ser el cura propio de dicha ciudad». En la sexta testifica «que en dicha Santa Yglesia ay sacristía mui capaz y adornada de ornamentos y alajas para el seruicio del culto diuino, pero para celebrar de pontifical saue los ay mui decentes, y ay coro, órganos, torre campanario con relox, campanas y cimenterio». En la séptima expone «que en dicha Santa Yglesia está depositado el cuerpo del glorioso San Pedro Thelmo en su capilla mui decente y adornada, en la qual están otras reliquias de santos con toda veneración». En la octava certifica «que pegado a la Cathedral están las Casas Episcopales, las quales ha poco se repararon por el último señor obispo, y no nezesitan de reparos». En la novena testimonia «que la renta de la mesa episcopal llegará cada año a siete mil ducados, poco más o menos, que consiste en los diezmos de pan y vino, y otros que da la tierra, y a oído dezir tiene reseruada pensión de quinientos ducados el eminentísimo señor cardenal Cibo». En la décima afirma «que en dicha ciudad no ay más parrochia que la inclusa en la Cathedral, y dos conuentos, uno de frayles dominicos y otro de franciscos, y un conuento de monjas franciscas, ocho cofradías y hun hospital, no ay monte de piedad, y saue ay en dicho obispado tres colegiatas en las villas de Vaiona, Vigo y Creziente». En la undécima revela «que dicho obispado no pasa de ocho leguas de longitud, y de latitud por algunas partes no llega a una por estar confinante al Reyno de Portugal, y que los lugares son hasta ducientos y sesenta, poco más o menos, en los quales ay duzientas y cinquenta y seis pilas baptismales». En la duodécima alega «que no ay seminario en dicha ciudad». ASV, Arch. Concist., Processus Consist., 85, fols. 854v y 864rv.
60 Archivo General de Simancas (AGS), Patronato Real, Legajo 64, Documento 15.

persona, se lleva a cabo el 22 de junio de ese mismo año[62]. El nuevo prelado recibe con acritud su destino, pues aún después de asumir sus responsabilidades diocesanas siente añoranza por la vida monacal y no deja de mostrar su agradecimiento hacia la congregación de la que fue máximo dirigente. En 1693 y 1697 escribe a esta última sendas cartas de agradecimiento por «los favores y honras que de ella había recibido», en las cuales le muestra «el afecto grande que como hijo suyo la tenía»[63]. La relación física y sentimental con el *Ordo Sancti Benedicti* es la causa de su lucha interior entre la Dignidad episcopal y el monacato, que se decanta hacia este último. Dicha adhesión perdurará hasta su muerte, prestando continuos servicios a la orden, entre ellos hospedar en 1708 en el palacio episcopal a su general[64].

Durante los años de episcopado formó parte del Consejo Real, tal y como se indica en el tomo tercero de *Tractatus de angelis*[65]. Felipe V solicita el 18 de octubre de 1707 a los obispados ayuda económica para proseguir la pugna por la sucesión al Trono de España. La lealtad del obispo Torre hacia el rey le anima a redactar una carta pastoral en la que urge a los feligreses de su diócesis a cooperar aportando el donativo solicitado por el monarca para hacer frente a «la poderosa ambición alemana» y «las dos hediondas sentinas, y monstruosas oficinas, o armerías de heréticos yerros, Inglaterra, y Olanda»[66].

En 1705 realiza una primera tentativa de renuncia al báculo y de regreso a la disciplina benedictina[67]. Por fin, el 20 de febrero de 1720 ve cumplido finalmente, aunque viejo y enfermo, su deseo de cesar en las tareas pontificales. Tal día eleva a escritura pública su petición de cese, alegando que ya ha permanecido suficiente tiempo al frente de la diócesis y que a los achaques naturales de su avanzada edad se suman la ciática, la merma en la capacidad visiva y

61 En presencia de los prebendados, reunidos en cabildo extraordinario, el apoderado del nuevo mitrado «puso las manos sobre una cruz y libro de los santos evangelios, que estauan sobre un bufete, y a presencia de dicho Cauildo se puso de rodillas y dijo que por aquella cruz y santos evangelios sobre que ponía sus manos juraua y juró en forma, en ánima y en nombre de dicho señor obispo don fray Anzelmo de la Torre, y por sí en ánima suia dicho don Pedro Gómez de la Torre como tal gouernador ynterino deste dicho obispado, que desde oy en adelante para todo tiempo de siempre xamás el uno y el otro guardarán y arán guardar las concordias echas entre dichos señores Deán y Cauildo con los señores obispos sus antecesores, y asimesmo guardará y ará guardar todas las loables constumbres, extatutos y constituciones desta dicha Santa Yglesia, defenderlos y manthenerlos y no hir ni venir contra ellos en tiempo alguno deuajo de la pena de perjuro y las más que ellos contienen y por derecho están establecidas» (AHN, Clero, Catedral de Tui, Libro 10.375, fol. 361r). Tras lo cual bajaron al coro, «y allí dieron la posesión de la silla episcopal a dicho don Pedro Gómez de la Torre en nombre de dicho señor obispo sentándole en ella, por lo qual dixeron se la dauan real, corporal, actual, zeuil seu quasi desta Santa Yglesia y en nombre de las demás yglesias y lugares deste obispado y de las jurisdicciones que en él tocan a su Dignidad» (AHN, Clero, Catedral de Tui, Libro 10.375, fol. 361r). Finalmente, y tras «auer echado dinero por la Yglesia según es constumbre», regresaron a la sala capitular, en donde «dieron a dicho don Pedro Gómez de la Torre, en nombre de dicho señor obispo, la misma posesión en la silla episcopal de dicho señor obispo» (AHN, Clero, Catedral de Tui, Libro 10.375, fol. 361r).

62 AHN, Clero, Catedral de Tui, Libro 10.375, fol. 360r.

63 ACV, Actas de los Capítulos Generales, II, 1613-1721, fol. 426v-427r.

64 Ávila y la Cueva, 1995d: 309.

65 Navarro de Céspedes, Manuel, OSB: *Tractatus de angelis. Illustratus controversiis scholasticis in varias disputationes distributis...*, Salmanticae, 1711.

66 *FRAY ANSELMO GOMEZ DE LA TORRE, POR la gracia de Dios, y de la Santa Sede Apostolica, obispo, y señor de la ciudad de Tuy…*, 1707.

67 El cabildo, alarmado ante la eventualidad de verse privado de un mecenas tan dadivoso, hace todo lo posible para evitar, o al menos retrasar, tal desenlace: «Auiendo tenido el Cauildo notiçia que el señor obispo que al presente es a resuelto hazer dexación de este obispado, acordó que para manifestar el justo sentimiento que asiste al Cauildo por esta resolución de Su Ylustrísima vaya el señor don Diego Ordóñez, doctoral, y el señor don Diego Romero, lectoral, y representen a Su Ylustrísima de parte del Cauildo el sentimiento de perder tan amado prelado. Y juntamente se acordó se diesen de parte del Cauildo las cartas conuenientes para que Su Magestad y Su Santidad no admitan la cesión que haze Su Ylustrísima» (ACT, Libro 2º de cabildos espirituales (1672-1738), fol. 136v).

auditiva y la agitación de las manos[68]. En la solicitud otorga poder indistinto a José de Herrera, secretario del cardenal Francesco Acquaviva, y a Pedro Lorenzo Dati, expedicionario regio residente en Roma, para que en su nombre presenten la dimisión a la Curia romana[69]. En la carta demanda una pensión anual de 2.000 dudados a cuenta de las rentas del obispado[70]. Felipe V, que había autorizado al mitrado para hacer dejación de sus responsabilidades, remite el 15 de octubre un escrito a la Corte apostólica apoyando sus pretensiones[71]. El Papa responde positivamente el 12 de diciembre a través del secretario de la Congregación Consistorial, Domingo Rivera, y la renuncia legal se formaliza el 15 de diciembre[72]. El 31 de enero de 1721 solicita al Cabildo la declaración de sede vacante, pero por deferencia hacia su viejo protector tal petición no es aceptada[73]. Administra la diócesis de forma interina hasta el 12 de marzo, fecha de la toma de posesión de Fernando de Arango y Queipo[74]. El 23 de marzo emprende la marcha hacia su querida abadía de Celanova con una comitiva de cinco familiares[75], finando en ella el 4 de febrero de 1722[76]. Dos días antes había otorgado poder para testar a dos monjes de su confianza, fray Pedro del Hoyo y fray Francisco de Barros, pues «por la gravedad de la enfermedad», que lo tenía postrado en cama, se hallaba incapacitado para disponer sus últimas voluntades. Designa como albaceas a ambos religiosos y solicita al abad ser inhumado en la iglesia monacal, cediendo el remanente de sus bienes a la casa celanovesa una vez se cumpla su testamento[77]. La escritura, cuyas cláusulas apalabra con sus cumplidores, se otorga un día

---

68 Este temblor de manos se puede verificar ya a su llegada al episcopado, cuando todavía tenía 54 años, en todos los documentos autógrafos, enfermedad que le acompañará toda su vida. Torre ha sido un gigante con pies de barro, pues su actividad frenética como mecenas la ha ejercitado con salud endeble. A su primera visita *ad limina*, fechada en 1693, no podrá acudir personalmente a Roma para rendir cuentas de su diócesis «por las grabes y notorias enfermedades que padesemos», actuado en su lugar el canónigo Francisco de Groba Carrera. En la de 1713 se habla de «grave età, indisposizioni habituali e distanza cosi grande di Spagna à Roma», para justificar su ausencia, siendo fray Alonso de Mier, procurador de los benedictinos en Roma, quien presente las *relationes ad limina apostolorum* en su nombre. ASV, Congr. Concilio, Relat. Dioec., 825a.

69 Afirma que «se halla en la edad de ochenta y tres años, y veinte y nueve de obispo en dicho obispado, y desde el año pasado de mil setecientos diez y ocho con la molesta enfermedad corporal de una continua ciática, que de día en día se le ha hido agrabando, de forma que le impide ya el poder andar a caballo sin mucho dolor y trabajo, recreciéndosele también con los achaques ocasionados de tan abanzada edad, por cuyas razones se experimenta sin fuerzas para poder cumplir en conciencia con las grandes obligaciones de el alto cargo y sagrado ministerio episcopal». Manifiesta que Felipe V había respondido positivamente a su demanda y que le había prometido que haría valer su autoridad en Roma para que le fuese aceptada, asignándole «para su congrua sustentación dos mil ducados de pensión anual sobre los frutos y rentas de dicho obispado de Tuy». Para que su aspiración sea bien defendida apodera a «al señor don Joseph de Herrera, secretario de el eminentísimo señor cardenal Acquabiua, o al espedicionario regio Pedro Lorenzo Dati, residente en dicha Corte romana», para que en su representación «puedan parecer y parezcan ante Su Santidad en su Sacro Consistorio y ante su eminentísimo e ilustrísimo Datario y Rexente de Canzelería» y «hagan en forma la dicha dimisión y dejación en manos de Su Beatitud» (Rodríguez Pazos, 1946: 221-222).

70 Rodríguez Pazos, 1946: 222

71 AGMAEC, Fondo Santa Sede, leg. 253, fol. 168r.

72 Rodríguez Pazos, 1946: 223-225.

73 ACT, Libro 12º de Actas Capitulares (1712-1722), fol. 330r.

74 AHN, Clero, Lib. 10.362, fol. 822r.

75 Conocemos sus nombres gracias a que son nombrados su testamento, pues a Pedro Díaz de la Vega le da 1.100 reales, reservando sendas partidas de 500 reales para Domingo de Villegas y Velarde, Simón Pérez de Baños y José Maldonado, «por auer sido sus familiares y como tales auerle seruido con todo cariño y pronta asistencia debida a la persona de Su Ylustrísima, cuias cantidades se les den para que se restituian a las casas de sus padres», mientras que a Benito del Campo, «criado de Su Ylustrísima de escalera abajo, se le den de sus vienes ciento y cinquenta reales para un vestido» (Archivo Histórico Provincial de Ourense (AHPOU), Protocolos, Distrito de Celanova, Bernardo Fariñas, 1722, prot. 1.262-17, fol. 4v-5r).

76 Zaragoza Pascual, 1982: 312.

después de su óbito, y a través de ella da muestras de liberalidad hacia las casas de Carrión[78] y Celanova[79], primera y última en su trayectoria como monje. Asimismo, deja entrever la solemnidad y boato con el que, conforme a su estatus social, desea ser enterrado y recordado, sin reparar para ello en gastos que encaminen adecuadamente su alma[80]. Tras el fallecimiento fue inhumado en la capilla mayor de la iglesia monástica, en el lado de la epístola, donde aún se conserva la lápida[81]. En su honor se predicaron oraciones laudatorias en las exequias celebradas en los monasterios palentino[82] y celanovés[83] y en la catedral de Tui[84], levantándose para la ocasión túmulos funerarios. Para cobrar las deudas contraídas y reclamar el legado, el 17 de abril de 1722 la comunidad benedictina beneficiaria de su herencia contrata los servicios de

[77] Confiere a ambos la facultad de «hazer y otorgar su testamento y última voluntad, haziendo las mandas y legatos que les pareziere y disponiendo de sus vienes, herencia, derechos y acciones que tiene, y por qualquiera título y razón le pertenezcan, según y en la forma que antes de aora con ellos lo tiene conferido y tratado, excepto el nombrar sepultura, cumplidores y heredero, que quanto a esto desde luego pide al reverendísimo padre abad mande se le dé sepultura en la yglesia de este monasterio en la parte y lugar que tubiere gusto. Y por albazeas, cumplidores y testamentarios elije y nombra a los mismos dos apoderados arriva dichos, a quienes da todo su poder según ba dicho para que hagan su testamento del señor otorgante y cumplan y hagan cumplir sus mandas y legatos y lo más que por él dispusieren, aunque sea pasado el tiempo que el derecho les permite, porque les da y subroga todo el más que sea necesario. Y de cumplido y pagado su testamento, mandas y legatos, de lo que sobrare y quedare quiere y es su voluntad se dé y entregue a dicho reverendísimo padre abad para que sea para este monasterio por el grande afecto y cariño que ha experimentado en sus monges, y para que le encomienden a Dios. Cuyo residuo se entienda así en dinero como alajas y otras qualesquiera cosas y derechos que pertenezcan a Su Ylustrísima, pasando por la quenta que diere don Manuel Cobo de la Torre, su mayordomo, que reside en la ciudad de Tuy, de quien siempre tubo y tiene entera satisfazión y confianza» (AHPOU, Protocolos, Distrito de Celanova, Bernardo Fariñas, 1722, prot. 1.262-17, fol. 1rv).

[78] En el testamento, formalizado el 5 de febrero de 1722, se estipula «que de sus vienes y herencia se le dé al real monasterio de San Zoil de Carrión, donde tomó el ábito, seis cucharas y seis tenedores, quatro candeleros o bugías, una fuente, un aguamanil, una cruz y un platillo, todo ello de plata, por vía de remunerazión. Y por la misma mandan se den a dicho real monasterio de Carrión, de los vienes y herencia de dicho señor obispo, mil y quinientos reales que de su orden se gastaron en el aderezo y composizión de una zelda que Su Ylustrísima mandó hazer en aquel monasterio. Al qual también mandan se le den de los mismos vienes y herencia seis mil reales para la fábrica de una capilla donde se ha de colocar un Santo Christo que Su Ylustrísima auía remitido a aquel monasterio» (AHPOU, Protocolos, Distrito de Celanova, Bernardo Fariñas, 1722, prot. 1.262-17, fol. 5r). Ricardo Becerro de Bengoa señala, sin refrendo archivístico, que el abad fray Gregorio Ruiz consiguió en 1693 que el obispo Torre, «hijo de este monasterio, no sólo que pagase las deudas de la comunidad, ocasionadas por los malos años, sino un abundante donativo, con el cual se terminó la fachada y se cerraron las naves del coro, gastándose 88.690 reales» (Becerro de Bengoa, 1889: 89).

[79] Dispone que se restituya el importe de su manutención y de la de sus cinco acompañantes y los gastos de médico, bótica, lavandera, costurera y escribano. Tras ello, y como confirmación de lo que figura en el poder del 2 de febrero, señala que lo que sobrare «quede a este monasterio y se dé y entregue al reverendísimo padre abad para que sea para este dicho monasterio por el grande afecto y cariño que experimentó en su reberendísima y sus monges». AHPOU, Protocolos, Distrito de Celanova, Bernardo Fariñas, 1722, prot. 1.262-17, fol. 4v-5v.

[80] Se establece que se pague «por razón de ofrenda del día del entierro de Su Ylustrísima duzientos y quarenta reales, y otro tanto se pague el día del terçio, y lo mismo el del cabo de año», y además que se digan «por el alma de dicho ylustrísimo señor don fray Anselmo de la Torre dos mil misas, exclusas las de los dichos tres actos, las quales se digan en este monasterio». Se preceptúa también que a costa de su peculio «se le tengan y hagan en este monasterio las funciones de tercio y cabo de año con la misma solennidad que se zelebró el entierro, haziéndole los oficios enteros con toda la comunidad y los más monges que pudieren concurrir de los que viuen en esta cercanía, y del mismo modo se le tenga un nobenario de funciones fúnebres con la misma asistencia y solennidad, y se encargue sermón para el día del tercio, y pudiendo ser predique el padre predicador fray Manuel de Herrera, prior mayor deste monasterio, y de los vienes de Su Ylustrísima se dé pronta satisfazión de todo ello según y en la forma que se acostumbran pagar las funziones fúnebres de tanta autoridad y solennidad, con la asistencia de más de sesenta monges». Del mismo modo, se ordena «que por espaçio de año y día todos los domingos de él se diga una misa añal por su Ilustrísima, y que mientras se zelebra estén ardiendo sobre la sepultura quatro achas», en la cual se pondrá «una lápida con la ynscrpción correspondiente». AHPOU, Protocolos, Bernardo Fariñas, 1722, prot. 1.262-17, fol. 4r-5r.

[81] Ávila y la Cueva, 1995d: 315.

dos procuradores para exigir en los tribunales la entrega de los haberes del mitrado, que se hallaban todavía en manos de su antiguo mayordomo Manuel Cobo de la Torre[85].

2.1.3 San Telmo

El mismo año de su entrada se le hace saber por parte del Cabildo la prioridad de la Iglesia tudense: la recuperación del rezo propio del patrón San Telmo, suprimido en 1568 por decreto de Pío V en el marco de la política uniformizadora del Concilio de Trento[86]. Alentado por la corporación capitular y auxiliado por el magistral Juan de Armida y Puga, el obispo Torre negocia con la sede romana un mejor trato para el principal santo de la Iglesia local. El resultado de sus desvelos en este tema es su aclamado *Memorial* de 1690[87]. Antes de llevarlo a cabo, los capitulares ruegan al mitrado que examine en persona, con ayuda de su secretario de cámara, algunos canónigos y cuatro notarios

> «los santorales, pergaminos antiguos, tablas de la yglesia, libros, synodales, monumentos y otros qualesquiera papeles, así de dicha yglesia y sus archibos capitulares, como de nuestro archibo episcopal, y que vistos, y examinados con toda diligencia, mandásemos sacar en forma auténtica las copias, y trasuntos de aquellos, que más condujesen a certificar a Vuestra Beatitud la mayor antigüedad, y zerteça del culto de dicho santo y de su prinçipio, y autoridad, con que començó, y a dichos trasuntos interpusiésemos nuestra autoridad. Y asimismo que nos informásemos, y certificásemos de las muchas capillas, hermitas, conuentos y cofradías antiguas, que es notorio ay en este obispado y fuera de él, dedicados a dicho santo y de todo lo demás que a dicho intento condusga»[88].

Tras la inspección documental le requieren para que certifique

> «en devida forma de todo lo que de ello resultase en quanto al culto de dicho santo, su antigüedad y patronato, como también de la notoriedad de ser patrono de los nauegantes, y marineros, y de la opinión y tradición de auer sido confesor del santo rey don Fernando, y de todas las demás circunstancias, que convengan para el intento y fin referido»[89].

El informe episcopal da cuenta, a modo de preámbulo, de la predicación, fallecimiento y primer enterramiento de fray Pedro González, pasando a exponer las pruebas que sitúan a

---

82 En la abadía castellana la oratoria fúnebre corrió a cargo de su antiguo abad y mecenas, fray Jacinto Díez, a quien Zaragoza y Pascual le atribuye la dotación de la iglesia monástica con retablos y, durante el cuatrienio 1713-1717, la sillería y los órganos del coro (Zaragoza Pascual, 1993: 301 y 303). El sermón al obispo en el cenobio palentino lleva por título *Panegyrico funeral en las solemnes honras del ilustrísimo señor don fray Anselmo de la Torre, obispo de Tuy...*, Valladolid, 1722.

83 El monasterio celanovés, por su parte, confía la oración de la ceremonia luctuosa a uno de sus hermanos, fray Bernardo de Casares.

84 Los funerales celebrados en la catedral de Tui tuvieron como predicador a fray Juan de Silva, contemporáneo suyo y prior del convento de dominicos de la ciudad (*Oración fúnebre, que en las exequias, que celebró la Santa Iglesia Cathedral de Tuy, por su dignísimo obispo, el ilustrísimo y reverendísimo señor don fray Anselmo Gómez de la Torre*, Santiago de Compostela, 1722).

85 AHPOU, Protocolos, Distrito de Celanova, Bernardo Fariñas, 1722, 1.262-17, 7r-8v.

86 El concilio tridentino ha transformado por completo la política de la Iglesia católica, también el ámbito de la liturgia y sus libros. La reforma del *Breviarium romanum*, acometida por Pío V en 1568 por medio de la bula *Quod a nobis*, supone para casos como el de San Telmo la anulación del oficio propio que hasta esa fecha, y desde la Edad Media, regía en la basílica tudense, y su sustitución por el común de confesor no pontífice.

87 Véase este informe completo en el Documento 4 del corpus documental.

88 ACT, Papeles de San Telmo, Doc. 25.

89 Ibidem, Doc. 25.

mediados del doscientos el inicio de una actividad devocional que no ha conocido interrupción desde entonces. Las evidencias a que hace referencia el escrito del prelado son la presencia de la tumba del santo en la catedral, los traslados de sus restos y al arca que los contiene; la capilla que posee en la catedral y su altar privilegiado; la peregrinación de fieles a su tumba; su culto inmemorial; el ritual tradicional de misas y procesiones en su honor; su condición de confesor real y de patrón tudense y de los hombres de mar; la fundación de cofradías, ermitas, iglesias y conventos con su nombre, especialmente en Galicia, España y Portugal, muchas de ellas «condecoradas» con bulas, indulgencias y jubileos; así como la creencia en su beatificación.

Como si de un proceso de canonización se tratase, el grueso del texto firmado por Torre son copias verificadas de documentos que dan fe de ese dinamismo piadoso y ancestral, cuidadosamente seleccionados por el valor probatorio del arraigo cultual del patrón diocesano. El primero es un relato medieval en lengua latina sobre su vida y milagros, que denominaremos *Legenda* en honor a su título[90], conservado en el santoral gótico del archivo catedralicio[91]. Dada su extensión y naturaleza narrativa será la fuente empleada preferentemente en la serie iconográfica dedicada a San Telmo en la sillería del coro. Es probable que esta historia se haya construido a priori en el ámbito dominico hispano-luso, el más capacitado para indagar en la vida de uno de sus frailes más antiguos y completar la descripción hagiográfica con aditamentos legendarios, tomando para ello préstamos de otros santos de la Orden de Predicadores, pasando más tarde como copia al referido pasionario tudense. Pero podría haberse recorrido el camino a la inversa, es decir que su elaboración haya partido de la sede tudense tomando como base las crónicas escritas en el seno de los mendicantes de Portugal y España[92]. Pese a ser uno de los testimonios más antiguos de la ebullición fervorosa y litúrgica en torno a San Telmo, Armida, verdadero muñidor del dosier que Torre remitirá a la Curia papal, descon-

[90] El título completo de esta narración manuscrita es *Incipit legenda B. Petri confessoris, Ordinis Praedicatorum*, y fue editada por vez primera a comienzos del último tercio del siglo XVIII en la *España sagrada* del agustino Enrique Flórez (Flórez, 1767: 245-263).

[91] Este libro, nombrado *Sanctorale seu tudense legendarium* en la portada con grafía dieciochesca, al igual que su encuadernación, se inicia probablemente en el doscientos y cuenta con adiciones del siglo XIV, entre ellas dicho texto hagiográfico, y otros documentos de los siglos XVII, XVIII y XIX. Véanse, al respecto de su datación y contenido, Janini, 1977: 319-320, y Suárez González, 2009: 11-13.

[92] En una fecha tan temprana como 1552, un dominico luso, António de São Domingos, publica un florilegio de santos, entre ellos el nuestro con no poca amplitud, titulado *Começam as vidas de alguns sanctos da Ordem dos Pregadores*, para el cual afirma haber consultado, aparte de a su correligionario San Antonino de Florencia (*Tertia pars hystorialis*, Basilea, 1502), «algumas outras historias autenticas, em lingoagem portugues». En su *Historia das vidas & feitos heroicos & obras insignes dos sanctos*, otro hagiógrafo y mendicante portugués, Diogo do Rosário, encabeza la biografía de San Telmo, nada desdeñable en tamaño, con un título bien elocuente: «Historia da vida do bemauenturado Sam frei Pero Gonçaluez da ordem dos Preegadores, segundo se escreue na chronica da dita ordem» (Rosário, 1567a: 194). Más adelante, al tratar sobre San Gil de Santarém, revela que para su vida ha manejado «hum liuro authentico que trata das vidas de alguns santos da mesma ordem, a qual parece que foi tirada da que está escrita no conuento de Santarém» (Rosário, 1567b: 401). En el prólogo de la *Primera parte de la historia general de Sancto Domingo, y de su Orden de Predicadores*, editada en 1584, el dominico español Hernando de Castillo cita entre las fuentes revisadas un buen número de «historias» y «chrónicas» manuscritas conservadas en conventos dominicos españoles y portugueses. Entre ellas la más antigua, *De vitis fratrum Ordinis Praedicatorum* de Gérard de Frachet, la cual había leído en el convento de Santa Cruz de Segovia, así como «otra de mano del mismo tiempo que tiene el convento de Sancto Domingo el Real de Madrid, otra historia de mano, escrita ha mas de dozientos años, que es de Sancto Domingo el Real de Toledo» (Castillo, 1584). Menciona también Castillo entre sus referencias algunos «libros de mano en portugués, de algunos sanctos de la orden, otros en latín, que tiene el conuento de Santarén, casi trezientos años ha» y una «historia de mano, escrita trezientos y veynte y seys años ha de San Pedro González Telmo» (Castillo, 1584).

fía del valor acreditativo de este texto por la dificultad de su lectura y el hecho de estar incompleto[93].

Mejor opinión tiene el magistral del segundo de los apéndices anexados al escrito del prelado, que también forma parte del señalado códice catedralicio. Se trata de la misa compuesta para la fiesta del santo, fijada el 14 de abril, un oficio exclusivo que se viene rezando en la basílica con el consentimiento del ordinario local desde tiempo inmemorial[94]. Con la reforma del breviario romano, Pío V había anulado los ritos particulares de los santos de las Iglesias locales. En el caso de San Telmo, el nuevo texto litúrgico le quita la exclusividad festiva y rebaja el rezo al de confesor no pontífice. El prebendado indica que se optó por incorporar esta fuente medieval, confeccionada a la par que la *Legenda*, para aprovecharse de la valiosa información que contiene, en verso latino y musicada, sobre la vida de San Telmo y su culto secular[95].

El obispo Diego de Muros aprueba en 1484 unos estatutos civiles para restablecer el gobierno de la ciudad después de la dominación portuguesa. En sus disposiciones, agregadas al expediente fabricado por el pontífice benedictino por su utilidad como testimonio de la veneración dispensada a San Telmo desde tiempos remotos, se consideran ya inmemorales la condición del dominico como patrón de la Iglesia local y el aparato litúrgico catedralicio desarrollado en su honor[96].

El sínodo de 1528, convocado por Diego de Avellaneda, ordena seguir celebrando la procesión hacia el sepulcro del santo de los sábados después de prima, que ya en ese año se considera antigua. Tal mandato es sumamente valioso, dado que la comitiva en ese momento todavía marcha en dirección a la tumba primitiva, dispuesta bajo tierra a los pies de la nave central, ya que un año después se procederá al primer movimiento de los restos[97]. Las constituciones de este cónclave tocantes a San Telmo, que se adjuntan a la solicitud de 1690 como argumento de la antigüedad y solemnidad del ceremonial, constituyen la primera muestra de

---

93 Así se expresa: «La historia latina, la qual en su original, aunque en letra antigua y con muchas abreuiaturas, se lee bastantemente. La prosa y colocación de términos es algo escabrosa, y algunos puntos truncada, pero bien se conoce el sentido» (ACT, Papeles de San Telmo, Doc. 22).

94 Se encabeza del siguiente modo: *In solemnitate B. Petro Gonzalez Ordinis Praedicatorum officium ad misam*. Al igual que la *Legenda*, fue impresa en el tercer cuarto del dieciocho en la *España sagrada* (Flórez, 1767: 286-288).

95 En un escrito en el que Armida vuelca una serie de reflexiones acerca de la documentación que conviene enviar a la Ciudad Eterna, expone las razones sobre la pertinencia del documento: «La misa antigua se remite no para que se aprueue, en ningún modo, sino solamente para prueua del culto principal y antiquísimo, pues de ella se usó hasta la reformación general que hizo el santísimo Pío Quinto de los misales y brebiarios especiales de las Yglesias. Y con la misa se comprueua también la historia principal, cuyos principales milagros se cantauan también en la prosa o sequencia de la misa, especialmente la protección de los nauegantes, puesto que por la uniuersalidad importa mucho se aclare no se amita en las lecciones. Dicha misa en su original denota muchísima antigüedad en la punta de solfa, con sola una raya, sin claue» (ACT, Papeles de San Telmo, Doc. n.º 22).

96 Sostiene Armida que conforme a dichas constituciones civiles «ya desde tiempos antiguos era patrono el santo, pues señala su fiesta en la calidad y aparato igual a las Pasquas», y sobre todo «era y se tenía ya entonces por antigua su fiesta solemne, en que antiguamente se fizo e faze fiesta solemne, y hauiendo más de 200 años que esto se afirma viene a constar el culto desde siglo o siglos anteriores a aquel tiempo, y coincide con los instrumentos de actas, misa y milagros, que lo insinúan poco después del óbito» (ACT, Papeles de San Telmo, Doc. 22).

97 En las sinodales, que han sido editadas al término del cónclave, queda constancia de tal hábito sabatino: «Item hallamos de costumbre en la dicha yglesia que los sábados, acabada la Prima o misa de aniversario, va todo el coro al sepulcro de fray Pero Gonçález cantando *Te Deum laudamos*, y dizen su verso de los confesores, y tres oraçiones, una del Cuerpo Santo, y otra de Nuestro Señor, y otra del Spíritu Santo, y acaban con *Benedicamus Domino*. Mandamos que se guarde, pues tanto tiempo a que está venerado y reputado por sancto en esta yglesia, y es verosímil estar canonizado» (García García, 1981: 487).

documentación generada en la Edad Moderna referente a la tradición devocional en torno al Corpo Santo en la basílica tudense.

En 1529 se escribe uno de los capítulos de mayor repercusión en el devenir cultual del santo tudense. El obispo Avellaneda resuelve exhumar el cuerpo del venerable dominico, depositar los restos en una urna de madera forrada de plata y colocarlo en lugar visible y elevado en la capilla de los Obispos, situada al lado de la puerta norte, hoy del Santo Cristo de la Agonía[98]. En este recinto se le veneraba todavía cuando Miguel Muñoz cursa visita a la catedral en 1540[99], inspección que se extiende a las pertenencias del religioso, guardadas como alhajas en el tesoro catedralicio[100]. También estaban allí los restos cuando Ambrosio de Morales accede a ella en 1572 en el marco de su *Viage* a Galicia[101]. La certificación de la traslación, fechada el 22 de enero de 1529, se adiciona al escrito de Torre como fundamento de la consideración con la que fueron manipulados los despojos de San Telmo y la gravedad con la que les rinde culto[102].

Las constituciones del concilio diocesano de 1578, presidido por Diego de Torquemada, incluyen ya la fiesta de San Telmo como precepto[103], y los artículos que hacen referencia a ello acompañan al manuscrito principal destinado a la Sagrada Congregación de Ritos. El mismo pontífice efectúa el 27 de abril de 1579 la segunda y última mudanza de los huesos del

98 Entre los testigos de la exhumación figura un «Mestre Guillerme, cantero» (ACT, Papeles de San Telmo, Doc. 24-1), que bien pudo ser el artífice de la reforma.

99 El texto de la visita episcopal es algo más concreto sobre el contenedor de los despojos de San Telmo: «Visitó el Cuerpo Santo que halló ençima del altar donde está el Santísimo Sacramento que se lleva a los enfermos en una tumba de madera, la que estava plateada por ençima con plata. Y la ymagen de San Frai Pero Gonçález en unas rejas de hierro por ençima» (Gómez Sobrino, 1986: 202).

100 En la sacristía el mitrado inspecciona «una arqueta de ciprés con su cerradura en que está la capa e cinta del Cuerpo Santo frai Pedro Gonçález, la qual está embuelta en un pedazo de sarga prieta, con más un pano de cendal por debaxo. Yten el bordón del Cuerpo Santo frai Pedro Gonzáles cubierto de plata con sus fechos por ençima, que se abre y cierra, y con un sudario ya viejo con dos cintas de oro en los cabos» (Gómez Sobrino, 1986: 202). También constata la existencia dentro de otra caja de «cierto algodón con que dixeron que a limpiaron el ólio qua manó de la sepultura del Cuerpo Santo Frai Pero González», y de «una ampolla de vidrio con ólio dentro» (Gómez Sobrino, 1986: 202).

101 Ambrosio de Morales en su *Viage* es todavía más generoso en la descripción que el obispo Muñoz: «Está con mucha decencia en un arco de piedra con reja delante, en un arca de plata labrada de vultos de medio relieve, y encima su vulto de la misma chapería de plata, tamaño como el natural» (Morales, 1765: 142).

102 Dicha acta revela que el cuerpo del fraile palentino «estaba enterrado en la entrada de la puerta prençipal desta yglesia catredal de Tuy, e por maior deçencia fue trasladado en la capilla de los Obispos, donde fueron puestos los huesos que de su cuerpo se hallaron en su sepulcro y la tierra que alrededor tenía. E fue trasladado por mandado e consentimiento del muy magnífico e mui reuerendo señor el señor don Diego de Auellaneda, por la gracia de Dios obispo desta Yglesia e obispado de Tuy». Tanto el prelado como los canónigos presentes «fueron y vieron el dicho sepulcro e huesos que del se sacaron, e presentes a la trasladación, y ponerlos en su ataúd y en la dicha capilla, e los vieron e fueron presentes a todo. En testimonio de lo qual mandaron ponerlo en la capilla donde fue trasladado en un tunbo de madera, donde está su tierra, y en un arca de ciprés, y clauado y encima otra arca plateada». ACT, Papeles de San Telmo, Doc. 24-1.

103 Así se dispone el mandato en las sinodales, que todavía permanecen manuscritas: «Y por quanto el lunes después de quasimodo, como está dicho, es la fiesta de San Pedro Telmo, patrón deste obispado, cuyo cuerpo tenemos en nuestra cathedral, y es justo que glorifiquemos a Dios con sus santos, e a intercesión deste glorioso confesor nos ha hecho y hace cada día muchas mercedes, y se ha visto esta ciudad librada de la peste, auiéndola general en todo este Reyno por más de doçe años continuos y no auer tocado en esta çiudad, mandamos que en todo nuestro obispado en aquel día no se haga obra seruil y que los sacerdotes todos reçen de él como de fiesta doble, y como de patrono de este obispado, reçando de un confesor no pontífice. Y en nuestra yglesia cathedral, donde está su cuerpo, se hará la dicha fiesta con la mayor solemnidad que se pudiere, habrá vísperas y misa en la capilla propia del santo, no auiendo legítimo inpedimento. Y no la diciendo nós o nuestros sucesores por alguna causa la dirán el deán o la dignidad más antigua consecutiuamente. En el día habrá procesión solemne desde la capilla por el claustro, en la qual llebarán las reliquias del santo y las que ay en la yglesia, y las boluerán a su lugar. Y mandamos que en nuestra yglesia cathedral a las vísperas y maitines, aunque sea dúplex o qualquiera otra fiesta, se haga conmemoración del santo» (ACT, Papeles de San Telmo, Doc. 23).

santo predicador hacia una capilla edificada ex profeso a su costa en la cabecera de la basílica, cuya acreditación documental viajará también a la Santa Sede a fin de acreditar el trato honorable que dispensa al cuerpo santo la Iglesia que lo acoge[104]. El cofre trasladado desde el anterior emplazamiento de 1529 se introduce ahora en una hornacina horadada para la ocasión sobre el retablo del altar mayor del nuevo recinto. Hacia él orientaba sus plegarias la escultura orante colocada en la tumba de Torquemada, todavía hoy embebida en uno de los arcosolios del muro sur[105], antes de que la capilla se ampliase en 1732 y se proyectase un nuevo retablo en 1735. Se renueva pues el concepto de capilla de San Telmo como recinto mortuorio pontifical, como lo fue su primera ubicación a los pies de la basílica.

Antes de que lo hiciese Torre, otros obispos se habían significado como promotores de la dignificación litúrgica de San Telmo. La primera iniciativa tiene lugar doce años después de la muerte del santo, ocurrida en 1246, cuando el mitrado de origen portugués Gil Peres de Cerveira remite al capítulo general de los dominicos, que se celebra en Toulouse en 1258, una relación de milagros obrados por el fraile palentino. Pretende con ello que la Religión de Santo Domingo ejerza presión sobre el Santo Padre a fin de conseguir su santificación. Resulta extraño que estos *Miracula*, que es la fuente más antigua sobre la vida de San Pedro González[106], y que junto con la *Legenda* se han empleado como pauta en la elaboración de la serie telmiana de la sillería coral, no se hayan tenido en cuenta como referente textual en el memorial de Torre. Este primer proceso de canonización podría describirse como atípico, aunque tenga una estructura clásica de preguntas y respuestas, pues no es el ordinario el que la presenta ante la Santa Sede sino indirectamente por medio de una institución, la Orden de Predicadores, que a priori tiene más peso en la decisión papal que el humilde prelado de una pequeña diócesis.

El primer pontífice de la Edad Moderna en dar un paso al frente tiene su sede al otro lado de la frontera: Miguel de Castro, arzobispo de Lisboa. En 1590 se hace cargo de la primera causa formal de canonización, solicitada por la «confraria de São Fray Pero Gonçalves Telmo, ou como muytos dizem, do Corpo Santo, sita na igreja parrochial de São Miguel de Alfama desta cidade de Lisboa» y de «muytas outras confrarias destes reynos»[107]. Bajo la di-

[104] A la salida del capítulo del 27 de abril de 1579, festividad de San Telmo, los prebendados congregados y el prelado abrieron la caja funeraria y hallaron en ella lo siguiente: «Tres pedaços de los cascos de la caueça, el uno que es el maior, es de la parte delantera con la comisura, y otro pedaço de la delantera, y otro de la parte trasera, y la quijada de arriua con todos sus dientes y muelas, excepto que le faltan dos dientes delanteros, y otro pedaço de hueso de un braço, y otros de el muslo y piernas, y otros muchos pedaços de huesos más menudos. Las quales dichas sanctas reliquias vieron por vista de ojos dentro desta caxa, y las reuerençiaron, y adoraron con la reuerencia que devían». A continuación «sacaron el dicho cuerpo, y reliquias del bienabenturado Sant Pedro, y de liçencia de su señoría reuerendísima fue trasladado, y eleuado por sus propias manos segunda vez, y metido en esta caxa que está metida en una tumba de madera gruesa, aforrada en oja de plata, con el vulto del santo encima, en este arco y capilla, que por particular devoción de su señoría, y a su costa, y expensas para este efecto edificó, y mandó haçer, y la tierra que con el dicho cuerpo y reliquias estaba, se puso dentro de un carnero, que está delante del altar desta capilla y junto a él, en una caja de madera, que está clauada». ACT, Papeles de San Telmo, Doc. 24.

[105] A dicho túmulo fueron trasladados los restos de Torquemada en 1597 desde el convento de San Jerónimo el Real de Madrid, donde murió en 1582, habiendo sido elegido para la mitra de Sevilla, que no llegó a gobernar (Flórez, 1767: 42-45).

[106] El nombre completo de esta fuente latina es *Miracula post mortem servi Dei auctoritate episcopi tudensis D. Aegidii examinata*, cuyo contenido, o al menos el que se conservaba en tiempos de Flórez, se integra en su totalidad en su historia de la Iglesia tudense (Flórez, 1767b: 263-285). Contamos con dos traducciones recientes, una de ellas realizada por Manuel Martínez Fernández (Martínez Fernández, 2008: 141-159, y la otra por los profesores José María Lores y María Valladares (Vila Botanes, 2009: 51-74).

[107] El prelado afirma que dichas hermandades le instaron a que, «tomando informação com diligencia, de sua vida, e milagres dessemos disso conta a Sua Santidade, e juntamente lhe dissessemos com efficacia, que à honra de Deos todo pode-

rección del procurador general de la causa, André Dias da Cruz, el proceso se desarrolla con el amparo del archiduque Alberto de Austria, virrey de Portugal, que nombra para tutelarlo a su confesor, el dominico Juan Velázquez de las Cuevas, futuro obispo de Ávila, y a Pedro de Alarcón, miembro de su cámara. Tales diputados presidían una junta que se reunía al efecto en el convento de Santo Domingo de Lisboa. La *certidão* que el mitrado lisboeta envía en 1592 a Roma contiene los resultados del proceso informativo[108], a través de la cual se puede constatar la enorme estima que se le tiene en el país vecino a *São Pedro Gonçalves*[109]. Aparte del obispo y el archiduque, se recaba el parecer y apoyo de sujetos reputados de ambas naciones, entre ellos el del obispo tudense, Bartolomé de la Plaza[110]. Felipe II concede en 1593 a los responsables del proceso derechos económicos sobre la pesca a ambos lados de la frontera, para que con los ingresos correspondientes puedan afrontar con solvencia el proceso. A pesar de ello, y la implicación y opinión de autoridades, hermandades y personas influyentes la causa entra en estado de letargo, y André Dias, que en 1601 hace balance de la situación en la que se halla el negocio, achaca el retraso a la inoperancia de los jueces nombrados por el monarca[111].

roso, exaltação da Santa Madre Igreja, e consolação universal do povo, e especialmente dos homens do mar ouvesse por bem de o canonizar» (Sousa, 1767: 473-474).

108 A dicho efecto ordena «perguntar trinta e sete testemunhas sobre a devaçaõ, e veneraçaõ do dito santo nestes reynos, e em particular em quatro igrejas desta cidade, e a requerimento, e instancias dos sobreditos mandamos tirar da Igreja de Tuy, onde o corpo de glorioso santo està colocado, hum processo no anno de mil e quinhentos e oitenta e dous, no qual em latim, e em lingoagem castelhana largamente se contem a vida, morte, e diversos milagres do dito santo. E assi mais huma relaçaõ autentica do cabido da mesma cidade de Tuy das cousas que nelle se celebraõ à honha do dito santo» (Sousa, 1767: 474). El documento resultante se remite a la Ciudad Eterna acompañado de «huma carta do presidente, e vereadores da Camara de Lisboa pedindo o mesmo com grande encarecimento, e efficacia de razoens, e doutras que algumas cidades, e villas principaes deste Reyno tambem escreveraõ» (Sousa, 1767: 478).

109 Así queda reflejado en el documento remitido al Santo Padre: «E nestes reynos, e em especial em Lisboa nas igrejas de São Domingos, e parrochiays de São Miguel, e Santo Estevaõ de Alfama, e na igreja das Chagas, e na ermida ou capella do mesmo Corpo Santo ha imagens, altares, capellas, oratorios, e confrarias. E na freguezia de Massarelos da cidade do Porto ha huma igreja feita em louvor, e honra do mesmo santo. E o dia de sua festa por toda a parte se venera, e celebra com offícios divinos, pràgaçoens, e procissoens coma mayor solenidade que ser pode, e tanto se estima este bemaventurado santo, que quasi a nenhum dos que haõ de ir por mar lhe parece poder alcançar de Deus Nosso Senhor porto seguro se naõ por sua intercessaõ» (Sousa, 1767: 475).

110 Para que todo se hiciese con la «deliberaçaõ, madureza, conselho, e autoridade que em cousa de tanto peso se requeria», la documentación recopilada en Tui se envió a «alguns reverendissimos senhores bispos, e muyto reverendos doutores, religiosos, e pias pessoas, a fim que cada hum por si con grande cuydado, e por tempos, e dias, tudo perfeitamente vissem, e considerassem, e depois nos referissem o que sentissem do negocio, e todos invocando o favor divino com seus escritos, razoens, e conselhos nos ajudassem. O que com diligencia fizeraõ, como consta dos seus votos por elles assinados». Entre los logros de la empresa se halla el «muy douto parecer do muyto illustre e reverendissimo senhor conde Joaõ Baptista Bilha, colleitor de Sua Santidade, ao presente residente nesta Corte», y también el «mandado de procuraçaõ do reverendissimo senhor dom Bertolameu de Plaça, bispo de Tuy, e da sua Igreja». Sousa, 1767: 474-476.

111 En el estado de la cuestión realizado en el arranque del seiscientos, André Dias expone que los cuatro jueces designados por el rey, al «não se poderem nunqua ajuntar todos» generan un problema burocrático al proceso que impide extraer de las pesquerías todo el dinero posible, siendo éste el principal motivo «de se entreter tanto tempo este requerimento, de que sucederão grandes perdas, e gastos». Debido a ello existe un desfase contable entre los ingresos, menguados por la descoordinación de dichos jueces, y los cuantiosos gastos. En 1600 se hace por parte de las cofradías una petición al nuevo soberano, Felipe III, a través de su virrey, Cristóvão de Moura e Távora, para rebajar a uno el número de jueces y con ello agilizar la causa, quedando al final en dos. Piden asimismo al gobernador Moura «ouuese por bem ser protector desta santa canonização, da maneira que o auía sido o archeduque Alberto», solicitud que acepta de buen grado. Entre los resultados positivos de este empeño se encuentran «sincoenta e seis instromentos de procurações das villas e cidades maríti-mas, lugares e confrarías do santo en que alem de fazerem seu procurador geral perpetuo e irreuogauel ao dito André Díaz da Cruz, se obrigauão os ditos constituintes a fazer as ditas pescarias, pera as despezas da dita canonização». Asimismo, existe en el archivo de la junta de canonización, en Lisboa, «muitas cartas que as cameras dos ditos lugares, e pralados, e a religião de São Domingos fizerão a sua Santidade em que lhe pedem a dita canonização. E assim mais vinte e tantos pareceres de bispos, e doctores, e theologos que determinarão ser muy iusta e santa esta pretenção, e ter este reyno obrigação de a impetrar da Sua Santidade. Item mais huma informação sumaria em que o arcebispo de Lisboa, dom

El segundo capítulo de esta empresa de glorificación se escribe en 1607, momento en el que se retoma con fuerza ante el obispo de Tui, Francisco Terrones del Caño, y en el ámbito del convento de Santo Domingo de Tui, una causa que parecía muerta. La burocracia generada por la misma se incorpora como último documento al memorial expedido a la Corte papal en 1690. André Dias da Cruz todavía ostenta la función de procurador general de la causa, y como tal apodera a fray Simão de Varros, profeso en el monasterio de Batalha, para que en su nombre delegue en el convento tudense, y en su prior fray Benito de Castro, la formación de un nuevo documento informativo. Para esta renovada apuesta se redacta el 23 de julio de 1607 un texto de once preguntas a las que dan respuesta, el 23 de enero de 1608, dos arcedianos, otros tantos canónigos, un racionero y un capellán, todos miembros de la Iglesia local. El cuestionario incide en todas las premisas relativas al culto profesado al patrón tudense desde época medieval: existencia en el interior de la catedral de la capilla, el altar y el mausoleo del santo patrón[112];celebración de su fiesta[113]; rezo particular e historias de su vida y milagros[114]; procesiones[115]; patronato[116]; cofradías fundadas en su nombre[117]; y, por último, la supuesta beatificacion[118]. Este último es un tema controvertido, y hasta tiempos de Torre y Armida in-

Miguel de Castro, pede a Sua Santidade em nome de todos os pretensores a dita canonização, com outros arrezoados para este proposito apontados em dereito per pessoas muy doctas e qualificadas, com outros muitos autores, e escrituras». ACT, Papeles de San Telmo, Doc. 4.

112 Los testigos deben contestar a estas tres primeras cuestiones si «en la yglesia catredal ay capilla propia de San Pedro Telmo», calificada como «muy suntuosa y principal», si «ençima del altar está un túmulo labrado de plata con gran veneración y el cuerpo del uienaventurado San Pedro Gonçález Thelmo», si «dicho altar es priuilegiado por bulas apostólicas porque cada misa que se dice se saca una ánima de purgatorio», y si en él sólo pueden decir misa «los que fueren preuendados de la dicha yglesia catredal» (ACT, Papeles de San Telmo, Doc. 18).

113 La cuarta pregunta invita a los declarantes a corroborar que «en la dicha ciudad y yglesia catredal y en todo su obispado se celebra la fiesta del glorioso santo Pedro González Thelmo cada un año desde vísperas del domingo de casimodo hasta el lunes todo el día, ynclusiue, y se dicen en dicha capilla los oficios con gran solennidad por el dicho Deán y Cauildo, y ai vísperas, procesión y misa pontifical, que está obligado a decir el prelado, y en este día acude ynfinita gente de las comarcas y Reino de Portugal, y ay en dicha yglesia catredal fiesta primer clasis» (ACT, Papeles de San Telmo, Doc. 18).

114 La quinta pregunta objeta acerca de si «en el archivo de la dicha yglesia ay oficio propio del dicho santo, como son liciones para los maytines y misa apuntada al uso antiguo, y su vida y muerte gloriosa e ynfinitos milagros que hiço en su uida y muerte y después» (ACT, Papeles de San Telmo, Doc. nº 18). La décima hace lo propio sobre si hasta los tiempos del papa Pío V «se reçó el reço propio», y si «después de la reformación del reço que hiço se a reçado y reça del común de confesores no pontífices en su fiesta» (ACT, Papeles de San Telmo, Doc. 18).

115 A través del sexto interrogante del listado se pretende constatar que «todos los sáuados del año, aunque sea día de fiesta dúplex de primera o segunda clase, dicha la prima se ua en procesión por el dicho Deán y Cauildo, cantando el Te Deum laudamus, desde el choro de la dicha yglesia hasta dicha capilla del santo en honra suya, y allí se canta la oración que tiene propia» (ACT, Papeles de San Telmo, Doc. nº 18). Similar asunto se pretende dilucidar en el séptimo, que indaga sobre si «al principio de cada mes, dicha la misa cantada de los Ángeles se ua ansimesmo en procesión por el dicho Cauildo desde el choro a la dicha capilla de San Telmo cantándose un responsorio de común de confesores no pontífices, y en la dicha capilla se dice cantada a honra del dicho santo su oración» (ACT, Papeles de San Telmo, Doc. 18).

116 Con la octava pregunta se recaba el parecer de los testigos sobre si «la dicha yglesia catredal, ciudad y obispado de Tuy an tenido y tienen por su patrón al dicho Sant Pedro González Telmo, y como a tal acuden a él por su yntercesión a Dios Nuestro Señor en todas las necesidades espirituales y temporales que se ofrecen, como es en pestes que a auido en la dicha ciudad y obispado y Reino de Galicia, y en esterilidades de frutos de la tierra y ambres y pedir buenos temporales» (ACT, Papeles de San Telmo, Doc. 18).

117 Con la novena se trata de buscar la opinión de los clérigos que han prestado juramento en torno a si «en el obispado de Tuy y fuera del en los lugares marítimos ay muchas cofradías a honra de San Pedro González Thelmo. A donde los mareantes dicen y publican aver uisto en tiempo de tormentas al dicho santo en su ayuda y que Dios les a librado de los dichos peligros por su yntercesión, y muy de ordinario vienen en romería a la dicha catredal a su capilla a darle gracias por ello» (ACT, Papeles de San Telmo, Doc. 18).

118 A la undécima y última de las cuestiones los comparecientes deben responder si es cierto «por tradición de los antiguos que está ueatificado, y que para el dicho efecto se aueriguaron sus milagros y uida por comisión apostólica cometida a Juan, obispo de Orense, como consta de los papeles que se ynbían, a que se refieran los testigos», pese a que «en los ar-

negociable, basado en la tradición local que remonta dicho honor a 1254, durante el papado de Inocencio IV, pese a la ausencia de fundamentos que lo atestiguen, buscados sin éxito a lo largo de los siglos en todas las instancias eclesiásticas.

Flórez dice haber manejado, aparte de la de 1608, la documentación de otra tentativa para inscribir a San Telmo en el catálogo de santos de la Iglesia Universal, cuando ocupaba el palacio episcopal Bernardino León de la Rocha. Aporta tan sólo dos elementos de la misma: una fecha, 1672, y un centro neurálgico, de nuevo el convento de los predicadores de Tui, regentado por fray Juan de Pravia[119]. En dicho año desempeñaba el cargo de maestro general de los dominicos un español, fray Joan Tomàs de Rocabertí, que en el futuro se alzará con el arzobispado de Valencia, circunstancia que pudo animar a los organizadores del proceso a reanudar una tarea que ya llevaba mucho camino andado. Afirma el prior de la comunidad dominica tudense que «su relijión soliçita con Su Santidad el que se canoniçe al glorioso San Pedro González Thelmo», indicando que para «mouer el ánimo de Su Santidad» conviene remitirle «algunos papeles, bulas, jubileos, que se ubieren conçedido por los Sumos Pontifiçes a fauor de dicho santo y su altar, y de algunos de los muchos milagros que Dios ha obrado por medio de dicho santo»[120]. Por tal motivo reclama al obispo León que, junto con la persona nombrada por el cabildo, acuda al archivo capitular para hacer las diligencias que correspondan[121].

En 1687, bajo el episcopado de Ildefonso Galaz Torrero, se trabaja intensamente para tratar de convencer una vez más a la Sagrada Congregación de Ritos. En dicho año, la asociación de los cabildos catedralicios de la Corona de Castilla y León se dirige a la provincia de España de la Orden de Predicadores para que favorezca con su intercesión la subida a los altares de la cristiandad de uno de sus primeros varones. En su misiva, los impulsores se obstinan, como en el pasado, en apoyar su reclamación en una beatificación irreal, tan sólo basada en la costumbre[122], ignorando el mecanismo señalado en una reciente norma apostólica, dictada en 1634 por Urbano VIII, que sugiere otro camino a seguir para lograr la meta con éxito[123]. Tie-

chiuos de la dicha yglesia no se a allado las bulas de la veatificación del señor San Pedro Gonçalez Thelmo» (ACT, Papeles de San Telmo, Doc. 18).

119 Flórez, 1767: 171.

120 ACT, Papeles de San Telmo, Doc. 8.

121 Demandan al obispo que registre en tal archivo «los papeles que en él se allaren tocantes a lo referido y de los que se señalaren se dé una copia en forma prouante con relaçión de los demás ynterponiendo Vuestra Ylustrísima a todo ello su autoridad y decreto pastoral, con el ynforme neçesario para Su Santidad y de como en la capilla deste santo está fundada una cofradía con sus constituçiones a deuoçión de dicho santo, que en todo ello hará Vuestra Ylustrísima particular seruiçio a Nuestro Señor y a toda la relijión de nuestro padre Santo Domingo» (ACT, Papeles de San Telmo, Doc. 8). El 3 de marzo de 1672 se realizan los traslados de las escrituras convenientes por parte de los comisionados del cabildo, los canónigos Antonio Tubía y Juan de Armida y Puga, y se verifica la autenticidad de los mismos por parte del notario apostólico Antonio de Araújo, nombrado por el mitrado, con lo que sólo queda la interposición de la autoridad episcopal por medio de decreto pastoral, firmado el 8 de marzo de 1672 (ACT, Papeles de San Telmo, Doc. 8).

122 El escollo más importante para lograr tan codiciado propósito se halla en el empecinamiento de fundamentar las pretensiones sobre la tradición de una supuesta beatificación realizada en 1254, en tiempos del papa Inocencio IV, de cuya bula no se ha podido acreditar su existencia en ninguna instancia, obstinación que condena a todo proceso a una inevitable parálisis.

123 La carta *Caelestis Hierusalem cives* deja los procesos de beatificación y canonización en manos de la Sagrada Congregación de Ritos, creada por Sixto V en 1588. Se establece un procedimiento extraordinario *via cultus* para los siervos de Dios a los que, careciendo de beatificación ordinaria, se les rinde culto público inmemorial, cifrado en al menos cien años de antelación al citado documento, es decir, antes de 1534. Ello afecta directamente a San Telmo, pues en toda iniciativa futura que quiera ser tramitada habrá que probar fehacientemente la antigüedad de dicha veneración.

nen en su haber un buen remanente de dinero[124] y el más que factible favor de Carlos II[125]. En su respuesta, el capítulo provincial de los dominicos hace valer sus esfuerzos pasados en la búsqueda de mayor esplendor para San Telmo, truncados por la ausencia de bula de beatificación, «aviéndose buscado con todo cuidado y diligencia en Roma». Agradece no tener que echar mano de sus menguadas arcas, ofreciéndose para terciar ante el mentado Rocabertí y el marqués de Cogolludo, Luis Francisco de la Cerda y Aragón, embajador real ante la Santa Sede, «quien por lo mucho que faboreze a esta provincia esperamos animará con viueza esta causa»[126]. El soporte de la realeza no se hace esperar, pues en una carta fechada en 1687 el soberano transmite a la curia romana el afán de la Iglesia tudense por recuperar la liturgia privativa del santo y su deseo personal de que tal objetivo se logre[127]. Tampoco se quedan rezagados en su apoyo cabildos de gran relevancia, como el de la catedral de León[128], y miembros destacados del instituto dominico español, entre los cuales están el aludido arzobispo valenciano y el prelado de Zamora, fray Antonio de Vergara[129].

El memorial de Torre ya no insiste como antaño en la quimera de la beatificación, poniendo el acento en certificar el enraizamiento cultual como vehículo para alcanzar el reconocimiento oficial del culto inmemorial, tal y como aconseja la referida norma de Urbano VIII. Las perspectivas parecían inmejorables, teniendo en cuenta la calidad de los documentos unidos al informe y la extensión de su devoción en el orbe dominicano y por iglesias y capillas de España, Portugal e Italia, país de otro gran patrón de marineros: San Erasmo de Fornia. Igualmente destaca la gran cantidad de autores que han prestado su pluma para escribir la

[124] Entienden que «el gasto desta canoniçaçión se puede haçer sin ninguno de el patrimonio real», pues tienen constancia «por relaciones ziertas que en muchos puertos de mar destos reynos de España, particularmente en los de Portugal, ay cantidad de dinero recojido para este fin, y en todos afectuosamente se desea petitorio para splendor de su santuario y capilla por los grandes prodijios y marauillas que a obrado y cada día obra sobre las aguas del mar, de que es patrón». ACT, Papeles de San Telmo, Doc. 12.

[125] Era de esperar el amparo de la corona al proyecto, «así por los feruorosos deseos que tiene de la honra de los santos como por hauer experimentado sus reales armas por muchas veçes el fauor y ayuda de San Thelmo, hasta verle visiblemente en las gauias, y son sin número las que a librado los soldados de las tormentas del mar, de que Su Magestad se deue dar por muy obligado deuoto suyo, remitiendo este memorial a su Consejo de Cámara y padre confesor, decretado por uno de los secretarios del Conde Duque para que den horden que así las limosnas y promesas ofrecidas hasta aquí como las que se ofrecieren en adelante y resultaren del petitorio se recojan y pongan en erario de la dicha cathedral de Tuy y capilla de San Thelmo, o se tome otro medio, el más conveniente para juntar dichas limosnas y junto al dinero neçesario para el dicho gasto se dará quenta a Su Magestad para que ynterponga su real intercisión con Su Santidad, que en ello hará Su Magestad muy agradable seruiçio a Nuestro Señor y a estos sus humildes capellanes mucha merced, que postrados a sus reales pies ansí se lo suplican y piden». ACT, Papeles de San Telmo, Doc. 12.

[126] ACT, Papeles de San Telmo, Doc. 12.

[127] El soberano español en una carta dirigida al cardenal Casanati, miembro destacado de la curia de Roma, comunica que «el Deán y Cauildo de la Yglesia Cathedral de Tuy me a representado que de más de quatrocientos años a esta parte zelebra por su patrón singular y de todo aquel obispado, con misa y rezo todo del común con octauas, a San Pedro González Telmo, de la relijión de Santo Domingo, patrono uniuersal de todos los nauegantes, y especialmente de mis flotas y armadas. Por cuia causa y la mucha deuoçión de aquella Yglesia y obispado, originada de sus repetidos milagros y prodigios con que le fauuoreçió, así en vida como después de muerto por medio de su Santo Cuerpo, y demás reliquias de que goça aquella Yglesia, con propia capilla, hermandad y cofradías, desea que Su Santidad le apruebe, asigne y permita para mayor gloria del santo lecçiones propias en el rezo de su día en aquella Yglesia y obispado, suplicándome fuese seruido ynterponer mi real protección con Su Santidad y con vos para que tenga efecto esta grazia. Y deseando mucho se [lo]gre, os ruego, y encargo muy afectuosamente, os ynterpongáis con Su Beatitud a fin de que se digne conçeder a [la] Yglesia Cathedral y obispado de Tuy lectiones propias en el rezo del día de San Pedro Gonçález Telmo, su patrono, que serán muy de mi real gratitud las diligencias que sobre ellos hiziéreis, y reziuiré de vos agradable seruizio». ACT, Papeles de San Telmo, Doc. 13.

[128] ACT, Papeles de San Telmo, Doc. 14.

[129] Ibidem, Doc. 11.

semblanza del religioso postulado, entre ellos un santo: Antonino de Florencia[130]. También juega a favor de la candidatura el hecho de que hayan sido aprobadas recientemente por esta vía del culto antiguo las beatificaciones de Ludovica Albertoni, en 1671, y Pedro Regalado, materializada en 1683. El obispo expediciona su memorial, junto a los anexos y cartas de recomendación, a la sede apostólica el 1 de septiembre de 1690[131], llegando a Roma el 15 de octubre[132]. Torre confía el éxito del negocio a un religioso de su mayor crédito, fray Alonso de Mier, procurador general de los monjes benitos en Roma, que tiene en su historial el haber allanado el camino para la santificación de Gertrudis de Helfta, también por el procedimiento del culto inmemorial, hecho que acontece en 1677[133]. El cabildo comisiona en 1690 al deán, Alejandro de Castro, para que viaje a la Ciudad Eterna y se haga cargo de los trámites del proceso ante la Corte romana hasta la consecución del anhelado objetivo, entre ellos la recepción y circulación del memorial[134]. El deán comunica al cabildo la esperanzadora noticia, a la espera de que pueda influir en la empresa trazada por la diócesis tudense, de la beatificación de los españoles Pascual Bailón, Juan de Capistrano, Juan de Sahagún y Juan de Dios, y del italiano Lorenzo Justiniani[135]. Las cartas de recomendación tienen como destinatarios el papa Alejandro VIII, ciertos cardenales y el convento de Santa Sabina, Curia de los dominicos en Roma, y sus redactores son principalmente dominicos reputados. Uno de ellos es el arzobispo compostelano fray Antonio de Monroy, que se hace notar con sendos escritos dirigidos al obispo de Roma y a su superior, el francés Antonin Cloche[136], y las otras misivas proceden de los referidos mitrados Vergara[137] y Rocabertí, comprometiéndose este último a escribir a los cardenales españoles[138]. El propio Carlos II se posiciona a favor de la pretensión tudense con una carta enviada al cardenal Girolamo Casanate, secretario de la Congregación de Ritos[139]. A ellas hay que agregar las epístolas redactadas por el propio Torre, el cabildo, la Ciudad y el clero diocesano, destinadas al Sumo Pontífice, al maestro general de los dominicos, al padre Mier y a una serie de cardenales, como el benedictino José Sáenz de Aguirre, el antiguo nuncio Marcello Durazzo y otros purpurados italianos con poder e influencia en la Curia romana y la Sagrada Congregación de Ritos, a los cuales se acude especialmente por tener, o haber tenido, relación con España, caso del citado Casanate, Carlo Pio de Savoia, Gaspare Carpegna y Alderano Cibo[140].

El informe suscrito por Torre en 1690 caerá, como todos los anteriores, en saco roto. Pero lejos de lo que pudiera parecer, este contratiempo no arreda al mitrado. Lejos de acobardarse ante la dilación y cerrazón pontificia, en 1699 llevará al terreno de la escultura, en la sillería coral que él mismo costea, la vida y prodigios de San Telmo, el relato más amplio que el arte español ha dedicado al venerable predicador[141]. Aparte de la devocional, la razón litúrgica que justifica este ciclo relivario es la aprobación de un nuevo calendario para la diócesis, pro-

130 San Antonino, 1502: 213.
131 ACT, Papeles de San Telmo, Doc. 28.
132 Ibidem, Doc. 31.
133 Ibidem, Docs. 17-18.
134 Ibidem, Docs. 26-29.
135 Ibidem, Doc. 30.
136 Ibidem, Doc. 32.
137 Ibidem, Doc. 10.
138 Ibidem, Doc. 35.
139 Ibidem, Doc. 36.
140 Ibidem, Doc. 28.
141 ACT, Protocolos, Francisco Giráldez, 1699, fols. 29r-31v.

mulgado por el obispo Galaz en 1688. En él entran por primera vez las fiestas de santos considerados como propios, muchos de ellos legendarios, entre ellos el religioso de Frómista[142]. Tal es la querencia de Torre hacia el santo principal diocesano que decide ayudar con 480 reales a sufragar el añadido barroco del retablo de la capilla de San Telmo, que supone, como luego se verá, la tercera parte de su coste[143]. En 1719, el rector de los dominicos de la provincia de España, fray Fernando Moreno, trata de implicar al cabildo en un nuevo proceso[144], y en 1720 le solicita que libere al anciano obispo Torre del cargo de promotor de la causa y aguarde a su sucesor para retomarla con fuerza[145]. En 1721, como ya se ha dicho, el viejo mitrado dona cierta cantidad para que el Cabildo siga insistiendo en la recuperación del rezo particular del patrón de la diócesis, dándose así por finalizados los servicios prestados por este prelado en el empeño de San Telmo.

2.1.4 Devocionario

Torre posee un fuerte carisma en el terreno cultual y litúrgico, como ha quedado patente. En 1695 anima a la devoción hacia Santa Librada[146], estimulando a los estamentos eclesiástico y civil de la diócesis para que apoyen con limosnas la construcción de la capilla que en su honor promueve desde 1688 la villa de Baiona[147]. En 1702 se une a la defensa de la pri-

142 Así figura inscrito en el *Kalendarium perpetuum proprium ecclesiae, et dioecesis tudensis*, aprobado el 15 de enero de 1688: «APRILIS. Feria 2. post Octauam Paschae PETRI TELMI Ecclesiae, & Dioecesis Tudensis, immò, & Nautarum Patroni, dup. I. clas. cum Octaua in tota Dioecesi. In Matrice (in qua asseruatur Corpus) Processio Solemnis cum Reliquiis». Véase un ejemplar de este calendario en ACT, Papeles de Santos, Doc. 23.

143 Iglesias Almeida, 2001: 73.

144 ACT, Papeles de San Telmo, Doc. 42.

145 Ibidem, Doc. 43.

146 Véase la historia e iconografía de esta santa, sus hermanas y la institutriz Sila en el estudio del retablo de Santa Librada.

147 La devoción a estas mártires legendarias, nacidas según la tradición en *Balcagia* (topónimo surgido de los falsos cronicones, asociado a Baiona), es inmemorial, pero ésta da un salto de calidad cuando se aprueba por parte del obispo Galaz, el 18 de enero de 1688, un nuevo calendario diocesano que incluye sin prejuicios el rezo de las mismas (ACT, Papeles de santos, Doc. 19). Al amparo de la legalización de la fiesta de Santa Librada, o Liberata, la villa solicita una reliquia de la santa al cabildo catedralicio de Sigüenza, que conserva sus restos, anunciando que ya han dado pasos para alentar su culto: «Por el escultor más primero deste Reyno hizimos fabricar la perfecta imagen de nuestra santa, que después de dorada y estofada está resuelto depositarla en el altar maior de la colegiata en el ínterin que se le fabrica capilla decente a donde colocarla en retablo con sus santas hermanas y aya» (ACT, Papeles de santos, Doc. 22). Con ambos precedentes, y viendo que la edificación de la hermita no avanza al ritmo deseado, pese al petitorio organizado en el arzobispado compostelano y los que están pendientes de aprobar «en Orense y otras partes», el mitrado Torre, el 30 de agosto de 1695, entendiendo que «siendo justo se dilaten más los coraçones donde se goçan más de cerca los beneficios, aunque antes de ahora se dio por mi probisor despacho para este intento, nos pareció ser muy propio de nuestro oficio pastoral hacer nueua recomendación como la haçemos con toda instancia a los arziprestes, abades, curas y vicarios deste nuestro obispado para que concurran a tan santa obra con sus limosnas y soliciten con toda eficacia las limosnas de personas particulares, y asimismo por sus propias personas» (ACT, Papeles de santos, Doc. A). Fundamenta el prelado su solicitud en «el inefable beneneficio y singular con que la magestad de Dios Nuestro Señor por su immensa bondad se siruió fauorecer a este Reyno de Galicia, y especialmente a este obispado de Tuy y antigua villa de Bayona, dándoles desde los primeros siglos de la Christiandad para su enseñança y exemplo nuebe ylustrísimas vírgines y prothomártires de España, nacidas todas de un admirable y dichoso parto, no sin especial prouidencia del Cielo, que son las esclarecidas vírgines y mártires Santa Librada y sus santas hermanas, a quien también acumulando misericordias a misericordias preseruó su Deuina Magestad de la muerte que inhumanamente las solicitaba su misma madre, teniendo a confusión y deshonor suyo lo que era especial prouidencia de el Cielo en preuenir esta sagrada congregación de vírgenes para que con su sangre y doctrina ilustrasen a España y otras partes del Orbe que esperimentan su soberano patrocinio, y más especial este obispado y villa de Bayona, a quien hauiendo pasado más de mil quinientos y cinquenta años después de su glorioso martirio se dignó en nuestros tiempos fauoreçer y honrar la ínclita virgen y mártir Santa Librada con su preciosa reliquia en prendas de su especial protección, que con gran consuelo se esperimenta más cada día al paso de la deuoción de los fieles» (ACT, Papeles de san-

macía en el patronazgo de España del apóstol Santiago[148]. Su papel como protector financiero de la Fábrica se analiza en el siguiente epígrafe, dedicado a la actividad artística fomentada por el organismo catedralicio. A su condición de mecenas se une ahora la de promotor con la fabricación de tres retablos para la capilla de Santa Catalina, fechados en algún momento entre 1707 y 1711, cuya paternidad corresponde a Pazos como trataremos de demostrar en el capítulo correspondiente. Esta doble condición de impulsor y pagador queda perfectamente acreditada con el blasón que corona el retablo mayor [Figura 1]. Dicho escudo de armas ya se había colocado en el interior de la basílica para honrar su papel como inversor en el caso de la sillería del coro y la bóveda del nombrado recinto [Figuras 2-3]. La policromía de tales ejemplares, dedicados el mayor a la mártir de Alejandría y los colaterales a los héroes juveniles San Paio y San Zoilo, fue encomendada por el obispo el 15 de agosto de 1711 a los compostelanos Bartolomé Barreiro y Juan de Castro. No acaban aquí las atenciones del mitrado hacia el señalado recinto, objeto de una cuantiosa dotación, aceptada por el Cabildo el 21 de octubre de 1712, que incluye una cajonería [Figura 4], vestiduras sagradas y objetos litúrgicos. La recepción del mueble, los ornatos y las alhajas se lleva a cabo un día después, y la relación está formada por

> «tres cálices con sus patenas dorados. Tres pares de uinajeras con sus platillos, todo de plata, de peso de ciento veinte y seis onzas, en que se incluye el peso de los tres cálizes y patenas de arriua, según memoria que se exsiuió. Tres casullas de damasco blanco con sus estolas y manípulos de lo mesmo, guarnecidas de galón de oro fino. Tres casullas moradas de damasco con galón de oro fino, estolas y manípulos. Otras tres casullas de damasco verde con sus estolas y manípulos, guarnecidas de oro fino. Otras tres casullas negras de tafetán doble con sus estolas, y manípulos con galón de plata fina, Más quinze bolsas de corporales correspondientes a las casullas. Cinco frontales del altar principal, quatro dellos de damasco, correspondientes a las casullas, y uno negro de tafetán doble, tanbién correspondiente a la casulla. Más ocho frontales de los dos colectorales de damasco, correspondientes a las casullas. Tres misales nueuos de media cámara, nueuos del año de setecientos y onze. Nueue aluas de morlés con sus encajes en mangas, collar y todo. Nueue amitos de los mismo, quatro de encajes y cinco sin ellos, todos con sus cintas encarnadas dobles. Tres síngulos de zeda encarnados. Seis mesas de corporales de Cambrai con sus encajes finos. Seis mesas de manteles de morlés con sus encajes finos. Tres cruzes de madera dorada. Tres atriles de madera. Dos arañas de fierro grandes, doradas y plateadas, que están fijadas en el altar maior. Tres marcos dorados de los tres altares. Nueue toallas con sus encajes ordinarios. Doze purificadores de morlés. Tres tarimas de madera. Dos bufetes de madera. Una credenzia de madera en el altar principal. Tres cajones grandes y seis pequeños con sus cerraduras y llaues, con su respaldo, un crucifijo, Nuestra Señora y San Juan en él, en cuios cajones se recoxen dichas alhajas. Quince paños de cálizes, tres de cada color, correspondientes a los ornatos»[149].

Mediante la fundación de festividades y capellanías, Torre difunde en la sede catedralicia su propio devocionario, integrado por santos universales como San Benito[150], San Ansel-

tos, Doc. A).

148 En el momento en el que el papa Clemente XI, a instancias de Felipe V, nombra a San Genaro patrón de España junto al hijo del Zebedeo, un grupo de prelados protestan airadamente en defensa del apóstol de Cristo, reclamando la restitución de la exclusividad. Entre ellos se encuentra fray Anselmo, que el 27 de julio de 1702 envía una carta a la Corte sumándose a la condena (Rodríguez Pazos, 1946: 220).

149 AHN, Clero, Catedral de Tui, Lib. 10.379, fol. 152rv.

150 En 12 de octubre de 1711 instaura y dota en la catedral la festividad de San Benito, «que es el día veynte y uno de marzo de cada un año en demostrazión de la filial deuozión que le profesa». Para ello hace entrega a la Fábrica de 1.500 ducados, «para que dichos señores Deán y Cauildo se siruan darlos a censo redimible al quitar a la persona o personas que para su seguridad tubieren vienes suficientes y sus réditos que ynportan cada año según la nueba premática quarenta y cinco ducados se distribuyan en esta manera, treinta ducados de ynterpresentes para dichos señores Deán y Cauildo en que entrarán los racioneros conforme se acostumbra, quatro ducados para un predicador que predique a la fiesta del glorioso santo y se entregarán a qualquiera que predique sea de dentro o de fuera de la Yglesia, seis ducados para los músi-

mo[151], San Mauro, San Plácido y Santa Gertrudis la Magna, junto a otros como Santa Teresa de Jesús, Santa Catalina de Alejandría, los santos Justo y Pastor, San Zoilo y San Paio. Un cúmulo de coincidencias unen a los dos últimos, que se acrecientan con la arribada del obispo Torre. Ambos fueron martirizados en Córdoba en la flor de la juventud, si bien en tiempos distintos, y se festejan en días consecutivos. El primero fue traído de Carrión por el mitrado, por su condición de patrón de su abadía profesa, y el segundo, cuyos restos descansan en la ciudad en la que ejerció como abad, ya tenía culto desde la Edad Media en la basílica y el territorio diocesano tudense por ser considerado oriundo del mismo. Para honrarlos los coloca a todos en los tres retablos que financia en la capilla de Santa Catalina, de los que daremos cuenta en epígrafes individualizados. San Benito, San Anselmo y San Paio ya habían sido enaltecidos en 1699 con sendos relieves tallados en la sillería del coro. De todos ellos promueve su rezo a través de una capellanía que funda el 12 de septiembre de 1712, dotándola con 27.474 reales, con sede en la mentada capilla. El proemio de la escritura de fundación hace un recorrido por el patrocinio previo ejercido por Torre en dicho recinto, pues en él se afirma que

> «auiendo mandado reedificar la capilla de Santa Catalina virgen y mártir ynclusa en la Santa Yglesia Catedral de dicha çiudad de todo lo neçesario disponiendo se hiçiesen nuebas bóuedas con tres altares sus retablos que se allan adornados y pintados en los quales hiço poner el señor otorgante además de la ymajen de Santa Catalina a quien está dedicada dicha capilla las del glorioso patriarca San Benito abad, San Anselmo, San Mauro, Santa Jetrudes la Magna, y Santa Theresa de Jesús las referidas en el altar prinçipal, y en los otros dos que sirben colaterales la de los gloriosos mártires San Pelayo y San Zoil, San Plácido y los dos mártires de Alcalá San Justo y Pastor, y estando ya dicha capilla y altares adornados de todo lo neçesario y echo poner unos cajones en ella para guardar las casullas basos sagrados y más hornamientos correspondientes a dichos tres altares que asimesmo mandó haçer dicho señor otorgante para el santo sacrifiçio de la misa todo con el fin y ansia del aumento del culto diuino, y promouer la deuoçión de sus súditos con los expresados santos y santas y deseando que cada día cresca en ellos y que tanbién las benditas ánimas de purgatorio sean partiçipantes desta deuoçión zediendo todo en maior onra y gloria de Dios y de su Madre santísima María reina de los ánjeles y señora nuestra»[152].

Por carecer todavía de culto oficial en la diócesis, Torre centra sus esfuerzos en divulgar las figuras del santo carrionés y de la monja de Helfta[153]. El mitrado concibe la capellanía,

---

cos con quienes a de entrar el organista, quatro ducados para los capellanes que no son músicos porque los que lo son deuen entrar a la parte de la música, y un ducado para la Fábrica de dicha Santa Yglesia para el gasto de yncienço y más que se ofresca». Impone como condiciones que «la tercia y misa sean solemnes con procesión en la conformidad que suelen celebrar las demás fiestas de segunda clase. Que los treinta ducados de ynterpresentes se an de ganar en la asistencia de dicha tercia, procesión y misa solemnes. Que al fin de dicha misa con la misma asistencia y solennidad se a de cantar un responso por las ánimas de purgatorio de la yntenzión de Su Ylustrísima mientras bibiere, y después de su muerte sea por su ánima y de sus obligaziones. Que aya de auer sermón con la limosna arriua señalada, el qual se pondrá en la tabla de los sermones de dicha Santa Yglesia quedando la elección de predicador a la boluntad primero del señor obispo que es o fuere y después de dichos señores Deán y Cauildo, y después de los prebendados que escojen sermones en dicha tabla según se suele hacer con los más sermones. Yten que si subcediere transferirse de su día el oficio del santo patriarcha se transfiera tanbién esta fiesta y sermón. Y que la tercia solemne a de ser en canto de órgano y que ayga repique de canpanas al tocar de la orazión y después se tocará al sermón como se acostumbra, y luego se prosiguirá en la forma que se suele hacer en otras fiestas» (ACT, Protocolos, Juan de Ínsua y Valdivieso, 1711, 194rv).

151 Llegado al generalato acepta la propuesta de la Orden de solicitar al sumo pontífice la extensión del rezo de San Anselmo a todo el orbe católico, pues el 22 de septiembre de 1674 ya había aprobado su festividad en el ámbito de la Congregación. Las gestiones llegan a buen puerto, ya que el 21 de agosto de 1688 el santo arzobispo de Canterbury pasa a ser venerado por la Iglesia Universal, si bien el decreto que le otorga carta de naturaleza no llega hasta el 22 de noviembre de 1689, y su impresión no se lleva a cabo hasta 1690 (Zaragoza Pascual, 1982: 306).

152 ACT, Capellanías, Fray Anselmo Gómez de la Torre, 1712, fol. 1rv.

153 El fundador se erige como patrono de dicha institución, con la facultad de nombrar al capellán, e impone como carga diez misas anuales, «la una el día de Santa Catalina virgen y mártir a veinte y cinco de nobienbre, otra el día de San Benito

y por extensión la capilla que había sufragado y dotado, como fuero particular de los Gómez de la Torre. El 11 de marzo de 1721 transmite el patronato a su sobrino Pedro Gómez de la Torre, canónigo y arcediano de Montes[154], que antes de su actual cargo había desempeñado los de párroco de San Andrés de Cedeira, en Redondela, arcediano de Cerveira y provisor general[155]. El 15 de septiembre de 1721, el cesionario aumenta las cargas de la fundación[156] y nombra como responsables y sucesores, por este orden, a su hermano Domingo Gómez de la Torre, que ostenta el mayorazgo de Riaño, y a sus sobrinos José Gómez de la Torre, también prebendado en Tui, Pedro Gómez de la Torre Bustamante, canónigo lectoral en la misma basílica y colegial de San Bartolomé en Salamanca[157], y Juan Antonio Gómez de la Torre, «capitán de la guarda de la costa de la mar, vezino del Consejo de Ybio»[158]. Cuando un mitrado recala en una sede, y en esto Torre no se distingue de sus antecesores, es habitual que traiga consigo a individuos de su confianza que le sirvan en el palacio episcopal y familiares que bajo su paraguas se introducen en puestos relevantes del gobierno diocesano y de la catedral, desde simples párrocos a canónigos, provisores y dignidades. En esta suerte de nepotismo consentido y ancestral, Ávila cita además de los referidos a otros dos familiares de nuestro mecenas: Juan Gómez de la Torre y Anselmo Gómez de la Torre Calderón, sobrinos segundos de nuestro prelado, canónigos y sustitutos de Pedro en los arcedianatos de Cerveira y Montes, respectivamente[159].

2.1.5 Mecenazgo diocesano

Tuvo un mandato longevo y próspero de treinta y dos años, si contamos los de su nombramiento y marcha, insólito en el episcopologio tudense[160]. Debido a ello, además de a la iglesia a la que está vinculada su cátedra, tuvo oportunidad de conocer y auxiliar a los monas-

abad a veinte y uno de março, otra el día de San Anselmo a veinte y uno de abril, otra el día de San Mauro a quinçe de henero, otra el día de Santa Jetrudes la Magna, a diez y siete de nobienbre, otra el día de Santa Theresa de Jesús, a quinçe de octubre, las quales se an de deçir en el altar principal de dicha capilla, y en los colaterales se dirán las quatro restantes, la una el día del glorioso mártir San Pelayo a veinte y seis de junio en el colateral de su ymajen, y la otra el día de San Plácido a cinco de otubre, y las otras dos en el otro colateral, la una de ellas el día del glorioso mártir San Zoil a veinte y siete de junio, y la otra el día de los gloriosos mártires de Alcalá San Justo y Pastor a nuebe de agosto en que se zelebra en este ouispado su fiesta, las quales dichas misas aplicarán por la yntençión de dicho señor otorgante mientras fuere viuo y después de su falleçimiento por su ánima y obligaciones, y porque en este ouispado aún no se reza del glorioso mártir San Zoil y de Santa Getrudez virgen es declaración que se cunpla con la misa de la festiuidad que ocurriere en sus días como tanvién si suçede transferirse el rezo de algunos santos expresados se cunpla conduçir la misa del de la festiuidad que ocurriere en sus días arreglándose a las rúbricas del misal y decretos pontificios» (ACT, Capellanías, Fray Anselmo Gómez de la Torre, 1712, fol. 2rv).

154 ACT, Capellanías, Fray Anselmo Gómez de la Torre, 1712, fols. 5r-6r.

155 Ávila y la Cueva, 1995d: 315-316.

156 A las diez misas que había consignado su tío añade «una misa todos los domingos, y días festiuos de cada un año para siempre jamás, la qual se ha de decir, en la capilla, o oratorio de la casa de Gómez de la Torre, sita en el lugar de Riaño, valle de Cauezón, arçobispado de Burgos» (ACT, Capellanías, Fray Anselmo Gómez de la Torre, 1712, fol. 10r).

157 Este es el receptor en 1711 de la biblioteca de su tío, el obispo Torre. Más adelante se alzará con las plazas de penitenciario de la catedral de Oviedo y obispo de Ciudad Rodrigo y Plasencia.

158 ACT, Capellanías, Fray Anselmo Gómez de la Torre, 1712, fol. 11r.

159 Ávila y la Cueva, 1995d: 315.

160 Rey Castelao señala que de los prelados que se sucedieron en la Mitra en los siglos XVI y XVII, veinte y uno murieron en el cargo, otro renunció y los once restantes fueron ascendidos a otras diócesis. De ello se infiere que «no se puede considerar Tuy como diócesis de tránsito hacia destinos más brillantes, sino como la recompensa tardía de determinados servicios a la Corona, esto es, debe ser considerada como un destino de fin de carrera más que de comienzo» (Rey Castelao, 2002: 594-595).

terios, conventos y colegiatas de la diócesis y a las iglesias de la jurisdicción episcopal, cooperando en su cuidado material. Su nombre aparece ligado a obras de mejora en el monasterio de la Transfiguración de A Guarda[161], al que atiende con esmero por ser el único de la Religión benedictina existente en la diócesis; y también al encargo del retablo mayor, hoy desaparecido, de la iglesia de Santiago de Parada[162], adjudicado el 22 de febrero de 1695 en 100 ducados a Francisco de Valladares[163]. El 3 de septiembre de 1717 socorre con 2.804 reales a la depauperada hacienda del convento tudense de clarisas de Nuestra Señora de la Concepción[164]. El 7 de abril de 1719 entrega 7.000 reales al rector de la iglesia de San Martiño de Caldelas de Tui para paliar los efectos de un incendio que ese mismo día había reducido a cenizas la fábrica, dejando únicamente en pie las paredes[165]. El donativo se emplea en la reconstrucción del cuerpo de la iglesia y la hechura de un nuevo retablo mayor, pues el arreglo del presbiterio corrió por cuenta del abad, Antonio de Lomba y Flores. Así expresa el cura las distintas aportaciones a la reconstrucción, aludiendo a los artífices que intervinieron en ella:

> «El día veinte y seis de mayo del año de mil sietecientos y diez y nueue el ylustrísimo señor don Anselmo Gómez de la Torre, mi señor, obispo de Tuy, considerando aver hecho yo lo que pude con la aiuda de Dios, y que tenía reparada decentemente con aumento la capilla maior a mi costa, y atendiendo a la pobreza de mis feligreses y a mis cortos medios para acabar de preuenir de retablo y santos la dicha capilla maior, y prosiguir el reparo del cuerpo de la yglesia en correspondencia de ella, mouido de su exemplar compasión y enferuorizado de su singular caridad, dirigida al seruicio de Dios y aumento del culto diuino, cedió quatro mil reales para reparar dicha yglesia y tres mil para acabar de reparar y preuenir de retablo dicha capilla maior, en manos de los renteros de su Dignidad en esta feligresía, que los debían de resto de años atrasados, y son el lizenciado don Martín Lorenzo, presbytero, y Thelmo Lorenzo, su hermano, vezinos de la misma feligresía, a quienes perdonó también dos mil quatrocientos y setenta y quatro reales por las quiebras que ubiesen tenido en los años del arriendo, y para que apromptasen con más breuedad aquellas cantidades cedidas. Con cuia cesión se acordó leuantar la yglesia, haziéndola quatro arcos y un púlpito y faiarla de cinta con ochauado, como está la capilla maior. Todo lo qual se concertó la

[161] Dice Domínguez Fontela que este cenobio pertenece «a la jurisdicción canónica del obispo de Tuy. Este prelado es a quien prestan obediencia; él preside las elecciones de abadesas y las confirma en su cargo, debiendo hacer la visita canónica» (Domínguez Fontela, 1936). Hay constancia de una ayuda económica del mitrado de 2.000 ducados para «asegurar la clausura» (Ávila y la Cueva, 1995d: 309). En el seiscientos «amenazaba ruina alguno de los muros, además de ser pequeño el edificio por el incremento que adquirió el número de religiosas, por lo cual, a mediados del siglo XVII y principios del XVIII, se vio la necesidad de reedificar muchas de sus paredes y levantar una fachada uniforme hacia el Chan de Conde. Más tarde hubo precisión de restaurar también la iglesia, que, además de ser pequeña estaba en peligro de derrumbarse» (Domínguez Fontela, 1936). Viendo esto, el obispo Torre, «perteneciente a la misma Orden benedictina, quien, observando las necesidades del monasterio, al cual estimaba grandemente por el espíritu monástico que en él reinaba, acudió a su remedio dando a la comunidad dos mil ducados de su peculio particular para que se emprendieran las obras precisas» (Domínguez Fontela, 1936). Los retablos colaterales de San Benito y la Virgen del Carmen, cuya paternidad corresponde por estilo a Bugarín, se enmarcan cronológicamente en los primeros años de su episcopado, por lo que cabe la posibilidad que entrasen en dicha partida monetaria, o en otra distinta.

[162] Santiago de Parada (Nigrán, Pontevedra).

[163] ACT, Protocolos, Francisco Giráldez, 1695, fol. 57r-v. Aparte de otras actuaciones que veremos en este mismo capítulo, sus dos grandes obras conocidas como maestro independiente son el retablo mayor de la iglesia de Santiago de Parada, en Nigrán, y la sillería del coro del convento de las clarisas tudenses. Entre Gerónimo Díaz Calderón, abad de la parroquia de Cabral y mayordomo del obispo Torre, y Valladares se extiende un contrato para la ejecución del retablo señalado, que «ha de tener tres cajas, una para el patrono y custodia y dos a los lados para dos santos, con seis colunas salomónicas con sus cornijas y guarnisiones, y ensima de la caja que ha de seruir para la custodia y patrón ha de poner un hescudo de armas de dicho señor ovispo, y encima un Padre Eterno con su frontespiçio, todo según la planta que a presencia de mí scrivano la firmó dicho don Jerónimo Calderón», que habrá de tener terminado para la festividad de Santiago de 1695 (ACT, Protocolos, Francisco Giráldez, 1694, fol. 57r). La sillería de las franciscanas de Tui se escritura el 11 de septiembre de 1696 en 9.500 reales, y en ella colabora además el entallador Juan Rodríguez de San Paio (ACT, Protocolos, Francisco Giráldez, 1696, fols. 341r-342v).

[164] ACT, Protocolos, Juan de Ínsua y Valdivieso, 1717, 151r.

[165] San Martiño de Caldelas de Tui (Tui, Pontevedra).

> cantería en dos mil y ducientos reales de vellón con Francisco Martínez, Miguel Míguez y Juan de Lomba, pedreros, vezinos de las feligresías de Salzidos y de la villa de La Guarda, que empezaron a trabajar el día diez y nueue del mes de junio; y la carpintería y los materiales necesarios con Juan Rodríguez Borrajo, carpintero, vezino de Tuy, en mil y nueuecientos reales. También concerté el retablo, santos y custodia con Juan Antonio González da Vila, escultor, vezino de Tuy, en dos mil reales de vellón. Y lo que más se necesitase para teja, cal y oficiales en el cuerpo de dicha yglesia se acordó con los feligres[es] el suplirlo asta donde llegasen los alcanzes de las cofradías. Y el coste de un arco que tiene ofrecido de limosna el lizenciado don Antonio Durán, presbytero, vezino de esta feligresía, el qual también manda hazer por su deuoción y a su costa un altar embebido en la pared del norte para San Antonio Abad, enfrente del de las Ánimas»[166].

El 15 de abril de 1721 transfiere 3.000 reales a la iglesia de San Mamede de Quintela[167], vinculada a la mesa episcopal, para un aniversario que se celebrará de por vida el día de la Ascensión[168]. En esa misma escritura destina 6.026 reales para otro aniversario en el referido convento de clarisas de Tui, que se oficiará de por vida el día del fallecimiento del prelado[169]. Para terminar de descargar su conciencia y, de paso, las arcas de la dignidad episcopal, reparte miles de reales entre algunos conventos, monasterios, colegiatas e iglesias de su circunscripción. Para cumplir su objetivo rebaja el precio a los llevadores de las rentas de la Mitra para que con mayor desahogo puedan entregar el dinero a los centros agraciados[170]. Se distribuyen del siguiente modo:

CENTRO	MUNICIPIO	REALES
Convento de franciscanos de San Antonio de Padua[171]	Tui	5.000
Iglesia de San Martiño de Coia[172]	Vigo	1.500
Colegiata de Baiona[173]	Baiona	3.378
Iglesia de San Lourenzo de Oliveira	Pontareas	338
Iglesia de San Mateo de Oliveira[174]	Pontareas	2.457
Iglesia de San Martiño de Vilasobroso[175]	Mondariz	503
Convento de Santo Domingo	Tui	2.353
Convento de San Francisco	Baiona	3.000

166 AHDT, Fondo parroquial, San Martiño de Caldelas de Tui, Libro 2º de Fábrica (1653-1745), fols. 101v-102r.
167 San Mamede de Quintela (Redondela, Pontevedra).
168 Archivo Histórico Provincial de Pontevedra (AHPPO), Protocolos, Francisco de Losada y Sotomayor, 1721, Lib. 44B, fols. 16r-17r.
169 Dice hacerlo «para seruicio de Dios Nuestro Señor y bien de las almas de Purgatorio, la de dicho señor otorgante y sus obligaciones» (AHPPO, Protocolos, Francisco de Losada y Sotomayor, 1721, Lib. 44B, fol. 23rv).
170 AHPPO, Protocolos, Francisco de Losada y Sotomayor, 1721, Lib. 44B, fols. 20r-22r.
171 Dicha cantidad va destinada «para la obra del conbento» (AHPPO, Protocolos, Francisco de Losada y Sotomayor, 1721, Lib. 44B, fol. 20r.)
172 Dicha cifra se empleará en «reparos y obras de la capilla mayor». AHPPO, Protocolos, Francisco de Losada y Sotomayor, 1721, Lib. 44B, fol. 20r.
173 Esta partida tiene una finalidad concreta en la colegiata baionesa, pues se invertirá en «la fábrica y ornamentos de ella». AHPPO, Protocolos, Francisco de Losada y Sotomayor, 1721, Lib. 44B, fol. 20r.
174 El cura de esta parroquial podrá utilizar la donación para «rehedificar, reparar y levantarla». AHPPO, Protocolos, Francisco de Losada y Sotomayor, 1721, Lib. 44B, fol. 20v.
175 En la escritura de cesión figura todavía su nomenclatura antigua: San Martiño da Portela.

Convento de dominicas de la Anunciación	Baiona	1.500
Iglesia de Santo Estevo de Beade	Vigo	608
Iglesia de Santa María de Campo	Covelo	400
Iglesia de San Xurxo de Mosende	O Porriño	473
Convento de San Francisco	Vigo	1.579
Convento de franciscanas de Nuestra Señora de los Remedios	Vigo	1.531
Convento de justinianas de la Purificación	Redondela	1.500
Convento de San Francisco[176]	Redondela	1.502
Iglesia de San Fins de Celeiros	Ponteareas	1.000
Iglesia de San Cristovo de Couso	Gondomar	1.500
Iglesia de San Pedro de Arantei	Salvaterra de Miño	400
Iglesia de San Miguel de Pesegueiro	Tui	1.500
Iglesia de Santiago de Parada	Nigrán	1.500
Colegiata de Vigo	Vigo	800
Iglesia de San Xoán de Amorín	Tomiño	800
Iglesia de San Martiño de Frades	Mondariz	602
Monasterio de benedictinas de la Transfiguración	A Guarda	3.150,50
Iglesia de Santa María de Salceda	Salceda de Caselas	1.000

Durante su mandato se materializan en la diócesis importantes proyectos arquitectónicos: reedificación de la iglesia de las clarisas de Tui, que bendice el 7 de agosto de 1693[177]; reforma integral de la parroquial de Fornelos, consagrada en 1715[178]; y construcción del convento de los franciscanos tudenses de San Antonio de Padua, a cuya obra favorece económicamente como se desprende de la tabla anterior. Su esplendidez no sería posible si no fuera por los más que dignos ingresos de la mesa episcopal, la segunda en el escalafón de diócesis gallegas tras la compostelana[179]. Tan bondadoso es que no reserva nada para sí, aunque como

[176] Emplazado en la Isla de San Simón.

[177] Encomendada el 30 de agosto de 1688 a los maestros Benito de Pintos, Manuel González y Esteban de Cendón Buceta, según planta de Domingo de Andrade (ACT, Protocolos, Pablo de Bugarín, 1688, fols. 73r-76r). Véanse al respecto de esta reconstrucción la edición de la tesis doctoral de Miguel Taín Guzmán, dedicada al arquitecto Domingo de Andrade (Taín Guzmán, 1998a: 210-217), y la información documental que aporta Ernesto Iglesias Almeida en su reciente monografía del convento (Iglesias Almeida, 2012: 31-35). A la inauguración siguieron «grandes fiestas públicas por espacio de ocho días, en cada uno con su sermón y misa cantada. El prelado tomó por su cuenta el primer día, que salió en procesión desde la catedral, habiendo el mismo señor obispo en la mañana trasladado el Santísimo Sacramento a la nueva yglesia» (Ávila y la Cueva, 1995d: 482).

[178] San Xoán de Fornelos (Salvaterra de Miño, Pontevedra). El acto de consagración tiene lugar el 24 de junio de 1715, «diciendo el prelado la primer misa en ella, cuya ceremonia se hizo con mucha solegnidad» (Ávila y la Cueva, 1995d: 309).

[179] Román Rubín de Celis atestigua en el proceso informativo formado al nuevo pontífice que «la renta de la mesa episcopal llegará cada año a siete mil ducados, poco más o menos» (Rodríguez Pazos, 1946: 218). La hacienda de la prelatura de

guardián celoso de las rentas episcopales las defiende con ahínco en los tribunales[180]. Tampoco se podría entender tanto dispendio sin los aportes de su propia hacienda, muy crecida como revela su testamento; sus costumbres austeras heredadas del claustro[181]; y su inusual liberalidad[182]. Esta agotadora labor munificente no le impide asumir con ánimo inquebrantable sus responsabilidades como pastor diocesano, y así queda patente en sus visitas al obispado[183].

2.1.6 Estatus y cultura libresca

La posición elitista de la que goza se visualiza a través de los ingresos inherentes a su condición y del dinero de su propio erario, como también en su porte y enseres, relacionados en una declaración de bienes realizada el 7 de enero de 1690, poco antes de tomar posesión

Tui durante la Edad Moderna se sitúa muy por debajo de la archidiócesis compostelana, pero ocupa el segundo lugar en el ranking de los obispados gallegos, pues los ingresos brutos percibidos durante el episcopado de Torre oscilan entre 99.000 y 126.500 reales anuales, casi la mitad de las cuales proceden del diezmo, pero también «de las rentas del voto de Santiago» y del «patrimonio rural y urbano, de luctuosas, penas de cámara, portazgos, barcajes», según informaciones de Maximiliano Barrio Gozalo en su estudio sobre los ingresos de los mitrados gallegos, tomadas por Ofelia Rey Castelao en su trabajo sobre la diócesis de Tui en la Edad Moderna (Rey Castelao, 2002: 587-590).

180 Entre 1693 y 1711 hay constancia de ciertos movimientos en la Real Audiencia de Galicia, en el Tribunal de la Inquisición de Santiago de Compostela y en la Real Chancillería de Valladolid en defensa de los intereses de su Dignidad. Entre 1693 y 1695 litiga con Diego de Quiroga Valcárcel Losada, notario mayor y familiar del Santo Oficio, sobre los bienes de la feligresía tudense de San Miguel de Pexegueiro, primero en la Real Audiencia de Galicia (Arquivo do Reino de Galicia (ARG), Real Audiencia de Galicia, Arzobispos y obispos, Caja 232, Exp. 1) y más tarde en el Tribunal de la Inquisición de Santiago de Compostela (AHN, Inquisición, 2.151, Exp. 5). Entre 1696 y 1699 se ventilan pleitos entre el prelado y el cura de Santiago de Baldráns y San Xoán de Paramos, ambas en el término municipal de Tui, por motivo de unos apeos (ARG, Real Audiencia de Galicia, Arzobispos y obispos, Caja 229, Exp. 24) y «por raçón de vasallaje» (Real Chancillería de Valladolid (ARCHV), Registro de ejecutorias, Caja 3.097, Exp. 91). Junto con el cabildo catedralicio emprende acciones legales en 1701 contra el abad de San Pedro de Matamá, en Vigo, sobre la posesión de un caserío (ARG, Real Audiencia de Galicia, Arzobispos y obispos, Caja 236, Exp. 17). En 1704 y 1705 se querella contra los vecinos y el procurador general de la jurisdicción de Entenza, a la que pertenece la parroquia del mismo nombre, perteneciente a Salceda de Caselas, sobre nombramiento de alcalde de dicha jurisdicción (ARG, Real Audiencia de Galicia, Arzobispos y obispos, Caja 307, Exp. 4 y Caja 313, Exp. 6). En unión con el Deán y el cabildo pleitea en 1711 con el licenciado Gregorio Mosquera sobre reivindicación de bienes en la feligresía de Santa María de Areas, en Ponteareas (ARG, Real Audiencia de Galicia, Arzobispos y obispos, Caja 7, Exp. 34).

181 Le caracterizaba tanto esta virtud, dice su coetáneo Silva en el tono exagerado y laudatorio propio de las oraciones fúnebres, que «siendo obispo, pudo ser exemplar, al monje más penitente, y austero. Levantábase siempre al romper el alva, entrábase al oratorio, donde aya luego una misa, dezía después la suya, y por fin oya otra, seguíanse después dos horas, una de fervorosa oración mental, y otra vocal, donde me aseguró un fiel testigo, que dexaba tan encendidas las tablas, y losas, en que se hincaba de rodillas, que parecía, aver puesto sobre ellas vivas asquas» (Juan de Silva, 1722: 9). Acerca del estilo de vida disciplinado afirma que «su cama era la más ordinaria, y pobre, que en todo su palacio avía; que quien tan poco dormía, poco necesitaba de cama rica, y regalona; pero tal vez, por largo tiempo, se quedó durmiendo en las duras cuerdas, por aver imbiado los dos colchones a la casa de un pobre. En su mesa sólo se servía la pura ración de un refectorio, sin permitir jamás extraordinario alguno. En todos los miércoles, viernes, y sábados era infalible el ayuno, y esto con tal rigor, que por más trabajos, y ocupaciones, que huviese, jamás admitía la más leve parva materia» (Juan de Silva, 1722: 9). A medianoche se levantaba «a tomar tan horrendas disciplinas, que el estruendo de los golpes despertaba a los más distantes, executando en aquellas venerables ancianas espaldas carnicería tan sangrienta, que parece quería hazerse homicida de sí mesmo» (Juan de Silva, 1722: 9). Vestía «un hábito de estameña vieja, todo roydo, roto, y descosido» y calzaba con «unos çapatos remendados, tan antiguos, que de puro viejos, se bolvían blancos» (Juan de Silva, 1722: 11).

182 Su acción social no es menos loable, pues, según recuerda el mismo orador, «no llegaba a sus oydos noticia más gustosa, y alegre, que quando llegaban a decirle, se abía destribuydo en limosnas, todo quanto dinero tenía. Noventa mil reales puso una vez en su poder un mayordomo suyo; comenzó a repartirlos por su mano, y al cabo de pocos días, ya no avía en su poder un quarto» (Juan de Silva, 1722: 15). No se extraña, prosigue Silva, de que «se tratase a sí mesmo con tanta escasez, miseria, y pobreza, no porque fuese su genio escaso, y miserable, sino por que huviese más dinero, para casar donçellas, más dotes para entrar religiosas en conventos, más mesadas para pobres vergonzosos, más medios para hechar fuera de las cárceles a deudores desvalidos. Este era el motivo de tratarse a sí mismo con tanta estrechez, y pobreza» (Juan de Silva, 1722: 16).

del cargo[184]. En esa nómina de objetos sagrados se advierte ese gusto por la posesión de reliquias tan arraigado en la Edad Moderna[185]. El coleccionismo devocional no es patrimonio de los obispos, pues también lo practica el alto clero catedralicio, con exponentes como el magistral Armida, como habrá ocasión de comprobar, y el chantre Lope García Sarmiento, cuyo estatus social queda de manifiesto en un inventario de bienes de 1607[186], que incluye una pequeña biblioteca[187]. La bibliofilia de Torre le induce a ser promotor de ediciones cuando aún era general de la congregación benedictina, pues gracias a él ha podido ver la luz en 1685, según la opinión de su autor, la edición del tercer volumen del santoral benedictino de fray Antonio de Heredia[188]. Parece ser que también fue escritor, pero, según la opinión de su panegirista Juan de Silva, «hallándose en cierta ocasión enfermo de peligro, mandó que al punto se que-

183 Silva manifiesta en su sermón fúnebre que Torre nunca se mostró cobarde en «los riesgos» ni «en los peligros», ni aunque fuesen a costa de «perder la salud, y la vida», y en este sentido llegando «a sus manos una carta, en que con gran secreto, le decía, no fuese a visitar a cierta parte del obispado, porque allí estaba determinado, el quitarle con veneno la vida» no se acobardó y decidió cursar visita aunque fuere «con riesgo de la vida, que una vida, que ya tanto enfada, que la quiten poco importa» (Juan de Silva, 1722: 14).

184 En el inventario realizado el 7 de enero de 1690 ante el nuncio, previo a la asunción de su nuevo destino, consta que poseía «94 obras impresas, una cogulla nueva de anascote, un pectoral y anillo de oro con una esmeralda, una reliquia de los mártires de Cardeña en un relicario de plata con la imagen de la Virgen de Montserrat, y dos cruces de madera de Montserrat y una de Santo Toribio de Liébana. Había vendido los escritorios de Oviedo para evitar traslados» (Zaragoza Pascual, 1982: 309).

185 La avidez por atesorar reliquias no se circunscribe a un grupo concreto, pues todo el escalafón social ansiaba poseerlas. Sin embargo, el acceso a las más importantes y en mayor número estaba limitado a los poderosos, y entre ellos los eclesiásticos, que hacen valer su influencia a la hora de adquirirlas (González Lopo, 1993: 249-250). El caso del obispo de Tui se encuadra perfectamente dentro del ámbito cronológico en el que tiene lugar el auge devocional hacia tales objetos, que abarca desde «finales del siglo XVI hasta finales de la centuria siguiente, o principios del XVIII», fomentado por el «espíritu de Trento» y «la revalorización de la figura de la Virgen y los santos y su poder de intercesión, el descubrimiento de las catacumbas de Roma, junto a la labor desarrollada por Felipe II, que sería imitada por los miembros de la nobleza y de la jerarquía eclesiástica» (González Lopo, 1993: 253). Una de las formas predilectas de «búsqueda del favor celestial durante la vida y en la hora de la muerte» es la tenencia y empleo de las reliquias, «elemento tangible que ligaba al fiel con el más allá, algo que garantizaba la actuación del santo, ya fuera en el terreno material o espiritual. De esta forma aquél ya no era un ser incorpóreo y lejano, sino que se hacía patente pudiendo así recibir de forma directa los ruegos y súplicas del devoto» (González Lopo, 1993: 247-248).

186 Aparte de numerosos muebles, prendas, enseres domésticos, piezas de orfebrería, objetos de devoción, obras de arte y efectos de todo tipo, existentes en los diversos espacios de su casa, el grueso de objetos preciosos estaban en la capilla de la misma, en la cual había «dos sillas de terciopelo carmesí. Yten tres piedras de ara. Yten un Agnus Dei grande guarneçido de plata y ébano. Yten otro Agnus Dei con argentaria alrededor. Yten una caxa con un Christo y dos ymágenes a los lados. Yten una caxilla pintada de colorado y dentro un retablillo del Naçimiento de Christo con un caxonzillo con seis ymágenes de plata pequeñas. Yten una cruz de hiébano de reliquias con remates de plata. Yten otro crucifiçio pequeño plateado. Yten una cruz de hiébano y en ella pintada un Crristo. Yten un Agnus Dei con guarnición de plata. Yten otro Agnus Dei con argentaria. Yten una ymagen de alabastro dorada. Yten una imagen de Nuestra Señora cubierta con bidrio y dos tablas por coberteras. Yten una Berónica pequeña. Yten una ymagen de la Anunçiación de Nuestra Señora de lámina. Yten una ymagen de Nuestra Señora con su cubierta de tafetán verde. Yten una ymagen de plata del Nacimiento de Nuestro Señor con su cortina de tafetán amarillo. Yten una ymagen de Sancto Antonio. Yten una tabla grande de Nuestra Señora con un rétulo de dize deue caritas est», con una cortina de tafetán colorado. Yten otra tabla grande del Nacimiento de Christo dorada alderredor con una cubierta de toca. Yten un Christo de tafetán puesta en tabla. Yten otra ymagen de tafetán puesta en tabla. Yten un lienço con un crucifiço grande. Yten otro lienço de Sancta Madalena con un marco. Yten un quadro de San Francisco con su quadro. Yten un lienço de San Gerónimo. Yten una tabla de San Pedro y San Paulo. Yten una ymagen de bulto pequeña. Yten dos candeleros de bidrio. Yten una abaçia de bronçe para infrar. Yten un hueuo de çisne. Yten dos báculos. Yten San Miguel el Ángel de bulto. Yten una cruz de bidrio. Yten çinco orinoles de vidrio. Yten una piedra del águila» (ACT, Protocolos, Andrés Ferreira, 1607, fols. 53v-55r).

187 La librería estaba formada por «un libro que se intitula Las grandezas de España. Yten otro libro que se intitula Laguna. Yten otro libro Dionisio Cartusiano. Yten otro libro Misal romano, bueno. Yten otro libro que se nombra de Discrición de África, en dos cuerpos. Yten otro libro que se intitula Epistolario, de fray Luis de Orozco. Yten otro libro de fray Luis de Orozco que se intitula Esamen de conciencia. Yten otro libro Esplicación de la bula. Yten otro libro que se intitula Historia sacra de la ylustrísima Legión Tebea. Yten otro libro que se intitula Oficios. Otro libro pequeño que se dize Opuscola.

masen todas sus materias, papeles, y escritos, para que, ni aún de muerto, fuese conocida la luz de su elevada sabiduría»[189]. Su modestia se demuestra no sólo por el hecho de que no se conserven apenas obras de su puño y letra, si es que las ha llegado a redactar, sino también por la circunstancia de que no hayamos podido encontrar ningún retrato suyo, en el supuesto de que se haya pintado o grabado. Torre ha tenido la suerte de relacionarse con un clero catedralicio rejuvenecido desde el punto de vista intelectual, entre ellos sus propios familiares, formados en los mejores colegios universitarios. Pero hay dos canónigos que destacan por encima de todos, que comparten con el mitrado idéntico gusto por los libros, la filantropía y el fervor religioso: el magistral Armida, un verdadero ilustrado de su tiempo, y Juan Antonio Ferreirós y Araújo, párroco de Santa Mariña do Rosal[190] y su provisor en dos fases entre 1699 y 1718[191].

La superioridad cultural y formativa de que hace gala queda patente en el volumen y variedad de su librería. Torre poseía en 1690, en los albores de su episcopado, noventa y cuatro volúmenes, como queda anotado. Durante su mandato su biblioteca se incrementa notablemente, pues en 1711, cuando se la cede a su sobrino Pedro Gómez de la Torre Bustamante, la cuenta asciende a trescientos libros[192]. No son pocas las dificultades para extraer del inventario una relación inteligible de ejemplares, pues a la poca claridad a la hora de señalar la identidad de ciertos autores y la inexactitud o carencia de algunos títulos, se suma la total ausencia de lugares y años de edición y, ya no digamos, de impresores. Tales antecedentes no auguraban el éxito en la descripción de la librería, pero se ha podido tirar del hilo a pesar de la indefinición del listado gracias a que en él se menciona el número de tomos de cada título. Para enredar todavía más el cómputo de obras de cada escritor no podemos descartar libros repetidos, impresiones distintas del mismo ejemplar y ediciones incompletas. Aunque la mayor parte de los títulos propuestos en el inventario son indiscutibles o se mueven dentro de la conjetura razonable, una pequeña porción de los mismos pertenece al ámbito de la incertidumbre.

Las inquietudes bibliográficas de Torre son las del docente en las escuelas benedictinas y las aulas universitarias, las del hombre versado en teología, oratoria sagrada y exégesis bíblica, como veremos a continuación[193]. También se vislumbra su propensión hacia discipli-

Yten otro libro de los milagros de Nuestra Señora de Guadelupe. Dos libros de la historia de México. Libro de la Oración y horas canónicas. Yten un libro ytaliano pequeñito. Yten un librillo que se dize Agricultura» (ACT, Protocolos, Andrés Ferreira, 1607, fol. 60v).

188 Torre posee en su biblioteca, como se verá, un ejemplar completo de las *Vidas de santos* de Heredia. En la dedicatoria que le brinda al prelado tudense en dicho volumen, Heredia afirma lo siguiente: «Siendo Vuestra Reverendísima dignísimo General de nuestra Congregación, se ha dado a la estampa el tercer tomo de Vidas de santos, beatos, y venerables varones de toda nuestra Religión benedictina, sin embargo de que la falta de medios para costearle, tenía reducida a términos casi imposibles su impresión. Yo estoy cierto, y ninguno podrá dudarlo, que el zelo de Vuestra Reverendísima, su deuoción con los santos, y los deseos de que no se interrumpiese esta obra, han sido la causa principal» (Heredia, 1685).

189 Juan de Silva, 1722: 7.

190 Santa Mariña do Rosal (O Rosal, Pontevedra).

191 De acuerdo con el testimonio de Flórez, Ferreirós «dotó las fiestas de la Concepción, y de Santa Marina virgen y mártir», sobresaliendo «en literatura, y más en caridad con los pobres, a quienes dejó por universales herederos en su testamento, como lo habían sido en vida» (Flórez, 1767b: 84-85).

192 Véase la cantidad y calidad de la librería en el Documento 17 del corpus documental..

193 Hasta tal punto es un referente en teología que un escrito suyo sobre cuestiones teológicas ha sido utilizado en un pleito librado por los Condes de Luque (Sección Nobleza del Archivo Histórico Nacional, Archivo de los Condes de Luque, Caja 185, Doc. 2). En su oración fúnebre fray Juan de Silva pone de relieve esta condición de entendido en asuntos de teología y predicación: «Sabio, y docto fue sobremanera este ilustrísimo prelado, eminente en cáthedra, y púlpito, de que daban claro testimonio varias materias, y papeles, que tenía escritos» (Juan de Silva, 1722: 7).

nas tan variadas como la emblemática[194], la literatura clásica[195], la historia eclesiástica[196], la medicina[197], la legislación pontificia[198], los asuntos jurídicos[199], la temática jacobea[200], los conocimientos universales[201], la imitación de Cristo[202] y la mística, representada por Teresa de Jesús[203], Gertrudis de Helfta[204], Catalina de Siena[205] y María de Jesús de Ágreda[206]. Las lecturas del prelado cántabro dejan entrever además su inclinación sentimental hacia la Religión benedictina, sus privilegios[207], estatutos[208], varones ilustres[209] y la formación de sus religiosos[210]. También se preocupa por el buen desempeño de la Dignidad episcopal[211] y sus aficiones hagiográficas se orientan, al menos en esta relación de libros, hacia santos como Vicente de Paúl[212], Toribio de Mogrovejo[213], Domingo de Silos[214] y Eulalia de Mérida[215].

---

194 Núñez de Cepeda, Francisco: *Idea de el Buen Pastor copiada por los santos Doctores representada en empresas sacras, con avisos espirituales morales, políticos, y económicos para el govierno de un principe eclesiástico*, Lyon, 1682 (reimpresa en 1687 y 1688). Hay otra edición de Valencia de 1685. Cabe la posibilidad de que las ilustraciones de este libro que figuran en nuesta tesis hayan salido de este libro concreto.

195 En el inventario figuran un «Séneca» y un «Ouidio christiano», pero la inconcreción de ambos títulos no permite aventurar si se trata de ejemplares escritos en latín, castellano u otra lengua, y mucho menos los lugares, años e imprentas de las cuales han salido. Lo único que podemos suponer es que se trata de volúmenes que contienen las obras completas de ambos escritores. Con respecto a Séneca no habría que descartar, aunque es poco probable, que estemos ante el libro de emblemas de Juan Baños de Velasco (*Lucio Anneo Séneca, ilustrado en blasones políticos, y morales, y su impugnador impugnado de sí mismo*, Madrid, 1670). La poesía latina tiene en el inventario de la librería de Torre una pequeña parcela en el *Parnassus* de Nicolas Nomesy. No obstante, la cortedad de la referencia impide saber si se trata de *Parnassus poeticus*, de *Parnassus biceps*, de *Parnassus bicollis*, de *Parnassus poeticus biceps* o de *Parnassus poeticus bicollis*, todos publicados en los dos primeros tercios del seiscientos en París, Lyon, Rouen, Roma, Colonia y Maguncia.

196 Comienza la serie con José Pérez, OSB: *Dissertationes ecclesiasticae in quibus pleraque ad historiam ecclesisticam, & politicam Hispanie, remque diplomaticam spectantia accurate discutiuntur*, Salmanticae, 1688. El segundo lo firma Lardito, Juan Bautista, OSB: *Historia del estado presente del Imperio Otomano, que traducida, y añadida ofrece a la luz publica con un compendio de los progresos de la liga santa contra turcos*, Salamanca, 1690. El tercer libro de temática histórico-eclesiástica, centrado de nuevo en la lucha cristiana contra el imperio turco, es de Alonso de Santo Tomás, dominico que fue obispo del Burgo de Osma, Plasencia y Málaga, titulado *Proclamación católica a los principes christianos, sobre la unión a la sagrada liga, contra el otomano imperio*, Barcelona, 1684.

197 Aquí se sitúan las *Quaestionum medico-legalium* del médico italiano Paolo Zacchia, cuyos dos tomos salieron a la luz en Lyon en 1661. Las ediciones francesas posteriores de 1673-1974 y 1701, y la de Frankfurt de 1688, cuentan ya con tres tomos.

198 Entre los ejemplares cedidos por Torre a su deudo hay un *Bullarium romanum* dividido en cinco tomos, probablemente de las ediciones de Lyon de 1673 o 1692-1697, además de una *Resolución teológica, moral, y canónica en que se declara, y expone un decreto de... Urbano Octauo…*, editada en Madrid en 1668, cuyo autor es el franciscano Juan de la Concepción.

199 *Respuesta juridica sobre diezmos, a una consulta, en razon de la demanda fiscal, y sentencia del Real Consejo de Indias. Contra el convento de Santa Ana, y religiosos carmelitas descalços de México…*

200 Se trata de Macedo, Francisco de Santo Agostinho de, OFM: *Diatriba de adventu Sancti Iacobi in Hispaniam*, Romae, 1662.

201 En este apartado se incluye la enciclopedia en ocho volúmenes editada por Beyerlinck, Laurentius: *Magnum theatrum vitae humanae, hoc est, rervm divinarum, humanarumque syntagmatis catholici, philosophici, historici, et dogmatici, ad normam Polyantheae uniuersalis dispositi*, Lugduni, 1656. La edición original de Colonia de 1631 tiene siete, y todas las demás ocho, publicadas desde 1656 hasta 1707 en Lyon y Venecia. Es probable que la biblioteca de Torre albergase alguna de las ediciones francesa e italiana, pues el título de la alemana comienza por *Magni theatri* y no por *Magnum theatrum* como figura en el inventario.

202 Gerson, Jean, OSB: *De contemptu mundi, sive De imitatione Christi libri quatuor*, Salmanticae, 1682. La edición de Roma de 1697 es la más cercana a la fecha de la cesión el obispo Torre.

203 La carmelita de Ávila aparece de forma genérica en la enumeración libraria como «Santa Theresa, en un tomo». Cabe la posibilidad de que se trate de una obra muy difundida, dividica en dos partes, titulada *Las obras de la S. Madre Teresa de Iesús fundadora de la reformación de las descalças y descalços de Nuestra Señora del Carmen*, Anveres, 1630

204 De la obra de la mística alemana existe una traducción del benedictino José Fernández titulada *Philosophia del cielo, enseñada por la sabiduria increada. Documentos saludables que dictó nuestro diuino maestro Iesuchristo a su amada discípula y esposa la virgen Santa Gertrudis, abadesa del monasterio Elpidiano, en Saxonia, de la Orden de San Benito.*

Dada su experiencia como profesor no debe extrañar la presencia abrumadora de la teología en los anaqueles de la biblioteca episcopal, a través de escritos de San Bernardo[216], San Agustín[217], San Anselmo[218] y Tomás de Aquino[219], pero sobre todo de comentarios a la *Summa Theologiae*. Fuera de tales escritos y de sus interpretaciones, se plantean a lo largo del listado un buen número de asuntos que son objeto de estudio de la teología. Los autores responsables de las ediciones profesan, en su mayor parte, en órdenes monásticas y mendicantes y en la Compañía de Jesús, como cabría esperar de un mitrado que añora el claustro y que no se separa del recuerdo de la cogulla. Entres ellos hay un ingente número de profesores universitarios, así como de priores, abades, máximos responsables de sus institutos religiosos, canónigos, cardenales y obispos. Unos pocos se han distinguido por su mecenazgo en los centros

Sacados de los cinco libros de las Insinuaciones de la Diuina Piedad, dispuestos en orden alphabetico, explicados y confirmados con authoridades de la Sagrada Escritura, y de los Santos Padres. Para utilidad de todas las almas christianas, y especialmente de las religiosas, cuyas primera y segunda parte se publican en Salamanca en 1690, con una segunda edición en Barcelona en 1692. Además de la anterior figura en la lista la obra que le dedica el benedictino Leandro de Granada y Manrique, que incluye las *Insinuaciones* y una biografía (*Vida y reuelaciones de Santa Gertrudis la Magna, monja de la Orden del patriarca San Benito. Libro intitulado Insinuacion de la Diuina Piedad, y embaxada de la Diuina misericordia. Con la quarta, y quinta parte, en que se contiene la vida y virtudes de la misma santa*, Madrid, 1689).

205 Marracci, Ippolito, OCD: *Vindicatio S. Catharinae senensis a commentitia revelatione eidem S. Catharinae senensi adscripta contra Inmaculatam Conceptionem Beatissimae Virginis Mariae*, Puteoli, 1663 (reeditada en 1664).

206 De la visionaria concepcionista se cita su obra más divulgada, concretamente *Mystica Ciudad de Dios, milagro de su omnipotencia y abismo de la gracia. Historia diuina, y vida de la Virgen Madre de Dios, reyna, y señora nuestra María santísima, restauradora de la culpa de Eua, y medianera de la gracia*. El hecho de que sólo posea un tomo indica que o bien el obispo Torre poseía un único volumen que aglutinaba las distintas divisiones de la obra o bien, siendo la opción más probable, únicamente atesoraba una de las partes de una obra que entre 1670 y 1711 ha conocido múltiples ediciones salidas de imprentas de Madrid, Lisboa, Perpiñán, Amberes, Valencia, Barcelona y Sevilla.

207 Murga, Pedro de, OSB: *Comentaria in constitutiones apostolicas, ad favorem Congregationis Sancti Benedicti hispaniarum et illius cenobiorum edita*, Lugduni, 1671.

208 *Constituciones de la Congregación de Nuestro Padre San Benito de España e Inglaterra…*, Madrid, 1706.

209 La hagiografía benedictina se concentra en una obra esencial para el conocimiento de la santidad benedictina, escrita de nuevo por Antonio de Heredia y, recordemos, impulsada en parte por nuestro obispo (*Vidas de santos, bienaventurados, y personas venerables de la sagrada religión de nuestro padre San Benito, patriarca de religiosos, los quales han florecido en todas las congregaciones, que guardan la santa regla en todos los reynos, y provincias del mundo…*), editada en Madrid en cuatro tomos entre 1683 y 1686.

210 Heredia, Antonio de, OSB: *Instrucción de religiosos del orden de nuestro padre San Benito y exercicios espirituales…*, Salamanca, 1672.

211 Montserrat, Oleguer de, OSB: *Opúsculo sacro de la solicitud y vigilancia pastoral que deven tener los señores obispos en el ordenar, y del peligro de los que se ordenan sin los devidos méritos y santa vocación*, Zaragoça, 1692. También figura en la relación de libros uno en portugués de Lucas de Andrade (*Acçoens episcopaes, tiradas do pontifical romano, & ceremonial dos bispos, com un breue compendio dos poderes, & priuilegios dos bispos*, Lisboa, 1671).

212 Santísimo Sacramento, Juan del, OSA: *Vida de el venerable siervo de Dios Vicente de Paulo fundador, y primero superior general de la Congregación de la Misión*, Nápoles, 1701.

213 Del santo agustino se han escrito al menos dos biografías con anterioridad a la redacción del inventario de libros, alguna de las cuales puede ser la que en él se referencia. La primera, y más extendida, es de Antonio de León Pinelo (*Vida del ilustrísimo y reverendísimo don Toribio Alfonso Mogrovejo. Arçobispo de la ciudad de los Reyes Lima. Cabeza de las provincias del Pirú*, Madrid, 1653), y la segunda del dominico Antonio de Lorea (*El bienaventurado Toribio Alfonso Mogrovejo, arzobispo de Lima. Istoria de su admirable vida, virtudes y milagros*, Madrid, 1679).

214 Castro, Juan de, OSB: *El glorioso thaumaturgo español, redemptor de cautivos Santo Domingo de Sylos, hijo del patriarca San Benito. Su vida, virtudes, y milagros. Noticia del real monasterio de Sylos, y sus prioratos*, Madrid, 1687.

215 Bernardo de Quirós y Benavides, Felipe: *Timbre asturiano. Historia de la vida, y martyrio de la gloriosa Santa Eulalia de Mérida, patrona del Principado de Asturias, y de las varias traslaciones de su sagrado cuerpo, y reliquias. Con el poema sacro, y descripción panegyrica de las que se veneran en la Santa Iglesia de Oviedo. Y un romance a la Pasión de Christo nuestro redemptor*, Madrid, 1672.

216 Se citan «todas las obras de San Bernardo», sin especificar.

217 Se hace referencia a *De civitate Dei*, una de sus principales aportaciones a la literatura cristiana.

218 Se mencionan «las obras de San Anselmo», pero no se concretan.

que han estado bajo su cargo, y en ellos habrá encontrado Torre los referentes para su actividad como patrono artístico. Los dominicos son los más numerosos, representados por Pedro de Godoy[220], Jean-Baptiste Gonet[221], Luis Montesinos[222], Francisco de Araújo[223], Juan Martínez de Prado[224], Baltasar Navarrete[225], Isidoro Isolani[226], Pedro de Ledesma[227], Marcos Serra[228], Nöel Alexandre[229] y Domingo de Soto[230]. A corta distancia se sitúa la falange erudita de la Orden de San Benito, personificada por José de la Cerda[231], Manuel de Villarroel[232], Juan Bautista Lardito[233], el cardenal José Sáenz de Aguirre[234], Andrés de la Moneda[235], Juan Alfonso Curiel[236], Pedro de Murga[237], José Pérez[238], Francisco de Castillo Calderón[239] y Manuel Navarro de Céspedes[240]. Los carmelitas tienen a tres escritores presentes en la biblioteca: Pedro Corne-

[219] Se nombran las «tres partes theológicas», o *Summa Theologiae*, o bien se cita únicamente al autor como «Santo Thoma» o «diuum Thomam», aparte de referenciar unas «Sumulai» y una «Ynterpretación» de Dionisio Areopagita salidas de la pluma del máximo responsable de la escolástica.

[220] Godoy detentó la Mitra del Burgo de Osma entre 1664 y 1672, y la de Sigüenza entre 1672 y 1677. Las obras que figuran en la escritura de cesión son los tres tomos de *Disputationes theologiae in primam secuandae divi Thomae* (Venetiis, 1696), y otros tantos de *Disputationes theologiae in tertiam partem divi Thomae* (Venetiis, 1696).

[221] Gonet, Jean-Baptiste, OP: *Clypeus theologiae thomisticae contra novos eius impugnatores*, Burdigalae, 1666-1668. Son dieciocho tomos sobre distintas cuestiones teológicas. Aparte de en Burdeos, esta obra se ha publicado en el último tercio del seiscientos en diferentes imprentas de Lyon, Toulouse, París y Colonia.

[222] En la lista de libros donados por Torre se alude con toda seguridad a los dos tomos de Montesinos, Luis, OP: *Commentaria in primam secundae diui Thomae Aquinatis*, Compluti, 1621-1622.

[223] El dominico gallego Francisco de Araújo y Chaves fue obispo de Segovia entre 1648 y 1656. Cuenta con nuebe tomos en la librería tudense: *Opuscula tripartita, hoc est in tres controversias triplicis theologiae divisa, in quarum prima variae disputationes de pure scholastica, in secunda de morali, et in tertia de expositiva theologia, utiliter expenduntur*, Duaci, 1633; *De fide spe et charitate, in secundam secundae Angelici doctoris commentarius*, Salmanticae, 1635; los dos tomos de *In tertiam partem divi Thomae commentariorum*, Salmanticae, 1636; los dos tomos de *In primam secundae divi Thomae commentariorum*, editados en Salamanca en 1638 y en Madrid en 1646; los dos tomos de *In primam partem divi Thomae commentariorum*, Matriti, 1647; y *Variae et selectae decisiones morales ad statum ecclesiasticum & ciuilem pertinentes*, Lugduni, 1664.

[224] El listado de seis tomos de este autor podría hacer referencia a los siguientes títulos: *Controversiae metaphysicales sacrae theologiae ministrae*, Compluti, 1649; *Theologiae moralis quaestiones praecipuae*, Compluti, 1654; *Theologiae moralis quaestiones praecipuae. Tomus secundus*, Compluti, 1656; *De sacramentis in genere, et in specie, de baptismo et confirmatione…*, Compluti, 1660; *De eucharistiae sanctissimo sacramento, et divino missae sacrificio…*, Compluti, 1662; y *Dubitationes scholasticae, et morales. De poenitentia ut virtute, et ut sacramento eiusque partibu*s, Segoviae, 1669.

[225] Confesor de Felipe IV, se le atribuye la autoría del Quijote apócrifo, o *Quijote de Avellaneda,* y es autor, confirmado recientemente, de *La pícara Justina*. El ejemplar que figura en la relación bibliográfica podría ser *Controversiae in divi Thomae et eius scholae defensionem* (Vallisoleti, 1605), o bien el segundo tomo de dicha obra, titulado *Controversiarum in divi Thomae et eius scholae defensionem* (Vallisoleti, 1609).

[226] Podría ser la adición y edición por parte de Isolani de *Divinum epitoma quaestionum in quatuor libros sententiarum*, de Paolo Barbo, editada en Salamanca y Lyon en 1580.

[227] Ledesma, Pedro de, OP: *Tractatus de Divinae Gratiae auxiliis…*, Salmanticae, 1611.

[228] El inventario hace referencia sin duda a los nueve tomos de su *opera omnia*, editada por primer vez en Roma en 1653: primeramente, los tres tomos de *Summa commentariorum in primam partem S. Thomae*; seguidamente, los tres tomos de *Summa commentariorum in primam secundae S. Thomae*; en tercer lugar, los dos tomos de *Summa commentariorum in secundam secundae S. Thomae*; y, finalmente, el tomo de *Summa commentariorum in tertiam partem S. Thomae*.

[229] En la relación de obras figura del siguiente modo: «Nathal Alexandro en quatro tomos». Con esta información resulta muy difícil hallar los tomos expresados, toda vez que siendo la obra del dominico francés de notable extensión las combinaciones posibles son varias y no alcanzaríamos a saber cuál es la correcta.

[230] Es autor, por un lado, de *In quartum sententiarum*, en dos tomos, editados en Medina del Campo en 1581 y en Salamanca en años anteriores, y por otro de *Libri decem De iustitia & iure*, publicado en un único tomo en Venecia en 1594 y en imprentas de Medina del Campo, Salamanca y Lyon en fechas pretéritas.

[231] José Valle de la Cerda ocupó las sedes episcopales de Almería entre 1637 y 1640, y de Badajoz entre 1640 y 1644. Torre posee un tomo de José de la Cerda, que en el recuento figura relacionado como «Opera expositiua». Esta inconcreción no ayuda a descubrir el verdadero título. Sin embargo, si obviamos el comentario al libro de Judit, cuya edición más tardía

jo[241], Philippe de la Très Sainte Trinité[242] y Juan Bautista de Lezana[243]. Dos son los autores mercedarios, Juan Prudencio[244] y Francisco Zumel[245]. Los bernardos, con Pedro de Lorca[246], los franciscanos, con Francisco de Santo Agostinho de Macedo[247], los premonstratenses, con Francisco Dubal[248], y los trinitarios, con Leandro del Santísimo Sacramento[249], se quedan con un sólo escritor en la compilación bibliográfica. Entre los clérigos regulares que se han dedicado a los estudios teológicos sobresalen por su número los jesuitas, que aportan a la lista al cardenal Francisco de Toledo, Alfonso de Zamora[250], Gabriel de Henao[251], Martín Pérez de Unanoa[252], Francisco Suárez[253], Tomás Sánchez de Ávila[254], el cardenal Juan de Lugo[255], Juan Antonio Velázquez[256], Juan Martínez de Ripalda[257], Charles Scribani[258] y Juan de Cárdenas[259]. A mucha distancia de los sacerdotes de la Compañía de Jesús se encuentran los teatinos Anto-

sale de una imprenta de Lyon en 1663, que además está dividida en dos tomos, sólo nos quedan dos obras relevantes de este autor en el terreno de la teología: *Maria effigies, reuelatioque trinitatis, & attributorum Dei* (Lugduni, 1662), en su edición más cercana al inventario, y *Theologicorum theorematum flosculi ex angelico sapientiae idest divi Thomae* (Salmanticae, 1629).

232 Villarroel, que atesora una gran cultura libresca (Monterroso Carril, Fernando: «Manuel de Villarroel, erudición clásica», *Estudios Mindonienses*, 3, 1987, 329-354), fue abad del cenobio gallego de San Salvador de Vilanova de Lourenzá. De su pluma han salido los dos tomos de la obra que aquí se cita: *In sacras tautologias, cum illustrationibus panegyricis, anagogicis, tropologicis, et politicis, commentariorum literalium*, Matriti, 1707-1708.

233 Este maestro general de la Congregación vallisoletana, profesor de teología de la Universidad de Salamanca, es un buen intérprete de la obra de Anselmo de Canterbury, a la que dedica tres tomos, que a buen seguro son los que figuran en la biblioteca del obispo de Tui: *Disputationibus scholasticis amplectens quidquid à D. Thoma tertia parte, à quaestione prima, usque ad vigesimam sextam inclusive de Deo Incarnato examinatur*, Salmanticae, 1699; *Tractatus de summa Trinitate, de voluntate Dei, eiusque visione beata scholasticis disputationibus amplectens*, Salmanticae, 1700; *Tractatus de peccatis in communi, & in particulari. Personali, & originali. Hominum, & angelorum, ac tandem de gratia eorum abstersiva*, Salmanticae, 1703.

234 Torre posee en las estanterías del palacio episcopal todas las obras de José Sáenz, general de los benedictinos y uno de los cardenales a quien nuestro obispo ha solicitado ayuda en Roma para conseguir la aprobación del rezo particular de San Telmo. Su extensa producción intelectual abarca, principalmente, los campos de la teología, la filosofía y el derecho eclesiástico. Los quince volúmenes que menciona la lista podrían ser los siguientes: *Ludi salmanticenses. Seu, theologia florulenta…,* Salmanticae, 1668; los dos tomos de *Philosophia nov-antiqua seu disputationes in universam physiologiam Aristotelis…*, Salmanticae, 1672-1673; *Philosophia rationalis nov-antiqua siue disputationes selectae in logicam et metaphysicam Aristotelis…*, Salmanticae, 1675; los dos tomos de *Theologia commentariis et disputationibus tum dogmaticis, tum scholasticis illustrata…*, Salmanticae, 1680-1681 (este título tiene otras dos ediciones, con tres tomos cada uno de ellos, salidos de la imprenta en Salamanca en 1685 y en Roma en 1688-1690); *Auctoritas infallibilis et summa Cathedrae S. Petri, extra et supra concilia quaelibet, atque in totam Ecclesiam…*, Salmanticae, 1683; *Notitia conciliorum Hispaniae, atque novi orbis, epistolarum decretalium...*, Salmanticae, 1686; *Disputationes selectae de multorum belgarum praecipue lovaniensium jansenismo in genere et specie*, Coloniae Agrippinae, 1692 (existe una edición de 1693); los cuatro tomos de *Collectio maxima conciliorum omnium Hispaniae et novi orbis…*, Romae, 1693-1694; *De virtutibus et vitiis disputationes ethicae, in quibus accurate disseritur quidquid fere spectat ad philosophiam moralem, ab Aristotele traditam decem libris ethicorum ad Nicomachum…*, Romae, 1697 (podría ser la edición de Salamanca de 1677, mucho más difundida); *Philosophia moralis ab Aristotele tradita decem libris Ethicorum ad Nicomachum…*, Romae, 1698 (contamos con una edición anterior que ha circulado más, impresa en Salamanca en 1675).

235 Moneda fue abad del monasterio de San Juan de Burgos, general de la Religión benedictina y obispo de Almería entre 1683 y 1688. Moneda es autor de los dos tomos de *Cursus utriusque philosophiae tam rationalis, quam naturalis, dialecticam, metaphysicam, physicamque complectens disputationibus ac quaestionibus illustrati*, Burgos, 1660-1661. Del primer tomo hay una edición publicada en Lyon en 1672, y del segundo otra en Madrid en 1681. En el inventario este título se adjudica, tal vez por error, al siguiente autor de la lista, el jesuita Francisco de Toledo, mientras que el «Anselmum, et Thomam, en dos tomos», adscrito a Moneda no le pertenece a él ni a Toledo.

236 Doctor en teología y docente en Salamanca, Curiel es responsable de dos obras que bien podrían ser las que figuran listadas en el documento de cesión de la librería: *Controversiarum…*, Salmanticae, 1611; y *Lecturae seu quaestiones in D. Thomae Aquinatis, primam secundae…*, Antuerpiae, 1621.

237 A Murga le pertenecen los dos tomos de *Disquisitiones morales et canonicae…*, Lugduni, 1666.

238 Pérez, José, OSB: *Dissertationes ecclesiasticae. In quibus pleraque ad historiam ecclesiasticam, & politicam Hispanie, remque diplomaticam spectantia accuratè discutiuntur*, Salmanticae, 1688.

nio de la Parra Arteaga[260] y Tommaso del Bene[261]. Tan sólo hay dos clérigos seculares, el canónigo de Lieja Jean Chapeaville[262] y el racionero de la catedral de Zaragoza José Boneta[263]. Aparte de los impresos citados se mencionan «siete tomos de theología manuescritos». La sección litúrgica cuenta con un «Ceremoniale episcoporum»[264] y una «Byblia sacra», previsiblemente la vulgata.

Proliferan las interpretaciones de los libros del Nuevo y, principalmente, del Antiguo Testamento, conformando el segundo grupo más numeroso después de la teología. Los comentaristas son el carmelita Michele Aiguani, que realiza su exégesis de los Psalmos davídicos[265]; el teatino Michele Ghislieri del Cantar de los Cantares[266]; los benedictinos Francisco de Lemos, Diego de Silva y Pacheco y Gregorio de Quintanilla del libro de Jeremías[267], del Gé-

239 Los tres tomos referenciados en el inventario son, presumiblemente, los siguientes: Exorcismus pneumatis macrocosmi physico-theologicus, contra ethnicos philosophos pseudo-trismegistos & anti-Platones..., Pragae, 1678 (hay una edición del año 1677); *Logion theo-sohicum de certitudine invariabili discursus scientifici adversus academico-pneumocosmicos tam antiquos, quam neotericos…*, Pragae, 1678; y *Concentus vaticinus quae fuerunt, quae sunt, & quae erunt…*, Viennae Austria, 1679.

240 Los dos obras de «theologia» existentes en el recuento pertenecientes a este catedrático de la Universidad de Salamanca y general de la Congregación de Valladolid, podrían estar entre las tres siguientes: *Tractatus de sacrosancto trinitatis mysterio…*, Salmanticae, 1701; *Syntagma theologicum bipartitum de peccato angelorum…*, Salmanticae, 1703; y *Prolegomena de angelis…*, Salmanticae, 1708. No hay que descartar, aunque son menos probables, otros dos títulos: *Radix theologiae moralis jansenianae, avulsa per Sacrosantum Concilium Tridentinum…*, que carece de lugar y fecha de edición, y *Tractatus de angelis…*, Salmanticae, 1711, dedicado a nuestro obispo y publicado en el mismo año de la cesión de la biblioteca a su sobrino.

241 Sin referencias claras no resulta fácil averiguar qué títulos corresponden a los dos tomos escritos por Cornejo, catedrático de teología en Salamanca. Tan sólo conocemos la temática («In diuum Thomam»), por lo que podrían estar entre alguno de los cuatro ejemplares siguientes: los dos tomos de *Diversarum materiarum quas in eodem gymnasio dictauit, cum gemino indice*, Vallisoleti, 1628-1629; *Operum*, Vallisoleti, 1629; y *Theologia s[c]holastica et moralis…*, Bambergae, 1671.

242 El carmelita francés es autor de varios libros sobre teología, pero es probable que los cuatro tomos que aquí se mencionan correspondan a sus difundidísimas *Disputationes theologiae*: *In primam partem*, *In primam secundae*, *In secundam secundae* e *In tertiam partem*, siendo la edición más cercana al inventario la de Lyon de 1664.

243 Lezana, Juan Bautista, OCD: *Opera regularia et moralia…*, Lugduni, 1655-1656.

244 Prudencio, Juan, OdeM: *Commentariorum super viginti quatuor primas quaestiones tertiae partis sanctissimi Thomae*, salidos de la imprenta en dos tomos en Lyon en 1654.

245 En este caso no resulta fácil atinar debido a la inconcreción del único volumen consignado en el inventario y la cantidad de obras escritas por Zumel en el campo de la teología tomista, sin contar todas las ediciones que se han hecho y el número de tomos de cada una de ellas. Si tomamos como criterio la cercanía cronológica al listado tenemos dos volúmenes: *Tomi tres. Primus in primam partem… Secundus in eisdem primam secundae… Tertius in utramque partem, scilicet primam, & primam secundae…*, Lugduni, 1609; y, mucho más difundida y probable, *Opuscula, libros III ad primam partem et ad primam secundae duos variarumque quaestionum alium continentia…*, Salmanticae, 1608.

246 Los cuatro volúmenes de que consta la bibliografía de Lorca aquí señalada son, presumiblemente, lo siguientes: los dos tomos de *Commentaria et disputationes in universam orimam secundae sancti Thomae*, Compluti, 1609; *Commentaria, et disputationes in secundam secundae divi Thomae…*, Madriti, 1614; *Commentariorum ac disputationum in tertiam partem divi Thomae… Tomus primus*, Compluti, 1616.

247 Se incluyen en el recuento los dos tomos de *Collactiones doctrinae S. Thomae, et Scoti…*, Patavii, 1671-1673.

248 Dubal, Francisco, OPraem: *De sacramentis in genere et in specie sive primum tomum operis moralis*, Vallisoleti, 1660.

249 Se trata con toda seguridad de los ocho partes, cada una en un tomo, de sus *Quaestiones morales theologiae*, o *Quaestionum moralium theologicarum*, editadas en diversas imprentas de Lyon, siendo las más cercanas al inventario las de Jacques Canier de 1678 y 1679.

250 Su nombre completo es Alfonso Rodríguez de Olmedo, canonizado en 1988 por la Santa Sede. El libro aquí consignado es, probablemente, *Commentaria in primam partem divi Thomae…*, Compluti, 1658.

251 Henao, Gabriel de, SJ: *Scientia media historice propugnata…*, Dilingae, 1687 (existen ediciones anteriores en Lyon y Salamanca, de 1655 y 1665 respectivamente). No se puede desechar la hipótesis, aunque remota, de que se trate de alguno de los dos tomos de *Scientia media theologicae defensata…*, Lugduni, 1674-1676.

252 Pérez de Unanoa, Martín, SJ: *De Deo ut trino, seu de mirabili Sanctissimae triados mysterio…*, Lugduni, 1639.

253 Se trataría de dos de los cuatro tomos de *Operis de religione*, Lugduni, 1630-1634.

nesis[268] y del Éxodo[269], respectivamente; Jerónimo Azambuja, dominico portugués, del Pentateuco[270]. El influyente jesuita Cornelis Cornelissen van den Steen[271], escritor del que existe un mayor número de ejemplares en la biblioteca de nuestro obispo, es autor de diversos comentarios que van desde los cinco libros del Pentateuco[272] hasta el Apocalipsis[273], pasando por Josué, Jueces, Rut, Samuel, Reyes y Paralipómenos[274]; Esdras, Nehemías, Tobías, Judit, Ester y Macabeos[275]; Proverbios[276]; Eclesiastés, Cantar de los Cantares y Sabiduría[277]; Eclesiástico[278]; los cuatro profetas mayores[279]; los doce profetas menores[280]; Evangelios[281]; Hechos de los Apóstoles[282]; Cartas de San Pablo[283]; y epístolas de Santiago el Mayor, San Pedro, San Juan y Judas Tadeo[284].

La relación de libros destinados a la predicación se inicia con unas «Distinçiones morales predicables» de San Vicente Ferrer, y prosigue con Manuel de Villarroel, esta vez con un

254 Sus «obras morales, en seus tomos» se reparten, a buen seguro, del siguiente modo: los dos tomos de *Opus morale in praecepta decalogi*, otros dos de *Consilia seu opuscula moralia* y los dos últimos de *Operis moralis in praecepta decalogi*, todos ellos impresos en Madrid, Venecia, Colonia, Amberes, Lyon y París entre 1613 y 1681.

255 Del cardenal Lugo se registra su divulgada «Opera moralis et scholastica», que aquí cuenta con siete tomos, cuyo título correcto es *Disputationes scholasticae, et morales*, o simplemente *Disputationes scholasticae*, publicadas en diversas imprentas de Lyon entre 1633 y 1696.

256 Velázquez, Juan Antonio, SJ: *De augustissimo eucharistiae mysterio, sive de Maria forma Dei…*, Vallisoleti, 1658.

257 Su «Opera theologica, en quatro tomos» podría comprender los siguientes títulos: los tres tomos de *De ente supernaturali disputationes in universam theologiam*, salidos a la luz en Burdeos, Lyon y Colonia en diversas imprentas entre 1634 y 1666; y *Tractatus theologici, & scholastici de virtutibus fide, spe, et charitate*, Lugduni, 1680. Habría que incluir otras dos obras posibles, pues aunque no figura la palabra teología en sus títulos sí pertenecen a esa disciplina: *Brevis expositio litterae magistri sententiarum, cum quaestionibus, quae circa ipsam moveri possunt, & authoribus, qui de illis disserunt*, Lugduni, 1696 (se conocen otras dos ediciones anteriores en la ciudad francesa y otra de 1635 en la de Salamanca); y *De usu & abusu doctrinae divi Thomae…*, menos difundica que la anterior, impresa en Lieja en 1704.

258 Scribani, Carolus, SJ: *Amor divinus*, Lugduni, 1617. Hay una edición anterior en Maguncia, fechada en 1616, y otra en Amberes de 1615.

259 Se trata de *Geminum sidus mariani diadematis, sive duplex disputatio. De infinita dignitatis Matris Dei atque de eius gratia habituali infinita simpliciter*, en su edición de Sevilla de 1660, o en la de Lyon de 1673.

260 Con «De incarnatione, et sacramentis, en dos tomos», se refiere el inventario a dos obras distintas: *In tertiam partem divi Thomae a quaestione prima usque ad vigesimam quintam inclusiue di incarnatione diuini verbi et consequentibus ipsam...*, Matriti, 1668; y *In tertiam partem divi Thomae a quaestione sexagessima, de sacramentis in genere et in specie ac de indulgentiis, et iubileo anni sancti…*, Matriti, 1668.

261 Se relacionan cuatro tomos de su «Opera moralia», y de ellos se han localizado tres: *De comitiis, seu parlamentis, ac incidenter, & corollarie de aliis moralibus materiis... Dubitationes morales*, Lugduni, 1644; *Tractatus morales…*, Avenione, 1658; y *Theologiae moralis tractatus sextus…*, Avenione, 1658. El cuarto habría que buscarlo entre sus otros libros de teología y derecho canónico.

262 Chapeaville, Jean: *Catechismi romani elucidatio scholastica…*, Brixiae, 1601. Aparte de la edición de Brescia existe otra de 1600, impresa en Lieja.

263 Boneta, José: *Gritos del purgatorio, y medios para acallarlos. Libros primero, y segundo*, Zaragoza, 1704. Este libro, que tuvo una difusión enorme, cuenta con ediciones anteriores a esta en la propia Zaragoza y en Madrid, Barcelona y Lyon entre 1698 y 1703.

264 Se trataría de *Caeremoniale episcoporum iussu Clementis VIII Pontificis Maximi nouisime reformatum...*, cuya edición príncipe, sumamente ilustrada, sale a la luz en Roma en 1600 (con varias ediciones posteriores en Roma, París y Turín hasta 1633), o bien, siendo más probable, de *Caeremoniale episcoporum iussu Clementis VIII primum nunc denvo Innocentii papae X auctoritate recognitum…*, Romae, 1651, que también cuenta con una importante cantidad de grabados.

265 Aiguani, Michele, OCD: *Commentaria in psalmos davidicos*, Lugduni, 1673. Existen impresiones anteriores en Lyon, París y Venecia desde 1580 hasta 1626.

266 Ghisleri, Michele: *Commentarii in Canticum Canticorum Salomonis*, Lugduni, 1620. Las ediciones anteriores son de París, Venecia, Roma y Lyon, y sus fechas de impresión van desde 1609 hasta 1619.

267 Lemos, Francisco de, OSB: *Thenodus Ieremias…*, Matriti, 1649. Existe una edición de 1648 del mismo editor.

268 El gallego Diego de Silva ocupó el palacio episcopal de Guádix entre 1667 y 1675, y el de Astorga entre 1675 y 1677. Es autor de *Commentaria litteralia, moralia, mystica in Genesim…*, Matriti, 1666.

269 Quintanilla, Gregorio de, OSB: *Tabernaculum foederis quadruplici commentario illustre seu commentaria in Exodum…*, Salmanticae, 1674.

tomo de «Oraçiones panegíricas»[285]. Continúa el repertorio con sermones de Pedro Crisólogo[286]; los carmelitas Lucas Sanz[287] y Bernardo de Paredes[288]; los jesuitas Luís Álvares[289] y Manuel de Nájera[290]; los dominicos Vicente Gómez[291] y Juan de Torreblanca[292]; los benitos Pedro Palomino[293] y Jacinto Díez[294]; el mercedario Bernardo de Santander Barcenilla[295]; el capuchino José de Carabantes[296]; y, por último, el moralista José de Barcia y Zambrana, obispo de Cádiz y Algeciras[297].

Entre las vidas de varones y mujeres ilustres y venerables, que han destacado por su dedicación a las letras, existencia virtuosa, servicio a la Iglesia y mecenazgo, se encuentra la de Juan de Palafox y Mendoza[298], que como pontífice diocesano fue un gran benefactor de la

270 Este escritor lusitano, nombrado en la portada de sus obras como *Hieronymi ab Oleastro*, es responsable de *Commentaria in Pentateuchum Mosi*, también titulado *Commentaria in Mosi Pentateuchum* y *Elenchus in commentarii in Pentateuchum*, aparecido en Amberes, Lyon, Barcelona y Lisboa en diversas ediciones entre 1556 y 1589.

271 En sus obras figura siempre con su nombre latinizado: Cornelius Cornelii a Lapide.

272 Steen, Cornelis van den, SJ: *Commentaria in Pentateuchum Mosis*, Venetiis, 1700. Las ediciones de Amberes, publicadas entre 1616 y 1697, llevan el mismo título. Las de París, menos probables que la veneciana y las amberinas por estar más alejadas de la fecha del inventario, se titulan *In Pentateuchum Mosis commentaria*, y se editan en tre 1617 y 1621.

273 Steen, Cornelis van den, SJ: *Commentaria in Apocalypsin S. Iohannis apostoli*, Venetiis, 1700. Las impresiones de París de 1631, de Lyon de 1627 y de Amberes, publicada *apud* Iacobum Meursium entre 1662 y 1681, se titulan del mismo modo que la veneciana. Por el contrario, la antuerpiense de 1698 de Henricum & Cornelium Verdussen lleva por título *Commentarius in Apocalypsin S. Joannis apostoli*.

274 Se dividen en dos tomos y su título es *Commentarius in Josue, Judicum, Ruth, IV libros Regum et II Paralipomenon*, Venetiis, 1700. Existe una edición anterior, impresa en Amberes en 1687.

275 Steen, Cornelis van den, SJ: *Commentarius in Esdram, Nehemiam, Tobiam, Iudith, Esther, et Machabaeos*, Antuerpiae, 1703. Se conocen varias ediciones anteriores en Amberes entre 1645 y 1693, y una en Venecia en 1701.

276 Steen, Cornelis van den, SJ: *Commentaria in Salomonis Proverbia*, Venetiis, 1702. La edición antuerpiense de Iacobum Meursium se publica en 1635 y se reedita varias veces hasta 1681. La versión de 1697 de la imprenta de Amberes de los hermanos Verdussen se titula *Commentaria in Proverbia Salomonis*.

277 Steen, Cornelis van den, SJ: *Commentaria in Canticum Canticorum*, Venetiis, 1702. Las impresiones de Amberes realizadas entre 1637 y 1680, y la de Lyon de 1637, se titulan *Commentarii in Canticum Canticorum*.

278 Steen, Cornelis van den, SJ: *Commentarius in Ecclesiasticum*, Venetiis, 1703. Se puso a la venta en Amberes en diversas imprentas entre 1634 y 1701 el mismo libro con el título *Commentaria in Ecclesiasticum*.

279 Repartidos en cuatro tomos, uno dedicado a Isaías, otro a Jeremías, sus Lamentaciones y Baruc, el tercero a Ezequiel y el último a Daniel (*Commentaria in quatuor prophetas maiores*, Venetiis, 1706). En Amberes la obra se edita en varias imprentas entre 1622 y 1703, y en París y Lyon en 1622.

280 Steen, Cornelis van den, SJ: *Commentaria in duodecim prophetas minores*, Venetiis, 1704. Hay ediciones anteriores en Lyon (1625), París (1635) y Amberes (desde 1628 hasta 1700). Esta obra cuenta con un segundo tomo, no muy difundido, titulado *Commentaria in sex posteriores prophetas minores*, Lutetiae Parisiorum, 1635 (hay una edición lionesa de 1625).

281 Los comentarios de Lapide a los cuatro evangelios se muestran en dos tomos. El primero lleva por título *Commentarii in IV Evangelia… Complectens expositionem literalem & moralem in SS. Mattheum & Marcum*, Antuerpiae, 1695, y el segundo *Commentarii in Evangelia… Complectens expositionem literalem et moralem in SS. Lucam et Ioannem*, Antuerpiae, 1695. Existen varias ediciones anteriores en Lyon con el mismo título, a la venta entre 1638 y 1690, y algunas más en Amberes, cuyo título comienza por *Commentarius*, entre 1660 y 1695. Con independencia de los dos anteriores volúmenes, Lapide es autor de otro libro, no muy extendido, sobre los evangelios de Lucas y Juan: *Commentarius in evangelium S. Lucae et S. Ioannis*, Antuerpiae, 1670.

282 Steen, Cornelis van den, SJ: *Commentarius in Acta Apostolorum*, Venetiis, 1700. Con el mismo título hay otra edición en Amberes en 1698, y una más en Lyon en 1627 cuyo título comienza por *Commentaria*.

283 Steen, Cornelis van den, SJ: *Commentaria in omnes divi Pauli Epistolas*, Antuerpiae, 1705 (las ediciones anteriores de Amberes son de 1614-1692). Las impresiones de París de 1612-1625 se titulan *In omnes divi Pauli Epistolas commentaria*, y la de Venecia de 1700 comienza por *Commentarius*.

284 Steen, Cornelis van den, SJ: *Commentaria in epistolas canonicas*, Venetiis, 1700. Con el mismo título han aparecido ediciones en Lyon, París y Amberes entre 1627 y 1681. En Amberes, en 1698, sale a la luz una edición difundidísima que lleva por título *Commentarius in epistolas canonicas*. Las epístolas aparecen también publicadas en un volumen de tres tomos que incluye las Actas de los Apóstoles y el Apocalipsis: *Commentaria in Acta Apostolorum, Epistolas canonicas, et Apocalypsin*, Antuerpiae, 1698, con ediciones anteriores en la misma ciudad entre 1647 y 1684, y en París en 1648.

catedral mejicana de Puebla y de la española de El Burgo de Osma[299]; el prelado Baltasar de Moscoso y Sandoval[300], gran impulsor de las artes durante su episcopado en Toledo y Jaén[301]; el dominico Tomás Carbonell, mitrado de Sigüenza[302]; el franciscano Pedro de San José Betancurt, fundador de los betlemitas[303]; la dominica María Ana Velarde de la Sierra[304]; el jesuita Jacinto de Loyola[305]; el capuchino José de Carabantes[306]; y la carmelita Gabriela de San José, profesa en el convento de la Concepción de Úbeda[307]. La filosofía, la otra gran disciplina de los estudios eclesiásticos junto con la teología, está representada tan sólo por dos volúmenes de metafísica[308] y uno de filosofía moral[309]. La vida de la Virgen tiene un pequeño reducto gracias a la *Mystica Ciudad de Dios* de la concepcionista de Ágreda.

---

285 Villarroel, Manuel de, OSB: *Scena sacra de varias oraciones panegyricas*, Matriti, 1702.

286 Es altamente probable, por la cercanía cronológica al inventario, que el «Diuus Petrus Chrysologus, en un tomo» que figura en el mismo haga referencia a *Divi Petri Chrysologi archiepiscopi ravennatis Sermones aurei ad exemplar seraphicae Cesenae bibliothecae correcti, scholiis, ac locupletissimis moralium conceptuum varietate commentariis illustrati*, Lugduni, 1676. No obstante, nada indica que no pueda aludir también a los *Sermones in Euangelia de dominicis et festis*, ampliamente difundidos, siendo la edición más cercana la de Lyon de 1636, o al *Opus homiliarum*, menos extendido y con ediciones mucho más antiguas.

287 Sanz, Lucas, OCD: *Purificación del alma. Ideada en las seis hydrias de las bodas de Caná, que refiere San Iuán Evangelista. Discurrida, en seis sermones morales, predicados en Madrid, en el monasterio de Santa Ana, del Orden de nuestro padre San Bernardo, en los seis sábados de la quaresma del año de 1685*, Salamanca, 1695.

288 Paredes, Bernardo de, OCD: *Harmonía mística, y moral, para divertir del vicio, y aficionar a la virtud. Contiene los sermones que se predican en los domingos, miércoles, y viernes de quaresma…*, Madrid, 1649.

289 Podría ser alguna de las tres partes o, más difícilmente, todas reunidas en un sólo volumen, de los *Sermoens* editados en Évora y Lisboa entre 1688 y 1699.

290 Los sermones de Nájera se dividen en el inventario en nueve tomos. Las prédicas del jesuita, editadas en Madrid en el segundo tercio del siglo XVII, van dirigidas al Santísimo Sacramento, a los santos, a Cristo y a la Virgen, otros se utilizan en honras fúnebres, en las dominicas posteriores a Pentecostés y en los días de Cuaresma, unos pocos se escriben sobre los versos del miserere, pero los títulos que más abundan son sobre sermones varios.

291 En la relación de libros tan sólo figura el apellido del autor: «Gómez, sermones, en dos tomos». Podría tratarse de Nicolás Gómez de Cervantes, autor de *Sermones varios…* (Sevilla, 1674), aparte de otro sermonario poco difundido (*Exaltación de la cruz sacrosanta…*, México, 1671), pero nos inclinamos a pensar que ese Gómez es en realidad Vicente Gómez, orador de la Orden de Predicadores, que en su haber se encuentran los sermones de dos fiestas de canonización celebradas en Valencia en honor de Raimund de Panyafort y Lluís Bertrán, editados en Valencia en 1602 y 1609 respectivamente, aparte de la traducción de los *Sermões de Semana Santa* del trinitario portugués Baltasar Pais (Valencia, 1633).

292 Torreblanca, Juan de, OP: *Sermones para todos los iueves, y sábados de toda la quaresma, que cada uno dellos va fundado en algún artículo de las partes del angélico doctor…*, Valladolid, 1649.

293 Se incluirían en la lista los dos tomos de *Sermones varios, para diferentes festividades*, publicados en Madrid en 1679 y 1680, y los *Sermones para los domingos, y ferias mayores de quaresma*, que salen de la imprenta en Madrid en 1684.

294 La gran devoción que siente Torre por su correligionaria se manifiesta no sólo en los ya referidos «documentos saludables» extraídos de la *Insinuación de la Divina Piedad* por el benito José Fernández, y en la vida de la santa de Leandro de Granada, sino también en este «sermón a Santa Gertrudis, en un tomo», que podría hacer referencia a dos sermonarios de Jacinto Díez (*Sermón de Santa Gertrudis, la magna benedictina, descubierto el Santísimo Sacramento de el altar…*, Madrid, 1676, y, menos probable, *Sermones en la festividad del tránsito de Nuestro Padre San Benito, patriarca de las religiones, y de su hija Santa Gertrudis la Magna*, Salamanca, 1703).

295 Santander Barcenilla, Bernardo de, O. de M.: *Marial de la Virgen Santísima Nuestra Señora*, Madrid, 1662.

296 De José de Carabantes se conocen dos importantes aportaciones a la oratoria sagrada: *Práctica de misiones, remedio de pecadores, sacada de la escritura divina, y de la enseñanza apostólica, aplicado en el exercicio de una misión* (Madrid, 1674); la segunda parte de la obra anterior, titulada *Segunda parte del remedio de pecadores hallado en las escrituras sagradas, aplicado en la segunda misión, dispuesta con veinte y quatro sermones fundados en motivos eficazes para reducir y adelantar las almas* (Madrid, 1678); y finalmente los dos tomos de *Pláticas dominicales y lecciones doctrinales de las cosas mas esenciales sobre los Evangelios de las dominicas de todo el año, para desempeño de párrocos y aprovechamiento de feligreses* (Madrid, 1686-1687). Dado que el último de los títulos se ha difundido en un mayor número de ediciones se supone que es la que obraba en la biblioteca de Torre, pero también puede ser el primero o uno de cada.

297 Barcia y Zambrana, José de: *Compendio de los cinco tomos del Despertador christiano*, Lisboa, 1684 (reediciones de Olite de 1685, Barcelona de 1687 y 1695 y Madrid de 1691) y *Epístola exortatoria en orden a que los predicadores*

La presencia del hábito conventual, la cogulla y la sotana entre los autores de las lecturas del obispo Torre es abrumadora, y no debe de extrañar en un clérigo satisfecho de su condición de monje benedictino. Torre ejerce de docente, obispo, promotor y mecenas, pero indudablemente de lo que más se enorgullece es de su condición de militante en la Orden de San Benito, asumiendo, siempre que ha podido, la disciplina monástica: ya sea para nacer a la vida religiosa, como en Carrión; ya para ejercer labores docentes y de mando, como en Oviedo y la Congregación de Valladolid; ya para morir, como en Celanova.

2.2 La Fábrica, principal promotora

En el proceso incoado para el acceso al episcopado de Anselmo de la Torre en 1689, uno de los testigos declara sobre la nómina y composición del clero catedralicio[310]. Las relaciones entre la Dignidad episcopal y el Cabildo son más que apacibles, pues nunca un prelado fue tan apreciado por los canónigos de Tui. Su patronazgo artístico es, en parte, fruto de esa

evangélicos no priven de la doctrina a las almas en los sermones de fiestas…, Madrid, 1690.

298 Antonio González de Rosende, militante en la congregación de Clérigos Regulares Menores, ha escrito la biografía de Palafox más difundida, escrita en Madrid en 1671 (*Vida del ilustrísimo i excelentísimo señor don Ivan de Palafox i Mendoza, de los consejos de Su Magestad, en el Real de las Indias, y Supremo de Aragón, obispo de la Puebla de los Ángeles, i arzobispo electo de México, virrey que fue, lugarteniente del Rey nuestro señor su governador, y capitán general de la Nueva España, presidente de la Audiencia, i Chancillería Real que en ella reside, visitador general de sus tribunales, i iuez de residencia de tres virreyes, y últimamente obispo de la Santa Iglesia de Osma*). No obstante, si esta es la biografía palafoxiana depositada en las estanterías del Palacio Episcopal habría que restarle un título a la obra completa, en ocho volúmenes, del obispo oxomense, editada en Madrid en 1669 (reeditada en 1671), pues en el inventario se habla de «Palafox, su vida y obras, en ocho tomos».

299 Cortés Arrese, 1990: 67-70.

300 Dos son las biografías que podemos aportar como posibles. Una de ellas es obra de Jesús María, Antonio de, OCD: *D. Baltasar de Moscoso, i Sandoval, presbytero cardenal de la S.I.R. del título de Santa Cruz en Ierusalém. Arzobispo de Toledo, primado de las Españas, canciller maior de Castilla, del Consejo de Estado, i iunta del govierno universal de la Monarquía*, Madrid, 1680. La otra la escribe Andrade, Alonso de, SJ: *Idea del perfecto prelado en la vida del eminentísimo cardenal don Baltasar de Moscoso y Sandoval, arçobispo de Toledo, primado de las Españas*, Madrid, 1668.

301 Serrano Estrella, 2013: 103-116.

302 Reluz, Tomás, OP: *Vida, y virtudes del ilustrísimo señor don fray Thomas Carbonel obispo, y señor que fue de Sigüenza, de la sagrada Orden de nuestro padre Sancto Domingo*, Madrid, 1695.

303 Lobo, Manuel, SJ: *Relación de la uida, y virtudes del uenerable hermano Pedro de San Joseph Betancurt. De la tercera orden de penitencia de nuestro seráphico padre San Francisco...*, Guatemala, 1667.

304 Pozo, Alonso del, OP: *Historia del convento de Nuestra Señora de las Caldas, y su sagrada imagen. Tomo segundo. Contiene la vida, y virtudes de la venerable señora doña Maria Ana Velarde de la Sierra, religiosa de la Tercera Orden de nuestro padre Santo Domingo*, Burgos, 1703.

305 Cifuentes, Alonso de, SJ: *Vida, heroycas virtudes, y prodigios del gran padre de pobres, y insigne operario apostólico y venerable Jacinto de Loyola de la Compañía de Jesús*, Pamplona, 1706.

306 González de Quiroga, Diego: *El nuevo apóstol de Galicia el venerable padre fray Joseph de Carabantes, religioso capuchino, y misionario apostólico en la América, y Europa. Su vida, virtudes, predicación, y prodigios*, Madrid, 1698.

307 San Gerónimo, Manuel de, OCD: *Edades, y virtudes, empleos, y prodigios de la venerable madre Gabriela de San Joseph, religiosa carmelita descalza en su convento de la Concepción de la misma Orden de la ciudad de Úbeda*, Jaén, 1703.

308 Se inicia la relación con los dos tomos de *Metaphysicarum disputationum* del jesuita Francisco Suárez, llevados a la imprenta en Salamanca en 1597, en Venecia en 1605, en Colonia en 1614 y en Maguncia en 1630.

309 Tal vez se trate de la traducción al castellano de la *Filosofia morale* de Emanuele Tesauro (*Filosofía moral, derivada de la alta fuente del grande Aristóteles Stagirita*, Lisboa, 1682). Hay otra edición en castellano en Madrid de 1692 y otra en Valencia de 1708 como alternativas a la lisboeta.

310 Román Rubín de Celis afirma que «ay en dicha Santa Yglesia ocho dignidades, que son deán, que es la maior después del obispo, chantre, quatro arcedianos, maestrescuela y thesorero, catorce canónigos y seis razioneros, músicos y capellanes hasta veinte y quatro. Asimismo que ay quatro preuendas de oficio, magistral, lectoral, penitenciaría y doctoral, y que las rentas de las dichas preuendas llegarán oy a treçientos ducados, poco más o menos, y con ellos pasan todos con decencia y se halla uien asistida la yglesia» (ASV, Arch. Concist., Processus Consist., 85, fol. 854v).

cordialidad entre instituciones, de la que también emanan acciones como la solución amistosa a un conflicto de orden jurisdiccional surgido entre ambas instituciones, cuyo incendio se extingue con una concordia fechada el 5 de julio de 1698[311], y la contribución dineraria a un pleito entablado entre el organismo capitular y los vecinos de la feligresía de Santa Baia de Donas, enclavada en el municipio de Gondomar[312]. Esa relación afable se traduce también en la ausencia de polémica en la aprobación de nuevos estatutos para los dos entes del Cabildo, la Mesa capitular y la Fábrica catedralicia, redactados en 1715 a instancias del mitrado[313].

El órgano rector de la basílica emprende durante el mandato del benedictino un ingente número de obras, una actividad insólita hasta la fecha que obedece sin duda al deseo de adaptar el vetusto mobiliario a la nueva estética barroca, como lo están haciendo el resto de catedrales gallegas, adecuación que apenas había arrancado en el amanecer del episcopado y que durante el mismo se pondrá en marcha avivada por el genio impulsor y el carácter magnánimo del prelado. Este anhelo se vuelve necesidad cuando el mueble precedente se halla en estado ruinoso, como es el caso de la sillería del coro gótica. Esta febril remoción artística es posible gracias al aumento de la capacidad de gasto de la Fábrica, que en ocasiones acude al endeudamiento a través de préstamos y suscripción de censos para hacer frente a los compromisos contractuales[314]. Es probable que esta colosal inversión se haya realizado previo compromiso de sufragio por parte del inquilino del Palacio Episcopal. Por las fechas y cantidades de las aportaciones del obispo se deducen con una certeza razonable las obras a las que van destinadas, aunque no se nombren, pues sólo una pequeña parte se cita expresamente.

La basílica poseyó, y en parte todavía conserva, media decena de retablos sin autor ni fecha conocida, ejecutados más o menos entre 1687 y 1696, años que median entre la probable adquisición de la maestría por parte de José Domínguez Bugarín y la contratación del retablo de Santiago. Por sus rasgos estilísticos no hay duda que pertenecen a este entallador, y a día de hoy o bien han sido reinstalados, dentro y fuera del recinto catedralicio, o han desaparecido total o parcialmente. Se trata de los retablos de los altares de las Angustias, Santa Ana, Preñada, San Benito y Santa Librada, siendo este último el único que permanece en su sitio. Con motivo de la retirada del retablo mayor renacentista a partir de 1689, la Fábrica aprovechó los grupos escultóricos de la Lamentación sobre Cristo muerto y Santa Ana Triple para colocarlos en los dos primeros retablos referidos, por lo que podemos aproximar su cronología. Con este quinteto de muebles se estrenará el Cabildo como promotor durante el episcopado de Torre. Todos serán objeto de estudio en el capítulo correspondiente de nuestra investiga-

311 AHN, Clero, Libro 10.362, fol. 821v.

312 Ávila y la Cueva, 1995d: 309.

313 Ávila y la Cueva, 1995d: 309.

314 El 31 de marzo de 1717 tenía la Fábrica contraídas deudas por valor de 21.102 reales con los siguientes acreedores: «Tomó a censo al aniuersario que fundó el señor canónigo don Juan de Castro quatro mil y quatrocientos reales. Más tomó a censo al aniuersario del señor chantre Lemos cinco mil ciento y nouenta reales. Más tomó a censo al aniversario del señor don Lorenzo Fernández Cortiñas tres mil quinientos doce reales. Ytem deue la Fábrica al señor don Manuel Freyre de Andrad cinco mil reales que le prestó por scritura, a pagar cada y quando los pida. Ytem deue cinquenta doblones sensillos, que hacen tres mil reales de uellón, del aniuersario del señor chantre don Juan de Heredia» (AHN, Clero, Libro 10.391, fol. 12r). Dicha cantidad fue utilizada por la Fábrica «para las obras del enrejado del altar mayor, reja del choro y más obras» (AHN, Clero, Libro 10.391, fol. 12v). También se pidieron prestados 17.000 reales al economato del beneficio de San Martiño de Berducido para sufragar los gastos realizados en «órganos, rejas, pinturas y otras obras» (AHN, Clero, Libro 10.383, fol. 472v). Para poder asumir el coste del encargo pictórico realizado al genovés Mangino, el Cabildo solicita dinero al canónigo José de la Torre, familiar del prelado, quien entrega 12.000 reales en sendas escrituras de obligación suscritas el 4 de abril y el 26 de mayo de 1717 (ACT, Protocolos, Juan de Ínsua y Valdivieso, 1717, fols. 60rv y 105rv).

ción, donde trataremos de aportar datos sobre su contexto histórico, ubicación primitiva, arquitectura, ornato, iconografía y policromía. A juzgar por el tamaño de tales retablos, podemos aventurar que su coste no sería muy elevado. Por otra parte, como responsable oficioso de las obras del Cabildo, Bugarín estaría sujeto en menor medida a la burocracia legal. Estas dos podrían ser las causas de que carezcamos de documentación que acredite la autoría, que no obstante se confirma a través del análisis estilístico comparativo con el resto de su producción.

Torre da inicio a su carrera de auxilio a la Fábrica el 5 de agosto de 1695, supliendo con 7.700 reales la mayor parte del coste de la pátina dorada del nuevo retablo de la capilla mayor[315]. Esta partida se suma a otra de 1694 de 3.000 reales destinada al mismo fin, donada por el arzobispo de Oviedo, el franciscano fray Simón García Pedrejón[316], en cuyo pontificado se principiaron los trabajos de construcción del mueble[317]. En efecto, en las postrimerías del seiscientos se hallan en la basílica tudense Fernando Rodrigues da Costa[318] y João Monteiro, dos pintores itinerantes procedentes acaso del conocido núcleo de policromía de Braga, alertados por el anuncio de la encomienda capitular, cuya publicación se extendería al Norte de Portugal[319]. Siguen la estela dejada por compatriotas que han desarrollado parte de su profesión en la catedral de Tui en el quinientos y comienzos del seiscientos, caso de Jácome de Brancas[320] y Filipe de Serbeira[321]. El 30 de octubre de 1694 ya están montados los andamios[322], y en los dos años siguientes se salda la deuda de 13.300 reales contraída por la Fábrica[323]. El 16 de diciembre de 1695 «se sacaron y recoxieron las maderas de la estada del altar mayor con que se doró el retablo», con lo que se dan por finalizados los trabajos de policromía del reta-

315 AHN, Clero, Catedral de Tui, Libro 10.383, fol. 146r.

316 Mitrado de Tui entre 1674 y 1682.

317 AHN, Clero, Catedral de Tui, Libro 10.383, fol. 134v.

318 Españolizado como Fernando Ruiz da Costa.

319 La documentación catedralicia se refiere a ellos como vecinos de «Villanueva», que es parte de un topónimo luso castellanizado. El nombre de muchas localidades portuguesas comienza por «Vila Nova», por lo que si supiésemos qué nomenclatura le acompaña tendríamos la clave para localizar a ambos mestros con exactitud. Francisco Lameira sitúa a un João Monteiro en el medio artístico de Vila Nova de Portimão en 1683 (Lameira, 2000: 253), pero dada la lejanía, pues estamos hablando de la costa sur lusitana, es más probable que el que ejerce su oficio en Tui sea João Monteiro Malafaia, activo en Braga en 1692. El bracarense es un núcleo mucho más cercano y el de mayor relevancia del país vecino desde el punto de vista de la policromía, exportador tradicional de artistas hacia Tui durante los siglos de la Edad Moderna. De su compañero Rodrigues nada hemos podido documentar en dicha zona, de la suponemos que es vecino como Monteiro. Agradezco enormemente dicha información al profesor Eduardo Pires de Oliveira, acreditado investigador del arte del Norte de Portugal, muy especialmente de Braga.

320 En la visita que el obispo Miguel Muñoz cursa a la catedral el 2 de septiembre de 1540 se ordena que se pinte el retablo mayor renacentista, cuyo trabajo realiza Brancas, pintor afincado en Tui, por 136 reales, más otros 10 que aporta el canónigo Ruy García (Gómez Sobrino, 1986a: 205).

321 En el ajuste de cuentas realizado a la muerte del chantre Lope Sarmiento, fechado en 1610, se ordena pagar 1.125 reales a Serbeira, o Cerveira. Entre otras cosas se le abona la policromía del nuevo retablo de la Preñada, financiado por el canónigo en 1601 (ACT, Protocolos, Andrés Ferreira, 1610, fol. 109v).

322 Ese día se registra a favor de José Domínguez Bugarín un desembolso de 100 reales «por hazer las hestadas para dorar el retablo del altar mayor» (AHN, Clero, Catedral de Tui, Libro 10.383, fol. 138r).

323 La partida principal de esa cantidad, que asciende a 1.000 ducados, se satisface a ambos pintores a través de cuatro libranzas fechadas entre el 4 de agosto y el 4 de noviembre de 1695. A ellas hay que añadir otra de 2.000 reales, abonada el 2 de diciembre de dicho año a Monteiro, «por razón de lo que se le está debiendo por dorar el retablo de la capilla mayor». El 7 de abril de 1696 se salda una deuda de 300 reales, contraída con «los pintores que doraron el retablo». El 26 de junio de 1695 se pagan a Monteiro 250 reales por «por hauer dorado el escudo del retablo del altar mayor y resto que se le debía de la pintura de la Patrona», una actuación que incrementaría el montante documentado en 13.550 reales. AHN, Clero, Catedral de Tui, Libro 10.383, fols. 139r, 140v, 153v y 158rv.

blo[324], que tendrán que superar tres inspecciones en 1695 y 1696[325]. En el contrato de ejecución del retablo de Santiago, suscrito el 31 de enero de 1696, se dispone que el modelo a seguir sea el retablo mayor, «que al presente está dorado»[326].

Entre el 21 de diciembre de 1697 y el 31 de enero de 1698 el prelado hace entrega al Cabildo de otros 11.000 reales, sin que sepamos a qué fin van destinados. Por las fechas cabe pensar que su propósito sería restituir a la Fábrica el dinero invertido en los organeros, escultor, pintores y demás operarios que levantaron los primeros instrumentos barrocos del coro y sus cajas, de los cuales sólo ha quedado rastro documental[327]. Cuando todavía estaba en pie la sillería medieval, aunque herida de muerte[328], los capitulares deciden fabricar unos nuevos órganos, los primeros del período barroco, acompañados de sus respectivas fachadas de madera[329]. Del primero de ellos, dispuesto en la epístola, se encarga el organero y fraile jerónimo José dos Anjos, llegado del monasterio portugués de Santa Maria da Vitória da Batalha. En el taller formado para la ocasión trabajan bajo su supervisión entre 1695 y 1697, aparte de carpinteros, herreros y pintores, los escultores tudenses Bugarín y Valladares, el bajonista Pedro Tineo y el organista Manuel Taboada, ascendiendo el cómputo global de la empresa a 16.664 reales[330].

La ejecución del segundo órgano, llamado grande o mayor, se confía al organero Juan Galindo de la Cuesta, arpista de la capilla de música de la basílica compostelana, que había sido reclamado para reconocer el primer órgano[331]. La factura total de este segundo instrumento no llega a 15.200 reales, en cualquier caso algo más de mil por encima de lo pactado legalmente entre el maestro y su cliente[332], retribuida por orden del fabriquero entre 1697 y 1701.

---

324 AHN, Clero, Catedral de Tui, Libro 10.383, fol. 150r

325 Tales reconocimientos se abonan a los peritos el 31 de julio y 2 de diciembre de 1695 y el 13 de enero de 1696. Tras el primer examen se efectúa una entrega de 60 reales «a los pintores que reconoscieron la pintura del altar mayor», y transcurrido el segundo se desembolsa idéntica cantidad a «los pintores que uinieron a reconoçer el retablo» (AHN, Clero, Libro 10.383, fols. 139r y 152r). Los maestros que hacen la segunda valoración proceden de la parroquia de Santiago de Tortoreos, pudiendo ser uno de ellos Domingo Pereira (Pérez Costanti, 1930: 425-426), vecino de esta feligresía y coetáneo de Fernandes y Monteiro. El último examen le cuesta al Cabildo 24 reales y recae en Benito de Paredes Salgado (AHN, Clero, Catedral de Tui, libro 10.383, fol. 153r).

326 Archivo de la Casa de la Canicoba de Tui (ACCT), Libro 3º, fol. 125r.

327 AHN, Clero, Libro 10. 383, fols. 185v-186r.

328 A través de una elocuente nota en uno de los libros de acuerdos espirituales, fechada el 6 de octubre de 1681, se hace una seria advertencia sobre el estado del mueble. Se previene que la sillería, «además de no ser deçente a yglesia cathedral está enuexecida, desquadernada, y rota» (ACT, Libro 2º de acuerdos espirituales (1672-1738), fol. 77v). Casi tres cuartos de siglo antes, el 12 de enero de 1609, se había materializado la última reforma importante de la sillería antes de la fábrica del nuevo mueble del coro en 1699, consistente en el cierre de la testera mediante una silla episcopal, en el centro, y dos más a los lados, asumida por Juan Dávila por encargo del obispo benedictino fray Prudencio de Sandoval (Arquivo Histórico Universitario de Santiago de Compostela (AHUS), Protocolos, Distrito de Santiago, Pedro de Seijas, 1609, prot. 698, fols. 41r-46v).

329 Se han publicado algunas noticias documentales que prueban la existencia, desde 1420 hasta 1616, de órganos en la catedral anteriores al período barroco, ubicados primero en la cabecera del brazo sur del transepto y después en el centro de la nave central (Iglesias Almeida, 1998: 142-143).

330 Véase en el Documento 6 del corpus documental el día a día de los pagos de jornales a carpinteros, canteros, herreros y pintores, integrantes fijos y eventuales de un taller creado ad hoc, así como los propios gastos del maestro en alimentos, alojamiento, e incluso medicamentos y sangrías, así como la compra de materiales y otros conceptos relacionados. Tales apuntes contables apenas aportan datos sobre el instrumento y su balcón, fuera de un escueto glosario compuesto por términos como «caños», «fuelles», «guardapolbo», «corredor», «trabateles», «cantoneras» y «secreto».

331 Véase todos los asientos del Libro de Fábrica respecto a esta obra, así como el contrato completo de la misma, en los Documentos 8 y 9 del corpus documental.

332 El exceso se debe a buen seguro a que, conforme a una de las estipulaciones, «el registro de ecos y cascaueles no entra en el conçierto arriba dicho sino que se ha de pagar al dicho don Juan Galindo lo que mereciere» (ACT, Protocolos, Francis-

Aparte de la relación de los pagos contamos con el contrato suscrito entre los prebendados y Galindo el 18 de septiembre de 1697, que aporta cierta información técnica y musical[333]. Una de las condiciones del instrumento notarial obliga al Cabildo a proporcionar al organero un «aposento» para guardar los fuelles, que finalmente se emplaza en una de las torres de la catedral. A través del clausulado se advierte el deseo de los prebendados de contar con otro órgano en el lado de la epístola, que se construiría a imagen del que se acababa de montar. El plazo para fabricarlo, colocarlo y afinarlo se estipula en año y medio, y su altura es de «doçe palmos en tono natural»[334]. Presenta las siguientes características:

> «Primeramente un flautado auierto de doçe palmos, más su octaua de seis palmos, más quincena. Más un flautado tapado y su deçinouena, que de mano derecha a de açer nasarte. Más un lleno de çinbala, cinco caños por punto. Más una corneta ynglesa de mano derecha, cinco caños por punto. Más otra corneta de mi sol. Más un registro de dulçainas, otro de trompetas reales, clarines de mano derecha, tinbales, pífano y pajarillos. Y asimesmo el secreto con todo lo que requiere nuevo, tres fuelles del tamaño que pide un órgano natural de doze palmos. A de açer asimesmo toda la herraje necesaria para tablones, fuelles y registros»[335].

El taller abierto por Galindo vuelve a contar con Valladares[336]. Entre sus miembros se encuentra un «hevanista» de su máxima confianza y misma procedencia, Diego Crespo de Castro. El adjudicatario firma con él un contrato de asistencia el 5 de mayo de 1698 en la ciudad de origen de ambos para que le auxilie en todo lo que concierne a su especialidad. Le abonará 4.400 reales por su trabajo, que llevará a cabo a caballo entre Santiago y Tui. Galindo, siendo consciente de que «por su persona no puede trauajar toda la obra que hes nezesaria para la fábrica de dicho hórgano», deja en manos de Crespo

> «la fábrica de la madera de los tres fuelles, refenderla y labrarla, y la del secreto de dicho hórgano, encolarla, aforrarla y ajustarla en la casa de dicho Juan Galindo o en el taller de la dicha Santa Yglesia del señor Santiago, y todo ha de yr por la traza y dispusizión de dicho don Juan Galindo para que quede satisfecho de lo obrado para seguridad de la obra»[337].

Además, dicho carpintero

> «ha de soldar la cañutería que fuere nezesaria dándosela dicho don Juan Galindo cortada, y ha de baziar el hestaño y plomo que fuere menester y componer los caños que se aprouecharen del flautado y octaua. Cuio hórgano se ha de ajustar y componer en dicha ciudad de Tuy, y para ello ha de asistir dicho Diego Crespo a su fábrica asta fenecerle y acauarle, llabe en mano, así en esta ciudad de Santiago como en la de Tuy, sin que se pueda hescusar de alguna circunstanzia que condujere a la fábrica del. Más ha de poner todo lo que se obrare en esta çiudad a su costa en dicha ciudad de Tuy el dicho Diego Crespo, pagando los carretos y asistiendo por su persona por el camino para que con su cuidado todo lo obrado no se maltrate. Y para todo lo referido el dicho don Juan Galindo le ha de dar toda la madera y más materia-

co Giráldez, 1697, I, fol. 227v).

333 ACT, Protocolos, Francisco Giráldez, 1697, I, fol. 227rv.

334 Dos metros y medio, aproximadamente.

335 Ibidem, fol. 227r.

336 Este entallador no cobra los 28 reales de los servicios prestados a Galindo hasta el 19 de febrero de 1701 (AHN, Clero, Libro 10.383, fol. 248v), tarea que no le habría ocupado más de una semana a juzgar por su minuta, tomando como referencia los cuatro reales diarios que habitualmente pagaban los maestros a los operarios de sus talleres, de acuerdo con los reintegros de los libros de contabilidad del fabriquero.

337 AHUS, Protocolos, Distrito de Santiago, Pedro Vázquez, 1698, prot. 1.976, fol. 125r.

> les que sean nezesarios para toda la obra que hiziere, sin que para ella ponga más que la manifectura de manos»[338].

Aprovechando su presencia en la ciudad, Galindo es requerido el 29 de noviembre de 1699 para fabricar un realejo en el convento de la Orden de Predicadores, por el que percibe 2.400 reales[339]. Del mismo modo, la comunidad de clarisas del convento de la Concepción solicita sus servicios profesionales para reparar su órgano portátil, acudiendo a la llamada en compañía de Crespo, con quien también colabora en todo lo que «se ynnobó» en el órgano catedralicio. Estas dos actividades, que se pactaron fuera de contrato, causaron disensiones económicas entre ambos, que se saldaron, el 26 de agosto de 1700, con la renuncia y el cobro de un finiquito de 1.100 reales por parte del ebanista[340].

Las cajas de ambos órganos quedan bajo la responsabilidad de Bugarín, como cabría esperar dada su posición como maestro de cabecera de la Fábrica[341]. Las ejecuta entre 1696 y 1699, siguiendo las indicaciones de los organeros señalados. Por la primera de ellas, que amuebla el órgano de la epístola, ingresa inicialmente 2.904 reales, que se añaden a otra partida posterior de 1.573 reales, por lo que el montante total de sus emolumentos asciende a 4.477 reales[342]. La remuneración de la segunda caja se eleva a 6.600 reales[343], ni un real más de lo estipulado en el documento de ajuste firmado entre el Cabildo y su entallador de confianza el 3 de junio de 1697[344]. La diferencia de precio entre ambas cajas puede ser debido a la importancia dada al instrumento del evangelio, considerado como órgano mayor, y tal vez al mayor tamaño de la maquinaria musical y su forro lignario. En cualquier caso, no estaríamos ante órganos de gran tamaño. Esta última caja se reforma tres años más tarde, pues el 19 de enero de 1700 se gastan 2.000 reales en su «composición»[345]. Es factible que este arreglo no se haya debido tanto a un defecto de fabricación y a la relajación en el buen hacer de Bugarín, como a un intento a la desesperada de adaptar el mueble a la recién estrenada sillería coral. Sea por la razón que fuere, el intento de adecuación resultó en vano, ya que ese mismo año se retirala caja al claustro[346]. El órgano del evangelio, todavía útil, se repara íntegramente en 1711[347].

Las referencias documentales de la policromía asignan la primera caja a Fernando Rodrigues da Costa, por cuya dedicación percibe en 1696 y 1697 una asignación de 220, a cuen-

338 Ibidem, fol. 125v.

339 ACT, Protocolos, Francisco Giráldez, 1699, fol. 387rv.

340 Acordaron que a partir de esa fecha «el dicho don Juan Galindo ha de acabar por sí solo y a su costa la fábrica de dicho órgano, dejándole a él desobligado de su asistenzia, y ha de dar al dicho Diego Crespo cien ducados de vellón asemade en libranza para que en virtud della los pueda auer y cobrar del fabriquero de dicha Santa Yglesia, además de las partidas que le tiene entregado, en cuyos cien ducados ban yncluidos los jornales y trabajo que se deuía a dicho Diego Crespo por lo que se ynnobó en el referido hórgano y por lo que asestió a la compusición del dicho realejo de las dichas relijiosas» (ACT, Protocolos, Francisco Giráldez, 1700, I, fol. 203r).

341 Véase la evolución cronológica de la construcción de ambas cajas, así como el contrato completo de la segunda de ellas, en los Documentos 6, 7 y 9 del corpus documental.

342 AHN, Clero, Catedral de Tui, Libro 10.383, fols. 157r-158r y 182r.

343 Ibidem, fols. 229v-230r.

344 ACT, Protocolos, Francisco Giráldez, 1697, fol. 121rv.

345 La anotación es de 2.011,14 reales, percibidos por «los maestros y oficiales de carpintería, canteros, compras y otras cosas que se gastaron en componer la 2ª caja del hórgano que hizo Galindo» (AHN, Clero, Libro 10.383, fol. 228v).

346 En las cuentas de Fábrica figura un pago de 450 reales, destinado a retribuir «a los oficiales que retiraron la caja del hórgano» (AHN, Clero, Catedral de Tui, Libro 10.383, fol. 241r).

347 En las cuentas de Fábrica de 1711, que finalizan el 31 de julio de 1712, se registra un estipendio de 2.504 reales destinados a la «compusizión del órgano de la naue de la Soledad» (AHN, Clero, Catedral de Tui, Libro 10.383, fol. 390r).

ta de un total de 330 reales pactados con la Fábrica[348]. La pintura de la segunda se adjudica a Gregorio de Castro, Esteban de Lara y Gregorio de Lara, encargo que aparece reflejado en el libro contable de la Fábrica por valor de 460 reales a lo largo de 1699 y 1700[349]. Ambas partidas, a juzgar por sus importes, o bien representan un pequeño porcentaje de las cantidades pactadas con el cliente o, lo más seguro, hacen referencia a trabajos de pequeña envergadura, habida cuenta de que en las fuentes se habla de pintar y no de dorar, que es la técnica que encarece la policromía. Aparte de la Fábrica y el obispo Torre, otros clérigos de la catedral cooperan en la financiación de los órganos del coro, caso del deán Alejandro de Castro, el arcediano Jacinto de Castro y Bolaño[350] y el canónigo Antonio de la Barrera Castro y Montenegro[351].

La sillería del coro es, junto con la reforma arquitectónica de la capilla de Santa Catalina, una de las encomiendas capitulares en las que el obispo se habría implicado más desde el punto de vista económico y personal, y prueba de ello es el blasón labrado en la silla episcopal. La escritura de concierto rubrica el 6 de febrero de 1699 entre algunos comisionados del Cabildo y Francisco de Castro Canseco, escultor leonés afincado en Galicia[352], si bien la primera mención documental a la obra se retrasa hasta el 9 de enero[353]. El 7 de marzo Esteban de Cendón intenta concursar a la desesperada fuera de plazo, y para tal fin apodera a su discípulo Bugarín para que puje en su nombre, a sabiendas, o ignorando, que el contrato ya se había firmado[354]. Castro contaba indudablemente con el favor del mitrado financiador, pues sólo así se comprende la fulminante adjudicación de la obra sólo dos días después de la redacción de las cláusulas que debían regir su construcción, lo que indica que ya estaría apalabrada. Su trabajo previo en la sillería del coro de la abadía de Santa María de Sobrado, fechado en 1693, pudo servirle de carta de presentación ante el cliente[355]. Pero si esta es una buena motivación para ser requerido por el Cabildo, también lo sería la terminación, a partir de 1696, de la dotación lignaria de la capilla del Santo Cristo de la basílica auriense[356]. Pero lo que más habría pesado en el ánimo del Cabildo, por influencia del obispo, sería la ejecución del retablo mayor del cenobio de San Salvador de Celanova, llevada a cabo presuntamente por Castro entre 1693 y 1697, pues Torre tiene con esta abadía una relación sentimental[357]. Para acometer con garantías el encargo fija su residencia temporal en la ciudad, y en ella habitaba todavía cuando el 20

[348] En las cuentas de Fábrica se consignan veinte ducados cobrados por el pintor a través de dos recibos, de 10 de diciembre de 1696 y de 25 de abril de 1697, «por quenta de treinta ducados que hauía de hauer dicho pintor y en que con él estaua conçertado pintar el órgano nueuo, que con reziuos del sobredicho se arían buenos» (AHN, Clero, Catedral de Tui, Libro 10.383, fol. 181r).

[349] AHN, Clero, Libro 10.383, fol. 228rv.

[350] El deán y el arcediano de «Alabruje» entregan 1.357 reales «para la fábrica del órgano» (AHN, Clero, Catedral de Tui, Libro 10.383, fols. 146v).

[351] El 18 de octubre de 1698 el fabriquero extiende un recibo al canónigo por los 1.000 reales que «aplicó de limosna para el segundo hórgano nuebo» (AHN, Clero, Libro 10.383, fol. 207r).

[352] ACT, Protocolos, Francisco Giráldez, 1699, fols. 29r-31v (véanse las condiciones de ejecución y la escritura de ajuste de obra en los Documentos 10 y 11 del corpus documental. En estos momentos todavía está avecindado en Melide, villa de la provincia de A Coruña (Pérez Costanti, 1930: 94).

[353] En dicho día el cabildo designa a una serie de prebendados para «discurrir en orden a la sillería del coro» (ACT, Libro 11º de Actas capitulares (1696-1712), fol. 74r).

[354] Taín Guzmán, 1997: 392. Dicho poder se transcribe completo en el Documento 12 del corpus documental.

[355] Pérez Costanti, 1930: 94.

[356] Ferro Couselo y Lorenzo Fernández, 1988: 46-55.

[357] El abadologio manuscrito anónimo conservado en el monasterio de San Xulián de Samos, denominado *Apuntamientos para una historia del monasterio de San Salvador de Celanova*, señala dicha obra como impulsada por el abad fray José de Arriaga durante su primer cuatrienio (Cotelo Felípez, 2007: 67).

de junio de 1700 es llamado para fabricar dos retablos colaterales en la iglesia de la Trinidad de Ourense[358]. Del taller constituido para materializar esta empresa artística se conocen los nombres de dos artistas locales, Benito de Silva y Ruibal[359] y el ya nombrado Valladares[360]. A ellos habría que añadir los dos maestros principales del período que nos ocupa, Bugarín y Pazos, si bien la participación de ambos en esta promoción capitular se mueve en el terrero de la especulación razonable.

Pazos haría las veces de director de obra durante las previsibles ausencias de Castro, acuciado por la premura de finalizar el encargo de la capilla del Santo Cristo de la basílica auriense. Sin su contribución a esta empresa, y otras circunstancias que se irán razonando a medida que avance la redacción de nuestra investigación, no se comprende la enorme afinidad estilística entre ambos artífices. Su aportación personal a este proyecto es indispensable para entender los paralelismos con la cajonería de la sacristía mayor y la sillería de la sala capitular. Por lo que respecta a Bugarín, no sería razonable que se quedara fuera del taller el maestro que cuenta con la protección del Cabildo, y más siendo una obra impulsada por la Fábrica. Castro se compromete a cumplir las cláusulas recogidas en un pliego de condiciones y seguir fielmente sus propias trazas. El plazo de ejecución queda estipulado en dos años, y dentro del precio se incluye la compra y traslado de la madera necesaria, proveniente de Portugal. Los prebendados le pagarán 60.000 reales conforme vaya cumpliendo los objetivos, y sufragarán asimismo las escaleras de subida a los órganos, abiertas en los laterales del muro perimetral. A este importe hay que añadir otro de 1.039 reales, apuntados en las cuentas de 1699, entregados a Castro «por las sibilas que hiço además del concierto, piso del coro, facistol y coronazión»[361]. El 7 de diciembre de 1700 se abonan 600 reales al escultor Alonso González por haber venido desde Melide para reconocer la sillería a petición del Cabildo[362]. Este mismo año es el que figura en el respaldo de la silla episcopal, relativo a la finalización y ensamblaje del mueble.

La sillería barroca fue construida de nuevo en el cuerpo de la iglesia, un espacio que ya ocupaba el mueble coral gótico retirado[363] [Figuras 5-6]. Los responsables del proyecto no hacen más que respetar una usanza secular desarrollada en catedrales y monasterios desde la Edad Media[364]. El Concilio de Trento había querido romper esa tradición recomendando su

[358] Hervella Vázquez, 1997-1998b: 223.

[359] Benito de Silva, en su declaración como perito en el proceso de canonización de San Telmo, señala que «los retratos y efixies de la dicha sillería tienen de antigüedad treinta y tres años, poco más o menos, por auerse hecho en el tiempo que suena su rótulo», y puede asegurarlo por «auer trauajado en dichas tarjetas» (ACT, Canonización de San Telmo, Proceso del culto, III, fol. 758v).

[360] Valladares, con idéntica atribución, afirma que «las referidas efixies y retratos tienen de antigüedad treinta y tres años, poco más o menos, por auerse puesto por el año de mil y setezientos», y que lo sabe a ciencia cierta «por auerlo uisto y trauajado en toda la dicha sillería» (ACT, Canonización de San Telmo, Proceso del culto, III, fol. 759v).

[361] AHN, Clero, Catedral de Tui, Libro 10.383, fol. 241v.

[362] Ibidem, fol. 231r.

[363] Se conservan algunas tablas de la sillería medieval en el Museo Diocesano de Tui y el Museo de Pontevedra.

[364] Navascués, en su *Teoría del coro en las catedrales españolas*, dice que la posición del coro «ha sido fundamental en la concepción histórica de la catedral», pues afecta «al uso y funcionamiento del templo, a la liturgia y ceremonial específico de la catedral, a la organización procesional, a la ubicación del clero y de los laicos en su distinta condición, a la relación espacial entre éstos y otros elementos como altares, retablos, púlpitos» (Navascués Palacio, 1998: 10). La historia de los coros de las catedrales españolas es la constatación de un viaje de ida y vuelta entre el coro y el presbiterio. En España, desde el siglo XII hasta el Concilio de Trento, casi todas las catedrales dispusieron el coro en la nave mayor, en un espacio conectado con la capilla mayor pero individualizado de la misma. Este modo hispano de colocación de los coros es el más difundido, con ejemplos tan señalados como la sillería del Maestro Mateo para la basílica compostelana, y la renacentista de la catedral de Toledo. A esta costumbre tan extendida se opone el modelo francés de las catedrales de León y

colocación «hacia el altar mayor», tal y como aconseja Carlo Borromeo en sus *Instructiones fabricae*[365]. Tras la reforma de que fue objeto en el novecientos, una parte de la estructura se trasladó al presbiterio y la otra permaneció en la nave central. Hoy se encuentra mermada en su armazón y dotación ornamental, pero con su plan iconográfico prácticamente intacto. Algunos elementos se encuentran repartidos por la caja del órgano del evangelio y los museos catedralicio y diocesano[366] [Figuras 7-14]. De acuerdo con el contrato de ejecución, la sillería estaba formada por «dos hórdenes de sillas, altas y vajas». El nivel bajo del mueble coral, que alberga «la historia de medio relleue de la vida y milagros de San Pedro Gonzáles Thelmo, patrón de este ovispado»,

> «se ha de azer en la misma conformidad que en la alta, menos la coronaçión y cornixamento, que en lugar del ha de hir, según lo demostrado en la trasa, con un atrillo corrido por todo alderredor de la silla vaja por la parte que mira a la sillería alta, y por la que mira al coro unas metopas y frolones de talla»[367].

En los respaldos de la sillería alta, por el contrario, se harán las «figuras de medio relleue de los santos» que indique el cabildo, mientras que las pilastras de separación han «de lleuar unos suvientes de excultura de niños y talla»[368]. Esta imprecisión y parquedad descriptiva contrasta con la realidad de unas sillas que son soporte de un extenso calendario esculpido, integrado por obispos vinculados en buena medida con la diócesis tudense y la Orden de San Benito, aparte de vírgenes y mártires de la Iglesia local y de un santoral de mayor rango al que pertenecen San Anselmo, San Benito, San Pedro y San Pablo, así como San Miguel y el Ángel Custodio. En las pilastras que median entre los respaldos se labra una estudiada selección de santos de la Iglesia Universal y una pequeña serie de composiciones alusivas al amor divino y profano.

Tras el segundo orden de sillas se sitúa un entablamento que alberga figuras simbólicas alusivas a la Madre de Dios, cuya existencia se narra en el guardapolvo. Presidiendo el relato biográfico mariano se disponía, sobre la cátedra del ordinario, un bulto de Nuestra Señora de la Asunción, patrona de la catedral, hoy en el museo catedralicio. Aún hoy se conservan los entrepaños que se disponían a ambos lados de dicha imagen, en los cuales se talla el ciclo completo de la vida de la Virgen, mayormente apócrifo, que va desde el anuncio a San Joaquín y Santa Ana hasta el Tránsito. Los paneles más amplios se reservan para contar la relación entre el apóstol Santiago y la Virgen, concretamente sus apariciones en Zaragoza y Granada.

La iconografía marginal de mayor enjundia se concentra en los mascarones de las misericordias, en los seres híbridos labrados en los apoyamanos de ambos niveles y en las mén-

Burgos, que de forma excepcional han preferido situar el coro, y la sillería, en el presbiterio. La tradición española se adaptará a los usos impuestos por el sínodo tridentino, que va a preferir en un único recinto el coro y el altar mayo. Este es el caso de una catedral, la de Valladolid, fabricada según los cánones estéticos y litúrgicos de la Contrarreforma. Véanse estas afirmaciones en Navascués Palacio, 1998: 43-69.

365 Borromeo, 1985: 18.

366 La mayor parte de la sillería ha ido a parar a la capilla mayor, quedando dos grupos de seis sitiales en cada lado de la nave mayor, debajo de los órganos. En las cajas de dichos instrumentos se han incrustado los respaldos de San Pedro y San Pablo de la sillería alta. Este último forma parte actualmente de los fondos expuestos en el museo diocesano, tras el proceso de restauración del órgano de la epístola. Le efigie de la Virgen de la Asunción que presidía el conjunto se encuentra hoy en día en el museo catedralicio, junto con la tablilla «PSALLE CHORVS ET SILE».

367 ACT, Protocolos, Francisco Giráldez, 1699, fol. 29rv.

368 Ibidem, fol. 24r.

sulas de separación de los recuadros de la sillería baja. El contrato pone el acento en la volumetría y escultura del sitial del prelado, que

> «para la desençia, hadorno y hermosura del frontis del coro, ha de tener un palmo de más anchura que las otras, a causa de que sobre dicha silla se ha de levantar un cuerpo de arquitetura, con el hadorno y forma que demuestra la trasa en ir alzado, con una caja en que se ha de colocar una ymajen de la Asunçión de Nuestra Señora, y al respaldo, en que está dibujado un Saluador, la figura que más convenga»[369].

Habrá que aguardar hasta 1706, al regreso de Pazos de su odisea compostelana, para que la Fábrica se embarque en un nuevo proyecto, tan interesante desde el punto de vista iconográfico como singular en el panorama de renovación artística de las catedrales del ámbito hispano durante el Barroco[370]. Se trata de las puertas de madera de las portadas occidental y norte, cuyos entrepaños albergan una sermón relivario de apóstoles, evangelistas, doctores, arcángeles y mártires, transmisores de la doctrina de la Iglesia de Roma, con participación de miembros del santoral diocesano, como San Julián y San Paio. El buen resultado alcanzado por el escultor en esta encomienda, que será objeto de un capítulo independiente, le habrá valido de garantía ante el obispo Torre para hacerse con la construcción de los tres retablos de la capilla de Santa Catalina. También le habrá servido de aval ante el canónigo Lorenzo Fernández Cortiñas para acometer la ejecución del retablo de su santo homónimo, fechado en 1708. Estos cuatro retablos se analizarán más adelante en el capítulo dedicado a la retablística.

El 22 de diciembre de 1707 el cabildo firma un contrato de obra con el arquitecto fray Pedro de San Bernardo, residente en la abadía de Celanova, para la remodelación integral de la capilla de Santa Catalina[371]. Es un caso de promoción capitular y mecenazgo episcopal, como muchos de los que figuran en este epígrafe, pero en esta ocasión el prelado no se limita a transferir el dinero al organismo catedralicio como de costumbre, sino que se reserva el control del gasto. El 23 de mayo de 1708 se ofrece a desembolsar 25.000 reales para la reforma[372]. La remoción transforma por completo el viejo recinto gótico, dotándolo de una nueva entrada, tribuna, un par de nichos laterales de medio punto y dos tramos cubiertos con bóveda de cañón y arista, en cuya clave se labran sus armas [Figura 15]. La cesión dineraria del mitrado se extiende a otros espacios de la catedral, llegando el montante total a 38.000 reales[373]. La

369 ACT, Protocolos, Francisco Giráldez, 1699, 29r.

370 ACT, Libro 11º de Actas capitulares (1696-1712), fol. 273v.

371 Taín Guzmán, 2003a: 185-186.

372 En esa fecha, antes de partir para la visita de la diócesis, «vino el señor obispo después de las oras de la mañana a despedirse del Cauildo en la forma acostumbrada para yr a la visita, y con esta ocasión ofreció veinte y çinco mil reales de vellón para las obras que se an de hacer en esta Santa Yglesia, y hiço donación berbal delante los señores que se allauan presentes, añadiendo dejaua orden a su mayordomo para que los entregase conforme el maestro de las obras los fuese pediendo, y el Cauildo dio las graçias muy rendidas a Su Ylustrísima por la donación y nombraron a los señores tesorero y lectoral para dárselas más cumplidas y se fuesen a dispidir de Su Ylustrísima» (ACT, Libro 11º de Actas capitulares (1696-1712), fol. 330r).

373 La empresa arquitectónica abarca «los quatro arcos, enzima de las bóuedas de la naue menor de la Soledad, uno en la puerta trauiesa conforme tiene ya otro, y otro en la cisterna, y en la capilla de Santa Cathalina otro, y toda la dicha capilla de bóueda de cantería, la mitad de arista, o luneta, para que le quede libre la luz que tiene, y lo demás de medio cañón, y poner la piedra que se cayó en el simbolio y rebocar todas las hauerturas», y también «alargar la sachristía pasando el perpiaño que la deuide de la capilla de San Juan a la puerta de dicha capilla, recojiendo dentro el ámbito de ella, y hacer una fuente o arquilla para el agua en la parte que fuera más conveniente y pareciere a dichos señores» (ACT, Protocolos, Francisco Giráldez, 1707, 175rv).

adjudicación al maestro benedictino es una muestra más del apego de Torre a la mencionada abadía.

1712 es el año más prolífico en cuanto a la dotación mobiliar de los espacios litúrgicos y los recintos auxiliares de la catedral, y por ello el más significativo en la carrera profesional de Pazos y en la proyección del Cabildo como cliente, siempre con la balsámica ayuda episcopal. El 15 de enero incluye en un mismo documento notarial la hechura de dos obras de relevancia para el arte español: la sillería de la sala capitular y la cajonería de la sacristía mayor, soporte de intrincados y eruditos programas iconográficos que trataremos de desentrañar en sendos capítulos[374]. La primera de ellas se inicia después de la construcción de los nuevos armarios para el archivo catedralicio, confiada al entallador Ciprián Domínguez Bugarín el 26 de abril de 1711[375]. Para agradecer su papel como benefactor en el pasado y el momento presente, el 15 de abril de 1712 el cuerpo de canónigos decide fundar en honor del obispo un aniversario el día de San Anselmo[376].

A la cajonería y la sillería hay que agregar, también en 1712, un nuevo hito artístico: las rejas laterales lignarias de la capilla mayor, hoy desaparecidas. Su erección se demora, entre piezas de madera y basamento granítico, por espacio de tres años, entre 1712 y 1714. Un apunte del 8 de abril de 1712 nos indica que se idearon primeramente en material férrico, con la opción de aprovechar unas columnas lignarias que ya poseía el templo[377], pero a la postre se fabrican íntegramente en madera[378]. El 1 de septiembre de 1712 se publican las cédulas de la puja[379], y el 23 del mismo mes se adjudican a Pazos por un precio de 11.500 reales, en los cuales no entran «las estadas, piedras y pedestales», que son responsabilidad del pagador[380]. Siete días después, el 30 de septiembre, el Cabildo remite al taller del maestro las condiciones que habrá de incluir en la escritura de fianza, entre ellas la obligación de terminar las vallas el 1 de abril de 1714[381]. De acuerdo con el señalado instrumento, firmado el 17 de octubre de 1712, el entallador, respaldado por su hermano, el presbítero Francisco Rodríguez de Pazos, se obliga a hacer

374 ACT, Protocolos, Juan de Ínsua y Valdivieso, 1712, II, fols. 1r-2v.

375 Dichos anaqueles servirán «para recoger y tener en custodia los papeles de ella el qual a de tener setenta diuisiones con sus puertas entrepañadas, sus testas de la misma forma, con su cornija y remates, con su falleua cerraduras, visagras, clauazión y más de que necesitare cuyo archiuo a de tener de alto asta dicha cornija dos baras y media y de ancho todo lo que fuere necesario de forma que a de ocupar el sitio que está destinado para dicho archiuo a la entrada de dicha sala capitular sobre la mano derecha, según y en la conformidad que lo demuestra una planta echa por el sobredicho, y firmada de su nombre a las espaldas» (ACT, Francisco de Ínsua y Valdivieso, 1711, fols. 77r).

376 En la reunión capitular de tal día se acuerda «que en muestras de agradecimiento a lo mucho que a trabajado en esta Santa Yglesia el ylustrísimo señor don fray Anselmo Gómez de la Torre se le haga un aniuersario con vigilia de quatro capas con cetros, dexando a arbitrio de Su Ylustrísima señalar el día que le pareciere» (ACT, Libro 3º de cabildos espirituales (1682-1735), fol. 88r). Finalmente se establece «la vigilia el día de San Anselmo después de completas, y el día siguiente inmediato para la misa, que es en veinte y uno y veinte y dos de abril» (AHN, Clero, Catedral de Tui, Libro 20.218, fol. 123r)

377 Ese día el cabildo comisiona a dos de sus componentes para que «reconozcan el sitio del coro y capilla maior, y con asistencia de maestro agan se forme una planta de la reja de fierro que necesita, con toda la ermosura que se pueda ejecutar y la traigan y den quenta al Cauildo de lo que resultare, haciendo refleción si se podrán acomodar las [co]lunas de madera que están en la sachristía de Santa Catalina, sin que embaraçen la luz del altar maior» (ACT, Libro 11º de Actas capitulares (1696-1712), fols. 464v-465r).

378 El 9 de mayo de 1712 se determina que, dado que no es «posible que las rejas de la capilla mayor sean de hierro por pareçer que es ymposible acomodarlas, se hagan de madera» (Libro 3º de cabildos espirituales (1682-1735), fols. 88v-89r).

379 ACT, Libro 3º de cabildos espirituales (1682-1735), fol. 91r.

380 ACT, Libro 11º de Actas capitulares (1712-1722), fol. 14r.

381 Ibidem, fols. 14v-15r.

> «dos rejas a los dos lados del altar mayor, deuajo de los dos arcos que açen lado a dicho altar, que las [quales an de ser] de madera de castaño sana y buena, y cada una dellas ha de llebar dos [balaústres], el primero desde el plano o piso de la capilla mayor asta el alto del pie de la coluna del retablo del mesmo altar mayor, y el otro desde el pie de dicha coluna hasta el capitel de la misma coluna de dicho retablo. Y en medio de dicha rexa an de hir dos pilastrones de madera dibididos a proporçión, y entre los pilastrones y la coluna del retablo y la otra coluna que ha de ponerse de la otra parte del arco an de hir los balaústres que an de conponer dicha reja. Y los dichos balaústres y pilastrones de [dichas dos rexas] han de ser del grueso y alto que corresponde conforme el arte, y an de yr torneados y labrados con sus follajes y labor salomónico de todo primor al modo y mejor [de lo que parece en] la planta, y la dibisión o sotauasa que ha de auer entre el primero horden y el segundo de dichos balaústres a de yr tanbién con todo el labor que corresponde a la más obra, y los pilastrones an de yr labrados y entallados con labor de follaje, frutales y otros primores, los más vistosos. Y sobre dicha reja a de acerse su alquitrabe, friso y cornixa que benga por bajo del arco, en correspondencia de la del retablo del altar mayor, según se demuestra sobre las letras de dicho retablo, y el friso de dicha cornija ha de yr auierto [o roto] en quarterones para que no enbaraze la luz, y así dicho alquitrabe como la cornija a de hir con todo el labor y molduras que corresponde al altar mayor, que a de [hir] con ella. Y del lado que dize a la punta del arco en la parede frente de la coluna del retablo a de yr arrimado otro pedrestal de piedra que corresponda al del retablo, y sobre dicho pedrestal a de yr otra coluna que corresponda a la del altar o retablo mayor, que corresponda con el mismo labor que la coluna de dicho retablo, y dicha coluna ha de hir arrimada a la dicha parede deuajo del arco, y dicha parede y la ochaua que allí açe a de hir bestida con su pilastrón y pilastra con capitel, que corresponda al de la coluna, y todo ha de yr entallado con [sus] follajes, frutales y más labores que se ben en la planta. Y a de lleuar dicha rexa una coronazión de todo primor, vestida con sus angelotes, pájaros y más labores de primor que se ben en la planta, y a de yr toda recortada y auierta de suerte que enbaraçe lo menos que se pueda la luz de los espejos. Y en el primero orden, que comienza en el plano de dicha capilla mayor ha de yr dicha reja cerrada junto al retablo asta el pie de la coluna y sotabasa del segundo horden de valaústres, y se a de zerrar de ancho asta el primer pilastrón. Y la madera que ha de zerrar este espacio ha de yr labrada de una parte y de otra en la forma que se reconosce en la planta»[382].

Aparte de lo consignado en la cita anterior, Pazos se compromete a

> «poner dos ángeles que tengan las dos lámparas de los [capiteles] de los dos pilastrones, que se an de poner a la parte opuesta a la del retablo, para lo qual dicho Cauildo le ha de dar al entallador las dos colunas que lleua esta obra, que tiene ya echas»[383].

El 14 de septiembre de 1714 los canónigos exhortan al maestro a que subsane ciertos defectos, cuando el encargo estaba a punto de concluirse[384]. Nueve días más tarde, el 23 de septiembre, reparadas las deficiencias y ultimada la empresa, le acaban de pagar la cantidad convenida, más 500 reales de gratificación «por lo bien obrado de dichas rejas»[385]. El 28 de septiembre de 1714 pondrá dos figuras «en las rejas que hizo aora de próximo para el presuiterio, que serán las que a él le parecieren conuenientes»[386].

El 2 de julio de 1714, tres meses antes de ser montadas, el cuerpo capitular adjudica a Bugarín la obra de cantería concerniente a tales rejas, que se ejecutará bajo la supervisión de Pazos[387]. Por esta ocupación, que es la última del escultor tudense de la que tengamos constancia, recibe un estipendio de 1.300 reales. Con un plazo de entrega de dos meses, se regirá por las siguientes cláusulas:

382 AHPPO, Protocolos, Distrito de Tui, Lucas Francisco de Gándara, 1712, legajo 4.123-5, fol. 50r.
383 Ibidem, fol. 50v.
384 ACT, Libro 11º de Actas capitulares (1712-1722), fol. 80v.
385 Ibidem, fol. 81r.
386 ACT, Protocolos, Juan de Ínsua y Valdivieso, 1714, II, fol. 67v.
387 ACT, Protocolos, Juan de Ínsua y Valdivieso, 1714, fol. 92rv (véase dicho contrato de cantería en el Documento 22 del corpus documental).

> «A de alargar el plano del presuiterio de dicho altar por entre ambos lados en que se an de poner las rejas. A de fundar y haçer de nueuo los dos frontispiçios que haçe a las dos capillas referidas de San Pedro y Santiago. Que ha de leuantar los dos pedestales para las dos colunas enfrente de las del retablo. Yten que ha de hacer toda dicha obra de piedra de grano menudo y de la mejor que se allare, y toda ella a de quedar perfecionada de uno y otro lado de dichos altares para asentar las dichas rejas, a satisfaçión de Domingo Rodríguez, veçino de Fornelos, maestro asimesmo de arquitetura, que haçe dichas rejas, y según las medidas, cornijas y moldes que para ello a dado. Yten que todo el plano que alargare en dicho presuiterio lo ha de dejar uien losado en la conformidad que se alla lo demás. Yten que ha de haçer las gradas o escalas que suben al dicho altar maior repartiéndolas en çinco escalones con la maior perfeçión, conpartiendo el escalón que se añade en lo alto y en lo uajo de dicho presuiterio».

Dicho enrejado dividía por los costados la capilla mayor de las absidales de Santiago y San Pedro, cuyos retablos serán analizados en el capítulo correspondiente. Su reemplazo se plantea en 1775[388] y se lleva a efecto en 1788[389], no quedando de ellas más que un parco recuerdo documental. La suerte de estos cierres de madera corre paralela a la del retablo mayor. La primera noticia sobre la venta de ambas estructuras se registra el 10 de junio de 1791[390], y la segunda y última el 22 de septiembre de 1797[391], sin que sepamos a qué postor han ido a parar.

La financiación del retablo de San Pedro es responsabilidad del Cabildo, y como tal confiere su ejecución a Pazos. El convenio notarial para llevarlo a cabo, firmado el 21 de julio de 1713[392], incluye a mayores la carpintería de las tres ventanas de la sala capitular y dos hojas de madera para la entrada de la sacristía, de las cuales únicamente se conserva la exterior, que contiene labor de talla [Figura 16]. Acerca de estas puertas, el maestro hará

> «la más de adentro muy fuerte y gruesa y la de afuera más delgada, según la proporçión con que oy están las puertas uiejas, y una y otra an de lleuar toda aquella guarnición liza que paresca más lucida y acomodada a dichas puertas. Ha de acer tanuién en la pared de dichas puertas de la sachristía por la parte de afuera un frontispicio, que se conpondrá de dos pilastras, de cada lado la suya, que suban con su lauor y cornija y cierren por arriua dicha puerta con sus remates de todo primor, las quales puertas no an de lleuar lauor de talla sino guarnición y lauor liso, pero con toda la perfecçión que corresponda».

Los vanos de la sala de juntas capitular, orientados hacia el norte y el naciente, fueron agrandados, y su función alterada, a finales del setecientos durante la construcción del nuevo edificio dedicado a oficinas y vestuario. Los bastidores de las ventanas contaban, antes de ser modificadas, con

> «dos puertas cada una, y cada puerta con su postigo para vidrios; y dichos postigos an de lleuar sus puertas por la parte de adentro; y todo ha de hir con algún lauor liso y con las molduras que a dicho maestro parescan más proporcionadas para la perfecçión y lucimiento de dichas ventanas; las quales han de ser fuertes y de buena madera de castaño; y an de ser altas de suerte que cubran la maior parte del parapeto de piedra de las dichas ventanas; y juntamente an de yr marqueadas en buenos y recios pontones, pero sin baruilla porque las mismas puertas an de arrimar a la pared».

---

388 El 22 de septiembre de 1775 el doctoral expone en la reunión capitular que «sería muy útil poner rejas de yerro en la capilla maior de esta dicha Santa Yglesia, en lugar de las que tiene de madera, por quanto estas le ympiden mucho la luz y causan muchos perjuicios para poderen oir missa los fieles con la deuida atención» (ACT, Libro 20º de Actas capitulares (1769-77), fol. 336v).

389 Tres años después, el 29 de agosto de 1788, se ordena que «se hagan rejas de yerro que se coloquen en lugar de las de madera a los dos costados» (ACT, Libro 23º de Actas capitulares (1788-93), fol. 39r).

390 ACT, Libro 23º de Actas capitulares (1788-93), fol. 248v.

391 ACT, Libro 25º de Actas capitulares (1795-98), fol. 156r.

392 ACT, Protocolos, Juan de Ínsua y Valdivieso, 1713, II, fol. 78rv.

Pazos percibe por el retablo, las puertas y las ventanas 6.000 reales, con un plazo de entrega variable. La carpintería de las tres fenestras, y de las dos puertas, tendrá que estar ultimada antes del 1 de septiembre de 1714. El término dado por la entidad promotora para rematar y asentar el retablo de San Pedro finaliza el 29 de junio de 1715, festividad del santo. En aras a la simetría, y para armonizarlo con el de San Pedro, el Cabildo costea en 1714 el añadido estructural y ornamental del retablo de la otra capilla absidal, dedicada a Santiago. La factura de esta reforma asciende a 1.500 reales, 300 de ellos pagados por el mismo canónigo que había costeado el retablo en 1696[393].

La Fábrica confía los segundos y vigentes órganos barrocos al organero palentino Antonio del Pino y Velasco el 6 de junio de 1714. Las cajas que los cubren suponen el canto de cisne en la producción catedralicia de Pazos antes de su repentino fallecimiento. La construcción de ambos muebles se protocoliza el 28 de septiembre de ese mismo año, y el coste principal, incluida la parte musical, la policromía y una ayuda de costa al organero, se sustancia en una cifra algo superior a 100.000 reales. La mitad de dicha cantidad fue ofrecida por Torre, siendo de las pocas transferencias realizadas por el prelado en las que se revela su destino. Tomando en consideración las fechas del entierro de Pazos, que tuvo lugar el 1 de septiembre de 1715, y de la contratación de las mazonerías, así como el plazo de dieciséis meses señalado para entregarlas, llegamos a la conclusión de que existe una elevada probabilidad de que la conclusión de la encomienda quedase en manos de sus colaboradores.

Tras el óbito de Pazos todo indica que son los miembros de su taller los que se hacen cargo de las obras de material lignario impulsadas por el Cabildo a partir de 1715. Una de ellas es la reja del coro, confiada el 18 de noviembre de dicho año a Francisco García, Simón Rodríguez y Jorge Rodríguez[394] [Figura 17]. El primero de ellos es heredero del estilo y, probablemente también, del taller de Pazos. El convenio alcanzado entre los artífices y la Fábrica incluye, primeramente, la elaboración de una reja de hierro y madera de dos cuerpos montada sobre un basamento pétreo, organizada en pilastras y columnas torneadas y culminada por un Santo Cristo y ángeles que portan elementos pasionales. Veamos las características de la verja en el instrumento de contrato. En él se acuerda

> «que dichos maestros an de hacer una reja en lo tocante a madera y la an de poner a la entrada del choro de dicha Santa Yglesia en la parte que para ella está destinada, en la qual reja an de poner las pilastras que an de yr arrimadas a los postes torales de dicho choro, dos colunas que an de formar la puerta, un alquitraue sobre el primer cuerpo de los balaústres. Las pilastras y colunas del segundo cuerpo de dicha reja que serán correspondientes a las del primero. Que ha de rematar toda dicha reja con su cornijamento que haga labor a entre ambas partes. Que sobre dicho cornijamento han de haçer una coronación con sus claros, y en el medio por remate un Santo Chisto, y a los lados sobre las pilastras unos niños con ynsignias de la Pasión. La qual obra ha de yr con toda perfecçión de molduras, follajes y más lauor correspondiente a la planta que tienen formado y an entregado a dicho don Benito de Araújo, con todo lo demás que la obra pidiere para su mayor perfeción, para la qual le dará dicha Fábrica y los dichos canónigos otorgantes en su nombre los balaústres de fierro, a cuya medida y rato de la reja, y tanbién se le a de dar de dicha Fábrica las soleras añadidas sobre que se pondrá dicha reja, por dichos maestros fijada de todo lo necesario en el lugar señalado, que es más afuera de adonde el presente está la reja antigua. Yten que dichos maestros an de guarnezer los postes torales por la parte de adentro, y arrimado a ellos an de dejar dos arquitas yguales del pedestal de piedra de dicha reja que siruan para los papeles del quento y

[393] AHN, Clero, libro 10.383, fol. 430r.

[394] ACT, Protocolos, Juan de Ínsua y Valdivieso, 1715, fol. 126rv (véase dicho contrato al completo en el Documento 24 del corpus documental). Francisco García es natural de Fornelos, como Pazos, y los dos últimos de San Xurxo de Sacos (Cotobade, Pontevedra).

> más necesario y para sentarse en ellos los pinzernas, cuya guarnizión será correspondiente a la más obra del choro».

La idea de las dos alturas con su remate figurativo tendrá poco recorrido, pues a la luz de las fotografías más antiguas que se poseen, de principios del novecientos, la reja carece del supuesto segundo nivel y de la coronación[395]. Lo más novedoso de la obra es, indudablemente, la simbiosis entre elementos pétreos, metálicos y lignarios, en los cuales hay lugar para el repertorio decorativo recibido del malogrado maestro de Fornelos, como mascarones, elementos vegetales y *putti*. Sus piezas férricas podrían provenir de la reja fraguada en 1609 por Benito Lorenzo sobre la base de una traza del tudense Juan Dávila[396] [Figura 18]. El concierto incluye además la labra de dos cartelas de formato heráldico con los anagramas de Jesús y María, destinadas al interior de las puertas de dan acceso al coro [Figuras 19-21]. El coste total de la encomienda asciende a 1.300 reales, pagados a dichos maestros por tres meses de actividad. El instrumento público refleja así la talla de tales escudos y la obligación de hacer pequeños trabajos en el coro y la sillería:

> «Más que an de hacer dos tarjetas de todo primor con alguna ystoria para sobre las puertas trauiezas de dicho coro. Que an de guarnezer toda la pared que por allí se descubre, aprouechándose de algunas piezas de madera que de allí se quitaron. Que an de zerrar las entradas de a donde se sientan los señores contadores, a proporçión de las sillas y que todo quede con la perfeçión y lauor correspondiente a la sillería de dicho coro»[397].

Resta por mencionar una labor artística acometida por la Fábrica durante el mandato de Torre, en esta ocasión de policromía y pintura mural. Se trata de una de las más cuantiosas y afecta a un importante número de muebles litúrgicos y espacios de la catedral. En la reunión capitular del 2 de abril de 1716 se designan canónigos «para que tanteen con los maestros de pintura el coste a que puede llegar la pintura de la reja del altar maior y del coro»[398]. El Cabildo se refiere a buen seguro al taller encabezado por el genovés Giovanni Battista Mangino[399],

---

395 Al menos tenemos constancia de la existencia de dicho remate, pues en 1716, en el contexto de un contrato de policromía, se ordena que dicha coronación sea «dorada y los santos estofados» (ACT, Protocolos, Juan de Ínsua y Valdivieso, 1716, fol. 63r).

396 Dávila es uno de los grandes maestros de la escultura manierista gallega, siendo autor, junto al astorgano Gregorio Español, de una de las obras imprescindibles de dicho período, contratada en 1599: la sillería del coro de la catedral de Santiago de Compostela. La verja del coro de la basílica tudense forma parte de una actividad de mecenazgo del obispo benedictino tudense fray Prudencio de Sandoval, cuantificada en 4.100 reales y fechada el 12 de enero de 1609, que incluye además el cierre de la cabecera de la sillería gótica con tres sitiales manieristas, destinándose el central para el obispo que antes se sentaba en un lateral. Ambos encargos se ejecutarán en Santiago, donde tiene su taller el autor de las trazas, Juan Dávila (AHUS, Protocolos, Distrito de Santiago, Pedro de Seijas, prot. 698, 1609, fols. 42r-46v). Su materialización viene precedida de un poder del comitente, otorgado el 5 de diciembre de 1608 al abad del monasterio compostelano de San Martiño Pinario para que en su nombre inspeccione las tareas de construcción, y de la redacción de las condiciones de ejecución, cuyas cláusulas se elevan a documento público un día después, el 6 de diciembre (AHUS, Protocolos, Distrito de Santiago, Pedro de Seijas, prot. 698, 1609, fols. 44r-45r). La fabricación de la reja, que no es competencia profesional de Dávila, se la confía Sandoval al herrero Benito Lorenzo el 27 de enero de 1609 (ACT, Protocolos, Andrés Ferreira, 1609, fol. 55rv).

397 ACT, Protocolos, Juan de Ínsua y Valdivieso, 1715, fol. 126r.

398 ACT, Libro 12º de Actas capitulares (1712-1722), fol. 137r.

399 Firma como «Gio Battista Mangino». La inseguridad que muestra a la hora de firmar denota o bien su escasa formación, rayana en el analfabetismo, o bien que se encuentra en el solpor de su vida. Podría tratarse de uno de los muchos escultores y pintores genoveses que, debido a la saturación del mercado local, recalan en Portugal y España, especialmente Andalucía, en busca de trabajo. Debido a ello no figuran en la actividad artística de su lugar de origen. En Faro, localidad del Algarve, encontramos dos artistas con ese mismo apellido, Angelo Maria y Diogo, padre e hijo. No hay que descartar que

integrado al menos por un hermano suyo[400] y el pintor Alejandro Antonio Domínguez Bugarín. El 9 de mayo los comisionados acuerdan con el artista italiano pintar la bóveda de la capilla mayor, así como estofar y dorar ciertas obras de hierro y madera. El cliente se compromete a abonarles por su trabajo 22.000 reales, además de facilitarles los andamios y la cal necesaria[401]. El 13 de mayo se legaliza el pacto, y en él figuran el plazo de entrega, establecido en ocho meses, y todos los compromisos adoptados por el comitente cuatro días antes[402]. Entre los fiadores y testigos se encuentran tres de los maestros que frecuentan el ambiente artístico catedralicio: el cantero Simón Rodríguez y los escultores y entalladores Benito de Silva y Manuel Troncoso. Los artífices habrán de buscar y aplicar a las superficies

> «oro del subido y las pinturas más finas que hubiere a satisfaçión de dichos señores Deán y Cauildo, cuias figuras o historias que ansí hicieren en la referida obra han de ser a satisfaçión de dichos señores, y no lo siendo, que serán al pinçel, se mandarán haçer otras por quenta de dichos pintores».

El contrato señala en primer lugar el retablo mayor, que ya había sido dorado a finales del seiscientos. Ahora se aprovecha la visita del pintor transalpino para aplicarle «los colores que hubiere menester, como tanbién las cajas de los santos y de la custodia, estofando de todo ello lo preçiso». Le sigue un trabajo del que no ha quedado ni rastro, consistente en

> «pintar y dorar la vóueda del presbiterio según lo demuestra, que es todas las aristas de los arcos, estrellones y algunos yntermedios dorados, los claros de la vóueda de azul, como el que tienen mejor, con las figuras que dichos señores Deán y Cauildo mandaren. El medio cañón que está sobre la entrada de dicha capilla maior y media luneta de sobre el Santo Christo le han de pintar como demuestran, que es la Gloria, Purgatorio e Ynfierno, con figuras muy proporcionadas, y sobre dicha luneta florones o lo que dichos señores mandaren».

La tercera encomienda atañe a las

> «dos rexas de palo de dicha capilla maior, dorando las coronaçiones, estofando los santos que tubieren, la talla dellas, colorinos (sic) y contrarios que tubieren, los frizos y las cornijas y los claros de un buen color correspondiente».

Continúa el documento con la coloración de «la rega de fierro, puertas y púlpitos de la capilla mayor», que se pintará del siguiente modo:

> «todos los valaústros de dicha reja y púlpitos de verde, los colorinos y más orlas dorados, los frisos y cornijas dorados, y los lisos destos de color, los sombreros de los púlpitos pintados y lo que se neçesitare dorado, la coronaçión dorada y las figuras estofadas».

---

fuesen familiares de nuestro Giovanni. El primero de ellos, genovés de nacimiento, pintor y dorador de obra lignaria, figura en 1722 y 1724 al frente de la policromía del retablo mayor de la capilla de la Orden Tercera de San Francisco de Faro. Después se traslada a Sevilla en busca de encargos. Allí nace su vástago, y de regreso a Portugal es probable que se establezca en Tavira, donde Diogo ejercerá los mismos oficios de su progenitor, adentrándose también en la pintura de caballete. La firma de este último aparece en documentos de Tavira, Faro, Lisboa y Ayamonte entre 1754 y 1782. Véase esta información biográfica en Lameira, 1999: 228-229, 289-290.

400 El 21 de agosto de 1717 está fechada una partida de 105 reales correspondiente a la labra «de los escudos de las armas del ylustrísimo señor obispo Torre que hizo el hermano de Juan Bautista Manjino» (ACT, Mayordomía, 1710-1724, fol. 159v).

401 ACT, Libro 12º de Actas capitulares (1712-1722), fol. 139v.

402 ACT, Protocolos, Juan de Ínsua y Valdivieso, 1716, fols. 63r-65r (consúltese la totalidad de la escritura de obligación en el Documento 25 del corpus documental).

Prosigue con la reja del coro, que

> «se ha de pintar en esta forma: los balaústres de verde, colorinos y más orlas dorados; las pilastras, todo lo que es talla dorado y las figuras estofadas y encarnadas; las colunas de charol o tortuga muy rica y lo que es talla dorado; la cornija y friso dorado y lo liso de color; la coronazión dorada y los santos estofados».

El instrumento notarial va tocando a su fin con las «las dos puertas falsas del coro y las dos de las alazenas», a las que se suministrará una mano de pintura verde. Finaliza con una preciosista labor de jaspeado ejecutada sobre la cantería de los «pedestales de dicha reja del altar mayor y coro», asimismo aplicada al «pedestal de piedra del retablo maior sobre el jaspe que tiene». A modo de apéndice, se señala que en el supuesto de que «se hiçieren otros sombreros en dichos púlpitos o se añadier[e] obra a los que ay, se han de dorar conforme pidiere la escultura, y ansimesmo la coronazión nueba que se hiçiere sobre la reja del Santo Christo».

Pero una cosa es el importe fijado en el contrato y otra muy distinta la realidad reflejada en la contabilidad. El proyecto se encarece en otros 11.993 reales debido a dos nuevas partidas de cal, andamiaje y mano de obra[403], así como una gratificación de 2.258 reales a Mangino[404]. En el libro de Fábrica de 1716 se registra otro incremento de 1.392 reales por encima de la cantidad pactada, correspondientes a distintas operaciones en las rejas del presbiterio, retablo y «çielo» de la capilla maior[405], sumados a otros 15.439 reales de la

> «doradura de los dos colaterales de las capillas de Santiago y San Pedro, y rejas en correspondencia asta las de la capilla de San Thelmo, quadro para los lados de la capilla mayor y otros acrezentamientos de obras»[406].

El 4 de junio de 1717 la tesorería capitular abona 1.100 reales por los dos tornavoces barrocos de los púlpitos del presbiterio[407] [Figuras 22], que habían sido fabricados meses atrás, estando hoy desplazados con respecto a su posición original [Figuras 23-25]. En la cúspide de dichos «sombreros» se disponen sendas efigies alegóricas masculinas con porte de profetas del Antiguo Testamento. Ambas encarnan la palabra de Dios que se pronuncia desde esa elevada atalaya, una de las cuales se dispone sembrando y la otra leyendo. El 7 de mayo de 1717 todavía estaban sin pintar y dorar, pues el Cabildo, ante las dudas sobre si ese trabajo había sido incorporado a la escritura suscrita con Mangino, ordena revisarla y ajustar la policromía si fuere preciso[408].

La verja frontal de hierro de la capilla mayor había sido adjudicada con sus púlpitos en Santiago de Compostela en 1576 a Macías Lozano[409]. Estaba rematada por un Cristo crucifi-

---

403 La primera de estas entregas es de 3.649 reales, correspondientes a «estadas entregadas, caleo y otras cosas para las obras, pintar altares, y lo más que refiere la libranza que se entrega, fenezidas en el año 1717» (AHN, Clero, Catedral de Tui, Libro 10.383, fol. 470r). La segunda llega a los 6.086 reales y se destina a la remuneración de «estadas y blanqueo hasta março próxsimo pasado, yncluso dos enuarcaziones de cal, una cuerda y otras minudencias» (AHN, Clero, Catedral de Tui, Libro 10.383, fol. 470r).

404 AHN, Clero, Catedral de Tui, Libro 10.383, fol. 470r.

405 Ibidem, fol. 470r.

406 Ibidem, fol. 470r.

407 Suman esa cantidad junto con las «coronaciones de las rejas de Santiago y San Pedro y florones para estas capillas» (ACT, Mayordomía, 1710-1724, fol. 159r).

408 ACT, Libro 12º de Actas capitulares (1712-1722), fol. 181v.

409 Pérez Costanti, 1930: 346-347.

cado, que a la altura del primer cuarto de setecientos ya no se considera apto para presidir la valla. El 9 de mayo de 1716 se buscan maestros para labrar una nueva coronación[410], formada por un «Santo Christo y más ymájenes», valorada en 6.437 reales[411]. A finales del setecientos ya no se hallaba en la cima de la verja la tríada escultórica[412]. Al menos el crucificado será rescatado del olvido para ser colocado en el nuevo retablo del Santo Cristo de la Agonía, levantado en 1798 y 1799 con dinero dejado por el canónigo lectoral Manuel Vallejo[413] [Figuras 26-27].

El 18 de mayo de 1717 se efectúa un nuevo desembolso de 50.000 reales por parte del obispo Torre, en cuya escritura, por si había alguna duda, se hace referencia explícita a su intervención en la financiación pasada y presente del mobiliario barroco catedralicio. Su compromiso con la basílica es tal que dicha remesa corresponde a las rentas episcopales que todavía no se habían cobrado, pasando la Fábrica a ser acreedora de los pagadores de las mismas, pues en la tesorería administrada por el mayordomo del obispo no hay dinero en efectivo. El mitrado cedente,

> «teniendo conçideración a las muchas y costosas obras que se an echo y se están continuando en su Santa Yglesia Cathedral de dicha ciudad, para que concurrió con gruesas cantidades, dando orden a sus mayordomos las diesen de pronto en especie de dinero, y para satisfacer lo que está adeudado de dicha obras y acauar de concluirlas se alla Su Ylustrísima ynformado no hauer dinero de pronto en poder de su mayordomo, por lo qual y para el referido efecto, atendiendo a lo faltoso que se halla la Fábrica de dicha Santa Yglesia de medios, por la presente en el mejor modo, vía y forma que aya lugar, por uía de limosna cedía y cedió en dicha Fábrica, y su fabriquero en su nombre, la cantidad de cinquenta mil reales de uellón en las deudas que están deuiendo a la dignidad»[414].

410 El cabildo comisiona a tres canónigos para que «concierten con maestros de arquitetura una coronación decente para la reja que está delante del altar maior», y de paso vayan a informar al prelado «de cómo el Cauildo tiene deliuerado quitar el Santo Christo que está en la reja del altar mayor y mandar hacer otro, quedando a cargo de Su Yllustrísima el alunbrarle y tenerle por su quenta, como asta aquí» (ACT, Libro 12º de Actas capitulares (1712-1722), fol. 140r).

411 En las cuentas de Fábrica de 1715, que se extienden desde el 1 de agosto de dicho año hasta el 31 de julio del siguiente, se registra un apunte por esa cantidad para pagar el «Santo Christo y más ymájenes que se pusieron sobre la reja del altar mayor» (AHN, Clero, Libro 10.383, fol. 454v).

412 El 20 de octubre de 1795 no se hallaba en su lugar de la reja principal del presbiterio. Uno de los prebendados propone que dicho grupo escultórico vuelva a su lugar de origen para darle el culto debido, pero el cabildo decide «que de ningún modo se buelva a colocar allí, procurando buscar para ello otro sitio en donde se fomente la devoción a la manera que están iguales ymágenes en otras partes» (ACT, Libro 25º de Actas capitulares (1795-1798), fol. 4r).

413 El 16 de junio de 1798, después de varios intentos, el cabildo comunica al lectoral la aceptación de su oferta para «hacer a su quenta un altar y retablo dentro de la Santa Yglesia Cathedral para colocar la efijie del Santo Christo, que está prouisionalmente en esta Sala Capitular, i que a este efecto se señalase el sitio correspondiente donde pudiese construhirse dicho retablo y colocar el Santo Christo» (ACT, Libro 26º de Actas capitulares (1798-1800), fols. 14v). A tal fin, el cabildo solicita a Bernardo Ferreira, responsable del recién instalado retablo mayor neoclásico, que haga las mediciones necesarias y forme «el plano o diseño del referido retablo y altar, con espresión bastante de su echura, figura y coste, para de concluhido presentarlo al cabildo y al señor obispo para la correspondiente aprovación» (ACT, Libro 26º de Actas capitulares (1798-1800), fols. 15r). Se insiste en que, sin pérdida de tiempo, «se llamase al maestro y encargase la mencionada obra en la conformidad que el cabildo lo tubiese por más conueniente en inteligencia, que todo su coste está pronto» (ACT, Libro 26º de Actas capitulares (1798-1800), fols. 15r). El 27 de septiembre de 1799 el magistral presenta «el mapa del nuevo retablo en que, de quenta de los efectos del difunto señor lectoral, se ha de colocar el Santísimo Christo en la naue de San Benito, y hauiéndolo aprobado el cabildo le comisionó para que corra con dicho retablo y solicite al efecto la correspondiente aprobación de Su Ylustrísima, disponiendo también buscar sitio dentro de la Yglesia en donde poner el retablo antiguo con los santos de las cofradías que hay en él» (ACT, Libro 26º de Actas capitulares (1798-1800), fols. 133v-134r). En el cabildo del 1 de octubre de 1799 se dice que habiendo el magistral «remitido a su Señoría Ylustrísima la planta del retablo para el Santo Christo, le respondiera conformándose en un todo con lo dispuesto por el cabildo sobre el particular» (ACT, Libro 26º de Actas capitulares (1798-1800), fol. 135v).

414 ACT, Protocolos, Juan de Ínsua y Valdivieso, 1717, fol. 101r.

El 3 de septiembre de 1717 efectúa un último traspaso a la Fábrica destinado a obras, que asciende a 507 reales[415]. El benedictino, exento ya de responsabilidades episcopales por haber sido autorizada su renuncia, realiza una última y suculenta donación de 32.000 reales a la Fábrica, protocolizada el 23 de marzo de 1721, antes de «executar la retirada a su relixión y casa de su monasterio»[416]. Con esta nueva obra pía pretende ayudar al órgano rector de la catedral a hacer frente a los siguientes conceptos: el coste anual del aniversario instituido en su honor[417]; pagar los emolumentos de un acólito que cuide de la capilla de Santa Catalina[418]; abonar los gastos de las diligencias que se lleven a cabo en el futuro para alcanzar el reconocimiento oficial del rezo de San Pedro González[419]; y apartar, y por lo tanto compensar, al Cabildo por el derecho que pueda tener a su pontifical[420]. Parte del éxito que tendrá en 1743 su sucesor en la Mitra, Fernando de Arango, con la aprobación por parte de la Sagrada Congregación de Ritos del culto inmemorial de San Telmo, tras el proceso de canonización redactado entre 1729 y 1733, se debe en buena medida al dinero depositado para tal efecto por fray Anselmo Gómez de la Torre[421].

2.3 Munificencia particular: cofradías y canónigos

A imagen y semejanza del pontífice y del órgano de gestión de la catedral, y movidos por su ejemplo, cofradías y canónigos tratarán de emular sus acciones de promoción y patronazgo. Las congregaciones echarán mano de su pobre hacienda, en algún caso auxiliada por el obispo, y los prebendados de su peculio personal. Las hermandades religiosas, canalizadoras de la piedad popular, se transforman en instrumentos devocionales eficaces al servicio de la

415 Esta pequeña entrega, que se suma a las cuantiosas aportaciones anteriores, se lleva a cabo en atención «a lo faltoso que se halla de medios la Fábrica de la Santa Yglesia della para las obras precisas que se están continuando para la maior desencia del culto diuino, sin envargo de las grandes partidas que le tiene dado para ello» (ACT, Protocolos, Juan de Ínsua y Valdivieso, 1717, 151r).

416 AHPPO, Protocolos, Distrito de Tui, Francisco de Losada y Sotomayor, 1721, Libro 44B, fol. 18r.

417 De la cantidad consignada, 8.000 reales «se darán a zenso en fincas seguras, y sus réditos sirban para la dotación de el aniuersario perpetuo, que los señores Deán y Cauildo de dicha Santa Yglesia fundaron, y haçen desde algunos años a esta parte por los días veinte y dos y ueinte y tres del mes de abril de cada uno por dicho señor otorgante y sus obligaciones, y la distribución de dichos réditos, deja Su Ylustrísima a arbitrio de dichos señores Deán y Cauildo de dicha Santa Yglesia, según les pareciere más combeniente para el mejor cumplimiento y asistencia de dicho aniuersario» (AHPPO, Protocolos, Francisco de Losada y Sotomayor, 1721, Libro 44B, fol. 18r).

418 4.000 reales «se emplearán a disposición de dichos señores Deán y Cauildo, y los réditos correspondientes se paguen de salario anual al acólito de la capilla de Santa Catalina, que conpuso, y redificó, Su Ylustrísima, ynclusa en dicha Santa Yglesia para que siempre atienda y cuide dicho acólito de el aseo y limpieza de ella, el qual será de nombramiento de dichos señores» (AHPPO, Protocolos, Francisco de Losada y Sotomayor, 1721, Libro 44B, fol. 18rv).

419 La cantidad más importante, 12.000 reales, se destinará «para ayuda de las diligencias y gastos que se haian de hazer sobre la solicitud de la aprobación de el culto ynmemorial que se da, y siempre se ha dado en esta dicha ciudad, y obispado al glorioso San Pedro González Thelmo patrón de él, y en caso de no hauer oportunidad de gastarse en dichas diligencias, se distribuhirá en obras, y aseo de la capilla de dicho glorioso santo ynclusa en la Santa Yglesia Cathedral de esta ciudad» (AHPPO, Protocolos, Francisco de Losada y Sotomayor, 1721, Libro 44B, fol. 18r).

420 La partida restante, 7.600 reales, se otorga «en reconpensa de el derecho, que en qualquier tiempo pueda pretender a sus hornamentos pontificales, con condición, y no sin ella de que por esta aplicación, y su aceptación, sea visto quedar apartada dicha Fábrica de qualquier acción que sobre el referido pontifical le pueda conpeter, y que de ello den contenta dichos señores como administradores de ella» (AHPPO, Protocolos, Francisco de Losada y Sotomayor, 1721, Libro 44B, fol. 18v).

421 En el movimiento de las cuentas de la obra pía se aprecian salidas de capital entre 1729 y 1732 por valor de 12.000 reales, entregados por el cabildo al procurador de la causa de canonización, fray José de Rivera, prior del convento de Santo Domingo de Ribadavia, los mismos que había consignado el prelado para ser destinados a la consecución del rezo particular de San Telmo (AHN, Libro 10.386, fols. 40r-41v).

Contrarreforma. Como clientela corporativa participan, dependiendo de su dispar potencial financiero, en la mejora artística y el florecimiento de la catedral a través de la construcción de retablos y la hechura de imágenes de sus santos patronos[422].

La de la Soledad, que agrupa a los músicos de la catedral, encarga a Bugarín en 1694 el amueblamiento de un recinto que había adquirido. La de San Telmo, formada, aunque no en exclusiva, por el obispo y los prebendados, contrata en 1710 un añadido barroco para el retablo manierista de su capilla catedralicia, encomendada a dicho entallador. La de San Benito, de sastres y cordoneros, se surte de una nueva imagen de devoción. La de San Roque, a la que pertenecen «el sochantre, curas, capellanes y la capilla de música», renueva la suya con una capa de policromía[423]. La de Ánimas de Purgatorio ni siquiera posee una escultura exenta a la que poder procesionar, pero sí cuenta con un grupo relivario alusivo en el retablo de la capilla San Pedro, sede de sus actividades litúrgicas. En algunos casos será el Cabildo el que exima a las corporaciones de fabricar una estructura lignaria que sirva de marco para sus imágenes de devoción. Este es el caso del retablo de San Pedro, que alberga las imágenes de las cofradías de Ánimas, San Roque y San Sebastián[424]. También la hermandad de San Benito se aprovecha de la construcción por parte de la Fábrica de un retablo para el grupo escultórico de las Angustias para exponer en él su nueva escultura procesional. Los artistas no pertenecían en exclusiva a ninguna de las cofradías tudenses, repartiéndose por ellas según su preferencia. Como daremos cuenta más adelante, sabemos que dos de los hermanos de Bugarín, Ciprián y Alejandro Antonio, estaban inscritos en la de San Telmo de Hijos de Vecino, radicada en la capilla dedicada al Corpo Santo en las inmediaciones de la catedral. Creemos que ello no es sintomático de una predilección gremial sino devocional hacia el santo patrón de la diócesis.

Los clientes individuales, en su totalidad prebendados, ven compensada con la erección de retablos sus ansias por honrar a las advocaciones más íntimas, a la vez que participan en el proyecto general de engalanamiento artístico de la basílica. Tienen como modelo a un pionero, el doctoral Alonso de Avis Nieto, impulsor en 1679 del retablo mayor. La participa-

422 El asociacionismo religioso no es una creación del Concilio de Trento, pero tras su celebración experimenta una difusión exponencial estimulado por presbíteros, religiosos y prelados. Razones de índole escatológica y de seguridad ante la inestabilidad de la vida cotidiana, unidas a la favorable coyuntura agraria de Galicia, explican la profusión de cofradías entre 1630 y 1740. Las ventajas que proporcionaban a ojos de la clerecía no eran desdeñables: «Aseguraban la difusión de la doctrina aprobada por los padres conciliares, garantizaban la participación de los fieles en los actos litúrgicos, de manera especial en las fiestas más destacadas del calendario religioso, ahora remodelado; permitían la existencia de unas reservas económicas para solemnizar las ceremonias de la Iglesia y atender al decoro de los templos, al tiempo que servían para disciplinar y homogeneizar la piedad de los fieles, introduciendo hábitos devotos regulares en su existencia cotidiana, y poniendo su control en manos de los párrocos». También aportan múltiples beneficios a los fieles, como la protección del santo titular y el sosiego ante la zozobra que comportaba el destino del alma, pues se aseguraban por parte de la hermandad las anheladas «indulgencias», así como las «oraciones de los hermanos» y «sufragios de manera permanente. Asimismo, garantizaban «una mínima infraestructura funeraria con que solemnizar el velatorio, la conducción del cadáver y el entierro de los cofrades». Del mismo modo, contribuían a la cohesión de la comunidad, «pues algunas obligaban en sus estatutos a hacer las paces a los hermanos enemistados». Al mismo tiempo permitían el desarrollo «de mecanismos de sociabilidad» como la «celebración de la festividad del patrono, que además de aspectos espirituales, comportaba otros profanos -comidas y bailes- que contribuían a romper la monotonía de la vida cotidiana». Véase González Lopo, 2008: 164-165.

423 En las cuentas de 1687 y 1688 de la cofradía de San Roque figura un pago de 140 reales por «pintar, dorar y estofar el sancto» (ACT, Cofradías, San Roque, Actas y cuentas (1682-1761), fols. 2r y 64v).

424 El retablo mayor barroco también poseía una efigie de San Sebastián, por lo que no sabemos si era esta o la del retablo de San Pedro la que utilizaba la hermandad para sus ritos, aunque nos inclinamos a pensar que se trata de esta última. La que figura en el mueble del altar mayor se renueva en 1706, como veremos, y el proceso de reemplazo se registra en las cuentas de Fábrica, no en las de la cofradía. Además, la imagen

ción de canónigos a título particular en la actividad artística de las catedrales es una costumbre muy arraigada, bien cooperando económicamente con las encomiendas del cabildo y el prelado, bien abanderando sus propios proyectos. En este esfuerzo de promoción privada sobresale Juan Falcón de Oya, que en representación de su pariente y antecesor en el cargo, Juan de Salamanca y Falcón, financia en 1696 un nuevo retablo para la capilla absidal de Santiago. También Lorenzo Fernández Cortiñas, que costea en 1708 el retablo de su santo homónimo, encastrado en uno de los arcosolios del claustro. Un caso particular es el del magistral Juan de Armida y Puga, a quien dedicaremos el siguiente epígrafe. Como cliente se ofrece a pagar una de las imágenes que formarán parte del programa iconográfico del retablo mayor, la de San Julián, santo por el que siente una profunda inclinación. Además, consideramos que el retablo levantado en honor a Santa Librada en el templo catedralicio si no ha sido costeado por él, pues no tenemos prueba a favor, al menos se habría ejecutado merced a su impulso. Varias son las circunstancias que hablan a favor de esta hipótesis y de la devoción del canónigo hacia las jóvenes mártires: primeramente, la posesión de un cuadro de las santas, que más tarde dona a la capilla de su casona de Nigrán; su trabajo documental previo para la inclusión de la santa y su parentela en el calendario diocesano del seiscientos; la asesoría prestada a la corporación municipal de Baiona, con escritos y material gráfico, para la erección de un retablo en la capilla de Santa Liberata; y, finalmente, su intención manifiesta de erigir un retablo en la catedral antes y después de que se gestase el proyecto baionés.

2.4 El magistral Juan de Armida y Puga, mentor y comitente

El Cabildo aporta al ambiente artístico un consejero iconográfico, un experto en las vidas de santos, un erudito salido de sus filas al servicio de artistas y comitentes, tanto seglares como eclesiásticos, que lo tienen como referente intelectual. Es el gran ideólogo de la imaginería desplegada en los retablos de Cendón y Bugarín y en la sillería de Castro Canseco, su gran obra como mentor artístico. Nos referimos Juan de Armida y Puga, doctor y canónigo magistral, una prebenda sobre la que recae la predicación y para la cual se demandaba un elevado bagaje formativo. Previamente a su nombramiento como canónigo de oficio había sido colegial de San Clemente y catedrático de filosofía de la Universidad compostelana, y en tales responsabilidades andaba ocupado cuando fue llamado a Tui como examinador sinodal en el sínodo diocesano convocado por el franciscano fray Juan de Villamar en 1665[425]. Esta faceta académica e ilustrada de Armida le aseguraría una relación más que fluida, de total confianza, con el obispo Torre, al haber ejercido ambos la docencia en la educación superior y atesorar un nivel cultural parejo, muy superior al que se estilaba entre el alto clero local[426]. Como acabamos de señalar, ejerce como teólogo durante el episcopado de Villamar, y es probable que pusiese su sabiduría también a disposición de sus sucesores, Antonio Fernández del Campo y Angulo, Bernardino León de la Rocha y fray Simón García Pedrejón. Pero es sobre todo con Galaz y Torre con quienes trabaja codo con codo en distintas tareas que se irán desgranando. Aunque su influencia se hace notar en un núcleo tan reducido como el tudense, no estamos ante un paradigma aislado de canónigo docto, poseedor y lector de libros dentro del clero ca-

[425] Constituciones, 1761: 148

[426] Entre los capitulares tudenses «predominaron los grados académicos inferiores, de modo que licenciados y doctores fueron poco frecuentes» (Rey Castelao, 2002: 605).

tedralicio de la Galicia del Antiguo Régimen. Se conocen, cuando menos, los ejemplos destacados de Velasco Pérez de Ibias[427], Diego Juan de Ulloa[428] y Juan Antonio Fernández Talavera[429], integrantes en distintos momentos del Cabildo compostelano, y del tudense Lope García Sarmiento como acabamos de comprobar. Estamos ante un sujeto relevante en la Galicia y la España del Barroco, con la particularidad de que sus escritos permanecen todavía inéditos en el archivo catedralicio. En él se conservan también los escritos resultantes de sus gestiones, emprendidas ante todas las instancias posibles, civiles y eclesiásticas, a nivel del territorio tudense y del resto de las Iglesias gallegas y españolas, llegando sus trámites hasta la Monarquía española y la Corte romana.

Disponemos de unos pocos datos sobre su vida y labor munificente, que dan buena cuenta de su dimensión. El 3 de octubre de 1691 formaliza por expreso deseo de su madre, María Rodríguez de Puga, esposa de Gonzalo de Louriña, y junto a sus hermanos Gregorio, racionero de la colegiata de Crecente[430], y Manuel, abad de Chaín[431], la erección de una capilla de la advocación de San Juan Evangelista[432], enclavada en los términos de su hacienda familiar de Lamelas, en la feligresía de Priegue[433]. En ella instituyen un mayorazgo el 1 de noviembre de 1692, dotado con un buen número de bienes[434]. Su primer testamento, firmado el 26 de octubre de 1691, es en realidad la traslación a escritura pública de las últimas voluntades de su sobrino Francisco de Armida y Puga, que había sido clérigo en Madrid. En él da a conocer que mediante poder, firmado el 27 de agosto de 1691, le había nombrado como heredero universal. Armida manda que del dinero que proceda de la venta de los bienes de su pariente se fabrique una sacristía y se funde un aniversario con 15.000 reales de principal en la parroquial de Paramos[435], tal y como había dispuesto el finado en las cláusulas que figuran en poder del magistral[436]. El 7 de abril de 1695 agrega a la fundación de su allegado 14.080 reales de su patrimonio personal[437]. En un nuevo testamento, rubricado el 8 de febrero de 1696, Armida consigna para la ermita familiar

> «el quadro grande de la Asumpción de Nuestra Señora con sus cortinas, el escaparate o caxa del Niño Jesús y otras imágines, con su vidriera, dos candeleros más de los que siruen en mi casa, el espejo para que sirua sobre el caxón en que se reuisten los saçerdotes, manteles, paños de manos, las más pieças que se hallaren en mi casa y fueren necesarias para el adorno de dicha capilla»[438].

[427] Iglesias Ortega, 2000: 235-261.
[428] Folgar de la Calle, 1982b: 371-396, y Taín Guzmán, 1998d: 321-357.
[429] Rey Castelao, 2003: 268-269.
[430] Hoy iglesia parroquial de San Pedro (Crecente, Pontevedra).
[431] Santa María de Chaín (Gondomar, Pontevedra).
[432] ACT, Protocolos, Francisco Giráldez, 1691, fol. 161r-164r.
[433] San Mamede de Priegue (Nigrán, Pontevedra).
[434] AHPPO, Protocolos, Vitorio de Losada, 1692, prot. 2481-2, fols. 206r-211v.
[435] San Xoán de Paramos (Tui, Pontevedra).
[436] El magistral ordena que «del dinero que se cobrare de los vienes de dicho difunto, mejor y más bien parado, se aga una sachristía en la yglesia parroquial de San Juan de Paramos, y tal que corresponda en la manofactura y materiales a la obra principal de dicha yglesia. Para lo qual, siendo necesario y dándome Dios vida, protesto conçertarla y mandarla azer en dicha forma, y caso que me muera antes mando que mi eredero o testamentarios lo agan de dichos vienes, cuyo coste consigno en los ducientos y cinquenta doblones que dicho don Francisco de Armida y Puga señaló para la obra pía de misas, que abajo se dirá, y para dicho efecto de la sachristía» (ACT, Protocolos, Francisco Giráldez, 1691, fol. 213r).
[437] ACT, Protocolos, Francisco Giráldez, 1695, fols. 115r-116r.
[438] Ibidem, 1696, fols. 42v-43r.

En este segundo documento cede la mayor parte de su biblioteca a su sobrino Gabriel Bullón de Puga, abogado de la Real Audiencia de Galicia, «según se hallará notada en mi libro de caxa, menos los libros que yo dexaré ordenado a mis albaceas se repartan y distribuyan a otras personas, especialmente de la casa y familia»[439]. Declara sus anhelos devocionales más profundos y se posiciona como mecenas, pues concede «a la hermita del glorioso mártyr San Julián quinientos reales para aiuda de hazer un pórtico a la puerta principal», y otros 100 reales «a la capilla de Santa Librada de Bayona»[440], que aún se estaba edificando. Indica además que, aparte de 600 reales ya entregados para la fabricación de una sacristía en la iglesia de Priegue, se reserve de sus bienes todo lo necesario para su terminación[441]. Cuatro años antes, en 1692, ya había agregado junto a su hermano Manuel una serie de bienes a la Fábrica parroquial de Priegue para el aceite de la lámpara del Santo Cristo de la capilla mayor[442]. En el tercer testamento, rubricado el 25 de mayo de 1698, hace balance de lo invertido hasta la fecha de sus caudales en la propiedad de Priegue, afirmando que

> «después de fundada dicha obra pía y vínculo he fabricado a mi costa y puesto en perfecçión dicha capilla y obrado mucho en dicho sitio y lugar de Lamelas, fabricando casas terreñas, paredones, fuente y otras cosas, que todo ello hasta el tiempo presente tiene de coste más de mil y quinientos ducados»[443].

Aprovecha su cuarto testamento, datado el 2 de noviembre de 1702, para nombrar como heredero de sus bienes y del mayorazgo familiar al sobrino al que le había dejado sus libros, aparte de ceder a la capilla un nuevo «quadro de Santa Liberata y sus hermanas»[444]. Esto demuestra su apego por las santas de Baiona, que se añade al que profesa por el mártir local San Julián. Esa querencia del magistral hacia las santas niñas tendría su razón de ser en la proximidad geográfica entre el solar familiar y la capilla de Santa Liberata en Baiona, lo que se acaba convirtiendo en cercanía sentimental. Tras la promulgación del calendario del obispo Galaz, Armida alberga en torno a 1689 la idea de fabricar en la catedral un retablo en honor de la joven mártir. Más tarde abandona, o aplaza, ese proyecto para centrase en el diseño del retablo de la misma advocación para la capilla baionesa, y finalmente lo retoma hacia 1696 al dilatarse la construcción de este último. Tras un quinto testamento que nada aporta, dispuesto el 29 de octubre de 1705[445], y de dos codicilos, uno otorgado el 31 de diciembre de 1705, en el que declara haber cumplido las mandas del testamento de su sobrino[446], y otro el 28 de agosto de 1706[447], fallece en la casa de Priegue, siendo enterrado en el camposanto parroquial el 5 de noviembre de 1706[448].

---

439 Ibidem, 1696, fol. 42v.
440 Ibidem, fol. 42v.
441 Ibidem, fol. 43v.
442 Ambos ceden «algunas propiedades a la Fábrica de la yglesia parroquial de la villa de Priegue para efecto de que la lámpara que está en la capilla mayor della delante el Santísimo Sacramento alumbre continua y perpetuamente de noche y de día por deboción de los otorgantes, y por las de sus pasados y venideros» (ACT, Protocolos, Francisco Giráldez, 1692, fol. 57r).
443 ACT, Protocolos, Francisco Giráldez, 1698, fol. 172r.
444 Ibidem, 1702, fol. 253v.
445 Ibidem, 1705, fols. 287r-290v.
446 Ibidem, 1705, fol. 338rv.
447 Ibidem, 1706, fol. 134rv.
448 AHDT, Fondo parroquial, San Mamede de Priegue, Difuntos (1621-1730), fol. 47r.

El grueso de su actividad intelectual se recoge en dos compilaciones encuadernadas en el archivo capitular, rotuladas como *Papeles de santos* y *Papeles de San Telmo*. El primer trabajo de Armida que figura en dichos legajos es la ardua labor erudita y burocrática previa a la publicación del nuevo calendario diocesano promovido por Galaz en 1688[449]. La vida de este mitrado había llegado a su fin antes de que su visita al retablo-relicario, efectuada el 12 de marzo de 1687, se plasmase en papel. Dos años más tarde, el 17 de marzo de 1689, Armida solicita al antiguo secretario del prelado, José Calvo Salcedo, que declare por escrito cómo había transcurrido dicho examen para que quedase constancia del mismo. A diferencia de otras inspecciones anteriores de las reliquias, la de Galaz, considerada modélica, se caracteriza por la descripción exhaustiva de los despojos mortuorios y sus contenedores. A Armida le interesa este inventario por las noticias que aporta de los santos con representación en el relicario, y por el hecho de que durante el transcurso de la visita el obispo había declarado como reliquia insigne los restos de muchos de ellos, categoría que les dará acceso directo al nuevo martirologio local de 1688[450].

En el contexto de las investigaciones para confeccionar esta relación oficial de fiestas hay que situar la redacción de una completa hagiografía de San Julián, fechada el 1 de mayo de 1687. El héroe cristiano local, sepultado en su ermita del Monte Aloia, es uno de los santos principales de la Iglesia tudense, por el que Armida siente una poderosa afición piadosa, hasta el punto de dotar con su dinero su misa y procesión en la catedral[451] y financiar la hechura y pintura de la imagen que saldrá en la comitiva[452]. Dicho opúsculo, el único de redacción consolidada de toda su producción escrita, se titula *Noticias y culto de nuestro glorioso mártir San Julián*[453]. En su introducción refiere el método seguido por Galaz para aprobar el santoral que habrá de festejar la diócesis, en el que figura San Julián por primera vez junto a otros santos legendarios. Armida conoce bien el procedimiento seguido por el ordinario, por haber formado parte activa de la junta de prebendados reunidos por el pontífice para proceder sobre tan grave materia[454]. También está al tanto de la metodología por haber tenido que hacer diferen-

[449] La versión impresa lleva el siguiente título: «KALENDARIVM PERPETVVM PROPRIVM ECCLESIAE, ET DIOECEsis Tudensis, denuo recognitum, reformatum, & auctum ab Ilustrissimo, & Reuerendissimo Domino D. Ildefonso Galaz Torrero, eiusdem Sedis Antistite. Anno 1688».

[450] Esta visita, que figura transcrita en el corpus documental, se abordará en detalle en el estudio de la ampliación del retablo de San Telmo.

[451] Así figura reflejado en uno de sus apuntes: «Dotación de procesión y misa de nuestro glorioso mártyr San Julián en su día 27 de henero en canto de órgano con música desde el hymno de vísperas. La procesión ha de ser por la Coronilla, como la de la fiesta del patrono, con la imagen del santo, que haré y pintaré a mi costa, proporcionada para el caso, y tocando después de la oración el relox como señal de dicha procesión. Dotación de duçientos y cinquenta ducados de principal, que trayen de réditos doze y medio, los diez de interpresente en procesión y misa juntamente, uno y medio de interpresente a los capellanes que asistieren a maytines con la ogligación de un responso a la postre por mí y mis obligaciones, y el ducado restante para los músicos por la asistencia a dichas vísperas, procesión y misa. La institución es mejor sea del Cauildo motu proprio en reconoscimiento de los beneficios del santo, y luego afiançada con la dotación, obligándose de nueuo el Cauildo a la manutención perpetua» (ACT, Papeles de santos, Doc. B).

[452] ACT, Papeles de santos, Doc. B.

[453] Ibidem, Doc. 1, fols. 1r-22v.

[454] Dice Armida, según el testimonio que recoge Ávila y la Cueva en su *Historia civil y eclesiástica*, que el obispo «primero formó una junta de los prebendados de oficio de su Yglesia, y de otras personas de condecoración y ciencia para asistir a Su Ylustrísima en negocio de tanta importancia, con cuyo parecer y ascenso pasó el prelado a la formación del motivado calendario, y todo lo dispuesto en él cerca de las fiestas propias, santos naturales del obispado, y reliquias que se veneran en el relicario de la Santa Yglesia, se ha hecho con mucha madurez y reparo, ecsaminando primero escrupulosamente los puntos y doctrinas por los autores más clásicos, y especialmente por el padre Quintanadueñas en sus Cuestiones singulares, y también en sus notas a los santos de Toledo y de Sevilla, y en quanto a lo histórico por santorales antiguos y modernos, Martirologio Hispano de don Juan de Salazar, Agiologio lusitano de Jorge Cardoso, maestro Gándara en sus Palmas

tes trámites y estudios preliminares sobre los santos que debían figurar en el añalejo, cuya versión manuscrita definitiva se lleva a la imprenta tras su aprobación por el ordinario[455].

El visto bueno del obispo al santoral viene precedido de una tarea inicial de documentación y depuración, aceptada por Armida como un reto personal a la altura de su capacidad. Lo asume como una tarea de servicio al engrandecimiento del devocionario diocesano y a las instituciones a las que ofrece asesoramiento, principalmente el Cabildo y la dignidad episcopal[456]. Esta empresa es multidisciplinar y abarca un denso trabajo de exploración que se traduce en escritos definitivos y bien ordenados, pero también en textos ajenos y borradores propios, en ocasiones caóticos, en los que vuelca anotaciones, reflexiones, ambiciones y enmiendas. En todos ellos queda patente el poso de sabiduría y la autoridad de su redactor con respecto a la iconografía, la liturgia, el ceremonial y la hagiografía. También realiza un intenso trabajo de gestión al demandar información a las iglesias que rinden culto a los santos tudenses, por haber nacido allí o haber sido la tierra de su martirio, ya sea tanto en el ámbito eclesiástico tudense como en el resto de Galicia y España. La búsqueda fructifica por medio de cartas en las cuales realiza apuntes y corrige si así lo considera oportuno. Tales diligencias tienen una derivación artística, pues aunque la mayoría de los datos que demanda son de carácter biográfico o cultual, también se interesa por las imágenes, escultóricas y pictóricas, que se conservan en tales iglesias. Asimismo, muestra interés por las representaciones existentes en la propia catedral, en especial la galería de cuadros colgados en la sala capitular[457] y las tablas y relieves del retablo-relicario.

Dedica atención especial a los mártires que descansan en el relicario catedralicio y a los santos considerados como propios de la diócesis, pero también se detiene en aquellos que, formando parte del calendario gallego y universal han dejado una fuerte impronta en la historia eclesiástica y la liturgia diocesanas. Muchos tienen recorrido plástico en el mobiliario catedralicio: Santiago el Mayor, San Miguel y el Ángel Custodio; el patrón diocesano San Telmo; los obispos tudenses legendarios Epitacio, Evasio, Ovidio y Toribio de Astorga; San Julián y San Paio, héroes fundamentales del martirologio diocesano; los mártires Críspulo y Restituto, Teófilo y Saturnino, Vicente y Dativo; las vírgenes y mártires Fara, Revocata, Sila, Librada y

---

de Galicia, y diversos manuscritos que en aquel entonces se tenían por de toda autoridad, y demás de esto los puntos y dificultades más arduas se consultaron a las personas más peritas de la profesión en Toledo, Sevilla, Santiago y otras partes. En quanto al modo de practicar la bula del Papa Gregorio 13 se siguó la práctica y rito de la Santa Yglesia de Toledo, y también se siguó en todo lo más seguro y autorizado, y de los santos naturales solamente admitieron los que según las luces de aquel siglo con más certeza eran tenidos entonces por tales. Y por último dicho calendario así formado y arreglado fue reconocido y aprovado en Madrid para incorporarle en el añalejo ordinario de cada año, y enseguida Su Ylustrísima lo comunicó al cabildo de su Yglesia en 16 de enero de aquel año, y éste por acción tan religiosa le dio las gracias, y se dispuso e hizo la publicación solegne del motivado calendario con procesión general por las calles de la ciudad en el día domingo 18 de enero del indicado año 88, a la que asistió el señor obispo, venciendo su fervor lo grave de sus achaques» (Ávila y la Cueva, 1995d: 303-304).

455 ACT, Papeles de santos, Doc. 19.

456 Las fuentes dan buena cuenta de la categoría de Armida como autor intelectual de este calendario y de su especial vinculación con estas santas y la villa marinera: «Hauiendo el Ilustrísimo señor obispo don Alonso Galaz Torrero de buena memoria conseguido a costa de gran desvelo la formación de nueuo calendario de los santos naturales deste obispado, mandó publicar edicto para que todos sus súbditos obligados al reço del oficio diuino los incluiesen en los días que les corresponden con las commemoraciones dispuestas por la Iglesia en el breuiario romano. El doctor don Juan de Armida, canónigo magistral de la Santa Iglesia de Tuy, con cuyo trabajo salió a luz esta obra remitió una copia a este Ayuntamiento con ocasión de auerse hecho en aquella ciudad especial demostración en el culto de la gloriosa Sancta Librada» (ACT, Papeles de santos, Doc. 22).

457 No todos han perdurado, y los que todavía se conservan se encuentran repartidos entre la sacristía mayor y el museo diocesano.

sus hermanas Genivera, Eufemia, Marina, Marciana, Quiteria, Germana, Victoria y Basilisa, por las que siente una honda admiración. Otros tienen menos peso en sus escritos, pese a su importante presencia en los muebles de la basílica: los prelados Vimarasio, Viliulfo, Alfonso y Gonzalo, que según sus historias fabulosas poseyeron la Mitra de Tui y después se retiraron a la abadía de Ribas de Sil; Benito de Nursia y Anselmo de Canterbury; así como los portugueses, gallegos y tudenses Martín de Dumio, Rosendo, Pedro de Mezonzo, Fructuoso de Braga, Froilán y Teotonio. A nuestro entender esta desatención no es desidia, pues dado que los doce están ligados de una forma u otra a la Orden de San Benito, Armida contaría para documentarlos con la ayuda del obispo Torre, de quien es estrecho colaborador.

Aparte de la referida redacción sobre San Julián, perfectamente acabada, las investigaciones sobre este panteón tudense se encuentran en varios documentos del legajo *Papeles de santos*, menos estructurados y perfeccionados, integrados por textos de su propia cosecha y comentarios a otros que no le pertenecen pero de los cuales se beneficia por sus contribuciones al estudio del santoral local. De todos ellos destacan tres por su relevancia y dimensiones: *Fragmentos y apuntaciones para los santos tudenses*, *Apuntaciones para los santos y fiestas de la Santa Yglesia y obispado de Tuy* y, principalmente, *Fiestas proprias y especiales de esta Santa Yglesia de Tuy y su obispado*. En unos y otros vuelca sus inquietudes y averiguaciones hagiográficas, e investiga sobre las reliquias de la catedral y el retablo que las alberga. Este mueble, que había sido reemplazado ya en 1735, además de servir de contenedor posee en su interior cuatro pinturas representativas de los martirios de cuatro santos relevantes de la piedad tudense, cuyos restos venera la basílica: Julián, Antimio, Valerio y Abundio[458]. Las indagaciones y diligencias llevadas a cabo por Armida fructifican en el calendario del obispo Galaz, quien sólo tendrá que dar el visto bueno a una encomienda argumentada hasta la extenuación y hacerla acompañar del decreto que pondrá en vigor las nuevas festividades en el territorio episcopal.

En 1689 se pone fin a la mazonería del retablo mayor, pagado por el doctoral Avis y ejecutado por Cendón y Bugarín, que trataremos en el capítulo dedicado a los artistas y los centros de producción. En dicho año, y a punto de iniciarse el montaje, Armida hace las últimas reflexiones acerca del diseño del programa iconográfico, o de una parte del mismo. El magistral es estrictamente contemporáneo de Bugarín, por lo que es factible que las empresas catedralicias en las que participa hayan contado con su asesoramiento a solicitud del maestro o de los comitentes responsables de las mismas. No obstante, por falta de pruebas textuales, desconocemos a qué encomiendas y en qué grado pudieron afectar los consejos del docto prebendado.

Los mismos servicios desinteresados y entusiastas prestados a Galaz en la confección del calendario se los brinda Armida, redoblados, al obispo Torre cuando en 1690, alentado por el cabildo, solicite a la Santa Sede el restablecimiento del rezo propio para festejar a San Telmo. Armida es la auténtica correa transmisora de todo el proceso para recuperar en Roma este antiguo y perdido privilegio[459]. La sillería del coro en 1699 constituye el fruto artístico más

[458] Dentro de este retablo, todavía manierista en todos sus elementos en tiempos de Armida, figuran las siguientes pinturas: «San Abundio vestido de presbítero y un ministro dándole una lanzada por un lado y otro dándole un golpe en la cabeza con un alphanje. San Julián de seglar, degollándole un ministro y presidiendo el emperador. San Antimio arrojado en un río desde una puente y sacándole un ángel. San Valerio degollándole los ministros a presencia de los emperadores» (ACT, Papeles de santos, Doc. 13).

[459] Esta ocupación de Armida ya ha sido abordada en el epígrafe anterior dedicado al obispo Torre.

suculento de la relación entre Torre, el Cabildo y Armida. La transmisión de los ciclos iconográficos al maestro adjudicatario correrá por cuenta del magistral, auxiliado tal vez por el prelado en lo referente al santoral benedictino. Aprovecha para ello el trabajo documental titánico, casi obsesivo, realizado para el calendario. Esta actividad de años pasados cristaliza ahora en este hito inmenso dentro de la actividad artística del Barroco español. En esta empresa demuestra Armida su sapiencia sobre los santos locales, que se tallan en los respaldos de los dos primeros niveles del mueble, y los de la Iglesia Universal, desplegados en las pilastras de la sillería alta. También posee un amplio conocimiento acerca de la vida y la simbología referente a la Virgen, patrona de la catedral, relatadas una y otra en el guardapolvo y el friso del entablamento[460].

La fervorosa sociedad civil de la diócesis también solicita los servicios de Armida. En 1694 se pone al servicio de la corporación municipal de Baiona, con la que tiene una fecunda relación epistolar, para fomentar el culto hacia Santa Librada, sus ocho hermanas y Santa Sila. Esta ayuda se sustancia con la aportación de pautas textuales y figurativas para el retablo mayor de la capilla que el consistorio baionés pretende levantar en honor a su patrona. Esta relación fluida entre Armida y el gobierno de la villa, que veremos con mayor detenimiento en el análisis del retablo de Santa Librada, había comenzado en 1688 con la comunicación jubilosa de la aprobación del nuevo calendario, que oficializa el culto de Santa Librada y sus hermanas.

De su librería, salvando un ejemplar manuscrito[461], sólo se sabe a quién ha ido a parar. Poco importa, pues como ocurre con un artista de su tiempo, el arquitecto Domingo de Andrade, las referencias bibliográficas incorporadas a los escritos en los que ha puesto su pluma son prueba de sus lecturas y de los ejemplares que atesora en su biblioteca[462]. El uso que hace de fuentes textuales como pauta iconográfica denotan un vasto conocimiento de los calendarios español, gallego y tudense. Aparte de la suya y la del obispo Torre, en la ciudad había al menos otras dos librerías importantes a las cuales podían acudir maestros y comitentes, concretamente las de los conventos de Santo Domingo y San Antonio de Padua[463]. A ellas hay que aña-

460 En un texto altamente valioso del archivo catedralicio se indica el modo de trasladar a la sillería las apariciones de la Virgen al apóstol Santiago en Granada y Zaragoza. En dicho escrito se advierte la letra del canónigo Armida y se confirma el uso de la *Mystica ciudad de Dios*, de María de Jesús de Ágreda, como pauta textual. Dice así: «Hauiendo de ponerse en la frente de los órganos las dos visitas que realmente en persona hizo María Santísima, estando en vida mortal, a nuestro apóstol Santiago en España, parece quadrarán mejor en las dos medias fronteras de más adentro, la primera de Granada al lado que comiençan alternando, las historias de la Virgen, que es el derecho del coro a la parte de la Soledad, y la segunda de Zaragoza en correspondencia del otro lado» (ACT, Papeles de San Telmo, Doc. A).

461 De su biblioteca forma parte un ejemplar del manuscrito de fray José de Bugarín, *Historia del apóstol Santiago único, y singular patrón, y tutelar de las Hespañas*, de 1650-1660, del que hoy poseemos copias en el Archivo Catedralicio de Santiago y la biblioteca de la Fundación Penzol de Vigo. Antes de la portada se inserta el ex-libris: «Es del señor doctor don Juan de Armida y Puga, magistral de Tui» (ACS, Manuscritos, M-15/1, fol. 1r). Por las veces que nombra en sus escritos el *Compendio de los anales de Galicia*, de 1615, también de Bugarín, del cual la biblioteca de la Real Academia de la Historia posee una copia (RAH, Manuscritos, 9-5601), es harto probable que lo poseyese, o al menos lo manejase.

462 Taín Guzmán, 1993: 45-50.

463 Hoy se pueden rastrear gracias a los inventarios de las mismas realizados en el contexto de la Desamortización decimonónica, en los cuales figuran los libros descritos con todo lujo de detalles (AHPPO, Fondo Gobierno Civil, Sección Inventarios, Bibliotecas de los conventos de San Antonio y de Santo Domingo de Tui, Caja 11.126, Carpeta 1, nº 10).

dir la biblioteca capitular, formada por libros litúrgicos para servicio del coro y de las capillas catedralicias[464], alguno de los cuales presenta grabados en sus páginas[465].

Parte de su bagaje cultural se lo debe a la relación e intercambio de información con sus contemporáneos más doctos: Gregorio Lobariñas Feijóo, erudito racionero de la colegiata de Crecente; fray José de Bugarín, dominico de vasta sapiencia hagiográfica, natural de Baiona[466]; y el portugués António Araújo de Azevedo, hagiógrafo del Norte de Portugal. Tiene en su poder manuscritos de los dos primeros, que copia y apostilla de forma habitual, y con el tercero se cartea para recabar y contrastar información, además de poseer un ejemplar de su inédita «Mesopotamia europea», texto que menciona en varias ocasiones. En su escrito sobre el santo local San Julián, Armida sitúa en los márgenes un buen número de anotaciones de referencias bibliográficas, las cuales dejan entrever su formación libresca. En este opúsculo relaciona cinco libros manuscritos en los que confía por su rigor[467], el mismo del que a su juicio carece la *Antigüedad* de Sandoval[468], que hasta la fecha servía de cabecera en el estudio del santoral local. Del primero de ellos por orden de citación y, previsiblemente también, cronológico, es autor un ignoto canónigo tudense[469]; el segundo es el «Santoral de Galicia» de Lobariñas[470], ejemplar al que Armida otorga suma importancia, y para demostrar su utilidad hace mención de los autores que lo citan[471]; el tercero lleva por título «Annales gallegos», cuyo au-

[464] En 1708 había en la sacristía, con fechas de edición que oscilan entre 1542 y 1706, veinticuatro misales, cuatro pontificales, tres breviarios, dos libros «que llaman métudos», otro libro «para cantar la Pasión, todo en canto llano», tres libros «de calendas» y seis libros «de epístolas y euangelios» (AHN, Clero, Libro 10.379, fols. 21v-22r).

[465] Miguel Ángel González García puso el acento en la relevancia que tienen las estampas de los libros empleados en la liturgia como fundamento de la iconografía («El grabado en los libros litúrgicos de uso en España en los siglos XVI-XVIII y su influencia en la pintura y escultura», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, IV, 7, 1991, 312-318).

[466] Tras la mención de propiedad de la *Historia del apóstol Santiago*, Armida afirma con respecto a Bugarín: «Consultele muchas cosas y él a mí, en que me dio mucha luz» (ACS, Manuscritos, M-15/1, fol. 2r).

[467] Se trata de cinco manuscritos, que se explicarán en los notas sucesivas. Dice Armida que «los quatro primeros al mismo tiempo que solicitaua descubrir las noticias de nuestro San Julián llegaron a mi mano por tan extraordinarios acasos que pudiera presumir interuenía en ello especial prouidencia para disponer y solicitar el mayor culto de nuestro glorioso protector» (ACT, Papeles de santos, Doc. 1, fol. 12v).

[468] Sandoval, Prudencio de, OSB: *Antigüedad de la ciudad, y yglesia cathedral de Tuy, y de los obispos que se save aya avido en ella*, Braga, 1610.

[469] De esta primera fuente afirma que, «aunque breue, muestra bastantemente auer sido su author no sólo profesor de letras, sino también noticioso de las historias de España y de los priuilegios de esta Santa Yglesia» (ACT, Papeles de santos, Doc. 1. fol. 12r).

[470] En otro de los documentos de *Papeles de santos* se hace referencia a este título como «Historia manuscrita de los santos naturales de Galicia» (ACT, Papeles de santos, Doc. 12).

[471] «Sea el segundo manuscrito el insigne Santoral de Galicia compuesto por el licenciado Gregorio Louariñas Feijóo, natural de este obispado, comisario del Santo Oficio y racionero del Arrabal en la colegial de Creciente, letrado de profesión y muy inclinado a la historia, en que escriuió varios papeles, siendo el principal el santoral referido, para cuyo crédito basta sauer se valió o aiudó mucho de él en los seis tomos de su insigne Martyrologio Hispano don Juan Tamayo Salazar, como lo confiesa él mismo en el día 7 de agosto tratando de la translación de Santa Euphemia, «accepi à D. Gregorio Lobariñas Feyxoò Portionario Ecclesiae S. Crescentis in Gallaecia, dioecesis Tudensis, qui de Sanctis Gallaeciae codicem MS exaratum reliquit, è cuius studiis plura delibasse profiteor». Lo mismo hizo Jorge Cardoso citándole muchas vezes en su Agiologio lusitano, y llamándose coronista de los santos de Galicia. Finalmente, para total crédito de esta obra oygan lo que dize el padre Bugarín en su Historia de Santiago con ocasión de citarle: «afirma lo mismo el licenciado Louariñas, racionero de Creciente en su libro que compuso de los santos de Galicia; es libro muy docto, supuesto que el señor inquisidor general don Diego de Arze Reynoso, siendo obispo de Tuy, tomaua por su quenta la impresión con el nombre de su author y daua veinte tomos y ducientos ducados a sus herederos, pero respondieron que le auían de dedicar al señor arzobispo de Palermo, oy de Jaén, don Fernado de Andrade y Lançoos. Debe de estar encerrado en alguna arca, como lo están otros muchos mal logrados y bien trauaxados, y la misma fortuna han de pasar mis quatro tomos, mal de muchos consuelos es». Hasta aquí el padre Bugarín, cuyo pronóstico cerca de su misma obra se ve muy a la letra cumplido. A instancia del mismo Louariñas fue examinado y corregido muy exactamente su santoral por el doctor don Francisco de la Carrera, magistral de Orense, cuya temprana muerte y malogradas prendas se lastima mucho el señor arzobispo Acuña en su His-

tor es el fraile Bugarín[472]; el cuarto es un «Epítome cronológico» de 1660, escrito por un desconocido cronista de la Orden de Predicadores[473]; y el quinto y último es la mencionada «Mesopotamia europea» de Araújo, cronista de «entre Duero y Miño»[474]. En este capítulo de fuentes manuscritas hay que destacar que Armida posee un profundo conocimiento del archivo catedralicio, pues en sus anotaciones marginales menciona el tumbo o becerro de los «priuilegios antiguos de la Santa Yglesia de Tuy», el Pasionario medieval y el ceremonial del canónigo Alcoba. Asimismo, conoce la documentación litúrgica autógrafa de otros archivos episcopales y capitulares españoles y gallegos, como el auriense, en lo atinente al santoral tudense, debido a que se reza también en otras Iglesias.

Armida posee una de las mentes más prodigiosas de la clerecía española del Antiguo Régimen, y para muestra la ya mencionada monografía sobre San Julián, en la cual deja constancia de su magisterio, a la altura de los escritores más instruidos de su tiempo, y del manejo de un ingente material librario, que se amplía notablemente al incluir las anotaciones realizadas en los borradores. Aparte de los manuscritos mencionados y de la *Antigüedad* de Sandoval, Armida cita una retahíla de libros impresos de temática tudense, gallega y jacobea escritos por Felipe de la Gándara[475], Hernando Oxea[476], Mauro Castellá Ferrer[477], Gerónimo Pardo

toria de Braga. Trata Louariñas de nuestro San Julián y su santuario en las primeras décadas de su obra» (ACT, Papeles de santos, Doc. 1, fol. 12rv).

472 «Es el tercero manuscrito, ahora citado, del sobredicho padre fray Joseph Bugarín, de la sagrada religión de Santo Domingo y natural de Bayona, bien conocido en prelacías y púlpito, infatigable en aueriguar las cosas deste Reyno, de que tenía escrito los Annales gallegos en quatro tomos de a folio, un santoral dominicano, la historia de Santiago y otras obras que disponía sacar a luz a la sombra del señor conde de Villaumbrosa, presidente después de Castilla. Cuéntale entre los varones ilustres de su religión un Epítome cronológico manuscrito al año de 1660, con la cláusula siguiente: «el padre fray Joseph de Bugarín, natural de Bayona en Galicia, tomó el hábito en el conuento de Nuestra Señora de Atocha en Madrid, de quien fue gran deuoto, asignado en el de Santo Domingo de Lugo yendo a ganar el santo jubileo con una calentura mortal murió en el conuento de Santiago con opinión de virtud como dizen las actas, que parece le quiso el apóstol con tan buena disposición pagar lo mucho que en su seruicio auía escrito. Trauaxó muchos años en componer indefeso la historia general eclesiástica y secular deste Reyno en tres u quatro tomos, que dexó a un su hermano para que los saque a luz, en que nos dexó muchas noticias y cosas inauditas para los leídos y no leídos en historias. Consultele muchas cosas, y él a mí, en que me dio mucha luz». Esto dize aquel epítome, y es gran calificación del padre Bugarín auerse notado después de muerto en las actas prouinciales. Tocó de paso el punto de nuestro mártyr San Julián en la historia de Santiago, lib. 10, art. 6, a núm. 13» (ACT, Papeles de santos, Doc. 1. fol. 12v).

473 «El quarto manuscripto es el Epítome cronológico que acaua de citarse, trauajado por otro religioso dominicano, de cuyo nombre no tengo noticia. Es un breue compendio de los santos y personas ilustres de este Reyno, desde la venida de Nuestro Redemptor al mundo hasta el año de 1662. Habla de nuestro San Julián y sus 29 compeñeros al año 95 de Christo diziendo fueron todos naturales de junto a Tuy, por nacimiento temporal, o especial para el Cielo, y que se engañó el padre Camargo en inclinarse a Ouiedo. Dize más, son los mencionados en el Martyrologio romano a 27 de henero, y que San Julián es patrón de Tuy, citando al margen a Silua, que lo avrá dicho por la aclamación vulgar de la comarca» (ACT, Papeles de santos, Doc. 1. fol. 12v).

474 «Tenga también aquí su lugar, y sea quinto manuscrito, la historia de entre Duero y Miño, que con título de Mesopotamia de Europa tiene en perfeción para imprimir el capitán don Antonio Araújo de Azeuedo, cauallero del hábito de Christo, y de grandes noticias en lo histórico» (ACT, Papeles de santos, Doc. 1. fol. 12v).

475 Se trata de las dos partes de Gándara, Felipe de la, OSA: *El cisne occidental canta las palmas, y triunfos eclesiásticos de Galicia. Ganados por sus hijos insignes, santos, y varones ilustres, y ilustrísimos mártires, pontífices, vírgenes, confesores, doctores, y escritores, que los han merecido en la Iglesia Militante, para reinar con Dios en la Triunfante*, Madrid, 1678.

476 Oxea, Hernando, OP: *Historia del glorioso apóstol Santiago patrón de España, de su venida a ella, y de las grandezas de su Yglesia, y Orden militar*, Madrid, 1615.

477 Castellá Ferrer, Mauro: *Historia del apóstol de Iesus Christo Santiago Zebedeo, patrón y capitán general de las Españas*, Madrid, 1610.

Villarroel[478] y Antonio Calderón[479]. También figuran títulos de los autores españoles Ambrosio de Morales[480], Alonso de Villegas[481], Pedro de Ribadeneira[482], Martín de Roa[483], Fernando de Camargo[484], Juan Tamayo de Salazar[485], Baltasar Porreño[486], Francisco Portocarrero[487], Diego de Saavedra Fajardo[488], Juan de Mariana[489], Gaspar Ibáñez de Segovia[490], Antonio de Quintanadueñas[491], Gregorio de Argaiz[492], Tomás Sánchez[493], Pedro de Tapia[494], Diego de Silva y Pacheco[495], Melchor Cano[496], Rodrigo Méndez Silva[497] y Pedro Abarca[498].

El magistral alude en sus textos a los falsos cronicones, atribuidos por el jesuita Jerónimo Román de la Higuera en el seiscientos a autores reales y ficticios del final de la Antigüedad y la Edad Media. Entre los escritores impostados se encuentran el autor latino Flavio Lucio Dextro, originario de Barcelona, los obispos de Zaragoza Máximo[499], Braulio, Heleca, Tajón y Valderedo, el benedictino hispalense Auberto, el arcipreste de Santa Justa de Toledo Ju-

[478] Pardo de Villarroel, Gerónimo: *Segunda parte de las excelencias, y primacías del glorioso apóstol Santiago único, y singular patrón de España entre los demás apóstoles…*, Madrid, 1657.

[479] Calderón, Antonio: *Parte primeira de las excelencias del glorioso apóstol Santiago, único, y singular patrón de España, entre los demás apóstoles…*, Madrid, 1658.

[480] Armida hace referencia a la «tercera y última parte de su corónica», que se corresponde con *Los cinco libros postreros de la coronica general de España, que continuaua Ambrosio de Morales, natural de Córdoua, coronista del rey cathólico nuestro señor don Felipe, segundo deste nombre, prosiguiendo adelante la restauración de España, desde que se començó a ganar de los moros hasta el rey don Bermudo, tercero deste nombre*, Córdoba, 1586.

[481] Menciona en el tratado el «prólogo a los santos de España» de Villegas, y por lo tanto estamos ante su *Flos sanctorum, y historia general, de la vida y hechos de Iesu Christo, Dios y Señor nuestro, y de todos los santos de que reza y haze fiesta la Yglesia Católica...*, cuya edición más cercana al tratado de Armida sale a la luz en Madrid en 1672.

[482] Ribadeneira, Pedro de, SJ: *Flos sanctorum o Libro de las vidas de los santos...*, Madrid, 1675. Esta edición, dividida en tres partes, con añadidos de Juan Eusebio Nieremberg y Francisco García, es las más próxima al manuscrito de Armida.

[483] Roa, Martín de, SJ: *Flos sanctorum. Fiestas, i santos naturales de la ciudad de Cordova. Algunos de Sevilla, Toledo, Granada, Xerez, Ecija, Guadix, i otras ciudades, i lugares de Andaluzia, Castilla, i Portugal. Con la vida de doña Sancha Carrillo, i la de doña Ana Ponce de Leon, condesa de Feria*, Sevilla, 1615.

[484] Camargo y Salgado, Fernando de, OSA: *La Iglesia militante. Cronología sacra y epítome historial de todo quanto ha sucedido en ella próspero y aduerso*, Madrid, 1642.

[485] Es autor de la obra *Anamnesis, sive commemorationis sanctorum hispanorum*, que lleva por subtítulo *Martyrologii hispani*, editada en Lyon en seis volúmenes entre 1651 y 1659, y de *San Epitacio, apóstol y pastor de Tui, ciudadano, obispo y mártir de Ambracia, oy Plasencia. Su vida y martirio*, que sale a la luz en Madrid en el año 1646. Ambos son de suma importancia para el estudio del santoral de la Iglesia tudense.

[486] Porreño, Baltasar: *Discurso de la vida, y martirio de la gloriosa virgen, y martyr Santa Librada, española, y patrona de la Iglesia, y obispado de Sigüenza*, Cuenca, 1629.

[487] Portocarrero, Francisco, SJ: *Libro de la Descension de Nuestra Señora a la Santa Yglesia de Toledo, y vida de San Ilefonso arçobispo della*, Madrid, 1616.

[488] Saavedra Fajardo, Diego de: *Corona gothica, castellana y austríaca, políticamente ilustrada. En tres partes dividida, con los retratos de los reyes godos*, Amberes, 1681.

[489] Mariana, Juan de, SJ: *Historia General de España*, Madrid, 1678.

[490] Agrópoli, Ibáñez de Segovia Peralta y Mendoza, Gaspar, Marqués de: *Disertaciones eclesiásticas, por el honor de los antiguos tutelares, contra las ficciones modernas*, Zaragoça, 1671.

[491] El jesuita Antonio de Quintanadueñas es autor de *Santos de la imperial, ciudad de Toledo, y su arçobispado. Excelencias, que goça su antigua Iglesia. Fiestas, que celebra su ilustre clero*, Madrid, 1651, y de *Santos de la ciudad de Sevilla, y su arçobispado. Fiestas que su Santa Iglesia Metropolitana celebra*, Sevilla, 1637. A ambos hace referencia Armida en sus anotaciones.

[492] Argaiz, Gregorio de, OSB: *La soledad laureada por San Benito, y sus hijos en las Iglesias de España. Theatro monástico de la prouincia bracharense*, Alcalá de Henares, 1675.

[493] Sánchez, Tomás, SJ: *Consilia, seu opuscula moralia*, Lugduni, 1681.

[494] Tapia, Pedro de, OP: *Catenae moralis doctrinae. Tomus primus. De actionibus moralibus, & earum principiis in generalis…*, Hispali, 1654; o bien *Catenae moralis doctrinae. Tomi secundi. De virtutibus, & vitiis in specie. Pars prior. De fide, spe, & charitate, prudentia, & iustitia…*, Hispali, 1657.

[495] De este benedictino, que también obra en la librería del obispo Torre, cita Armida su *Historia de la imagen sagrada de Maria Santissima de Valvanera…*, cuya edición más aproximada a los años de Armida sale a la luz en Madrid en 1676.

[496] Se trata de su obra *Locis theologicis*, incluida en Cano, Melchor, OP: *Opera*, Parisiis, 1678.

lián Pérez y Liutprando, obispo de Cremona. En realidad, son el producto de la voluntad del padre Higuera de adulterar con noticias fraudulentas las vidas de los santos. Al frente de tales fábulas están sus discípulos Juan Calderón[500], Rodrigo Caro[501], Francisco de Bivar[502], Tomás Tamayo de Vargas[503], Lorenzo Ramírez de Prado[504] y, una vez más, Argaiz[505].

Asimismo, la cercanía de Portugal le lleva a interesarse por lo que sus escritores afirman sobre el santoral tudense. En sus anotaciones nombra a Manuel da Esperança[506], Jorge Cardoso[507], Gaspar Estaço[508], Gaspar Álvares de Lousada[509], Agostinho Barbosa[510] y Rodrigo da Cunha[511]. Entre los autores cristianos universales señala a San Ambrosio[512], Antonino de Florencia[513], Santo Teodoreto[514], Guillaume Durand[515], Jean Ferrand[516], Charles Guyet[517] y Ce-

497 Méndez Silva, Rodrigo: *Población general de España. Sus trofeos, blasones, y conquistas heroycas. Descripciones agradables, grandezas notables, excelencias gloriosas y sucesos memorables, con muchas, y curiosas noticias, flores cogidas en el estimable jardín de la preciosa Antigüedad. Reales genealogías, y catálogos de dignidades eclesiásticas, y seglares*, Madrid, 1675.

498 Se trata de los dos tomos de *Los reyes de Aragón en anales históricos*, escritos por el jesuita Pedro Abarca y editados en Madrid en 1982 y 1984.

499 El cronicón de Máximo sale a la luz de la mano de Higuera y sus seguidores bajo la autoría de Marco Máximo, que es la suma de añadir al obispo Máximo de Zaragoza el nombre de un monje benedictino italiano llamado Marcos.

500 Calderón, Juan, OFM: *Fragmentum chronici, sive omnimodae historiae Flavii Lucii Dextri barcinonensis. Cum chronico Marci Maximi & addtionibus Sancti Braulionis & etiem Helecae episcoporum caesaraugustorum...*, Caesaraugustae, 1619.

501 Caro, Rodrigo: *Flavi Luci Dextri V. C. omnimodae historiae quae extant fragmenta cum chronico M. Maximi et Helecae ac S. Braulionis caesaraugustanorum episcoporum...*, Hispali, 1627.

502 Al cisterciense Francisco de Bivar, que sigue la estela de Higuera, le corresponde la edición del cronicón de Flavio Dextro (*Flavii Lucii Dextri barcinonensis, viri clarissimi, Orientalis Imperii praefecti praetorio, & D. Hieronymo amicissimi. Chronicon omnimodae historiae, primum quidem eidem Hieronymo dicatum, sed eo ad superos translato, multis locis locupletatum, Paulo Orosio tarraconensi iterum nuncupatum...*, Lugduni, 1627) y de los obispos zaragozanos Máximo, San Braulio, Heleca, Tajón y Valderedo (*Marci Maximi episcopi caesaraugustani viri doctissimi. Continuatio chronici omnimodae historiae ab anno Christi 430, ubi Flav. L. Dexter, usque ab 612 quo maximus pervenit. Una cum additionibus S. Braulionis, Helecanis, Taionis, & Valderedi caesaraugustanorum itidem episcoporum*, Madriti, 1651).

503 Tomás Tamayo de Vargas edita un cronicón de Dextro (*Flavio Lucio Dextro, caballero español de Barcelona, prefecto-pretorio de Oriente, governador de Toledo. Por los años del Señor de CCCC*, Madrid, 1624) y otro de Liutprando (*Luitprandi, sive Eutrandi e subdiacono toletano & ticinensi diacono episcopi cremonensis, Berengario II, Italiae regi a secretis, pro Othone I, Germ. Imp. ad Pont. M. & ad Imp. CP. legati. Chronicon ad tractemundum illiberritanum in Hispania episcopum, a multis hactenus desideratum, nunquam editum, Mantuae Carpetanorum*, 1635)

504 El humanista Lorenzo Ramírez de Prado, que consultó y poseyó los manuscritos de Higuera, saca a la luz y anota el cronicón de Julián Pérez (*Iuliani Petri archipresbyteri S. Iustae chronicon cum eiusdem adversariis, et de eremiteriis hispanis brevis descriptio, atque ab eodem variorum carminum collectio, ex bibliotheca olivarensi,* Lutetiae Parisiorum, 1628) y una nueva edición del de Liutprando (*Luitprandi subdiaconi toletani ticinensis diaconi tandem cremonensis episcopi opera quae extant. Chronicon et adversaria nunc primum in lucem exeunt, P. Hieronymi de la Higuera, Sociatatis Iesu presbyteri, D. Laurenti Ramirez de Prado consiliarii regii notis illustrata*, Antuerpiae, 1640).

505 Argaiz, Gregorio de, OSB: *Población eclesiástica de España, y noticia de sus primeras honras, hallada en los escritos de San Gregorio obispo de Granada, y en el chronicon de Hauberto monge de San Benito… Tomo primero, parte primera*, Madrid, 1667; y *Población eclesiástica de España, y noticia de sus primeras honras, continuada en los escritos, y chronicon de Hauberto, monge de San Benito… Tomo primero, parte segunda*, Madrid, 1668.

506 Esperança, Manoel da, OFM: *História serafica da Ordem dos Frades Menores de S. Francisco na provincia de Portugal. Segunda parte, que conta os seus progressos no estado de tres custodias, principio de provincia, & reforma observante*, Lisboa, 1666. En esta obra se relata la historia de Santa Sila, aya de Santa Librada y sus ocho hermanas, santas rezadas oficialmente en la Iglesia local desde la aprobación del calendario de Galaz de 1688.

507 Se trata del *Agiologio lusitano dos sanctos, e varoens illustres en virtude do Reino de Portugal e suas conquistas*, publicado por Jorge Cardoso en Lisboa en tres tomos en 1652, 1657 y 1666.

508 Se refiere al canónigo de la catedral de Guimarães Gaspar Estaço, autor de *Varias antiguidades de Portugal*, Lisboa, 1625.

509 De este autor se conservan varios manuscritos sobre genealogía portuguesa y castellana en la Biblioteca Nacional de Portugal, alguno de los cuales pudo estar al alcance de Armida.

sare Baronio[518]. Del grupo de los clásicos refiere a creadores de la entidad de Tácito[519], Plinio el Viejo[520], Arnobio de Sicca[521], Claudiano[522] y Ptolomeo[523]. Dentro del capítulo de obras impresas conoce en profundidad las bulas, decretos y demás normativa papal aprobada en la Curia apostólica romana, relacionada directa o indirectamente con la hagiografía tudense. Conoce y utiliza las sinodales diocesanas desde Diego de Muros y la extensa tipología de libros litúrgicos impresos, usados en las celebraciones del calendario universal, hispano, tudense y de las demás Iglesias de Galicia desde la Alta Edad Media, tanto vigentes como desusados, cuando hacen alusión a los santos que tienen culto en Tui.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[510] Barbosa, Agostinho: *Pastoralis solitucidinis, sive de officio, et potestate episcopi*, Lugduni, 1678-1679. Esta edición, en dos tomos, es la más cercana al tiempo de Armida.

[511] Es autor de de la primera y segunda parte, en dos volúmenes, de la *Historia ecclesiastica dos arcebispos de Braga, e dos santos, e varões illustres, que florecerão neste arcebispado* (Braga, 1634).

[512] Se trata del sermón *De inuentione corporum eorundem sanctorum*, pronunciado *In festo SS. Geruasii & Prothasii martyrum*, que fue publicado, junto con otras obras, en *Operum Sancti Ambrosii Mediolanensis episcopi. Tomus quintus*, Parasiis, 1642.

[513] Florencia, Antonino de, OP: *Tertia pars hystorialis*, Basilea, 1502. Este libro contiene una selección de los milagros atribuidos a San Telmo.

[514] La versión más cercana a Armida se incluye en *Beati Theodoreti Episcopi Cyri Operum. Tomus IV*, Lutetiae Parisiorum, 1642.

[515] Durand, Guillaume: *Rationale divinorum officiorum…*, Lugduni, 1672.

[516] *Ioannis Ferrandi aniciensis e Societate Iesu theologi disquisitio reliquiaria siue de suspicienda, et suspecta earumdem numero reliquiarum, quae in diuersis Ecclesiis seruantur, multitudine*, Lugduni, 1647.

[517] Guyet, Charles: *Heortologia, sive de festis propriis locorum et ecclesiarum…*, Lutetiae Parisiorum, 1659.

[518] Cita Armida por una parte su edición del *Martyrologium romanum...*, Parisiis, 1645 (una de tantas ediciones), y por otra los *Annales ecclesiastici*, de los cuales citamos aquí los doce tomos editados en Amberes, en la *Officina Plantiniana*, entre 1601 y 1642.

[519] Armida menciona los *Annales*, que pueden encontrarse en traducciones españolas, de las que sobresalen dos: *Obras de Cayo Cornelio Tácito*, Anuers, 1613 (citamos una de tantas ediciones), y Álamos de Barrientos, Baltasar: *Tácito español, ilustrado con aforismos*, Madrid, 1614. De ser en latín el título sería *Annaliis*, y podría formar parte de *C. Cornelii Taciti opera*, editada en múltiples ediciones, lugares e imprentas de los siglos XVI y XVII anteriores a la monografía de Armida.

[520] *Historia natural de Cayo Plinio Segundo*, Madrid, 1624-1629.

[521] *Arnobii disputationum adversus gentes…*, Hamburgi, 1610. Existen otras ediciones del quinientos y seiscientos en Roma (1542 y 1583), Basilea (1546), Amberes (1582), Hannover (1603) y París (1605).

[522] Sus *Epigrammata*, que es la obra citada por Armida, forman parte de *Cl. Claudiano quae exstant*, Venetiis, 1683.

[523] *Claudii Ptolemaei alexandrini Geographiae libri octo graeco-latini*, Francofurti, 1605.



Figura 1. Armas del prelado Torre en el retablo mayor de la capilla de Santa Catalina. 1707-1711.



Figura 2. Blasón del obispo Torre en la clave de la bóveda de la capilla de Santa Catalina. 1707.



Figura 3. Sillería del coro. Escudo de armas de Torre en la cátedra episcopal. Francisco de Castro Canseco. 1699.



Figura 4. Catedral de Tui. Sacristía mayor. ¿Cajonería de la capilla de Santa Catalina? Domingo Rodríguez de Pazos (atrib). c. 1712.

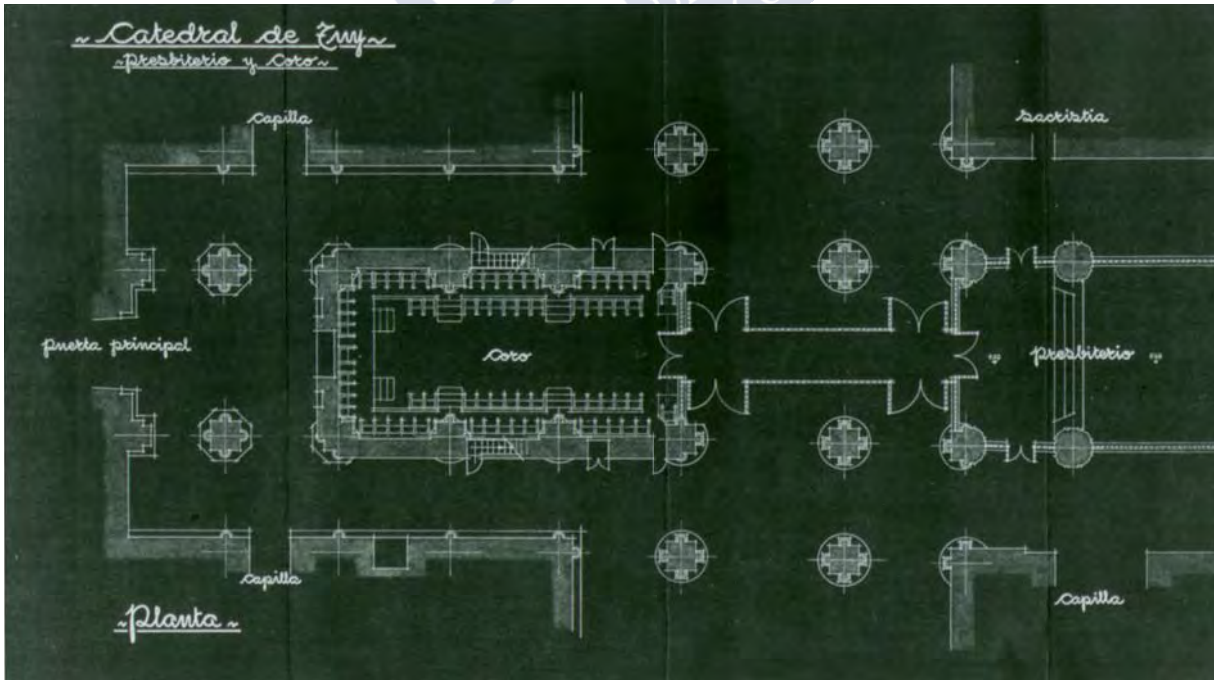


Figura 5. Catedral de Tui. Planta de la sillería del coro antes de la reforma. Francisco Pons-Sorolla Arnau. 1951. Archivo General de la Administración (AGA), Alcalá de Henares.



Figura 6. Sillería del coro de la catedral de Tui. Francisco de Castro Canseco. 1699. Arxiu Mas, Barcelona, 1919.

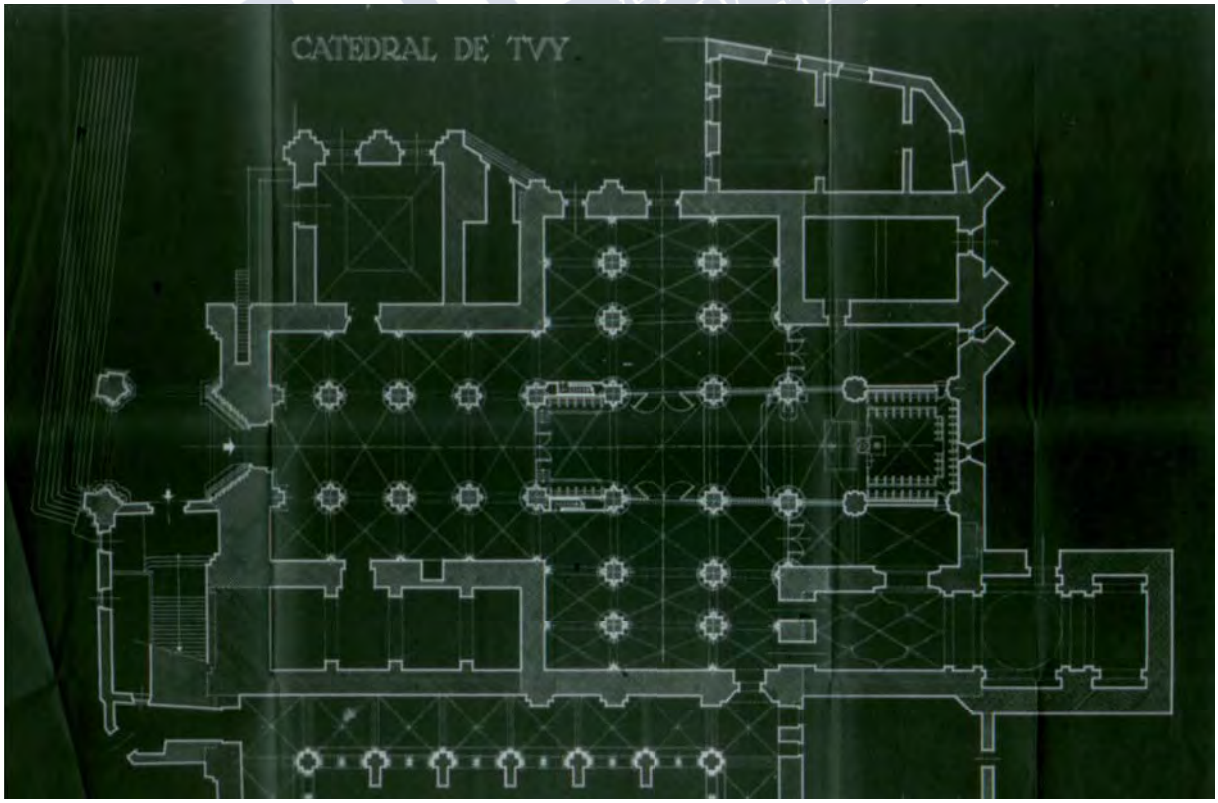


Figura 7. Planta de la sillería del coro después de la reforma. Francisco Pons-Sorolla Arnau. 1957. AGA, Alcalá de Henares.



Figura 8. Catedral de Tui. Sitiales de la sillería del coro en la capilla mayor.



Figura 9. Catedral de Tui. Sitiales de la sillería del coro en la nave central (evangelio).



Figura 10. Catedral de Tui. Sitiales de la sillería del coro en la nave central (epístola).



Figura 11. Sillería del coro. San Pedro. Hoy en la caja del órgano del evangelio.



Figura 12. Sillería del coro. San Pablo. Hoy en el Museo Diocesano Tui.



Figura 13. Sillería del coro. Tablilla «PSALLE CHORVS ET SILE». Museo Catedralicio, Tui.



Figura 14. Sillería del coro. Nuestra Señora de la Asunción. Francisco de Castro Canseco. 1699. Museo Catedralicio, Tui.



Figura 16. Catedral de Tui. Puerta exterior de acceso a la sacristía mayor. Domingo Rodríguez de Pazos. 1713.



Figura 15. Fray Pedro de San Bernardo. Bóveda de arista del primer tramo de la capilla de Santa Catalina. 1707.



Figura 17. Francisco García, Simón Rodríguez y Jorge Rodríguez. Reja del coro. 1715. Arxiu Mas, Barcelona, 1909.



Figura 18. Catedral de Tui. Fragmentos de la reja del coro. Francisco García. 1715. Museo Diocesano, Tui.



Figura 19. Francisco García, cartela con el emblema de Jesús, de la puerta norte de acceso al coro, 1715. Museo Catedralicio, Tui.



Figura 20. Francisco García, cartela con el anagrama de María de la puerta sur de entrada al coro, 1715. Museo Catedralicio, Tui.



Figura 21. Anagrama de Jesús en la sillería coral. Fototipia de Lucien Roisin, 1912-1943. Arquivo da Deputación Provincial, Pontevedra.



Figura 22. Otto Wunderlich. Tuy. Kathedrale. c. 1929-36. Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.



Figura 23. Francisco García (atrib.). Tornavoz de un púlpito de la capilla mayor. 1717.



Figura 24. Francisco García (atrib.). Tornavoz del púlpito de la epístola de la capilla mayor. 1717.



Figura 25. Francisco García (atrib.). Tornavoz del púlpito del evangelio de la capilla mayor. Alegoría de la palabra de Dios. 1717.



Figura 26. Catedral de Tui. Santo Cristo de la reja frontal del presbiterio, hoy en el altar del Santo Cristo de la Agonía. 1716.



Figura 27. Catedral de Tui. Santo Cristo de la reja frontal del presbiterio. Detalle de la cabeza. 1716.

3 ARTISTAS Y CENTROS DE PRODUCCIÓN

En tiempos del obispo Torre existen dos centros de producción activos en el territorio diocesano, con actividad documentada en la basílica tudense entre 1692 y 1717. El primero de ellos, de carácter urbano, se ubica en Tui y está liderado por la figura de José Domínguez Bugarín. Puesto que en la ciudad se encuentra la clientela más importante, Bugarín trabaja principalmente para ella como tracista, escultor y entallador, por lo que podemos calificar al suyo como un taller endógeno. La supervivencia de su taller y la suya propia dependerá en buena medida del favor que de forma incondicional le otorga el Cabildo catedralicio, que confía en él como maestro de obras informal. Como tal diseñará y ejecutará obra arquitectónica y mobiliario litúrgico, tanto dentro como fuera de la urbe tudense. Ello no le impide aceptar encargos externos ajenos a la catedral, alguno tan relevante como la capilla de Santa Liberata de Baiona. En 1682 tendría ya la habilitación profesional que le permite la percepción de un salario, y en 1687 la capacitación para abrir un taller autónomo. Su pico de producción tiene lugar entre 1694 y 1700, desaparece en las fuentes entre 1701 y 1709, resurge en 1710 y poco a poco desfallece hasta 1714. Domina el mercado artístico local hasta 1699, lo que no es óbice para que otros artífices participen en la ejecución de los encargos promovidos por la basílica y otros clientes de la urbe tudense, aunque su carga de trabajo es muy inferior. El segundo núcleo, emplazado en el medio rural a no mucha distancia de Tui en dirección a Portugal, está radicado en Fornelos (Salvaterra de Miño, Pontevedra). En esta feligresía trabaja un maestro natural de la misma, Domingo Rodríguez de Pazos, rodeado a buen seguro de un elenco de aprendices y oficiales que operan a un ritmo vertiginoso entre 1706 y 1714. No es un centro artístico al uso, como puede ser el tudense, puesto que en su entorno no existe clientela capaz de absorber la producción de un taller tan prolífico. Pazos y sus ayudantes saldrán de allí para atender las encomiendas de arquitectura y mobiliario litúrgico de algunas parroquias del territorio episcopal. Pero su ocupación principal será, como la de Bugarín, atender a los comitentes que financian la renovación artística de la catedral. Goza también de consideración por parte de la Fábrica catedralicia, ganada gracias a su valía y a la influencia de su gran valedor, el obispo Torre. Estamos, pues, ante un taller exógeno que irradia su estilo por los confines de la jurisdicción diocesana. Cabe la opción de que las cajas de los órganos, último trabajo en Tui, fuesen ultimadas bajo la dirección de Francisco García, discípulo que presuntamente heredará la empresa tras la brusca muerte de su titular. Como apéndice de la actividad de Pazos, hemos podido rastrear la huella documental de los encargos acometidos por su taller entre 1715 y 1717, ahora bajo el mando del referido artista. Se trata de los tornavoces de los púlpitos del presbiterio, el Santo Cristo de la reja frontal de la capilla mayor y la verja de la delantera del coro. Bugarín y Pazos se reemplazan en las preferencias de la clientela catedralicia y diocesana y apenas se solapan en el tiempo. Entre 1700 y 1705 ambos abandonan temporalmente la ciudad para trabajar juntos y por separado en la ciudad de Santiago y la archidiócesis compostelana, ausencia que genera una laguna quinquenal en la actividad artística en la basílica tudense. Todo indica que Pazos se desplaza también, si bien de forma esporádica, a la capital y el obispado auriense para colaborar con Francisco de Castro Canseco. Dichos ámbitos albergan el mayor dinamismo artístico del Barroco gallego.

3.1 Tui: un ámbito artístico urbano

Bugarín fue introducido en el ambiente catedralicio por su maestro, Esteban de Cendón Buceta. Tras un período de aprendizaje y de trabajo asalariado se establece por su cuenta y prospera en un contexto en el que dispone de la confianza del Cabildo catedralicio. En este

ambiente también desarrollan su labor profesional, aunque en mucho menor grado, los escultores y entalladores Juan Rodríguez de San Paio, Francisco Valladares y Benito de Silva y Ruibal. A ellos hay que añadir un tracista, el franciscano fray Francisco de Andrade, prior del convento franciscano de Tui e hijo de Domingo de Andrade, maestro de obras de la basílica jacobea. A su llegada a Tui se convierte en representante del lenguaje formal de su progenitor en tierras del Bajo Miño. Gracias a la influencia ejercida por el mendicante, Bugarín se desprende poco a poco de la epidermis manierista y se acerca al repertorio del Barroco naturalista. Salvo en lo que conocemos del retablo de las Angustias y el de Santa Librada, no llega a abandonar del todo los esquemas clasicistas heredados de su maestro, al menos en su producción catedralicia anterior a 1700. Cabe suponer que en la fase posterior a esa fecha, especialmente en la ampliación del desaparecido retablo de San Telmo, haya aplicado los aprendizajes de su experiencia compostelana. De esta etapa final no ha quedado ningún testimonio para corroborar tal suposición. En la nómina de maestros que ejercen su oficio en la catedral en tiempos de Bugarín hay que incluir a aquellos que han fabricado los instrumentos del coro y diseñado sus cajas, aunque estemos hablando de profesionales foráneos que no han permanecido en la ciudad tras el cumplimiento de sus responsabilidades contractuales. Se trata de los organeros frei José dos Anjos, un jerónimo portugués llegado del monasterio de Santa Maria da Vitória da Batalha, y Juan Galindo de la Cuesta, que además ejerce de arpista de la capilla de música de la catedral de Santiago.

3.1.1 José Domínguez Bugarín

José Domínguez Bugarín Muñoz, escultor, entallador y tracista, es probablemente el hermano mayor de Ciprián[1] y Alejandro Antonio[2], dos maestros con sus mismos apellidos. Es-

[1] Así lo considera Couselo, que hace a ambos oriundos de Tui, aunque Ciprián firme como vecino de Santiago de Compostela en todos los documentos en los que figura (Couselo Bouzas, 2005: 275-276). Ciprián Domínguez Bugarín es un entallador meritorio, vecino de Santiago, concretamente de la parroquia de Santa Susana, muy activo en el ambiente artístico compostelano del Barroco, asociado en numerosas ocasiones con Antonio de Afonsín. En 1707 y 1708 trabaja en el taller de la basílica compostelana a las órdenes de un avejentado Domingo de Andrade (Taín Guzmán, 1998a: 67). El 6 de noviembre de 1709 asume la tarea de fabricar en el plazo de un año, junto a Afonsín, el retablo del altar mayor de la iglesia de su feligresía, por la cual se embolsan 5.100 reales, a los que hay que sumar el retablo antiguo de Bernardo Cabrera, que lleva Afonsín como parte del pago (Fernández Álvarez, 1996: 190). En 1711 lo vemos en Tui, primero para hacerse cargo, el 26 de abril, del archivo de la sala capitular catedralicia, y el 5 de agosto para ejercer de fiador, junto con Afonsín, en el contrato de policromía de los retablos de la capilla de Santa Catalina, que trataremos en su momento. El 17 de enero de 1712 firma una escritura de contrato, de nuevo en unión con Afonsín, para fabricar el retablo de San Marcos de la iglesia de Santiago de Betanzos, por el que ambos cobran 1.300 reales (Couselo Bouzas, 2005: 275). La asociación entre Afonsín y Ciprián Domínguez da nuevos frutos en el cobro de una traza que fue cobrada por Afonsín, y delineada por ambos, en 1712 (Fernández Álvarez, 1996: 189). El 11 de mayo de 1712 ajusta con las benedictinas del monasterio santiagués de San Paio de Antealtares el retablo del altar colateral del evangelio, dedicado a la Virgen del Rosario, por la cantidad de 1.800 reales, más la madera y piezas ya realizadas del retablo que las monjas habían encomendado el 6 de agosto de 1711 a Jacinto de Barrios, comprometiéndose a terminarlo para el día de Navidad (Couselo Bouzas, 2005: 275). Satisfechas con su trabajo, las benedictinas le confían, el 11 de octubre de 1713, la fabricación del colateral de San Benito, cuyo precio asciende a 3.600 reales, debiendo ultimarlo en ocho meses (Couselo Bouzas, 2005: 275-276).

[2] Alejandro Antonio Domínguez Bugarín figura el 13 de mayo de 1716 en el obrador del genovés Mangino, que por 22.000 reales y en un plazo de ocho meses ejecuta, por orden del Cabildo, la pintura de «las dos rexas del altar maior de dicha Santa Yglesia, estofar dicho altar maior y retablo, pintar la uóbeda del presuiterio y medio cañón de sobre la capilla mayor, la reja de fierro de la entrada de dicha capilla mayor y la de la entrada del coro» (ACT, Protocolos notariales, Juan de Ínsua y Valdivieso, 1716, fols. 63r-65r). Gracias a dicho documento conocemos el nombre de su esposa, Juana de Godoy, pues juntos se asocian con Mangino para materializar este magno contrato. La capilla de la Misericordia de Tui le encarga la pintura de cinco cajas petitorias, y en 1732 participa como testigo en el proceso de canonización de San Telmo (Iglesias

tos dos últimos ingresan en 1697 en la cofradía de San Telmo de Hijos de Vecino, con sede en la iglesia levantada en la ciudad de Tui en honor al santo patrón diocesano[3]. Su filiación fraternal, fecha y lugar de nacimiento constituyen un verdadero misterio. También lo es la identidad de sus padres, la composición de su familia, en el caso de que la tuviese, y la data y lugar de su muerte. La biografía documentada de Bugarín comienza en 1678, con la entrada en el taller de Cendón, y termina en 1716, cuando reclama por vía judicial unos libros que supuestamente había prestado a Pazos antes de su muerte.

3.1.1.1 Aprendiz de Esteban de Cendón Buceta

Un contrato de aprendizaje, fechado el 17 de agosto de 1678, sitúa a Bugarín en disposición de adquirir el oficio de escultor en el taller pontevedrés de Esteban de Cendón Buceta[4]. El maestro, con taller abierto en Pontevedra, «le resiue en su casa y seruicio» por espacio de tres años y medio, durante los cuales habrá de

> «demostrar y enseñar al dicho Josephe Domínguez el dicho oficio de hescultor de todo aquello que él saue y entiende, y de tal manera que en fin de los tres años y medio salga ofiçial y pueda ganar su salario conforme a uno que sale de deprendis. Y no le dando ansí enseñado, le tendrá en su casa y seruicio tanto tiempo hasta que le acaue de enseñar y a su costa, acudiéndole con lo necesario de comida, y bestido y calsado. Y durante dichos tres años y medio le tendrá en su casa y le dará de comer y beber, cama y posada y le ará buen tratamiento».

Por su parte, el aprendiz, que se presenta como fiador junto con el platero pontevedrés Baltasar de Pastoriza, «se pone y asienta con el dicho Hesteuan de Sendón» y se compromete a que durante el plazo indicado asistirá

> «al dicho su oficio de hescultor y en todo lo más que mandarle quisiere, que listo y onesto sea. Y durante el dicho tiempo no se hirá ni ausentará de la dicha su casa y seruicio. Y si lo hiziere le pagará quatro reales en dinero para dar a otro oficial que asista en su lugar. Y si constare y pareciere auerle lleuado alguna cosa de sus bienes sin licencia tanuién se lo pagará. Y durante dichos tres años y medio a su costa se a de bestir y calsar, sin que el dicho Hesteuan de Sendón le dé cosa alguna más de comer, cama y posada»[5].

Almeida, 1989: 43-44). El 23 de octubre de 1742 se hace cargo, junto con Estêvão da Silva, de la coloración y dorado del retablo mayor de la capilla de Santa Liberata de Baiona, trabajos por los que se embolsan 9.000 reales al término de cuatro meses (Álvarez Fernández, 2001: 543-544). El 23 de agosto de 1743 le adjudican la policromía del retablo mayor del santuario de la Virgen de la Esclavitud, en Padrón, por 15.000 reales, con la obligación de ultimarla en el plazo de medio año (Couselo Bouzas, 2005: 273).

[3] Archivo Histórico Diocesano de Tui (AHDT), Parroquia del Sagrario de Tui, Cofradía de San Telmo de Hijos de Vecino (1680-1762), fol. 13r.

[4] La producción compostelana documentada de este maestro se circunscribe al encargo, fechado el 28 de enero de 1689, de seis figuras de bulto para el retablo mayor del convento de Santo Domingo de Bonaval (Pérez Costanti, 1930: 137-138; Ríos Miramontes, 1983: 191-204; Taín Guzmán, 1997: 393-394). Su nombre figura al lado de otros artífices del área tudense en el contrato de ejecución de la nueva iglesia de las clarisas de Tui, rubricado el 30 de agosto de 1688 (Iglesias Almeida, 1989: 171-176; Taín Guzmán, 1998a: 210-217). Apenas contamos con información sobre las vivencias personales de Cendón en las ciudades de Pontevedra y Santiago de Compostela, así como de su actividad profesional en la primera de dichas urbes, centrada en la fabricación de sendos retablos para los conventos de Santo Domingo y San Francisco, ejecutados en 1677 y 1690 respectivamente. De todo ello se da buena cuenta en Taín Guzmán, 1997: 388-393.

[5] Arquivo Histórico Provincial de Pontevedra (AHPPO), Protocolos, Alonso Bernardo Cabral de Oya, 1678, caja 1.674, fol. 151 rv. Este documento ha sido estudiado por Taín Guzmán, 1997a: 389.

El 3 de septiembre de 1679 el doctoral Alonso de Avis Nieto comunica al Cabildo su intención de sufragar el coste de un nuevo retablo para el altar mayor, dejando la decisión sobre su traza y hechura en manos del cabildo[6]. Los motivos para su erección pudieron haber sido varios, y todos coincidentes: el mal estado de conservación del retablo renacentista, evidente al menos desde mediados del diecisiete[7]; la eclosión de un nuevo movimiento estético; y el deseo de adaptar cuanto antes el altar mayor a la nueva liturgia emanada del Concilio de Trento. El 11 de enero de 1680, durante el episcopado de fray Simón García Pedrejón, se pone en marcha su construcción, para la cual el cabildo cede al prebendado 1.500 ducados[8]. Llega a su fin en torno a 1689, en sede vacante tras el óbito de Alfonso Galaz Torrero, ya en los lindes del nombramiento del obispo Torre[9]. El retablo renacentista reemplazado se adaptaría mal a los nuevos gustos artísticos de la Contrarreforma, a los decretos del concilio tridentino acerca de la veneración del Santísimo Sacramento[10] y a las directrices sobre la posición del taberná-

6 Así se expresa la fuente al respecto: «En este cabildo propuso el señor doctoral, pidiendo licencia para hazer un retablo nuevo en el altar mayor sin que fuese visto que el cabildo ubiese de tener ningún gasto en la costa de dicha fábrica ni maestro ni oficiales y que el dicho señor doctoral tomaba a su cargo toda la costa para haçer el dicho retablo y que auía de ser la forma y fábrica del a la voluntad y beneplácito del cabildo. Y el cabildo dio su consentimiento y acordó se hiciese de madera» (Archivo Catedralicio de Tui (ACT), Libro 2º de Acuerdos Espirituales (1672-1738), fol. 59v). Véase esta cita, aunque incompleta, en el estudio de los retablos mayores que ha poseído la catedral, redactado por Rosende Valdés, 1989a: 72-76.

7 Rosende Valdés, 1989a: 72-73.

8 El capítulo acuerda que, «por quanto el señor Doctoral a començado y tratado de açer ayer el retablo del altar mayor conforme a los autos capitulares antecedentes, se le dé mill y quinientos ducados de la Fábrica en dos pagas, la del medio y última de las tres, con que se an de azer las escrituras. Y es declaración que la Fábrica ni el Cauildo no a de pagar más que los dichos mill y quinientos ducados para dicho retablo, ni dicho señor Doctoral pedir otra cossa en quanto a madera, arquitetura y escultura» (ACT, Libro 9º de Actas Capitulares (1672-1683), fol. 369r). A la luz de la nota anterior se supone que el cabildo se desentiende de la financiación del retablo, habida cuenta del ofrecimiento del doctoral, por lo que los ducados que aquí figuran podrían ser un adelanto de las rentas pertenecientes a la prebenda del mecenas para que pueda afrontar su ejecución, o bien que la institución finalmente se ha involucrado en el proyecto aportando dicha cantidad.

9 El 4 de julio de 1689 el cabildo desembolsa cierto capital «para fenecer la obra del retablo nuevo, ponerle y quitar el viejo» (Rosende Valdes, 1989a: 73). Véase la crónica de la construcción, policromía, desmontaje y venta de este retablo en el Documento 2 del corpus documental.

10 En el decreto sobre el sacramento de la Eucaristía, perteneciente a la decimotercera sesión del concilio, se defiende la presencia real de Jesucristo en dicho sacramento a través de la transubstanciación, afirmando en el capítulo IV, que «por la consagración del pan y del vino, se convierte toda la substancia del pan en la substancia del cuerpo de nuestro Señor Jesucristo, y toda la substancia del vino en la substancia de su sangre» (Concilio de Trento, 1785: 163). En el capítulo V, que trata sobre el culto y veneración que debe darse a este sacramento, se conmina a que «todos los fieles cristianos hayan de venerar a este Santísimo Sacramento, y prestarle, según la costumbre siempre recibida en la Iglesia católica, el culto de latría que se debe al mismo Dios. Ni se le debe tributar menos adoración con el pretexto de que fue instituido por Cristo nuestro Señor para recibirlo; pues creemos que está presente en él aquel mismo Dios de quien el Padre Eterno, introduciéndole en el mundo, dice: Adórenle todos los Ángeles de Dios; el mismo a quien los Magos postrados adoraron; y quien finalmente, según el testimonio de la Escritura, fue adorado por los Apóstoles en Galilea. Declara además el santo Concilio, que la costumbre de celebrar con singular veneración y solemnidad todos los años, en cierto día señalado y festivo, este sublime y venerable Sacramento, y la de conducirlo en procesiones honorífica y reverentemente por las calles y lugares públicos, se introdujo en la Iglesia de Dios con mucha piedad y religión. Es sin duda muy justo que haya señalados algunos días de fiesta en que todos los cristianos testifiquen con singulares y exquisitas demostraciones la gratitud y memoria de sus ánimos respecto del dueño y Redentor de todos, por tan inefable, y claramente divino beneficio, en que se representan sus triunfos, y la victoria que alcanzó de la muerte. Ha sido por cierto debido, que la verdad victoriosa triunfe de tal modo de la mentira y herejía, que sus enemigos a vista de tanto esplendor, y testigos del grande regocijo de la Iglesia universal, o debilitados y quebrantados se consuman de envidia, o avergonzados y confundidos vuelvan alguna vez sobre sí» (Concilio de Trento, 1785: 164-165). Y finalmente, en el capítulo VII, que versa acerca de la reserva del Santísimo, se afirma que es «tan antigua la costumbre de guardar en el sagrario la santa Eucaristía, que ya se conocía en el siglo en que se celebró el concilio Niceno» (Concilio de Trento, 1785: 166).

culo en el centro del altar mayor, formuladas por Carlo Borromeo[11]. En el gesto de mecenazgo del prebendado Avis está el germen del retablo barroco catedralicio, y por extensión, del área episcopal tudense. Su autoría se mueve en el terreno de la hipótesis, pero hay muchos signos que señalan como autor a Cendón. El hecho de que haya desaparecido no ayuda a su adscripción, pero los escasos restos que han pervivido, las opiniones de los investigadores, las citas documentales y el análisis crítico nos ponen sobre la pista de su paternidad. En este sentido, Rosende sostiene que las figuras de San José y San Fernando existentes en el interior de la catedral, y pertenecientes a dicho retablo, han sido talladas por un maestro «que se mueve en el círculo de los seguidores de Mateo de Prado»[12]. Ríos Miramontes, por su parte, emparenta los estilos de Prado y Cendón en su análisis de las imágenes de este último conservadas en muy mal estado en el convento de Santo Domingo de Santiago[13], correspondientes a los fundadores San Benito de Nursia, San Ignacio de Loyola, San Pedro Nolasco, San Francisco y San Agustín[14] [Figuras 28-32]. La filiación del retablo de Tui es más evidente al evidenciar las similitudes entre las señaladas efigies compostelanas y las cuatro esculturas que todavía perduran del retablo tudense: las dos señaladas del esposo de la Virgen y del rey santo, así como las de San Agustín y San Epitacio, primer obispo legendario y mártir de la diócesis tudense. Las dos primeras se localizan en el interior de la propia basílica y el resto en la iglesia de los predicadores tudenses[15] [Figuras 33-40]. Todas comparten rasgos físicos: ojos grandes y ovalados, cabello y barba con bucles volumétricos y sinuosos, labios gruesos, nariz estrecha y de perfil recto y orejas de un tamaño considerable. Además, el vínculo de Cendón con Tui está documentado hasta en dos ocasiones, como ahora veremos. El 30 de agosto de 1688 contrata, junto a Benito de Pintos y Marcial González, la construcción de la iglesia del convento de las clarisas, con traza de Domingo de Andrade, cuando, teóricamente, está a las puertas de entregar el retablo mayor[16]. Si valoramos los indicios estilísticos referidos y la presencia de Cendón en Tui, la adscripción del retablo a dicho artista se vuelve menos enigmática. Pero ahí no acaba todo, pues el argumento concluyente podría ser el hecho de que su nombre figure en un borrador de 1689 del canónigo Armida en el que se prescribe parte del programa iconográfico del retablo. En dicha anotación descubrimos como San Epitacio hacía pareja con su sucesor, San Evasio[17], al tiempo que a Cendón se le encargan tres bultos escultóricos de miembros destacados del martirologio local: uno de Santa Eufemia para la ermita de Nuestra Señora del Camino[18]; otros dos para la catedral, de San Julián, financiado por Armida, y Santa Genivera[19], ambos

---

11 Rodríguez-Gutiérrez de Ceballos, 1991a: 44.

12 Rosende Valdés, 1989a: 76.

13 Afirma que «las características estilísticas de las obras de Esteban Cendón evocan las de Mateo de Prado. En el tratamiento de las pliegues es evidente una relación. Son pliegues angulosos, quebrados, que a veces se multiplican acrecentando el efecto pictórico. Algunos recuerdan una superficie metálica golpeada» (Ríos Miramontes, 1983: 200).

14 Taín Guzmán, 1997: 393-394.

15 El 6 de julio de 1798 pasan a ser propiedad de la comunidad de Santo Domingo de Tui, que las había solicitado « para colocar en el altar nuevo de San Vizente», y teniendo en cuenta que no había lugar en la catedral «donde colocarlas con descencia» (ACT, Libro 26º de Actas capitulares (1798-1800), fol. 19v).

16 ACT, Protocolos, Pablo Bugarín, 1688, fols. 73r-76v. Véase al respecto de esta obra el estudio que le dedica Taín Guzmán, 1998a: 210-217.

17 En dicha anotación se habla de las «imágines de los dos santos primeros, obispos y mártyres San Epitacio y Evasio, que se han de poner en el retablo en hilera con San Agustín» (ACT, Papeles de santos, Doc. B)

18 Esta capilla todavía radica, aunque reformada, en el término de la parroquia tudense de San Bartolomeu de Rebordáns, una de las tenencias del Cabildo catedralicio.

19 ACT, Papeles de santos, Doc. B.

con destino impreciso pero probable en el retablo del altar mayor. Finalmente, el propio prebendado manifiesta la existencia en el mueble de una efigie de San Sebastián[20], que se renueva en 1706[21]. Las evidencias son tales que resulta muy difícil no atribuir el mueble a Cendón y, por derivación, a su pupilo Bugarín, que lo utiliza como banco de pruebas y trampolín para su proyección futura[22].

Este primer retablo mayor barroco, cuya ejecución se demora por espacio de una década, es el auténtico taller en el que se forma nuestro escultor, pues su fábrica coincide plenamente con la etapa de adquisición de los rudimentos del oficio, pudiendo haber trabajado en ella incluso como maestro al haberse dilatado tanto su terminación. El retablo se asienta en el altar de la capilla mayor a partir de 1689, al tiempo que se esculpe su imaginería, o al menos parte de ella como se desprende de las citas que aluden a las efigies de San Julián y Santa Genivera. En dicho año Bugarín ya tiene adquirida la condición de maestro, como trataremos de demostrar, por lo que podemos intuir que su participación en los últimos años de la construcción de la mazonería, su ensamblaje y el programa iconográfico habrá sido determinante. De la estrutura arquitectónica poseemos algunos retazos descriptivos indirectos en la documentación notarial. En ellos se hace alusión a un «pedestral de piedra», a los «pies» y los «capiteles» de las «colunas» y a una «cornixa»[23]; a un escudo de armas[24], tal vez del canónigo Avis; y a «las cajas de los santos» y la «custodia»[25]. Según las cláusulas del contrato, el retablo de Santiago, adjudicado a Bugarín en 1696, se habrá de ejecutar «de la mesma echura» que el mayor, por lo que podemos concluir que poseía ya columnas salomónicas[26]. Aparte de los siete bultos señalados, unos ciertos y otros dudosos, el mueble contaba a mayores con una efigie de la Asunción, patrona de la basílica[27]. En cuanto se inicia el mecanismo de sustitución de este retablo, que solo ha perdurado cien años, por otro de rasgos academicistas en 1789, también malogrado, los esfuerzos se centran en la venta del vetusto armazón barroco a partir del 10 de junio de 1791[28].

---

[20] Armida alude a la enorme difusión de la veneración a San Sebastián en la diócesis, hasta el punto de no haber parroquia que no le rinda culto en altares, cofradías, procesiones y fiestas, así como a la antigüedad de su culto, «cuya imagen tiene la cathedral en el altar mayor, demás de un colateral» (ACT, Papeles de santos, Doc. 13).

[21] En el cabildo del 10 de diciembre de dicho se acuerda «que el señor fabriquero mande hacer una ymagen del señor San Sebastián para el altar mayor por no ser decente para allí la que ay, y que sea la que se yciere mayor como quatro dedos que aquella» (ACT, Libro 11º de Actas capitulares (1696-1712), fol. 287v).

[22] La participación concreta de Bugarín en la obra se detalla en la nota 44.

[23] Véase estos primeros testimonios documentales en los párrafos dedicados a las rejas laterales de la capilla mayor del capítulo consagrado a la clientela catedralicia.

[24] El 26 de junio de 1695 se le abonan 250 reales al portugués «Juan Montero, pintor, por hauer dorado el escudo del retablo del altar mayor y resto que se le debía de la pintura de la patrona» (AHN, Clero, libro 10.383, fol. 139r).

[25] ACT, Protocolos, Juan de Ínsua y Valdivieso, 1716, II, fols. 63rv.

[26] Archivo de la Casa de la Canicoba de Tui (ACCT), Libro 3º, fol. 125r.

[27] El 4 de marzo de 1797 se vende por 100 reales al canónigo Ambrosio Telmo Piñeiro, que la había solicitado (ACT, Libro 25º de Actas capitulares (1795-1798), fol. 110r).

[28] En tal fecha el Cabildo inicia, cuando el retablo estaría todavía montado en la capilla mayor, el proceso de enajenación del mueble, comisionando «a los señores maestrescuela y don Vicente Salamanca para tratar de ajuste con el prior y comunidad de Santo Domingo de esta ciudad en la venta del retablo maior viejo de esta cathedral, y de lo resultante darán cuenta al Cabildo para dar por conclusa la venta si conviniere, o resolver lo que sea más oportuno, estendiéndose también a la venta de las rejas», nombramiento que se renueva siete días después (ACT, Libro 23º de Actas capitulares (1788-1793), fol. 248v y 249v). El 22 de junio de 1791 el deán pregunta a los capitulares «en que parte debía colocarse el retablo viejo del altar maior de esta Santa Yglesia con motivo de colocarse el nuevo», señalando el claustro como primer depósito de las mismas (ACT, Libro 23º de Actas capitulares (1788-1793), fols. 251v-252r). El 4 de julio del mismo año se escribe a las dominicas compostelanas de Santa María de Belvís «notificándoles estar de venta el retablo maior antiguo

El duro trabajo en el taller ha de completarse con una concienzuda labor intelectual. Aprender a trazar y a manejar modelos gráficos, que más tarde se trasladarán a la mazonería, el ornato y la iconografía de los muebles, son materias habituales en la enseñanza de los oficios de escultor y entallador, desde el aprendizaje hasta la maestría. Bugarín poseía al menos dos libros de temática arquitectónica, que al parecer había prestado a Pazos. Por el influjo de la arquitectura grabada en su obra se intuye que poseía una biblioteca más nutrida o, al menos, un manejo asiduo de libros relacionados con el desempeño de su trabajo. Un año después de la muerte del escultor de Fornelos, reclama ambos volúmenes por vía judicial el 27 de septiembre de 1716 a su hermano, Francisco Rodríguez de Pazos, creyéndolo heredero de sus bienes[29]. Se trata, por un lado, del *Arte y uso de architectura*, editado por fray Lorenzo de San Nicolás en dos tomos en 1639 y 1663, un tratado de teoría profesional frecuente en las librerías de los entalladores y arquitectos gallegos, como Domingo de Andrade[30], Diego de Romay[31], Fernando de Casas[32] y José de Seixas[33] [Figuras 41-42]. El segundo ejemplar, citado como «Marabillas de Roma», alude probablemente a *Las cosas maravillosas de la sancta ciudad de Roma*, en alguna de sus ediciones del seiscientos o del setecientos editadas en castellano en Roma [Figura 43]. Este título incluye el recopilatorio de Andrea Palladio sobre las antigüedades de la ciudad, que también figura en el original italiano titulado *Le cose meravi-*

---

de esta Santa Yglesia, con instrucción de la medida de lo ancho y alto y mediante la revisión de maestro para valorarse», y de paso se le comunica al escultor compostelano Antonio Fernández, encargado de tallar las efigies del nuevo retablo neoclásico, para que vaya al convento de Belvís a «hablar con las religiosas sobre el retablo antiguo» (ACT, Libro 23º de Actas capitulares (1788-1793), fol. 252v). Fallida la intentona se pone el foco en una iglesia del Cabildo, Santa Baia de Donas, en Gondomar, a la que se acude el 26 de agosto para comprobar «si del retablo maior que havía en esta Santa Yglesia se pueden aprovechar algunos trozos para componer el altar de aquella yglesia» (ACT, Libro 23º de Actas capitulares (1788-1793), fol. 267r). El 27 de julio de 1793 es reconocido por el escultor José Alonso del Villar, quien dice que «podía colocarse parte de él en la de Santa Vaya, y tendría todo ello de coste ochocientos reales, sobre poco más o menos, en cuya vista se acordó comisionar a dicho señor para que del mejor modo que le pareciese dispusiese la tal colocación por la cantidad más corta que fuese posible y no excediese de los expresados ochocientos reales» (ACT, Libro 24º de Actas capitulares (1793-1795), fols. 37v-38r). El 6 de octubre de 1795 se hallaban los restos en un almacén del palacio episcopal, y ante una queja del secretario del obispo se acuerda «que el señor penitenciario reconozca dicho retablo, y hallando útiles algunas piezas de él las mande colocar en qualquiera pieza baja de la casa del difunto señor Alebruje, disponiendo al mismo tiempo que el organero Juan Carretas trabaje en ella los caños y otras piezas importantes del órgano, de modo que no padezca detrimento alguno, como también bender según mejor pueda la expresada madera y los desperdicios del retablo» (ACT, Libro 24º de Actas capitulares (1793-1795), fol. 235v). El 4 de marzo de 1797 se hallaba, junto con las rejas de madera recién retiradas de los lados del presbiterio, en la bodega de la casa del maestrescuela de la catedral, quien informa al Cabildo que «la parroquia de Theis se hallaba sin retablo, y podría recordarse al abad comprase el resto del de esta Yglesia», aunque fuese «a un precio muy equitatibo, respecto cada vez se inutiliza más en perjuicio de los intereses de la Fábrica» (ACT, Libro 25º de Actas capitulares (1795-1798), fol. 110r). La última decisión sobre el mismo se toma el 22 de septiembre de 1797, y denota el escaso éxito de los intentos de venta, pues el referido maestrescuela manifiesta que no ha realizado ninguna gestión sobre ambas obras «esperando la resolución del cura de Angoares que pretende dicho retablo para su parroquia. Y se ha acordado que no beniendo en la próxima semana se entregue uno y otro a la Congregación de San Telmo» (ACT, Libro 25º de Actas capitulares (1795-1798), fol. 156r).

29 En su «pedimiento» sostiene que «antes de aora a prestado a Domingo Rodríguez de Paços, escultor, un libro yntitulado fray Lorenço de arquiteutura para formar la yglesia de Fornelos, con dibersas arquiteuturas, y juntamente otro libro yntitulado Marabillas de Roma, con muchas estanpas y tratados de muchas y dibersas ciudades, de que me son muy ynportantes para el ofiçio que exerço de excultor, y los tengo en estimación de más de trescientos reales». Por ello suplica «se sirua mandar que del dinero que a de aber de las obras que se están fabricando en esta Santa Yglesia se retengan alomenos trescientos reales, que es la cantidad que ynportan dichos libros, y que se retengan a ley de depósito asta que me entregue dichos libros». AHDT, Provisorato, San Xoán de Fornelos, 1716, fol. 1r.

30 Taín Guzmán, 1993: 44 y 82.

31 Fernández Gasalla, 1992: 344.

32 Folgar de la Calle, 1982: 543.

33 Taín Guzmán, 1993-1994: 273-275.

gliose dell'alma città di Roma. Podría hacer referencia, no obstante, a una variante del anterior, titulada *Tratado nuevo de las cosas maravillosas de la alma ciudad de Roma, adornado de muchas figuras, y en él se va discurriendo de trezientas, y más iglesias*, del servita Pietro Martire Felini, aparecido en Roma en 1610 y reeditado en 1619, del cual poseía un ejemplar el arquitecto Diego Ibáñez Pacheco[34] [Figura 44]. Ambas opciones poseen el ingente número de grabados que menciona la documentación judicial. Bugarín sigue la tendencia de otros escultores, entalladores y tracistas de obra lignaria, gallegos o activos en Galicia, de cierta posición intelectual y económica, de manejar libros en el contexto de su actividad profesional y como teóricos de la arquitectura. Tales son los casos conocidos de Juan Dávila[35], Juan Bautista Celma[36], Francisco de Moure[37], Francisco Dantas Franco[38], y los ya citados Andrade[39], Ibáñez[40], Casas[41] y Diego de Romay[42].

3.1.1.2 Primera etapa tudense

El 15 de agosto de 1682 tenemos a Bugarín perfectamente asentado en su ciudad natal, a donde habría regresado en compañía de su maestro. En tal fecha, que concuerda más o menos con la adquisición de la condición de oficial, adquiere al convento de la Concepción «una casa sobradada» con un terreno contiguo al mismo, en la calle que enfila hacia la Puerta Nueva de la muralla[43]. El ascenso en el escalafón profesional tendría lugar en todo caso en torno a medio año antes de la fecha de la compra[44], pues únicamente con el dinero ahorrado como oficial del taller de Cendón pudo Bugarín pagar el coste de la operación de compra, nada desdeñable para un asalariado: 140 ducados y una carga anual de 15 reales, que se compromete a pagar a la Mesa Capitular[45].

A esta primera vivienda hay que añadir otra muy cercana a la catedral que recibe en alquiler el 15 de mayo de 1687. Dicho año podría coincidir con el de consecución del grado de maestro. La arrendadora es la misma congregación seráfica que le había vendido el inmueble adyacente a la iglesia conventual. Se trata de «la mitad de la casa de alto y bajo hacia a la parte del bendaual que sale al pasadiso de Palacio, según está cerrada y fechada de piedra, madera y teja», que recibe por espacio de ocho años, en cada uno de los cuales pagará una renta de

34 Fernández Gasalla, 2008: 325.
35 Vila Jato, 1983: 298.
36 Basanta Campos, 2000: 93-98.
37 Pérez Costanti, 1930: 589.
38 Fernández Gasalla, 1992: 331-342.
39 Taín Guzmán, 1993: 45-51.
40 Fernández Gasalla, 2008: 323-335.
41 Folgar de la Calle, 1982: 535-547.
42 Fernández Gasalla, 1992: 342-350.
43 La propiedad se halla emplazada «en la calle que ba a la Puerta Nueba de dicha ciudad, con su ejido y salido, que está junta y pegada por un lado a la casa de doña Ana de Ismendi y Sanmillán, y de otro con casa y exido del doctor don Joseph Guadalupe, y por el mesmo lado con congostra que deuide dicha casa y la del licenciado Pedro Fernándes, cura de la Santa Yglesia de dicha ciudad, y por la trasera confina con la yglesia de dicho conbento, y con su delantera sale a la calle pública» (ACT, Protocolos, Fernando Rodríguez, 1682, fol. 107r). La abadesa y monjas ponen como condición que «en el exido della no an de poder plantar ni poner ningún árbol que ynpida la luz a las ventanas y fiestras del dicho conbento y su yglecia» (ACT, Protocolos, Fernando Rodríguez, 1682, fol. 107v).
44 Si nos atenemos a la letra, el contrato de aprendizaje de Bugarín finaliza el 17 de febrero de 1682.
45 ACT, Protocolos, Fernando Rodríguez, 1682, fol. 107v.

82 reales y medio[46]. Le obligan a «acer deuisión y apartamento de la otra media casa hacia a la parte de la calle que se nonbra de las Adegas y abrir otras dos puertas que están tapiadas de piedra hacia a la parte del Consistorio, y la piedra que saliere la a de enplear y gastar en dicha casa en lo que fuere necesario para ella»[47]. Terminado el alquiler la seguirá habitando «por vida de tres señores reis de España», abonando tres ducados y medio anuales. Para ello suscribe con las religiosas un contrato de foro el 13 de noviembre de 1695. El contrato compromete al arrendatario a «traer la casa vien reparada de todo lo necesario, de manera que vaya en aumento y no en diminución». En este documento se describe con precisión su ubicación, pues se trata de

> «la su casa alta de sobrado que el convento tiene en esta dicha ciudad en la plaça, junto al adrio de la Santa Yglesia Catredal della, que antes fue de Andrés Ferreira, según que parte de un lado con la casa del ospital de pobres de dicha ciudad, de otro con el cuerpo de guardia y adrio de dicha catredal, a donde sale con puertas y ventanas, y de otro con casa de Francisco Gonçález, sochantre, que tanuién es de fuero de dicho conuento»[48].

El 2 de junio de 1692 la corporación local de Tui decide, por falta de privacidad[49], mudar la entrada principal y escalera de las casas consistoriales a otra fachada del inmueble[50]. Tres días después se adjudican los trabajos de cantería a Alonso Cerviño[51] y los de carpintería a Bugarín[52]. A partir del 1 de enero de 1693, y al menos por espacio de tres años, tendrá a su

---

46 ACT, Protocolos, Francisco Barbosa, 1687, fol. 21r-v.

47 Ibidem, fol. 21r-v.

48 ACT, Protocolos, Francisco Giráldez, 1695, fols. 456r-457r.

49 Los regidores se quejan de que a causa «de auerse esperimentado en diuersas ocasiones y con el motibo de estar la escala y entrada para las Casas de este Ayuntamiento devajo de la sala prinçipal, donde se forma[n] y juntan dichos señores a tratar y conferir las cosas tocantes al real seruiçio y causa pública, por estar el paso y escala alto y ymediato a dicha sala prinçipal muchas personas se ponían a escuchar lo que se trataua y antes de salir de la junta se sauía en la plaza y más partes de la çiudad lo que se trataua e ella» (Arquivo Municipal de Tui (AMT), Actas consistoriales, 1692, fol. 294r).

50 Como solución al problema «acordaron se mude y pase dicha escala de donde está a la casa primera de este ayuntamiento y se le dé la entrada por dicha casa y puerta, que seruía de alóndiga de ella. Se sierre la puerta por donde aora se entra a estas dichas casas, ymediata a dicha escala, y la baja que sale a la puerta trabiesa de la catredal. Se abra una puerta entre la pared que diuida las dos casas de este ayuntamiento para dar comunicación desde la entrada del quarto bajo, donde se a de sacar dicha escalera. Y respeto de que la entrada que antes tenía dicha primera casa era de tablero y ventana con una puerta muy chiquita, se abra y rasgue una puerta grande y se fabrique de madera, como tanvién otra para serrar la que se a de abrir entre dicha pared» (AMT, Actas consistoriales, 1692, fol. 294r). Además disponen «el que se ponga una biga en el piso de la primer sala que sea de buena calidad, porque una que tiene a la entrada es muy corta, de suerte que no llega a trauarse en las paredes y las sostiene un palo que sirue de escora, y que para los carretos de piedra que fuere nezesario, varro y peones se den hórdenes a las feligresías de esta jurisdicción para que asistan con todo lo tocante a esto» (AMT, Actas consistoriales, 1692, fol. 294v).

51 El ajuste con el cantero se hace efectivo el 5 de junio de 1692, por cuyo trabajo, que habrá de ultimar en el término de dos meses, se embolsa 450 reales, quedando por su cuenta «el serrar las dos puertas, abrir la otra y poner en buena forma la de la entrada, azer un enlosado a la parte de afuera de ella, mudar dicha escalera y subirla toda de piedra y escalones asta el piso de la primera sala, y subir tanuién la chaminea que está en ella dos varas más arriua de lo que está, y con la ocasión de subir más dicha escalera de lo que antes hera presisamente se a de subir por aquella parte el piso de dicha sala, y con él dicha chaminea, y enlosar todo lo que faltare y estubiere por enlosar de piedra en la entrada de dicha casa de la parte de adentro, quedando a cargo de su señoría dichos señores darle los carros para carretar la piedra del monte, que a de ronper por su quenta dicho Alonso Seruiño, para lo que faltare para dicha escalera y obra, que serán más de treçientos carros, los que se nezesitaren para carrear varro y dos peones cada día» (AMT, Actas consistoriales, 1692, fols. 294v-295r).

52 Asignan los trabajos de carpintería al entallador tudense a pesar de ignorarse el alcance económico de la misma, «para que todo lo fabrique y aga haçer y ponga las estadas de que se nezesitare y biga que refiere dicho auto antezedente, ygualando las demás que hestán en dicha primera sala por no estar a niuel unas de otras» (AMT, Actas consistoriales, 1692, fol. 295r). Debido a la falta de concreción en la cantidad a desembolsar, las autoridades locales no han podido acordar

disposición, en los bajos del consistorio, un local en el que poder abrir un taller aledaño a la basílica, atender con mayor comodidad a la creciente demanda de la clientela catedralicia y admitir aprendices. Los responsables municipales convienen con el maestro que «por el trabajo que a echo de carpintería y biga» se le ceda «el quarto vajo de la sala segunda de este ayuntamiento para que en él tenga maderas y trauaje él y sus ofiçiales, menos el tiempo que se hiçieren ayuntamientos»[53]. Es el acuerdo de pago alcanzado por ambas partes para satisfacer los gastos y mano de obra adelantados por Bugarín. En la segunda mitad de dicho año remite un escrito a los regidores en el que agradece que le hayan honrado «con el quarto baxo de la casa de consistorio para que allí pudiese trabajar», pidiendo que le permitan «abrir un tablero en la puerta que se tapeó», dado que se trata de un local «muy obscuro y no tener la luz que es menester»[54]. Se compromete a que, una vez terminado el plazo del arrendamiento, «boluerá a ponerlo de la misma manera que oy está»[55]. El 13 de diciembre los regidores acceden a la petición, permitiéndole «que aga el tablero que mensiona este memorial, con que le asigure, y que finisido el tiempo del arriendo lo ponga en la forma que ahora se alla y a su costa»[56].

El 29 de septiembre de 1692 se halla plenamente activo al servicio de la catedral como maestro de confianza del Cabildo. Como tal acude ese día a dos iglesias de la jurisdicción capitular, Budiño[57] y Rebordáns[58], en busca de acomodo para el viejo retablo mayor renacentista[59]. El primer contacto entre el cabildo y Bugarín tiene lugar en el contexto de la fábrica del nuevo retablo mayor. No hay que desechar la hipótesis de que Cendón dejase el retablo en manos de Bugarín, con la anuencia del doctoral Avis y la Fábrica, para poder atender otros intereses, ejerciendo tan solo como responsable y supervisor. La experiencia y reputación alcanzadas en el amueblamiento del altar mayor capacitaría a Bugarín, a ojos del cabildo, para hacerse cargo de las obras promovidas por dicha institución dentro y fuera de la ciudad[60]. El concepto de maestro de obras difiere bastante del que se aplica, sin ir más lejos, en la basílica jacobea, pues en Tui no se trata de un puesto fijo ni remunerado de forma regular. El Cabildo

con él ni la remuneración ni el plazo de entrega.

53 AMT, Actas consistoriales, 1692, fol. 296r.

54 Ibidem, fol. 344r.

55 Ibidem, fol. 344r.

56 Ibidem, fol. 345v.

57 Santo Estevo de Budiño (Salceda de Caselas, Pontevedra).

58 San Bartolomeu de Rebordáns (Tui, Pontevedra).

59 Tal día se acuerda que el fabriquero «mande a la feligresía de Bodiño a Joseph Domínguez para que bea lo que hace menester para el retablo de la capilla mayor de dicha yglesia de Bodiño, y del retablo que fue del altar mayor desta Santa Yglesia ponga lo que hace menester, y lo mismo en la yglesia de San Bartolomé» (ACT, Libro 2º de Acuerdos espirituales (1672-1738), fol. 88v). La inexistencia en dichas iglesias de restos del señalado retablo podría indicar que no fue a parar allí, aunque bien pudo haber sido destinado a alguna de ellas, o repartido entre ambas, y luego desaparecer.

60 En el libro de Fábrica coincidente con su actividad artística se consignan algunos apuntes de poca entidad al respecto de su labor profesional en la catedral, junto a otros de mayor relevancia que serán citados en los análisis individualizados de las obras. El 30 de octubre de 1694 se le abonan 100 reales «por hazer las hestadas para dorar el retablo del altar mayor», y el 1 de agosto de 1695 se embolsa 500 reales por «la obra que refiere su memorial hizo para el retablo del altar mayor y otros menesteres de la Fábrica». El 24 de diciembre de 1695 percibe como tal «maestro de obras» 100 reales por «hauer asistido a la del presuiterio y altar mayor». El 22 de diciembre de 1696 se le remuneran 100 reales por un trabajo del que no se aportan datos precisos. En las mismas cuentas de 1696 figura un desembolso de 33 reales «por haçer y deshaçer el Monumento». El 19 de octubre de 1697 percibe 200 reales «de ayuda de costa por las obras que hizo en la Santa Yglesia». El 23 de agosto de 1698 se le retribuyen 44 reales «por algunos aderezos que hizo para la Yglesia», y 6 reales el 7 de noviembre del mismo año «por una estada que hizo para poner las cintas en las campanas», donde se le vuelve a señalar como maestro de obras. AHN, Clero, Catedral de Tui, libro 10.383, fols. 134v, 139r, 152v, 175v, 178r, 200v, 223v-224r y 225r.

recurre a Bugarín cuando lo necesita y le paga el trabajo concreto. Ignoramos si se ha visto obligado a redactar informes del estado de los inmuebles propiedad de la Mesa capitular, como sí hizo Andrade con respecto a las arquitecturas que dependían del órgano rector de la basílica compostelana[61]. A Bugarín le corresponderían, como maestro de obras oficioso de la Fábrica, los retablos de Nuestra Señora la Preñada, San Miguel, Santa Ana, Angustias y Santa Librada, ejecutados aproximadamente entre 1687 y 1696. El hecho de que no aparezca reflejada su fabricación en las fuentes escritas habla a favor de su autoría y de la Fábrica como fuente de financiación. Dada su condición profesional y el importe económico de tales retablos, que se presume escaso, el maestro tudense se vería eximido del formalismo legal. Los únicos retablos documentados de Bugarín en la catedral no los promueve la Fábrica sino cofradías y canónigos a título particular: Soledad, en 1694; Santiago, en 1696; y ampliación del retablo de San Telmo, en 1710.

El 26 de marzo de 1694 ajusta con Gregorio de Castro Sarmiento, alcalde mayor de Salvaterra de Miño, la ejecución del retablo mayor de la iglesia de la villa, hoy desaparecido[62]. Se adjudica en 3.400 reales tras una retahíla de ofertas de al menos seis maestros de distinta procedencia, de los cuales solo aparecen identificados Amaro Fernández y el propio Bugarín, siendo otros dos de Braga y Guimarães[63]. De la satisfacción de su coste se ocupa el Cabildo compostelano, patrono de la iglesia, integrada en la vicaría de Salvaterra. Las autoridades municipales, organizadoras de la puja, contrato y seguimiento de la obra, otorgan a Bugarín, que se adjudica la encomienda, un plazo de diez meses para la hechura, transporte y montaje del retablo, el cual «a de ocupar todo el outón de la capilla maior». La traza, enviada desde Santiago, podría deberse a Andrade, como responsable de las obras del cabildo. El concejo, por su parte

> «le ha de dar los carretos que sean necesarios para portearle de la dicha ciudad a esta villa y dos pilares de piedra que se an de poner cada uno dellos al lado del altar mayor, donde a de fixar dicho retablo, y asimesmo le a de dar dicha villa cinquenta reales para aiuda de los hierros y plomo con que se a de fixar y clauar dicho retablo».

Antes de que el acuerdo se traslade a documento público, el ente promotor advierte al pagador de que la traza enviada está errada en sus medidas,

> «porque el retablo a de tener veinte y nuebe palmos y medio de alto y treinta de ancho, y que la custodia no sirbe la que ay por estar toda carcomida, y además no deçir con el nicho que biene en la planta porque es quadrada, pero ésta la deben açer los feligreses».

---

61 Taín Guzmán, 1998a: 84-87.

62 Archivo de la Catedral de Santiago de Compostela (ACS), Cabildo, Jurisdicción y patronato eclesiástico, Vicaría de Salvaterra (1419-1858), Sig. IG 229.

63 De Amaro Fernández se sabe que el 1 de noviembre de 1678 ajusta por 40 ducados el retablo mayor de la parroquial de San Miguel de Corzáns, en Salvaterra de Miño (Iglesias Almeida, 1989: 49). Por carta del 17 de febrero de 1694, Gregorio de Castro anuncia que uno de los maestros, sin informar sobre su identidad, hará la obra por 6.000 reales «conforme a la planta», ascendiendo a 8.000 si se le añaden «las quatro colunas salomónicas y los repisos debajo dellas, y tablero y frisos, con sus cartelas y la çercha toda de talla» (ACS, Sig. IG 229). En ella manifiesta que otro de los concursantes, del que tampoco aporta datos, la pone en 5.000 reales, y «de la otra suerte» en 7.000 reales, señalando que «este último es el mejor dellos» y que «sienpre bajará quinientos reales en cada una de las posturas» (ACS, Sig. IG 229). En otra misiva, del 3 de marzo del mismo año, añade las posturas de dos maestros lusos, así como la de Amaro Fernández, que estima su trabajo en 3.500 reales, y Bugarín, que baja hasta los 3.400. En este precio se contrata finalmente la obra, «con condición que la obra a de ser ejecutada por la planta y dibujo della, conforme está» (ACS, Sig. IG 229).

El 30 de diciembre de 1694 Bugarín envía una carta al Cabildo de la basílica jacobea quejándose del incumplimiento por parte del Gobierno local de Salvaterra del pago de una libranza de 592 reales, ofreciéndose a tallar las figuras del retablo, exponiendo las ventajas que ello supone, avaladas por su categoría profesional:

> «Por hallarme coxo de una pierna de una erisipe que se puso en ella no boy a ponerme a los pies de vuestra señoría ylustrísima y a llebar una carta y esa librança que remito por ese criado para que vuestra señoría ylustrísima se sirba mandar ministros contra el que me auía de pagar, pues mal podré acabar la obra si no tengo con que pagar a los ofiçiales, y se ban a otras partes, y porque el retablo lleba nichos para ymágines y no las tener la yglesia, digo que si vuestra señoría ylustrísima gusta de que las aga yo y las ponga a tiempo que pusiere la obra también las aré, que juzgo no se arán mejores en esa çiudad, siendo así que se ahorran portes y gastos, de que aremos conçierto aunque sea por scrito».

Por una nueva misiva del 28 de marzo de 1696 el alcalde informa al ente financiador de que el maestro que corre con la fábrica del retablo

> «ya lo tiene sentado y puesto en ella y ahora me apura se le acabe de pagar, y lo mesmo el que yo ponga en la notiçia de vuestra ylustrísima el que pierde mucho, yo solo sé que conforme a la planta está a mi ver mucho mejor que ella, y así no dudo de la grandeça de vuestra ylustrísima dejará de pagar lo que mereçiere, y si gustare para saber el eçeso cometer la bisita del a persona de su mayor satisfaçión, y digo que de su mucha grandeça espero no permitirá me ejecute, pues yo estoy obligado a la satisfaçión».

El 13 de agosto de 1696 el mandatario de Salvaterra se dirige de nuevo al organismo que sufraga el mueble para recordarle que el «maestro que yço el retablo de la yglesia desta billa a muchos días le tiene puesto en ella», y que de su precio «se le está debiendo la terçia parte». Escribe con cierta amargura, pues asegura haber «escrito al señor Cabildo dos beçes» sin recibir respuesta, y suplica que le pague la deuda «porque me amenaça con la Audiençia, y si acude a ella me obligarán a ajustarle».

El 1 de septiembre de 1693 la villa de Baiona decide costear la construcción de «un retablo dentro de la yglesia colejial desta villa, en que se pusiese y estubiese la birjen y mártir Sancta Liberata, natural desta dicha villa»[64]. El 10 de julio de 1694 opta finalmente por levantar «una capilla para dicho efecto en el sitio que está desocupado y de baldío entre la fuente desta uilla y el mirador del conbento de monjas de Nuestra Señora de la Anunciación della»[65]. El 17 de agosto el magistral Armida, cuya hacienda no dista mucho de Baiona, se ofrece a cooperar «quando sea necesario en tan justa pretensión», a fin de glorificar «a la gloriosa Santa Librada»[66]. El 20 de agosto el mitrado Anselmo de la Torre otorga licencia a la corporación municipal de Baiona para levantar una capilla para rendir culto a su patrona[67]. El 30 de agosto de 1695 el prelado exhorta a la sociedad civil y eclesiástica a que contribuya a la fabricación del nuevo templo baionés[68]. En el consistorio del 7 de febrero se informa de la solicitud cursa-

64 Arquivo Municipal de Baiona (AMB), Actas municipales, 1694, legajo 30-4, fol. 16v.
65 Ibidem, fol. 16v.
66 Ibidem, fol. 20r.
67 Ibidem, fol. 21r.
68 Recuerda el prelado en una carta dirigida al clero del obispado, fechada el 30 de agosto de 1695, que la villa «emprendió con gran esfuerço erigir un templo y magnífica capilla a la gloriosa Santa Librada y a sus santas hermanas, con su aya Santa Sila, por reconocimiento de su obligación y jumtamente por conseruar la memoria de historia la más singular y peregrina, que en este género hubo desde los primeros siglos de la Christiandad y con que Nuestro Señor quiso honrar singularmente a aquella villa, y a este obispado y Reyno de Galicia», y puesto que «obra tan grande no puede perficionarse sin muy crecidos gastos se entabló pititorio en el arzobispado con orden de Su Ylustrísima el señor arzobispo, y se hacen

da a Bugarín, «arquiteto y maestro de canthería, para mirar y reconoser el sitio en que se a de haser y fabricar la capilla», así como para «haser la planta y reconoser la forma como se ha de haser dicha capilla»[69]. Retribuyen su trabajo con un doblón «por rasón de el trauajo y ocupaçión que thubo de tres días de benir a esta uilla y boluer a la dicha çiudad de Tuy, y haser dicha planta»[70]. El gobernador de Baiona, Alonso de Ribera, se lamenta el 14 de abril de que a la capilla «ya se hubiera dado prinsipio a no retardarse tanto en inviarnos unas plantas que tiene prometido hacer José Domínguez», quien para tal fin «vino a reconoscer el sitio»[71].

Las actas municipales del 27 de abril de 1695 dan cuenta de que «para fabricar dicha capilla de paredes y su forma fueron llamados y combocados algunos maestros y arquitectos de cantería y esquadría para con ellos conferir dicha obra, su forma y coste»[72]. Entre ellos se halla el tracista, que acude junto al cantero Marcial González. Ambos afirman haber

> «visto, mirado y reconoçido el dicho sitio y la obra que en él se podía hacer para dicha capilla, la qual según su arte, y an uisto de dicho sitio a de tener treinta codos de largo, los doze dellos en capilla mayor y de bóueda, con su cruzeta y quatro lunetas, y los diez y ocho codos restantes en cuerpo de yglesia, que a de tener uno y otro treçe de hueco y ancho, y otros quinze u diez y seis codos de pared de alto desde la superfiçie asta la cornixa. Y dicha altura y latitud a de ser según arte, de modo que si fuere menester el haçer asta dichos quinze u diez y seis codos de alto de pared u otro codo más de ancho de los treçe codos que ba dicho le han de hacer para que quede con más perfecçión. Y todo de piedra de cantería y esquadría sus paredes y bóueda, y losada de adentro, y uno y otro de piedra labrada, y su trepadizo con sus cornixas y frizos al derredor de todo, y en la frente su puerta de arco guarneçida con algunos labores a voluntad y discurso de los maestros que lo hizieren. Y enzima della una alcoba para poner la ymagen de la dicha santa, que también se a de hacer de piedra, puesta en su cruz como deue estar con tres tarxetas, la una al pie de dicha alcoba y las dos a los lados para en ellas poner las armas desta dicha villa. Con su claraboya para dar luz y su campanario para una campana enzima de dicha frente y puerta, y sus remates acorbados. Y a los de las costanes de dicha capilla en cada una su puerta trauiesa con sus guarniçiones y claraboyas necesarias para dar luz en la capilla mayor y cuerpo de la yglesia. Y junto de ella y de dicha capilla una sacristía de una agua del mismo largor de dicha capilla y nuebe codos de ancho que tenga seruentía para dicha capilla mayor. Y en la parte que fuere más a propósito y que no haga mucho embargo el hazerse púlpito con su arco para predicar como mejor pareçiere a los dichos maestros. Y las paredes de dicho cuerpo de yglesia an de ser capazes a todo tiempo de reciuir bóueda de piedra enzima dellas. Y dentro de dicha capilla su altar maior con algunos escalones para subir a él, y dos altares colaterales a los lados en la parte que pareçiere más a propósito»[73].

Ambos maestros se comprometen a levantar la obra por un montante de 20.000 reales. El cliente, que ve abusivo el precio, ofrece dar 6.000. Tras la postura municipal, ambos artífi-

---

las deligencias en Orense y otras partes» (ACT, Papeles de santos, Doc. A). Sin embargo, «siendo justo se dilaten más los coraçones donde se goçan más de cerca los beneficios, aunque antes de ahora se dio por mi probisor despacho para este intento, nos pareció ser muy propio de nuestro oficio pastoral hacer nueua recomendación, como la haçemos con toda instancia a los arziprestes, abades, curas y vicarios deste nuestro obispado para que concurran a tan santa obra con sus limosnas y soliciten con toda eficacia las limosnas de personas particulares», y por sí mismos o a través de personas de su entera confianza despierten la generosidad de los fieles «al tiempo de la cosecha de los frutos y esorten a los feligreses para que con la limosna que cada uno pudiere concurran a tan santa obra, con segura confianza de que por los méritos de las gloriosas santas alcanzarán de su Diuina Magestad muy copiasa remuneración de sus limosnas» (ACT, Papeles de santos, Doc. A). El 27 de septiembre de 1696 todavía el obispo se tenía que esforzar en avisar a los «abades, curas y vicarios» de su diócesis para que «pongan toda diligencia y exortazión a sus feligreses para que contribuyan con la más limosna que pudieren» (AMB, Actas municipales, 1696, legajo 30-6, s/f).

69 Ibidem, 1695, legajo 30-5, fol. 4rv.

70 Ibidem, fol. 4rv.

71 ACT, Papeles de santos, Doc. 15.

72 AMB, Actas municipales, 1695, legajo 30-5, fol. 13rv.

73 Ibidem, fols. 13v-14r.

ces hacen propuestas por separado: Bugarín se compromete a emprender la construcción por 17.000 reales, que después rebaja a 12.000, y González hace lo propio por 14.000 reales[74]. Finalmente se les asigna la obra en 7.500 reales, que es el alcance de la última oferta conjunta, con el imperativo de terminarla en el transcurso de un año, recibiendo de parte del cliente

> «toda la piedra carretada y conduzida a esta dicha villa junto a la obra de las partes donde se quebrantare, más cercano y a propósito, que ellos quebrantarán a su costa y con sus erramientas, y todas las maderas necesarias para las estadas y tablas para los moldes, cal y arena, clauos para la unión de las maderas y asimbres que se hizieren, y los canizos, padiolas y cozos para carretos, todo ello menesteroso para dicha obra, y dos hombres peones para ayuda del trabaxo della en cada un día que durare su fábrica asta ser feneçida»[75].

El 22 de diciembre se da inicio a la construcción, y para ello los munícipes acuerdan reunirse «con los maestros que an de haser la dicha obra para delinear dicha capilla y pasar a su fábrica»[76]. El 4 de febrero de 1696 se pone en conocimiento de la corporación el aumento del precio de la ejecución en 5.000 reales, quedando el total de la misma en 12.500 reales, «por nesesitar dicha capilla de más obra y perfeción de la que estaua consertada con los maestros que la están haciendo, y para que quedase más segura, capas y perfecta»[77]. El 19 de octubre de 1696 se convoca una subasta complementaria para finalizar la obra, a la cual se presenta de nuevo Bugarín con una postura de 29.000 reales[78]. El hecho de que se trate de una obra levantada *a cimentis* permite el desarrollo sin trabas del espíritu barroco en todos los elementos de la construcción, constatándose en ella, al menos en la fachada principal y las puertas laterales, la influencia del *Arte y uso de architectura* de fray Lorenzo de San Nicolás, como ya hemos señalado [Figuras 45-47].

La primera noticia documental de la participación de Bugarín en los primeros órganos barrocos del coro de la catedral de Tui se remonta al 18 de noviembre de 1695. En dicho día se anota una salida de 1.355 reales en el libro de Fábrica, que el entallador paga en especie con su trabajo en el órgano de la epístola, seguramente haciendo labores de carpintería, el cual se construye bajo la dirección del organero frei José dos Anjos. Esa cantidad es la misma que Bugarín debe en ese momento al Cabildo como recaudador de la renta de la tenencia de Santa María de Tomiño[79]. Esta es una evidencia clara de los reveses económicos con las que tiene que convivir un artífice como Bugarín a lo largo de su existencia en una diócesis de tamaño medio. El primer asiento contable relativo a la caja de la epístola es del 8 de enero de 1696, y el último del 26 de enero de 1697, y entre todos suman 4.477 reales[80]. Esta primera mazonería presentaría como distintivo iconográfico, siguiendo la tradición, alguna figura de Santiago el Mayor, toda vez que la segunda estaba presidida por San Telmo como patrón de los marineros. El 3 de junio de 1697 rubrica un acuerdo notarial con el cabildo para la ejecución, por un estipendio de 6.600 reales, de la caja del órgano del evangelio, de cuya maquinaria se hace responsable el músico y organero Juan Galindo de la Cuesta. El primer pago de esta segunda

74 Ibidem, fol. 14v.
75 Ibidem, fol. 14rv.
76 Ibidem, fol. 25r.
77 AMB, Actas municipales, 1696, legajo 30-6, fol. 6v.
78 Ibidem, fol. 34rv.
79 AHN, Clero, Catedral de Tui, Libro 10.383, fol. 139v.
80 Véase el detalle de los pagos en el documento 5 del corpus documental.

caja se efectúa en 3 de junio de 1697, y el último se retrasa hasta el 22 de diciembre de 1699[81]. El instrumento suscrito ante escribano público obliga a Bugarín a afrontar la fabricación del mueble en un tiempo de ocho meses, tomando como prototipo el

> «órgano nueuo que está enfrente, con los ángeles de las trompetas muy mayores y los serafines, y por remate una ymagen de San Telmo de bulto con su naue, todo tan crecido que aga frontespicio al águila, corredor, cançorros, guardapoluo de la caja, romper bóbedas y poner todo lo neçesario de maderas y más materiales a satisfación de dichos Deán y Cauildo, quien únicamente a de dar plomo y herraje, excepto clauos y tachuelas, que ha de poner dicho Josephe Domínguez»[82].

Como ya ha habido ocasión de comprobar, en su trabajo para el Cabildo se ocupa tanto de la traza y ejecución de obra lignaria como de obras de arquitectura. En paralelo al cobro de la segunda caja, en 1697 se embolsa 3.450 reales por «un caño nueuo para las bóuedas» y un «arco de piedra» o «estribo nueuo» para la nave del coro, que bien pudo haber sido uno de los que se sustituyeron en 1715[83]. El 14 de abril de 1698 acomete como «maestro de arquitectura» el arreglo de la iglesia de Tomiño, feligresía de la cual era cobrador de rentas como bien sabemos[84]. Conforme a las cláusulas del contrato, Bugarín se compromete a

> «deshazer la yglesia parroquial de dicha feligresía desde una abertura que tiene en la sera de la trabesía y la fachada prinçipal y sera del vendabal asta el arco toral donde llega el sentimiento, y más adelante si llegare, y boluerla a reedificar y hazer nuebamente en la mesma forma y manera que al presente hestá, dejándola segura a satisfaçión de maestros, poniendo todo lo nezesario para dicha obra y maderas para asegurar las paredes, estadas y todo lo demás que fuere menester, sin para ello pedir cosa alguna, juntorando dicha obra conforme al arte, haçiendo los tres esquinales nuebos»[85].

También es condición que

> «los juntoiros, esquinales, mulduras y más piedras que se pusieren de nuevo han de ser de la calidad de la demás de dicha yglesia, y que el campanario ha de quedar de la mesma altura, anchura y grosura que tenía, y que para las bigas han de quedar canzorros labrados como la más piedra de dicha yglesia. Y la techumbre de dicha yglesia queda a cargo de los vezinos de dicha feligresía el hazerla ahora y siempre, según se contiene en la escritura de concordia por donde el cauildo está obrigado ha reedificar la mitad de dicha yglesia»[86].

El término concedido para ultimar esta obra finaliza el 31 de agosto y sus emolumentos, sufragados a partes iguales por el cabildo y los feligreses, ascienden a 700 ducados[87]. Pre-

---

81 Véase la crónica de las retribuciones en el documento 8 del corpus documental.

82 ACT, Protocolos, Francisco Giráldez, 1697, fol. 121r.

83 El mayordomo de la Fábrica «da en data dos mil seisçientos y seis reales y medio que en virtud de quatro libranzas, despachadas desde 7 de junio asta 30 de julio de 1697, pagó al dicho Joseph Domínguez, los 700 dellos para en quenta del arco de piedra que hiço» (AHN, Clero, Libro 10.383, fols. 182v). Más adelante hace una nueva entrega de «dos mil sietecientos y cinquenta reales que en virtud de seis libranzas, despachadas por el señor don Francisco Martínez de Villachán, canónigo de esta Santa Yglesia, en virtud de comisión que para ello tubo, pagó a Joseph Domínguez Bugarín, escultor y maestro de obras, despachadas desde onze de agosto de 1697 asta catorze de otubre siguiente, como pareze de reziuos de dicho Joseph Domínguez, con los quales se le acauaron de pagar tres mil quatrocientos y cinquenta reales en que con él se conzertó el estribo nuevo que hizo y caño de piedra para las bóuedas» (AHN, Clero, Libro 10.383, fols. 182v y 204v).

84 Santa María de Tomiño (Tomiño, Pontevedra).

85 ACT, Protocolos, Francisco Giráldez, 1698, fol. 126r.

86 Ibidem, fol. 126r.

87 Se le abonarán «çien ducados al prinçipio de la obra, y cada mes mil reales, y feneçida y acauada la obra lo restante al cumplimiento de los dichos sieteçientos» (ACT, Protocolos, Francisco Giráldez, 1698, fol. 126r).

senta como fiadores al cantero Alonso Cerviño y al carpintero Esteban Fernández, que a buen seguro le habrían de ayudar en la reedificación de la iglesia[88]. La obligación de rehacer el cuerpo y la fachada de la iglesia respetando la estructura románica deja poco margen para la renovación estética, y menos aún para el desarrollo de la marca estilística de Bugarín.

El 7 de marzo de 1699 Cendón, en un intento desesperado por hacerse con el encargo de la nueva sillería del coro catedralicia, apodera a su antiguo discípulo para que en su nombre mejore la postura de Francisco de Castro, que había ofrecido hacer la obra por 60.000 reales[89]. Cendón hace su propuesta fuera de plazo, pues el 6 de febrero se extiende el contrato entre el cabildo y el maestro leonés. Afirma hallarse

> «notiçioso y enterado de que los señores Deán y Cabildo de la Santa Yglesia catredal de la ciudad de Tuy yntentan hacer y fabricar la sillería del coro de la dicha Santa yglesia, y que dicha fábrica está y se alla puesta en sesenta mil reales de moneda de vellón, y por el otorgante allarse con todo conocimiento de la planta della, y al presente con algunas ocupasiones y no poder personalmente concurrir a haçer postura a la dicha obra y fábrica»[90].

Tiene verdadero interés por arrebatársela a su adjudicatario natural, dado que autoriza a su apoderado para que «aga vaja a dicha obra referida de la quarta en que así se alla puesta por otro qualquier maestro o persona, y las más que le pareçiere conuenir en caso que sobre dicha quarta aya otra alguna vaxa, prediendo se le haga remate»[91]. Es factible que Cendón buscase la ayuda de Bugarín con la promesa de colaborar en la encomienda. Una vez asignado el mueble a Castro, lo lógico es que Bugarín cooperase en su fabricación. En este sentido, conviene recordar la relación que une a Bugarín con el Cabildo, promotor del mueble, y el hecho de que su taller ejerce un verdadero dominio sobre la clientela tudense.

3.1.1.3 Relación con Domingo de Andrade

El 4 de julio de 1700 su producción da un salto de calidad al lograr el contrato de ejecución del retablo mayor del convento compostelano de Santa Clara, que se había «puesto en puja» sobre la base de un dibujo de Domingo de Andrade[92]. Pese a este primer contacto físico, el vínculo entre Bugarín y el arte de Andrade se había efectuado unos años antes a través de la relación con su hijo, fray Francisco de Andrade. Por esta encomienda santiaguesa, que se hará «dentro de la yglesia de dicho conuento» en el plazo de trece meses, cobrará 16.600 reales [Figura 48]. De acuerdo con la cédula de la subasta, Bugarín fabricará primeramente un basamento de cantería para dicho retablo,

> «bien labrado y ajustado y liso para que se pueda pintar, y lo ha de azer con sus resaltos conforme resaltea los pedestales del retablo, y lo ha de azer del alto del altar, dejándolo bien maçizo para que pueda sustener dicho retablo, y toda la piedra asentada con cal, y se corone todo él con losas de cantería vien labradas y anibeladas».

---

88 ACT, Protocolos, Francisco Giráldez, 1698, fol. 126v.
89 Ibidem, 1699, fol. 31r.
90 Ibidem, fol. 76r.
91 AHPPO, Protocolos, Agustín Dabal, 1699, prot. nº 1.222, fol. 76r. Debemos estas citas documentales a Taín Guzmán, 1997: 392).
92 AHUS, Protocolos, Distrito de Santiago, Pedro Vázquez, 1700, prot. nº 1.980, fols. 166r-167v.

Respecto a la materia prima, el retablo se labrará con «buenas maderas de castaño y nogal sano y sin podre, vien labradas y azipilladas y uien ensembladas y guardando sus plomos y maçizos, así en los marcos como en las colunas», las cuales serán

> «salomónicas, bien culibrenadas y deminuidas conforme al arte, y sus capiteles y vasas bien echo, con sus follajes y deminuidos conforme el arte y al orden de las colunas, y bien labrados. Y dichas colunas haian de ser reuistidas con parra, la qual se a de disponer alderredor de dicha coluna, conforme lo demuestra la traza, bien labrada y ligada dicha parra y bien dispuesta, así de troncos como de ojas y reçimos».

Se hace también referencia en la escritura al núcleo eucarístico, pues se estipula que «en dicho retablo se a de azer custodia con sus colunas y lo demás que muestra la traza». Finalmente, dicha encomienda «se a de dar vien echa y limpia para que se pueda dorar, así en lo liso como en lo entallado, y armado y puesto en su lugar y fijado con su fijas de hierro en la pared, puestas y enplomadas en las partes donde fuere nezesario». De Tui se traería como ayudante a su hermano Ciprián, que no aparece documentado en el núcleo compostelano hasta 1707. Existe más certeza sobre Domingo Rodríguez de Pazos, que recala en la ciudad apostólica de la mano de Bugarín[93]. Las características estructurales y decorativas de este encargo recuerdan a las del retablo de la Soledad de la catedral de Tui. No en vano, el ejemplar compostelano ha sido trazado por el maestro de obras de la basílica jacobea, y el tudense por su vástago.

Es probable que los colaterales de San Antonio de Padua y la Virgen de la Piedad, ubicados en el crucero de la iglesia conventual, que se hallaban en plena ejecución en 1704, también le pertenezcan, dado que «coincide el tipo de columna salomónica y sus pedestales acantiformes, la forma del marco de amplias hornacinas y las sartas de frutas, algunas saliendo de la boca de mascarones como en el retablo mayor»[94] [Figuras 49-50]. Dos de los cuatro retablos de la nave, concretamente los dedicados a las santas clarisas Coleta y Catalina de Bolonia, podrían deberse también a Bugarín, pues «a pesar de sus reducidas dimensiones, armonizan con el mayor y con los colaterales»[95] [Figuras 51-52]. Es factible que para todos ellos se hayan pedido también trazas a Andrade, pero carecemos de fuentes que corroboren este extremo.

3.1.1.4 De nuevo en Tui

No regresa a casa hasta finales de la primera década del setecientos, o al menos no figura en la fuentes tudenses hasta ese momento. Agotada ya su etapa compostelana, y en pleno declive, sigue gozando de la confianza del Cabildo. El mayordomo de la Fábrica apunta en las

---

93 Cuando Bugarín solicita al presbítero Francisco Rodríguez de Pazos que le devuelva dos libros de arquitectura que, según él, le había prestado al maestro de Fornelos antes de su fallecimiento, el clérigo alega, el 1 de octubre de 1716, que «él no es heredero de Domingo Rodríguez, su hermano, contenido en dicho memorial, que lo es Ana González, madre de los dos, y que en poder del que declara no para más de un libro que quedó de su hermano, que no saue como se yntitula por ser de letra manoescrita, el qual dize oyó a su ermano era de dicho Josephe Domíngues, que se lo auía vendido en reenes de lo que le deuía de una obra que se ha echo en Santa Clara de Santiago» (ACT, Provisorato, San Xoán de Fornelos, 1716, fol. 2v).

94 Folgar de la Calle, 1993: 347-348.

95 Folgar de la Calle, 1996b: 128.

cuentas de 1708 una entrega de 35 reales a Bugarín «por plantas que hizo para la necesaria»[96]. Esta labor de tracista se vuelve a poner de manifiesto en 1711 con el plano delineado «para las oficinas que se an de haçer en el claustro»[97]. Sobrevive con labores esporádicas, como la ampliación del retablo de San Telmo en 1710, a la cual nos referiremos en el capítulo de los retablos. Asimismo, participa como actor secundario en las empresas artísticas asignadas a Pazos, que se convierte en el nuevo artista de referencia entre 1706 y 1715. En 1714 los prebendados le confían la labra del basamento granítico para las rejas lignarias de la capilla mayor. Ejecutará dicho encargo a satisfacción del maestro de Fornelos, que en 1712 había trazado y se había adjudicado dichas cancelas. Estas encomiendas de madera y cantería aparecen descritas en el capítulo anterior.

3.1.1.5 Evolución estilística

A la hora de trazar la evolución profesional de Bugarín tomaremos como base su producción retablística, divisible en tres etapas, pues no ha llegado a nosotros otra tipología de muebles sobre la que fundamentar el desarrollo de su estilo. En la primera, de transición al Barroco, da rienda suelta al vocabulario aprendido de Cendón. Se extiende desde el instante en el que adquiere la condición de maestro, no lejos de 1687, hasta 1694. Presenta elementos barrocos, con diferentes grados de maduración y escasa volumetría, como sartas de frutas, hojarasca, florones, cartelas, roleos y columnas salomónicas. Conviven con otros de ascendencia manierista, como netos arriñonados, ménsulas de perfil curvo, machones, tambanillos, incisiones geométricas y pináculos. Sin detrimento de lo aprendido en el seno del taller de su preceptor artístico, el clasicismo estaba ya presente en la basílica tudense en obras llevadas a cabo por Juan Bautista Celma[98], Alonso Martínez[99] y Juan Dávila[100], cuyas obras, hoy desaparecidas, tuvo la posibilidad de contemplar. A esta etapa pertenecen, aparte del retablo mayor barroco, que le habría servido de plataforma de aprendizaje, los retablos de la Preñada y San Miguel.

A partir de 1694 y hasta 1699 se extiende el segundo período, en el que, todavía condicionado por el componente clasicista, acusa la ascendencia de Domingo de Andrade. Esta influencia se canaliza a través de la relación con su hijo, fray Francisco Antonio de Andrade, tracista del retablo de la Soledad y guardián del convento franciscano de San Antonio de Padua de Tui. Ello se traduce en un mayor volumen y protagonismo de lo ornamental, en especial cartelas de vegetación turgente y apariencia apelmazada, sartas de frutas y emparrados ya evolucionados y soportes entorchados bien proporcionados. En lo estructural el pasado sigue

---

96 AHN, Clero, libro 10.383, fol. 343v. Sobre la obra de las necesarias de la catedral véase Taín Guzmán, 2003: 190-191.

97 ACT, Libro 11º de Actas capitulares (1696-1712), fol. 422v.

98 El mitrado Diego de Torquemada encarga en 1578 una reja a Juan Bautista Celma para la capilla de San Telmo. También cabe la opción de que además del cierre, el obispo encomendase al polivalente artista aragonés el retablo de la capilla, dadas sus características técnicas, pues era de madera policromada y pintura sobre tabla. El retablo desaparece en 1735, y la verja podría ser la que hoy separa las capillas de San Pedro y San Telmo.

99 El portugués Alonso Martínez Montánchez ejecuta en 1601 tres retablos para la catedral. Se trata, por una parte, de los antiguos retablos de Santiago y San Pedro, ajustados por el cabildo, y por otra del retablo de la Expectación, solicitado al maestro por el chantre Lope García Sarmiento, reemplazado en 1722.

100 La actividad como mecenas del obispo benedictino tudense fray Prudencio de Sandoval incluye dos obras encargadas a Juan Dávila en 1609: una reja para la entrada principal del coro, forjada por el herrero Benito Lorenzo, y tres sitiales para la cabecera de la sillería.

estando presente, pero ya menos tras la experiencia del retablo de la cofradía de la Soledad, que se erige en prototipo del cambio de ciclo decorativo. Durante este lapso ejecuta, además del referido, los retablos de Santa Ana, Angustias, Santiago y Santa Librada, así como las cajas de los primeros, y desaparecidos, órganos barrocos.

A lo largo de la tercera fase, que comienza en 1699, se dejaría seducir por el arte de Francisco de Castro Canseco y las particularidades estilísticas de la sillería de coro catedralicia, verdadero polo de atracción del Barroco tudense, como en su día lo fue el retablo mayor. En párrafos anteriores ya hemos argumentado a favor de la probable participación de Bugarín en el mueble coral. Se puede observar la evolución en su estilo a través del retablo principal de la iglesia de las clarisas de Santiago, cuyo revestimiento botánico, sobre todo el de las tarjas adheridas a los netos, es volumétrico, calado, rizado a modo de escarola y de movimientos acaracolados. El diseño es del arquitecto de la basílica jacobea, pero su actividad y capacidad de influencia comienza a decaer en el terreno del ornato. Con este mueble conventual, convertido en pauta estética para los entalladores que se abren paso en la Compostela de cambio de siglo, que llenan el vacío que deja un Andrade que ya no posee la misma capacidad de sugestión. Bugarín se aclimata rápidamente a esta tendencia estética, que imperará en los tres primeros quinquenios del dieciocho, de la que forman parte también su hermano Ciprián, Castro, Pazos, Afonsín[101] y Miguel de Romay. Se ve en la tesitura de adaptar una vez más su forma de trabajar, que ya había virado su rumbo en dirección a Andrade desde fórmulas manieristas, a un nuevo gusto estético. Esa nueva corriente se dejará influir por el recetario estilístico llevado al núcleo santiagués por artistas del sur de Galicia que han trabajado en contacto con la obra y el taller de Castro Canseco, así como con el arte de la *talha* portuguesa, como son el propio artífice leonés[102], los hermanos Bugarín[103] y Pazos[104]. La aproximación al léxico lusitano se pudo haber producido a través de retablos portugueses repartidos por el mediodía gallego y de los existentes en el norte de Portugal. El contacto también será posible gracias a los muchos artistas itinerantes que desde el país vecino llegan al mediodía gallego en busca de encargos, integrados en talleres propios o en obradores locales. Pertenece a este momento de la producción catedralicia de Bugarín la extensión barroca del retablo de San Telmo. Su sustitución en 1735 nos ha privado de comprobar los cambios operados en la flora ornamental.

Fuera de la catedral, dentro de la jurisdicción diocesana, le hemos atribuido al menos tres retablos. Sus rasgos estilísticos y el análisis comparativo con el resto de su producción nos conducen inexorablemente a Bugarín, pese a carecer de información que acredite su autoría. Se trata del retablo de la capilla absidal del evangelio de la iglesia del convento de Santo

---

[101] Aparte de los encargos que ejecuta en unión con Ciprián Domínguez Bugarín, detallados al principio de este capítulo, Afonsín está relacionado profesionalmente con Miguel de Romay, con el que ejecuta en 1705 y 1708 la caja del órgano del evangelio y el retablo de la Soledad de la catedral de Santiago (Couselo Bouzas, 2005: 178).

[102] En su día se señaló la posible ascendencia del arte portugués en Francisco de Castro Canseco, especialmente por la forma de revestir de talla los muros de la capilla del Santo Cristo de la catedral de Ourense, tan habitual en el Barroco del país vecino (Martín González, 1987: 338). Por esta razón se le supone cierto conocimiento de la tradición artística lusitana, tal vez por haber trabajado en alguna obra al sur del río Miño (Folgar de la Calle, 1983: 478).

[103] Rega Castro, 2011: 238-240.

[104] Si la atracción de lo portugués resulta evidente en Castro, esa influencia sería todavía mayor en Pazos, cuyo lugar de nacimiento y trabajo dista a pocos pasos de la frontera. Couselo Bouzas ya apuntaba, con desprecio, esta ascendencia lusitana en el escultor de Fornelos, a quien considera abanderado del «Barroco aportuguesado de que se resienten los escultores fronterizos», afirmando que aunque «tallaba bien» hubiera preferido «una talla más fina a la manera santiaguesa» (Couselo Bouzas, 2005: 587).

Domingo de Tui, así como los de San Benito y Nuestra Señora del Carmen del monasterio de la Transfiguración de A Guarda [Figuras 53-55]. Los tres se encuadran en el segundo período evolutivo de Bugarín, pero con reminiscencias del primero, pues aunque ostentan todavía elementos manieristas, como pináculos y frontones, todos poseen ya cartelas naturalistas de la órbita de Andrade.

3.2 Fornelos: un taller enclavado en el medio rural

Entre los líderes de ambos centros de producción, y sin pertenecer a ninguno de ellos, se sitúa el leonés Francisco de Castro Canseco. Estamos ante uno de los grandes entalladores y escultores del Barroco gallego, que si bien dispone de toda la confianza del obispo Torre se desplaza desde fuera de la diócesis para trazar y ejecutar una obra concreta, la sillería del coro. Pese a ser un artífice ocasional se convierte en un actor clave, en el eslabón artístico de transición entre los dos polos de creación del territorio diocesano, dada su ascendencia estilística sobre Pazos. A la vuelta de su etapa compostelana, Pazos establece su taller en Fornelos, la parroquia que le vio nacer. Su vida ha sido corta, pero su estilo ha dejado una fuerte impronta en la obra lignaria desarrollada en el territorio eclesiástico tudense. Se trata del autor que, de la mano de Castro, ha introducido el Barroco pleno sin reminiscencias clasicistas en la basílica a partir de 1706. Aunque el camino de desapego hacia el lenguaje manierista ya lo había recorrido Bugarín a partir del retablo de la Soledad, el contacto de Pazos con las figuras de Andrade, Castro Canseco y Romay le ha librado de cohabitar con el lenguaje utilizado por Cendón. Sin embargo, no se siente atraído por las cartelas apelmazadas de la retablística de Andrade, sino por el ornato erizado y vibrante que tanto Castro como Romay aplican a sus retablos. Pazos justificaría por sí solo la redacción de una tesis doctoral, por su carácter polifacético y poseer una obra dominada por la excelencia, que sirve de soporte de programas iconográficos de enorme complejidad. La cortedad de su existencia no le ha impedido tener un taller bien engrasado en su Fornelos natal, que más tarde será heredado, supuestamente, por su hipotético discípulo Francisco García.

Los hermanos José y Ciprián Domínguez Bugarín, este último avecindado ya en Santiago, son dos de los entalladores que han participado en la dotación artística de la catedral en una etapa en la que el mercado ha estado monopolizado por el maestro de Fornelos. Todos son contemporáneos del organero que dirige los trabajos de los dos instrumentos del setecientos y traza sus cajas: el palentino Antonio del Pino y Velasco.

3.2.1 Domingo Rodríguez de Pazos

El primer apunte biográfico de Pazos corresponde a su bautismo, celebrado el 24 de marzo de 1673 en la iglesia parroquial de San Xoán de Fornelos, siendo sus padres Juan Rodríguez de Pazos y Ana González[105]. Tiene al menos dos hermanos, María y Francisco, este último presbítero, mecenas artístico y su principal valedor[106]. Los días 8 y 9 de abril de 1696

[105] AHDT, San Xoán de Fornelos, Bautizados, confirmados, casados y difuntos (1672-1742), fol. 7r.

[106] Su labor de mecenazgo conocida se centra en la parroquial de la que es oriunda la familia, levantada a partir de 1715 por los canteros Santiago del Campo, Santiago de Pazos y Silvestre de Pazos, vecinos de San Xurxo de Sacos, en el municipio pontevedrés de Cotobade, afamado centro de irradiación de profesionales de la cantería. En el cuerpo de la iglesia, en

se halla en la ciudad de Tui un joven con su misma identidad, recibiendo de manos del obispo Torre el sacramento de la confirmación en la capilla de San Telmo[107]. Curiosamente, este prelado será su mejor comitente en el futuro, ya sea directamente, ya a través de su faceta como financiador del Cabildo. A diferencia de Bugarín, Pazos ha dejado mayor rastro biográfico a pesar de su corta existencia. Sabemos al menos cuándo y dónde nace, los nombres de sus progenitores y hermanos, así como la fecha de su repentino óbito.

3.2.1.1 En la órbita de Francisco de Castro Canseco

La suposición de la presencia de Pazos en Tui alimenta la sospecha de que vivía en compañía de Bugarín, como aprendiz o en calidad de oficial, cuando su supuesto maestro se halla en la plenitud de su carrera. La teoría de que ya había pasado la fase de aprendizaje se sostiene en el hecho de que ya contaba con veintitrés años cuando se documenta su presencia en la ciudad. Sea como fuere, nuestro entallador pronto se apartará de la tutela estilística del maestro tudense para abrazar las novedades inherentes a una de las grandes empresas artísticas del Barroco gallego: la sillería del coro catedralicia, confiada en 1699 a Francisco de Castro Canseco. La innegable analogía formal entre las producciones de ambos artífices invita a pensar que existe una simbiosis que va más allá de una hipotética participación de Pazos en dicha obra. Este contacto inicial entre los dos profesionales se prolongaría en trabajos posteriores en los que por fuerza tuvo que estar presente nuestro escultor, cuando menos hasta 1705. La sillería es la única obra en la que teóricamente colabora antes de finalizar su corta etapa tudense y partir hacia Compostela en 1700. Si asumimos que ya era oficial, tendría libertad para trabajar a su voluntad en la ejecución del mueble coral, bien a sueldo de Bugarín o, como creemos, integrado en el taller que se traslada temporalmente a la ciudad en compañía de Castro. Las más que probables ausencias de Castro para finalizar la encomienda de la capilla del Santo Cristo de la catedral de Ourense, ciudad en la que reside de forma definitiva a partir de 1696, darían a Pazos la oportunidad de involucrarse en la obra. Hasta tal punto se implicaría en el proyecto que tanto la sillería de la sala capitular como, sobre todo, la cajonería de la sacristía mayor beben irremediablemente del mueble diseñado por el artista leonés para el coro de la basílica tudense[108]. La asunción de la sillería del coro como modelo, tanto

---

el lado de la epístola, se abre una capilla de la advocación del Dulce Nombre de Jesús, María y José, fabricada a expensas del presbítero por los citados artífices, que el 19 de julio de 1716 extienden carta de pago de su construcción (AHPPO, Protocolos, Francisco Pereira de Castro, 1716, prot. 4.271-2, fol. 34rv). En la rosca de entrada a la misma se puede leer la siguiente inscripción: «ESTA CAPILLA ES DEL LIZENCIADO FRANCISCO RODRIGUES DE PAZOS QVE LA HIZO A SV COSTA CON LIZENCIA DEL ORDINARIO Y DEL ABAD. AÑO DE 1715». El 9 de noviembre de 1724 instituye una capellanía en dicho espacio con la misma titularidad, y en la escritura de fundación se da amplia información acerca de la erección del recinto, que «hizo al lado derecho del cuerpo de dicha yglesia y epístola, de advocazión del Dulze Nombre de Jesús, María y Joseph, salida afuera de dicho cuerpo de yglesia azia al atrio, sin que cause ynpedimiento a la referida yglesia y felegreses della; la qual fabricó del mismo modo y manera que corría la fábrica y parede de dicha yglesia principal, con su bóbeda y techo, aproporçionada y sin ynconuenenzia ninguna, y la adornó con su retablo, ymágenes, todo pintado y dorado, con su frontal, cajón, atril, candeleros y todos los demás ornamientos nezesarios para la celebrazión del santo sacrifiçio de la misa» (AHPPO, Protocolos, Francisco Pereira de Castro, 1724, prot. 4.271-10, fol. 43r).

[107] Figura inscrito como «hijo de Juan Rodríguez de Fornelos», de ahí que las posibilidades de que se trate de nuestro escultor son muy elevadas (AHDT, Sagrario de Tui, Libro 9º de Bautizados (1691-1714), fol. 307r).

[108] Así lo indica Rosende: «La fascinación producida por la sillería catedralicia se deja sentir en los tipos escultóricos y en la ordenación figurativa del respaldo de la cajonería» (Rosende Valdés, 1980: 88).

desde el punto de vista arquitectónico como escultórico y ornamental, y su posible historial laboral al lado de su tracista y adjudicatario hacen de Pazos el mejor intérprete de Castro en el ámbito tudense. Las concordancias entre ambos no se entenderían si no viniesen precedidas de una absoluta asimilación por parte del maestro de Fornelos del lenguaje estilístico del escultor leonés[109].

3.2.1.2 Experiencia compostelana

Terminada su ocupación en la construcción de la sillería se marcha a Santiago, principal centro artístico del Barroco gallego. Domingo de Andrade todavía está activo en la ciudad, y ello convierte a Pazos en espectador privilegiado del Barroco naturalista practicado por el maestro de obras de la basílica compostelana. Sin embargo, su experiencia al lado de Castro y las nuevas relaciones que entabla en la ciudad, en especial con Miguel de Romay, le llevan por otros derroteros. Su trabajo estará a la vanguardia de un nuevo modelo de retablo que se comienza a gestar en Galicia, poblado de cartelas etéreas y retorcidas en forma de escarola. Entre 1704 y 1705 desaparece del escenario artístico, bienio en el que podría estar atareado en algún encargo adjudicado a Castro, como la fachada monástica de la abadía de Oseira[110]. No hay que descartar que entre 1700 y 1706 alterne sus propios proyectos con otros asignados al leonés. La similitud entre el retablo de San Pedro de la catedral de Tui, obra documentada de Pazos, y el antiguo retablo del Calvario del referido cenobio bernardo, atribuible a Castro, podría confirmar definitivamente la hipótesis de la asistencia del primero en el taller del segundo. Existe un evidente paralelismo entre la decoración gruesa de hojas y flores de los marcos de las cajas de ambos retablos. Se aprecia asimismo una clara coincidencia entre el exorno vegetal y antropomorfo de las pilastras del mueble catedralicio [Figura 56] y del interior de la hornacina del cisterciense [Figura 57]. Tal afinidad no implica que Pazos asuma todos y cada uno de los caracteres del *modus operandi* de Castro, sino solo aquellos que le han interesado, pasándolos por su propio tamiz. Rechaza, aunque no siempre, alguno de los rasgos definitorios del quehacer artístico del leonés, como son los pájaros, flores y niños que se entremezclan con los emparrados en las columnas salomónicas, así como el ornato calado. Este último distintivo estilístico está presente, entre otras obras de la producción del leonés, en los marcos que bordean los relieves superiores de los retablos mayores de las iglesias de Santo Domingo de Ourense y del monasterio santiagués de San Paio de Antealtares. Por el contrario, abraza elementos de su producción retablística como los nichos abocinados, las hornacinas en forma de concha, el movimiento de líneas, el cierre de cuarto de esfera de las cajas, las molduras mixtilíneas revestidas de hojas, los cupulines horadados, el ornato naturalista y antropomorfo, las cornucopias repletas de flores, el canon del soporte salomónico, el uso de pilastras y el empleo de cartelas vegetales de aspecto rizado [Figuras 58-69].

Fuera de hipótesis más o menos razonables, Pazos aparece documentado por primera vez como artífice en 1700[111]. Tal y como se señala en el epígrafe dedicado a Bugarín, en dicho

[109] Francisco de Castro Canseco es natural de la localidad leonesa de Valderas.

[110] Limia Gardón, 1989: 85-107.

[111] Cuando Bugarín reclama a Francisco Rodríguez de Pazos que le devuelva dos libros prestados al finado entallador de Fornelos, el presbítero alega que «en poder del que declara no para más de un libro que quedó de su hermano, que no saue como se yntitula por ser de letra manoescrita, el qual dize oyó a su ermano era de dicho Josephe Domíngues, que se lo auía vendido en reenes de lo que le deuía de una obra que se ha echo en Santa Clara de Santiago» (ACT, Provisorato,

año viaja a la ciudad del Apóstol Santiago de la mano del tudense para materializar una traza solicitada a Andrade para el retablo mayor del convento de las clarisas de Santiago de Compostela. Sabemos que en 1701 ya ostenta el título de maestro, pues el 12 de marzo contrata como artista autónomo el retablo principal de la iglesia de San Bieito do Campo, hoy desaparecido. La escritura de ajuste califica a Pazos como «maestro de arquitectura, tallista y ensemblador», y en ella confiesa ser mayor «de los veinte y cinco años». En tal fecha acuerda su erección con el rector de la parroquia, Nicolás de Ulloa Ribadeneira, y con el mayordomo y fabriquero Bartolomé Menéndez[112]. Para llevarlo a cabo habrá de aportar

> «maderas y trabajo, clabazón y todo lo más necesario para su perfecçión y permanençia, según la planta que para dicho efecto al presente le entregaron, y rezibe en un pliego de marquilla, firmada de los tres arriba dichos y de mí el presente scrivano, de que doi fe, para que le sirba de gobierno. Y fenezida la obra y asentada a su costa la ha de entregar para reconozer su cumplimiento».

Lo ejecutará, conforme a un diseño ajeno, con

> «buenas maderas de castaño y nogal, prinçipiando el pedestal desde el suelo, como se preuiene en dicha planta, ocupando la fábrica todo el gueco de ancho y alto de dicha capilla mayor, y guarnezida dicha obra con perfecçión, y de calidad que vista bien con sus tarjetas y serafines en las partes donde nezesitare, y en espeçial en la bóbeda donde rematan sus altos. Todas las colunas han de ser salomónicas, vestidas de parra, oja y razimo, y las quatro prinçipales del primer cuerpo han de tener doze quartas y media de alto, de las de a quatro en bara».

Para la fábrica de este retablo parroquial se toman como referentes otros muebles de la ciudad, muestras de un arte nuevo distinto al desarrollado hasta la fecha por Andrade. En este sentido,

> «el arco de arriba con que se corona la obra ha de ser apaflonado, ymitante al de una capilla de doña María de Calo, sita en la parroquia de Salomé desta çiudad, y lo obrado de dicha obra, toda la talla que llebare, ha de ser de escarola al modo de la que se fabrica para el real combento de Santa Clara, extramuros desta çiudad, y la custodia ha de ser con dos cuerpos, ymitando su planta a la de la parroquia de San Miguel desta çiudad, adelantando su perfecçión a la referida lo más que pueda, y quando menos que no vaxe, y tanbién de escarola».

El coste de este mueble, sustituido en su día por otro de perfil neoclásico, se estipula en 3.300 reales, con el deber de entregarlo antes de que termine el mes de octubre, dando por fiador a Miguel de Romay. Ello indica que existe confianza y amistad entre ambos, que a su vez redunda en el enriquecimiento de su estilo, pues tiene la opción de entablar relación directa e imbuirse del modo de trabajar de uno de los entalladores más importantes del Barroco gallego. Aunque esto no presupone una relación entre ambos para acometer la obra en cuestión, no hay que desecharlo. Como tampoco es descabellado pensar en un Pazos trabajando en obras adjudicadas a Romay, y en un aprovechamiento de los componentes de su taller para sus propias encomiendas en el territorio compostelano.

El 7 de octubre de 1703 concierta con el canónigo Juan Martín Casado la labra del retablo de la Virgen encinta de la catedral de Santiago, que tampoco se conserva, cuyo altar se

San Xoán de Fornelos, 1716, fol. 2v).

[112] AHUS, Protocolos, Distrito de Santiago, Gregorio Sánchez de Boado, 1701, prot. 2.274, fols. 18r-19r.

situaba entre el Pórtico de la Gloria y el trascoro[113]. Se ejecutará «en conformidad de la planta que para dicho efecto le dio y entregó», y el maestro pondrá a su costa

> «todas las maderas de nogal y castaño y más engradientes de que neçesitare, como tanbién el guarneçer la parte donde está el ángel que está enfrente de la ymaxen de Nuestra Señora la Preñada con dos colunas y una media naranja de la mesma fábrica que el retablo referido».

El prebendado, que actúa como mecenas, le dará 9.000 reales por razón de estipendio, con la obligación de entregar la obra antes del 5 de agosto de 1704. Pazos ofrece como fiador a Bartolomé Menéndez, el que fuera mayordomo de San Bieito do Campo y por entonces uno de los alcaldes ordinarios de la ciudad.

El 8 de abril de 1702 los mareantes de la villa de Cangas, situada en los límites del arzobispado de Santiago, deciden financiar la construcción de un retablo para el altar mayor de la colegiata. Con este objetivo el prior Bartolomé Martínez encarga su ejecución a los pontevedreses Ignacio de Outeiro[114] y Bartolomé Luaces, que aportan la traza, por la cantidad de 8.000 reales, con la imposición de concluirlo e instalarlo al término de dos años[115]. Las condiciones de obra transmiten la intención de los promotores de seguir como norma el camarín del altar mayor de la catedral de Santiago. De acuerdo con ellas, el retablo:

> «se ha de conponer de nueue caxas y una custodia con su camarín, conpuesta de ocho colunas. Y sobre dicha custodia una ymajen de Santiago peregrino que se ha de abraçar por atrás, con sus escaleras para subir y vaxar. Y al lado de dicha custodia, en las primeras caxas, la ymagen de San Pedro y San Pablo, y en las segundas caxas las ymágenes de San Pedro Telmo y pathriarca San Joseph, y en las terçeras Nuestra Señora de la Paz en medio, y a los lados las ymágenes de San Agustín y San Miguel. Y en la última caja del remate la echura del apóstol Santiago a caballo. Y para seruirse para todas estas caxas y cornijas, poner luces y lo más que fuere neçesario una escalera por la parte de atrás, y todo lo demás en la conformidad que contiene dicha planta».

Con respecto al grupo escultórico que ha de ocupar el ático, se previene «que ha de seruir la ymaxen de Santiago a caballo que ya está echa, conponiéndole los defectos que tiene, de manera que quede en buena forma con sus moros devaxo las piernas del caballo». En el ático se colocarán, «ensima de los roleos dos escudos de armas desta villa, para que se les ha de dar los blasones». Queda bajo la responsabilidad de los vecinos, aparte de la satisfacción de la cantidad pactada, el transporte de la madera, de castaño y nogal, cuya adquisición depende de los maestros, así como plomo y parte del herraje, quedando otra parte bajo la responsabilidad de los contratistas. Se indica que el retablo se ha de ejecutar in situ, proporcionando a los escultores «casa y bodegas para dicha fábrica».

El 2 de mayo de 1706 el nuevo prior, Gonzalo de Nogueira y Araújo, y los impulsores del proyecto, descontentos con el resultado de la ejecución, y probablemente también con la tardanza en llevarla a cabo, vuelven a adjudicar la obra, esta vez al maestro de Fornelos[116] [Fi-

---

113 AHUS, Protocolos, Distrito de Santiago, Andrés de Marín y Seijas, 1703, prot. 2.644, fols. 168r-169r.

114 Todo lo que se conoce de este maestro nos lo proporciona Taín Guzmán, 1997: 395-397.

115 Existe una transcripción de parte del documento de contrato, que incluye los párrafos que aquí se citan, en Casás Otero, 2007: 154-156. Los promotores no están solos en esta empresa, pues tanto el prior como algunos racioneros de la colegiata y otros clérigos aportan a la misma cerca de mil reales (AHPPO, Protocolos, Diego Ramírez Montejano, 1702, prot. 1.659-17, fols. 32v-33v).

116 Se aduce como razón del cambio de maestro la siguiente: «Y auiendo benido dicho prior a serlo de dicha colegiata y pareser a todos dichos mareantes y vecinos el que dicho Ygnacio Douteyro no haría dicho retablo conforme se deuía hazer y

gura 70]. Las condiciones son las mismas que las que figuran en el instrumento notarial de 1702, incluido el plazo de entrega y el uso de la misma traza como pauta, diferenciándose por el contrario en el montante económico, que ahora asciende a 15.000 reales. Su participación en el retablo se limita a materializar un proyecto ya iniciado, de ahí que su aportación estilística pase desapercibida, salvo en la rosca del cierre del ático[117]. Este es un buen ejemplo de como el buen hacer y fama de Pazos traspasa los límites de la ciudad apostólica para extenderse a la clientela de la archidiócesis santiaguesa. Dentro de este mismo territorio eclesiástico se ubica el cenobio benedictino de San Pedro de Tenorio, enclavado en el municipio de Cotobade, cuyo retablo mayor fue trazado y ejecutado teóricamente por Pazos no lejos de 1702[118] [Figura 71].

3.2.1.3 Núcleo puntero del Barroco gallego

A su regreso del núcleo compostelano inicia su segunda y más fecunda etapa en la diócesis tudense, que dura de forma ininterrumpida desde 1706 hasta su muerte en 1715. Pero no será en la ciudad de Tui, curiosamente, donde abrirá su taller sino en su lugar de nacimiento, San Xoán de Fornelos, una parroquia de la que nunca ha dejado de figurar como vecino. A pesar de las posibilidades que le podía brindar la ciudad de Tui optó por establecerse en el medio rural, donde llevará a cabo una actividad frenética durante casi una década. Allí mantendrá una caterva de aprendices y oficiales capaces de llevar a la práctica un ingente número de pedidos, entre los cuales figuraría por analogía estilística Francisco García, que heredará los encargos y la clientela del maestro a su muerte[119]. La primera obra que se le puede atribuir en el edificio catedralicio, y por extensión en la diócesis tudense, son las puertas de madera de las portadas occidental y norte, documentadas en 1706. Aunque en las fuentes no consta su autor se las adscribimos en función de los rasgos estilísticos que en ellas se muestran. En algún momento entre 1707 y 1711 diseña y construye para el obispo Torre el retablo mayor y los colaterales de San Paio y San Zoilo de la capilla de Santa Catalina, y aunque no están exentos de controversia sobre su autoría también le pertenecen. El retablo de San Lorenzo, emplazado en el claustro, financiado en 1708 por el canónigo Lorenzo Fernández Cortiñas, se suma al catá-

obra semejante lo pedía y deseauan todos, ha procurado, ajenziado y solicitado dicho prior buscar otro maestro que lo hiciese» (AHPPO, Protocolos, Matías de Avalle y Castro, 1706, prot. 1.650-15, s/f).

117 AHPPO, Protocolos, Matías de Avalle y Castro, 1706, prot. 1.650-15, s/f.

118 Según la información que aporta Hipólito de Sa, citando un contrato de obra cuya referencia documental no aporta, una vez terminada la iglesia en 1702 «el abad fray Benito Losada contrató con el escultor Domingo Rodríguez de Pazos la obra del retablo de la capilla mayor o vieja, que debía ser construido con madera de nogal o castaño, ocupando toda la pared del testero, en donde había unas ventanas que no deberían verse, y el retablo tendría columnas salomónicas y racimos de parra. Las cuatro columnas principales del primer cuerpo tendrían doce cuartas y el arco de arriba en que termina la obra sería ajustado a la bóveda antigua» (Sa Bravo, 1972: 416). La noticia de la participación de Pazos en esta obra la han dado a conocer, tras Sa Bravo, Ernesto Zaragoza Pascual (1995: 268) y Ernesto Iglesias Almeida (2000: 7-10).

119 Es vecino de San Xoán de Fornelos, como su supuesto maestro. Allí se bautiza el 10 de abril de 1684, y el 4 de febrero de 1715 se casa con Graciana Suárez (Iglesias Almeida, 1989: 147). Entra dentro de lo razonable que, tras la muerte de Pazos, se le haya encomendado la terminación de las cajas de los órganos, pues por razones cronológicas cabe la opción de que todavía estuviesen sin entregar. También de hace cargo de la reja del coro y de los tornavoces de los púlpitos de la capilla mayor, como ya ha quedado de manifiesto en el capítulo de la clientela. Fuera del recinto catedralicio, el 2 de febrero de 1725 concierta con el abad Francisco Tavares, por 2.500 reales, el retablo del Rosario de la iglesia de San Xoán de Fornelos (Álvarez Fernández, 2001: 427 y 530). En 1730 se embolsa 1.614 reales por el retablo de San Miguel de la feligresía de Santa Mariña de Covelo, en el municipio del mismo nombre, así como un frontal y unas imágenes de San Francisco y San Antonio para la capilla de la Santa Cruz, radicada en dicha parroquia (Iglesias Almeida, 1989: 147).

logo de muebles cuya paternidad hay que aplicar al maestro de Fornelos. Todas estas obras sin respaldo contractual se estudiarán en el capítulo correspondiente.

El primer contrato de obra documentado se retrasa hasta el 15 de enero de 1712, y en él figura el encargo de construcción por parte del cabildo de la cajonería de la sacristía mayor y la sillería de la sala capitular. Es sin duda su mejor contrato y un hito dentro del mobiliario catedralicio y del presente trabajo académico. Pocos meses después, el 23 de septiembre de 1712, los capitulares le adjudican otra importante obra: las desaparecidas rejas lignarias de la capilla mayor[120]. El 21 de julio de 1713 el cabildo le encomienda la sustitución del viejo retablo manierista de la capilla de San Pedro por otro de signo barroco, incluyéndose en el acuerdo las dos puertas de la sacristía y el entramado lignario de las ventanas de la sala capitular. Los canónigos le confían en 1714 la ampliación del retablo de Santiago, y el 28 de septiembre de dicho año asignan su última obra documentada, las cajas de los órganos, las segundas que se realizan en el Barroco, una de las obras más relevantes de su actividad profesional y del amueblamiento litúrgico de la basílica. El contrato del envoltorio lignario de los instrumentos del coro se aprovecha para dar las últimas instrucciones acerca del programa iconográfico de las referidas verjas del presbiterio, que están a punto de concluirse. Al poco tiempo de suscribir el contrato de las cajas, el órgano rector de la basílica se pone de nuevo en contacto con el maestro para pedirle una traza para sustituir el tirante pétreo «que está sobre la reja del choro»[121]. Emprenden la reforma no solo por ser «muy feo el que ahora está», sino también por resultar «necesario para asentar con más conveniencia el órgano»[122]. Esta renovación arquitectónica se materializa en 1715, junto con el arco de sujeción del tramo anterior por amenazar ruina[123]. Se encomienda a fray Francisco Velasco, maestro del monasterio de San Martín Pinario, tal y como reza una de las dos inscripciones grabadas en piedra. Es probable que la muerte precipitada de Pazos haya sido la causa de que este pequeño encargo haya recaído en el benedictino, que no sabemos si utilizará para ello la traza solicitada a Pazos, si es que ha existido, o una propia. Todas las encomiendas catedralicias de obra lignaria de esta última fase de la carrera de maestro de Fornelos serán estudiadas con mayor lujo de detalles en diferentes capítulos de nuestra tesis.

Fuera de la catedral existe un grupo de muebles en los cuales está atestiguada, o se supone, la intervención de Pazos. Responden con claridad a su ideario estilístico, pero o bien carecen de refrendo documental conocido o las referencias sobre su participación están incompletas o son indirectas. Se trata del baldaquino de la capilla de la Santa Cruz de Baldomar [Figura 72], cuyas cuentas de Fábrica refieren su nombre en 1713[124]. Como tracista de arquitectura le pertenece la iglesia de su parroquia natal de Fornelos[125] [Figuras 73-75]. Por deducción estilística creemos que entre 1706 y 1715 se hizo cargo de los retablos mayores de las parro-

[120] Estas verjas ya han sido analizadas en el capítulo dedicado a la clientela.
[121] ACT, Libro 12º de Actas capitulares (1712-1722), fol. 69r.
[122] ACT, Libro 3º de Acuerdos espirituales (1682-1735), fol. 104r.
[123] Ibidem, fol. 104r.
[124] Situada en el lugar de Baldomar, feligresía de Santa María de Covelo (Covelo, Pontevedra). El 4 de mayo de 1713 figuran diversas partidas en el libro de cuentas que otorgan la paternidad de esta obra a Pazos (Álvarez Fernández, 2001: 196-200, e Iglesias Almeida, 2000: 23-26).
[125] En una nota anterior habíamos aportado una referencia documental sobre el préstamo que Bugarín le había hecho a Pazos del tratado de fray Lorenzo de San Nicolás. En ella se dice que el propósito de la cesión es la traza de la iglesia de Fornelos, que Pazos se traía entre manos.

quiales de Mougás[126], Alcabre[127], Cabreira[128] y Fornelos[129] [Figuras 76-79]. De igual modo, las clarisas tudenses acudirían a él para dotar de mobiliario litúrgico la iglesia conventual, pues tanto el retablo del altar mayor como los del Carmen, San Nicolás de Bari[130], Sagrado Corazón de Jesús y Soledad[131] responden al estilo de Pazos [Figuras 80-84]. Bonet Correa no duda en atribuirle la desaparecida caja del órgano de la antigua abadía de Santa María de Oia, un centro monástico situado al suroeste de la diócesis tudense[132].

Fallece sumamente joven, con cuarenta y dos años, en un momento de claro ascenso profesional. Todavía no habían transcurrido ni doce de los dieciséis meses que se habían dispuesto en el contrato de las cajas de los órganos. Si no es Pazos el que las ultima, será su taller, ahora dirigido por Francisco García, el que las finalice. Del mismo modo, las empresas de la reja del coro y los tornavoves del presbiterio fueron materializadas por sus discípulos, pero todo indica que fue Pazos el adjudicatario inicial de las mismas[133]. Recibe sepultura en el camposanto de Fornelos el 1 de septiembre de 1715[134]. Al año siguiente, Bugarín reclama por vía judicial a su familia el libro de arquitectura de fray Lorenzo de San Nicolás y otro de vistas de monumentos de Roma, gracias a lo cual se conocen dos fuentes teóricas y visuales de la formación teórica de nuestros dos maestros principales. Por medio de su testamento deja por heredera universal a su madre de todo lo que quede de sus bienes tras el funeral. El 25 de abril de 1717 se los cede a su hijo clérigo, pues debido a su avanzada edad «no ha podido ni puede trauajarlos», y también «por hauer puesto el dinero neçesario para dichos funerales y auer pagado las deudas que ha dejado»[135].

Pese a la fe que en él tiene depositada la clientela catedralicia y diocesana, traducida en un buen número de encargos, no ha podido alcanzar un nivel económico razonable al final de su existencia, truncada en plena efervescencia artística. Tal vez una vida más larga le habría permitido cumplir con sus obligaciones monetarias y vivir con más desahogo, dada la in-

126 Santa Uxía de Mougás (Oia, Pontevedra).

127 Santa Baia de Alcabre (Vigo, Pontevedra).

128 San Miguel de Cabreira (Salvaterra de Miño, Pontevedra). En el exterior de la capilla mayor figura una inscripción que alude al comitente que, supuestamente, ha costeado su construcción, así como a 1710 como fecha de finalización de la misma. Tal persona es Tomás Salgado, un clérigo o un seglar de ascendencia hidalga, a quien es factible que le pertenezca el escudo de armas que se alza sobre el retablo mayor (Álvarez Fernández, 2001: 207-208).

129 Es uno de los cinco retablos que manda fabricar a sus expensas el párroco Francisco Tabares de Zamora, de familia hidalga a juzgar por el escudo de armas que se alza sobre dichos muebles. En las paredes laterales del presbiterio se extiende una inscripción relativa a esta obra de patronazgo artístico: «ESTA CAPILLA Y LAS DOS QVE HACEN CRVZ CON LA MEDIA NARANJA Y LOS CINCO RETABLOS, MANDO, HACER Y PINTAR, EL DOCTOR DON FRANCISCO TABARES, A ESPENSAS PROPIAS, AÑO DE 1715».

130 El de San Nicolás ha sido adscrito a Castro Canseco, apreciación que resulta de lo más natural dadas las similitudes entre Pazos y el maestro natural de Valderas (González García, 1994: 121-122). Pero si hacemos un examen comparativo concienzudo entre dicho retablo y la producción total del artista de Fornelos, muy especialmente con los retablos catedralicios de San Zoilo y San Paio, habremos de concluir que no pueden pertenecer a otro taller ni a otro artífice.

131 Ambos retablos han sido encastrados a posteriori en sendas estructuras rococó pareadas.

132 De dimensiones más modestas que las de los órganos tudenses, «su caja tiene un torreón central que se acaba con un escudo entre dos angelotes tocando la trompeta. La composición piramidal y la ornamentación es propia del órgano gallego de la época» (Bonet Correa, 1983: 280).

133 En 1716 Bugarín solicita a sus herederos la devolución de los libros prestados a Pazos. Para ello suplica al tribunal eclesiástico que juzga la petición que «se sirua mandar que del dinero que a de aber de las obras que se están fabricando en esta Santa Yglesia se retengan alomenos trescientos reales, que es la cantidad que ynportan dichos libros, y que se retengan a ley de depósito asta que me entregue dichos libros» (AHDT, Provisorato, San Xoán de Fornelos, 1716, fol. 1r).

134 AHDT, Fondo parroquial, San Xoán de Fornelos, Bautizados, confirmados, casados y difuntos (1672,-1742), fol. 84v.

135 AHPPO, Protocolos, Francisco Pereira de Castro, 1717, prot. 4.271-3, fol. 8r.

negable calidad de sus obras, el favor de los comitentes, la capacidad de trabajo de su taller y la suya propia. El Cabildo dispensa a Bugarín una protección incondicional durante su carrera, incluso en su ocaso, cuando ya tenía picos de baja actividad que harían peligrar cualquier taller, y en el momento en el que Pazos se había apoderado de la clientela. Por el contrario, el escultor de Fornelos es un maestro de la máxima confianza del obispo, amén de trabajar para los comitentes privados de la basílica y la propia Fábrica, pero no llega a disfrutar de los privilegios de los que sí gozaba el tudense. Prueba de ello son las escrituras de fianza que le obligan a presentar en 1712, 1713 y 1714 para ejecutar la cajonería y la sillería[136], las rejas laterales de la capilla mayor[137], el retablo de San Pedro[138] y las cajas de los órganos[139].

3.2.1.4 Fases de su producción

Desde su nacimiento en 1673 no tenemos noticias de Pazos hasta 1696. Su estancia en la ciudad obedece a buen seguro al inicio de su etapa formativa al lado de Bugarín, sin descartar que por su avanzada edad ya entrase en el taller como oficial. Ello dificultaría la identificación de su verdadero maestro, al menos hasta que aparezca un hipotético contrato de aprendizaje. Una tercera posibilidad, que en ocasiones se produce en el ámbito de la escultura barroca, es el hecho de que ya venga con conocimientos de carpintería y de construcción y ensamblaje de armazones de madera, aprendidos en un taller distinto. Hasta su definitivo establecimiento en la capital auriense en 1696, el grupo de aprendices y oficiales de Castro Canseco, con el maestro a la cabeza, tuvo una existencia itinerante en busca de encargos. No se puede desechar la opción de que en ese deambular por Galicia, Pazos se sumase al taller para aprender a construir mazonerías en algún momento anterior a ese año, que coincide con el de su aparición en Tui. De las empresas previas conocidas en las que pudo estar presente podemos señalar las siguientes: la sillería del coro del monasterio cisterciense de Santa María de Sobrado, ajustada en 1693[140]; la ejecución del retablo mayor de la abadía benedictina de Celanova, ajustado teóricamente hacia 1693[141]; y, aunque menos probable, el primer año de la dotación lignaria de la capilla del Santo Cristo de la catedral de Ourense[142], pactada ante notario en 1696[143]. Sea como fuere, hasta 1700 lo vemos en compañía de Bugarín, bien en Tui, bien en Santiago. Esta corta etapa de iniciación o especialización en los rudimentos de la talla y la arquitectura lignaria se iniciaría no lejos de 1696 y terminaría en el último año del siglo con una primera aproximación a la obra del escultor leonés a través de la sillería del coro de la basílica tudense, si es que no se produjo previamente como conjeturamos.

El segundo período corresponde a su periplo compostelano, que se extiende de 1700 a 1706. En la ciudad jacobea entra en contacto con Andrade, Romay y Afonsín, además de trabajar con su hermano Ciprián, y con la condición de maestro recién adquirida inicia una aventura en solitario por el territorio eclesiástico compostelano. A esta fase pertenece el retablo

136 ACT, Libro 3º de Acuerdos Espirituales (1682-1735), fols. 86v-87r.
137 AHPPO, Protocolos, Lucas Francisco de Gándara, 1712, prot. 4.123-5, fols. 50r-51r.
138 Ibidem, 1713, prot. 4.123-6, fol. 53rv.
139 Ibidem, 1714, prot. 4.123-7, fol. 56rv.
140 Couselo Bouzas, 2005: 259.
141 Zaragoza Pascual, 2000: 93.
142 Caramés González, 1972: 173.
143 Ferro Couselo y Lorenzo Fernández, 1988: 46-52.

mayor de la iglesia de San Bieito do Campo y el de la Virgen preñada de la catedral de Santiago, así como los de la colegiata de Cangas y el cenobio de Tenorio. En tales años compaginaría su producción con trabajos esporádicos para Castro Canseco. En este sentido, no hay que descartar, aunque no exista certidumbre documental al respecto, la presencia de Pazos en la fase final del encargo de la capilla del Santo Cristo de la basílica auriense, la renovación artística de la abadía de Oseira y la dotación mobiliar de la iglesia de la Trinidad de Ourense, entre otras obras de menor calibre.

La tercera y última parte es la más fecunda y significativa en el historial de nuestro escultor, y abarca desde 1706 hasta su muerte en 1715. Desde su taller de Fornelos, y con un equipo de colaboradores que se supone amplio, llevará su arte a todos los rincones de la diócesis, desde iglesias parroquiales a capillas, pasando por centros conventuales y por supuesto la catedral. Allí fabrica los tres retablos encargados por el obispo Torre, el de San Pedro, la ampliación del de Santiago, la cajonería de la sacristía, la sillería de la sala capitular, las rejas del presbiterio, las puertas de la fachada occidental y las cajas de los órganos.

3.3 Los escultores y entalladores en el ambiente artístico

Uno de los apartados más relevantes en los estudios de sociología del arte es el dedicado a los comitentes que se dan cita en un ambiente artístico específico. Dicho asunto ya ha sido abordado en el capítulo referido a la clientela catedralicia, en el cual se ha puesto de manifiesto como la promoción y el mecenazgo dependen de la generosidad del prelado y la iniciativa del organismo capitular, ejemplos a seguir por ciertas hermandades religiosas y algunos canónigos. Por lo que respecta a los artistas que se benefician del impulso de dichos patronos, el volumen de escrituras notariales que hemos logrado reunir, aunque escaso, nos permite ahondar en aspectos de su actividad profesional y social.

3.3.1 El aprendizaje

Para el proceso de adquisición de los rudimentos de la traza y de los oficios de escultor, entallador y ensamblador tan solo contamos con el contrato de aprendizaje de Bugarín. El acuerdo que liga a Esteban de Cendón con el artista tudense, suscrito en 1678, tiene elementos poco habituales, y otros usuales, en el contexto de los compromisos que se establecen entre maestro y principiante en la España del Barroco. Es infrecuente porque entra al servicio del escultor pontevedrés sin tutor y sin la obligación de pagar un precio. Está respaldado por un fiador, el platero Baltasar de Pastoriza, que, como en los contratos de obra, se compromete con sus bienes al cumplimiento de las obligaciones asumidas por el aprendiz. Ello puede significar que Bugarín ya posee destrezas artísticas, como las de carpintero especializado en la ejecución de mobiliario litúrgico, y que mientras aprende el oficio de escultor ya resulta rentable desde el primer día en el taller de su mentor. El resto de las cláusulas del convenio son comunes a todos los contratos de aprendizaje. El artífice que acoge al neófito en su casa se responsabiliza de enseñarle el arte de esculpir en el plazo de tres años y medio, al término de los cuales tendrá que estar habilitado como oficial. Le proporcionará comida, bebida y cama, y le dispensará un trato digno, quedando fuera del acuerdo la vestimenta. Si no alcanza dicho grado en el tiempo señalado lo tendrá a su servicio hasta que lo consiga, vistiéndolo además a sus

expensas. Bugarín, por su parte, se compromete a asistir al trabajo diario del taller hasta el final del tiempo establecido; a no ausentarse sin permiso, pena de multa dineraria por cada vez que lo hiciere, con los cuales se pagará a un oficial que lo sustituya; así como a restituir el valor de todo lo que sustrajere de su casa sin licencia[144].

No ha sido posible contrastar de modo fehaciente la hipótesis de Bugarín como instructor de Pazos, pero puesto que coinciden en Tui en una misma fecha se intuye que ha habido una relación docente entre ambos. Tampoco existe confluencia desde el punto de vista estilístico, pues la producción de Pazos siempre ha estado apegada al lenguaje estilístico en boga en la Galicia del primer cuarto del setecientos, practicado en los núcleos compostelano y auriense por Miguel de Romay y Francisco de Castro Canseco. La colaboración entre este último y el maestro de Fornelos se sobrentiende, ya como oficial en su compañía, ya como maestro, a juzgar por la convergencia de estilos. Sin embargo, esta teoría no se ha podido confrontar documentalmente. En definitiva, para constatar la filiación entre artistas no queda más opción que recurrir a la suposición razonable y la comparación entre producciones.

3.3.2 Vivienda y taller

Bugarín fue dueño o inquilino de tres inmuebles en la ciudad de Tui. El primero de ellos es una vivienda con su terreno, que las monjas clarisas venden al escultor en 1682 por 1.540 reales, cuya trasera hace frente a la iglesia del convento. Se hace alusión a ella como «casa sobradada», por lo que contaría con dos alturas: una planta baja que se usaría como taller y un segundo nivel empleado tal vez como vivienda[145]. Esta casa estaba algo alejada del que acabará siendo su cliente natural: la Fábrica catedralicia. Por ello, en 1687 se muda a otro alojamiento situado frente a la basílica, que la misma comunidad franciscana le arrienda por espacio de ocho años y una renta anual de 82 reales. En el escrito de alquiler se hace referencia a su situación exacta, pues lindaba con el palacio episcopal, el hospital y la casa consistorial. Poseía también planta baja y piso superior, por lo que la distribución hipotética de usos no sería distinta a la anterior[146]. No obstante, dado que todavía era propietario de su primera residencia, y no tenemos constancia de que la haya abandonado, vendido o alquilado, cabe la posibilidad de que la siga habitando y utilice la segunda únicamente como lugar de trabajo. En 1692 el Ayuntamiento de Tui le encarga la carpintería de una reforma en el palacio consistorial. El pago es en especie, pues los responsables políticos de la Ciudad le ceden a cambio, desde 1693 hasta 1695, «el quarto vajo de la sala segunda» de dicho edificio «para que en él tenga maderas y trauaje él y sus ofiçiales»[147]. Es la primera vez, y única, en la que se menciona de forma explícita al taller de Bugarín. El favor de la clientela eclesiástica le permite en 1695, al término del plazo del arrendamiento de la segunda casa, seguirla usando durante tres generaciones de reyes de España. En el contrato de foro extendido entre las partes se estipula como cuota a pagar tres ducados y medio[148].

144 AHPPO, Protocolos, Alonso Bernardo Cabral de Oya, 1678, caja 1.674, fol. 151 rv.
145 ACT, Protocolos, Fernando Rodríguez, 1682, fol. 107v.
146 ACT, Protocolos, Francisco Barbosa, 1687, fol. 21r-v.
147 AMT, Actas consistoriales, 1692, fol. 296r.
148 ACT, Protocolos, Francisco Giráldez, 1695, fols. 456r-457r.

3.3.3 Modalidades de adjudicación

La adjudicación directa es el método más utilizado en las encomiendas de mobiliario litúrgico en la catedral de Tui. Este procedimiento parece haber sido empleado en los ejemplares que carecen de refrendo documental, como el retablo mayor barroco y los de Nuestra Señora la Preñada, San Miguel, Virgen de las Angustias, Santa Ana y Santa Librada, los cinco últimos encargados supuestamente por la Fábrica a Bugarín. En este mismo supuesto se encuentran las puertas historiadas de acceso a la basílica y los tornavoces de la capilla mayor, que hemos adscrito a Pazos y al heredero de su taller respectivamente. También parece indiscutible esta práctica en la mayor parte de los casos de muebles que poseen fecha, maestro y cliente acreditados, tanto de promoción capitular como privada, o al menos no hay constancia en el texto del contrato de que se haya usado la vía de la subasta. Se trata de los retablos de la Soledad y Santiago y de todos los que pertenecen a Pazos, así como de los primeros y segundos órganos barrocos y sus cajas, las rejas de madera de los laterales del presbiterio, la cajonería de la sacristía mayor, la sillería de la sala de cabildos y la verja frontal del coro.

La única obra que se sale de la norma es la reforma barroca del retablo de San Telmo, que conocemos gracias a los remates de sendos concursos. La puja de escultura y mazonería, a la que «acudieron diferentes maestros», fue ganada por Bugarín con una oferta de 1.600 reales[149]. En este párrafo incluiremos también la contratación de la sillería del coro en 1699, que si no es un falso concurso, al menos sí resulta engañoso. En un mismo documento, fechado el 4 de febrero, el leonés Francisco de Castro redacta las condiciones de obra, con el formato clásico de un edicto de convocatoria, hace su postura e informa que la encomienda le ha sido adjudicada[150]. Dos días más tarde, el Cabildo y el maestro leonés rubrican la escritura de contrato[151]. No es de extrañar que la competencia no se haya enterado de la maniobra, dado el secretismo mostrado por las partes para que la empresa recayese en un maestro concreto, acaso por influencia del obispo Torre. Un mes más tarde, Esteban de Cendón, que se hallaba ausente, todavía no se había enterado del apaño. Noticioso de la propuesta económica, el 7 de marzo apodera a Bugarín para que acuda a hacer postura y rebaje el precio en una cuarta parte[152]. A la vista de que el poder pasó a escritura pública, es factible que Bugarín, que sí residía en Tui, fuese un ignorante más en esta operación subrepticia. También cabe la opción de que Cendón sí estuviese al tanto del remate y quisiese forzar una nueva subasta y la reasignación de la obra. En cualquier caso, se demuestra que se trataba de una puja y no de una asignación directa, o bien un híbrido encubierto de ambas.

3.3.4 Fianzas

Lo habitual es que la fianza sea un escrito ajeno y posterior al contrato, en el cual uno o varios sujetos cercanos al adjudicatario se erigen en garantes de que la obra se termine según lo acordado, hipotecando su persona y bienes. Esto es lo que ocurre en 1712 con la cajo-

149 ACT, Cofradía de San Telmo, Libro de acuerdos (1677-1777), fols. 95v-96r.
150 ACT, Protocolos, Francisco Giráldez, 1699, fols. 29r-30v.
151 Ibidem, fols. 31rv.
152 AHPPO, Protocolos, Agustín Dabal, 1699, n.º 1.222, fols. 76rv.

nería de la sacristía y la sillería de la sala capitular[153], en 1713 con el retablo de San Pedro[154] y en 1714 con las cajas de los órganos[155]. En todas estas fianzas suscritas por Pazos ejerce de avalista su hermano presbítero, Francisco Rodríguez de Pazos. Cuando no existe un instrumento notarial de por medio para la realización de la obra, las escrituras de fianza suplen esa función y aportan la información necesaria sobre la ejecución de la misma, convirtiéndose en verdaderos contratos. Es el caso de las desaparecidas rejas laterales de la capilla mayor, debidas a Pazos, cuya construcción cuenta una vez más con el aval de su hermano[156]. En alguna ocasión se unifican en un único documento legal la fianza y las cláusulas que sirven de base para materializar el mueble litúrgico. El primer ejemplo de esta modalidad lo constituye el contrato de 1694 de ejecución del retablo de la Virgen de la Soledad, en el cual Bugarín aporta como «principal pagador» al pintor local Benito de Paredes Salgado[157]. El segundo tiene como protagonista de nuevo al escultor tudense, que en 1714 logra que los carpinteros Luis Mariño, Domingo Fernández y Pedro Gómez avalen la obra del pedestal de piedra sobre el que descansarán las cancelas lignarias del altar mayor[158].

3.3.5 El ajuste y la ejecución de la obra

Al principio de la redacción de los conciertos de obra artística se hace referencia a las partes contratantes. La primera de ellas es el comitente comprometido con la renovación del mobiliario litúrgico catedralicio. En nuestro caso, el repertorio de clientes no es diferente a la de cualquier catedral española durante la Edad Moderna. En todas ellas el Cabildo ejerce como organismo dinamizador del ambiente artístico, en mayor o menor medida y con diferente amplitud cronológica en función de su disponibilidad económica. Pero en muy pocas se produce el fenómeno del patronazgo episcopal, o al menos con la dimensión que tiene en la basílica tudense. En ella, la Fábrica renueva su vetusto y desfasado mobiliario litúrgico a sabiendas de que el prelado Anselmo de la Torre ofrecerá el necesario respaldo económico a sus propuestas. El organismo capitular y la dignidad episcopal mantienen una relación simbiótica muy productiva entre 1695 y 1716. Cofradías y canónigos completan, como bien sabemos, el muestrario de comitentes de la catedral de Tui. La cofradía de la Soledad, con el escribano Antonio Fernández de Castro al frente en su condición de mayordomo, se hace cargo en 1694 del coste del retablo de su nueva capilla[159]. El prebendado Juan Falcón de Oya, en nombre de su fallecido tío y canónigo, Juan de Salamanca y Falcón, hace lo propio en 1696 con el retablo de la capilla de Santiago[160]. El también canónigo Lorenzo Fernández Cortiñas decide en 1708 rendir culto a su santo homónimo con la construcción de un retablo en su altar del claustro[161]. En nombre de la Fábrica pueden figurar en el encabezamiento todos los canónigos reunidos en cabildo, llamados «a son de campana tañida», ya sea ordinario, extraordinario o espiritual.

[153] Los primeros 4.000 reales de la obra los cobrará «luego que trajere fianzas para la seguridad de lo conthenido en esta escritura, que será dentro de quince días» (ACT, Protocolos, Juan de Ínsua y Valdivieso, 1712, II, fol. 2r).
[154] ACT, Protocolos, Juan de Ínsua y Valdivieso, 1713, II, fol. 78v.
[155] AHPPO, Protocolos, Lucas Francisco de Gándara, 1714, prot. 4.123-7, fol. 56rv.
[156] Ibidem, 1712, prot. 4.123-5, fols. 50r-51r.
[157] ACT, Protocolos, Francisco Giráldez, 1694, fol. 310r.
[158] ACT, Protocolos, Juan de Ínsua y Valdivieso, 1714, I, fol. 92v.
[159] ACT, Protocolos, Francisco Giráldez, 1694, fol. 310r.
[160] ACCT, Libro 3, fols. 125r-126r.
[161] ACT, Libro 11º de Actas Capitulares (1696-1712), fol. 334v.

Por este medio se adjudica en 1697 la primera caja barroca de lado del evangelio[162]. Pese a ello, el seguimiento de todo lo relativo a la construcción de dicho instrumento y su mazonería corre a cargo de un único canónigo, Juan de Castro[163]. Es probable que el mismo clérigo se haya responsabilizado del órgano de la epístola y su «fachada» lignaria, obras remuneradas entre 1695 y 1697[164]. La carpintería del archivo catedralicio también se ajusta por este método en 1711, responsabilizándose de la supervisión Jacinto de Castro Bolaño, arcediano de «Alabruje»[165]. Asimismo, la ejecución del retablo de San Pedro en 1713, de cuya inspección se hace cargo el penitenciario Benito de Araújo y Avalle[166]. Lo más corriente, sin embargo, es que un pequeño grupo de capitulares desempeñen la función de apoderados del organismo rector de la catedral en el proceso de contratación. La norma es que sean dos, pero su número puede ascender a tres o cuatro si la categoría de la obra lo requiere. Los casos que podemos aducir al respecto son los siguientes: la sillería coral en 1699[167]; la cajonería mayor y la sillería de la sala capitular en 1712[168]; las segundas cajas barrocas en 1714[169], el mismo año en el que se labra el pedestal pétreo de las rejas laterales de la capilla mayor[170]; y, finalmente, la reja del coro en 1715[171]. En tales escrituras se consignan los nombres de prebendados coetáneos del obispo Torre, algunos de su propia familia: el deán Alejandro de Castro, el arcediano Pedro Gómez de la Torre, el magistral Manuel Freire de Andrade, el doctoral Diego Ordóñez Feijóo, Pedro Gil de la Carrera y, de nuevo, Juan de Castro, el arcediano Jacinto de Castro y Bolaño y el penitenciario Benito de Araújo y Avalle. La condición de la cofradía de San Telmo como cliente es un tanto especial, pues a ella pertenecen como cofrades tanto canónigos como sujetos laicos. En nombre de la hermandad que promueve la ampliación del retablo de la capilla asisten al remate de la subasta los consiliarios seculares y eclesiásticos, uno de ellos en calidad de prior, así como dos mayordomos, uno por parte del Cabildo y otro de extracto civil. Entre los representantes clericales de la congregación religiosa figuran los nombres de tres nuevos canónigos, que se suman al omnipresente Juan de Castro: el maestrescuela Carlos Manuel de Paz y Parcero, Francisco Martínez de Vilachán y el doctoral Pedro Varela Mariño de Lobera[172].

La segunda parte de la ecuación en las escrituras de convenio es el artista que se aprovecha del impulso y generosidad de los clientes. En función de la obra que tenga encomendada se le califica indistintamente como «maestro de escultura», «escultor», «maestro de obras», «maestro de cantería», «maestro en el arte, tallar y escultura y arquitetura», «maestro entallador», «maestro de talla», «maestro de talla, escultura y arquitetura» y «maestro de arquitectura». Esta última denominación bien puede aludir, en el campo del mobiliario, tanto a un tracis-

162 ACT, Protocolos, Francisco Giráldez, 1697, fol. 121r.

163 En las partidas libradas por la Fábrica por dicha obra se alude a este canónigo, «a cuyo cargo puso el ylustrísimo Deán y Cauildo esta obra» (AHN, Clero, libro 10.383, fol. 228rv).

164 Su nombre aparece una sola vez el 22 de mayo de 1696, autorizando al mayordomo de la Fábrica la recepción de 550 reales, que se destinaron a remunerar al carpintero Pedro de la Iglesia parte del corredor del órgano (AHN, Clero, libro 10.383, fol. 146v).

165 ACT, Protocolos, Juan de Ínsua y Valdivieso, 1711, fol. 77r.

166 Ibidem, 1713, II, fol. 78r.

167 ACT, Protocolos, Francisco Giráldez, 1699, fol. 31r.

168 ACT, Protocolos, Juan de Ínsua y Valdivieso, 1712, II, fol. 1r.

169 Ibidem, 1714, II, fol. 67r.

170 Ibidem, 1714, I, fol. 92r.

171 Ibidem, 1715, fol. 126r.

172 ACT, Cofradía de San Telmo, Libro de acuerdos (1677-1777), fols. 95v-96r.

ta de estructuras lignarias como a un ensamblador. Las cajas no se pueden disociar de sus órganos y de los corredores que los sustentan, por lo que a la nómina anterior hay que sumar a carpinteros, canteros, cerrajeros y herreros, así como a los organeros José dos Anjos y Juan Galindo de la Cuesta. Tales artífices, particularmente los constructores de órganos, cuentan con un buen tropel de criados y asistentes, entre los cuales se encuentran empleados del Cabildo y miembros de la capilla de música como el tañedor de bajón Pedro Tineo y el organista Manuel Taboada[173]. Bugarín y Pazos, y todos sus contemporáneos, se dedican tanto al diseño como a la ejecución de arquitecturas de madera, escultura de bulto y talla de relieves y elementos ornamentales, sin olvidar que de sus manos salen trazas para obras de arquitectura. A la luz de lo que sabemos de sus respectivas producciones, la polivalencia está perfectamente asumida en sus talleres. No hay más que recordar que tanto Bugarín como Valladares trabajan para el organero José dos Anjos como simples carpinteros[174]. El mayor desembolso en el devenir constructivo de una obra corresponde a los jornales de los oficiales. Por fortuna contamos con la relación de pagos realizada a los ayudantes reclutados por Bugarín en 1696 para la fabricación de la caja del órgano de la epístola. A través de ella comprobamos como de los primeros 2.904 reales cobrados por el maestro a la Fábrica, 1.578 reales se gastaron en los salarios de sus colaboradores[175]. Acostumbra a ser un único maestro el que se hace cargo de la obra con sus respectivos oficiales y aprendices, pero en algún caso se señala en el instrumento de concierto, o en una escritura independiente, una colaboración o una sociedad entre artífices. Como muestra de ello tenemos el caso de los entalladores y escultores Simón Rodríguez, Jorge Rodríguez y Francisco García, que en 1715 acuden a la fórmula de la asociación para cumplir con el encargo de la reja del coro[176].

Lo frecuente es que el texto contractual no aluda a la traza. Aunque no se haga referencia a ella, lo razonable es que el maestro contratante sea el que proporcione los dibujos que servirán de pauta. Tan solo aparece citada de forma explícita en el acuerdo de ejecución de 1699 de la sillería del coro, en el de 1711 del archivo de la sala capitular y en el de 1715 de la reja del recinto coral. Pero también puede suceder que el diseño no pertenezca al maestro adjudicatario sino a otro externo. Es el caso del retablo de la Soledad de 1694, cuya traza no ha sido solicitada a Bugarín sino al franciscano Francisco Antonio de Andrade[177]. De igual modo, para la fabricación de las segundas cajas barrocas de los órganos Pazos ha seguido las indicaciones del organero Antonio del Pino y Velasco. En este tipo de encomiendas resulta habitual que sea el entallador el que se adapte la fachada lignaria a las pautas señaladas por el organero, y más aún cuando sus formas deben coincidir con el instrumento a la perfección[178]. Así, al leer el documento de concierto entre el Cabildo y Pino podemos comprobar como el organismo catedralicio solicita al organero la traza de ambos muebles[179].

---

[173] En los apuntes contables referentes a los primeros órganos barrocos y sus cajas figura un número considerable de oficiales de distintas disciplinas y criados al servicio de los organeros Anjos y Galindo. Véanse tales artífices y asistentes en los documentos 5 y 8 del corpus anexo.

[174] AHN, Clero, libro 10.383, fols. 155v, 180r-v.

[175] Ibidem, fols. 157r-158r.

[176] ACT, Protocolos, Juan de Ínsua y Valdivieso, 1715, fol. 126r.

[177] ACT, Protocolos, Francisco Giráldez, 1694, fol. 310r.

[178] En el documento de contrato se dice que Pazos ha de fabricar las cajas «según las medidas que le diere don Antonio del Pino» (ACT, Protocolos, Juan de Ínsua y Valdivieso, 1714, II, fol. 67r.).

[179] Así se especifica: «Yten que dicho mestro ha de dar la planta neçesaria para haçer las dos cajas nueuas de dichos dos órganos, quedando a cargo de dichos señores Deán y Cauildo el mandarlas haçer y ponerlas cada una en su lugar y a su cos-

Aparte de las delineaciones sobre papel, algunos comitentes exigen que la obra tenga como patrón de referencia una obra específica. Dos son los muebles litúrgicos que han ejercido una notable influencia en el devenir del aparato barroco de la catedral de Tui: la sillería del coro, levantada en 1699, y el antiguo retablo mayor, terminado en 1689. El primero de ellos ha servido de muestra a Pazos en 1712 para la cajonería de la sacristía mayor y la sillería de la sala capitular, aunque la única prueba de ello consiste en la evidencia formal. El segundo sí figura en las fuentes como modelo, pues el canónigo Falcón impone en 1696 a Bugarín que el retablo de Santiago adopte como patrón formal el aledaño del presbiterio[180].

El material que más se cita en las escrituras de contratos y la documentación catedralicia es la madera, generalmente sin especificar la clase. Los muebles hay que armarlos y asentarlos, y en ocasiones construirles elevaciones graníticas y combinar madera y piezas metálicas. De ahí que también se citen términos como piedra, soleras, cal, arena, herraje, hierro, clavos, pólvora, tachuelas, clavazón, balaustres de hierro, cerraduras, bisagras, aldabas y fijaciones, así como plomo para sujetarlas a los paramentos. Algunos escritos sí explicitan el tipo de madera, por ello sabemos que el castaño constituye la especie arbórea que por regla general se emplea en el mobiliario y la escultura. También las de nogal y pino, pero en menor proporción. En las condiciones de obra de la sillería del coro se hace alusión a «las maderas de nogal seco y linpio y de castaño» como las más idóneas para llevarla a cabo[181]. También habrá de fabricarse «de madera castaña, seca y buena» la ampliación del retablo de San Telmo[182]. La talla de la cajonería de la sacristía mayor y de la sillería de la sala capitular se ejecutará con madera de castaño «muy sana y seca»[183]. Asimismo, el retablo de San Pedro habrá de construirse «de buena madera de castaño, con el primor y dispusición que quepa en el sitio y en el arte»[184]. En 1714 el Cabildo obliga a Pazos a correr con el gasto de «las maderas necesarias de pino y castaño» para los balcones y las cajas de los segundos órganos barrocos, respectivamente[185]. Junto con los honorarios de los oficiales, el aprovisionamiento de madera supone la segunda inversión en importancia cuando un taller tiene que emprender la hechura de un mueble. De los 2.904 reales que el Cabildo abona a Bugarín como primer plazo de la caja del órgano de la epístola, 942 reales se destinan a la compra de las tablas necesarias para llevarlo a cabo[186]. El primer desembolso del precio pactado suele dedicarse a la compra de materiales, si su obtención depende del artista. Resulta frecuente que en la escritura se fije como cláusula que la adquisición de la madera corra por cuenta del maestro adjudicatario. Esta obligación figura de forma manifiesta en las encomiendas del retablo de la Soledad[187], la primera caja barroca de la epístola[188], la sillería del coro[189], las segundas cajas barrocas[190] y la reja que cierra el espacio

ta» (ACT, Protocolos, Juan de Ínsua y Valdivieso, 1714, I, 81v.).

180 ACCT, Libro 3º, fols. 125r-126r.

181 ACT, Protocolos, Francisco Giráldez, 1699, fol. 29v.

182 ACT, Cofradía de San Telmo, Libro de acuerdos (1677-1777), fols. 95v-96r.

183 ACT, Protocolos, Juan de Ínsua y Valdivieso, 1712, II, fol. 2r.

184 Ibidem, 1713, II, fol. 78r.

185 Ibidem, 1714, II, fol. 67r.

186 AHN, Clero, Catedral de Tui, libro 10.383, fols. 157r-158r.

187 ACT, Protocolos, Francisco Giráldez, 1694, fol. 310r.

188 Ibidem, 1697, fol. 121r.

189 Ibidem, 1699, fol. 29v.

190 ACT, Protocolos, Juan de Ínsua y Valdivieso, 1714, II, fol. 67r.

coral[191]. No entra dentro de la norma, pues, que sea el cliente el se haga cargo del acopio de material, siendo los casos muy contados. Esta excepción la podemos constatar en la obra del archivo capitular, para cuya obra la Fábrica aprontará al maestro beneficiario «todas las maderas de que necesitare çerradas»[192]. Tenemos constancia, aunque no a través de escritura notarial, de que el Cabildo hizo acopio de maderas previamente al inicio de la cajonería y la sillería para la sacristía y la sala de cabildos[193]. Es costumbre ordinaria que el artífice aproveche la madera del mueble reemplazado como parte del estipendio. Cuando Bugarín se hace cargo de la construcción de la referida caja de órgano recibe a cambio, aparte de la retribución por su trabajo, «las maderas viejas que se quitaren»[194]. La Fábrica permite a los artífices de la reja del coro beneficiarse «de la madera que tubiere dicha reja antigua para otros menesteres»[195]. Por lo que mira al resto de materiales, en todos los escritos de contrato examinados unas veces los aporta el cliente y otras el maestro adjudicatario, dependiendo casi siempre de quien proporcione la madera. Al primer grupo pertenecen el retablo de San Pedro[196], los pedestales para las rejas de la capilla mayor[197] y la verja del coro[198]. En el segundo conjunto se integran el retablo de la Soledad[199], los dos muebles de la sacristía y sala capitular[200], las cajas de órgano de Pazos[201] y la caja del órgano de la epístola confiada a Bugarín, a la cual los capitulares solo aportan plomo y parte del herraje[202].

El plazo de terminación de un encargo depende de varios factores, entre ellos el tipo de mueble, el tamaño del encargo, la dificultad técnica y la laboriosidad de los trabajos a ejecutar. Los deseos y necesidades del comitente también se tienen en cuenta a la hora de calcular la finalización de la encomienda. En no pocos casos se hace coincidir la fecha de entrega y montaje de un retablo con la fiesta del santo titular. El abanico temporal es muy amplio y va desde los seis meses de la ampliación del retablo de San Telmo[203] hasta los dos años del mueble que preside el altar de San Pedro[204], pasando por los ocho meses del retablo de Santiago[205] y los diez del de la Soledad[206]. Los veinticuatro meses otorgados a Pazos para rematar el retablo dedicado al príncipe de los apóstoles vencen un 29 de junio, día de San Pedro. La escritura de concierto exige que la sillería del coro se ultime en un plazo de dos años[207], mientras que la obra de los asientos de la sala capitular, con sus respaldos y crestería, carece de un plazo de conclusión individualizado. Se determina un lapso de ocho meses y medio, pero el cómputo incluye la cajonería de la sacristía[208]. Por lo que respecta a las rejas, mientras la del coro ten-

191 Ibidem, 1715, fol. 126r.
192 Ibidem, 1711, fol. 77r.
193 ACT, Libro 3º de Acuerdos Espirituales (1682-1735), fol. 77v
194 ACT, Protocolos, Francisco Giráldez, 1697, fol. 121r.
195 ACT, Protocolos, Juan de Ínsua y Valdivieso, 1715, fol. 126r.
196 Ibidem, 1713, II, fol. 78rv.
197 Ibidem, 1714, I, fol. 92v.
198 Ibidem, 1715, fol. 126r.
199 ACT, Protocolos, Francisco Giráldez, 1694, fol. 310r.
200 ACT, Protocolos, Juan de Ínsua y Valdivieso, 1712, II, fol. 2r.
201 Ibidem, 1714, II, fol. 67r.
202 Ibidem, 1712, II, fol. 121r.
203 ACT, Cofradía de San Telmo, Libro de acuerdos (1677-1777), fols. 95v-96r.
204 ACT, Protocolos, Juan de Ínsua y Valdivieso, 1713, II, fol. 78r.
205 ACCT, Libro 3, fols. 125r-126r.
206 ACT, Protocolos, Francisco Giráldez, 1694, fol. 310r.
207 Ibidem, 1699, fol. 30r.
208 ACT, Protocolos, Juan de Ínsua y Valdivieso, 1712, II, fol. 2r.

drá que estar asentada en tres meses[209], las de los lados de la capilla mayor se levantarán en algo más de año y medio[210], sumado a los dos meses de los pedestales graníticos[211]. Bugarín dispuso de ocho meses, al menos sobre el papel, para acometer la construcción de una caja para el órgano del evangelio[212], mientras que a Pazos le concedieron el doble de tiempo para hacer las dos cajas que todavía hoy se alzan sobre la nave mayor de la catedral[213]. La carpintería de los anaqueles del archivo tendrá que estar ultimada en cuatro meses[214], y en poco más de un año se cerrarán con madera y labores de talla las puertas de acceso a la sacristía y las ventanas de la sala capitular[215].

Los emolumentos cobrados por los artistas también fluctúan en función de la naturaleza de la obra. Los 1.600 reales percibidos por Bugarín por el retablo de la Soledad[216] y los añadidos del mueble que preside el altar la cofradía de San Telmo[217] son inferiores a los 3.600 del retablo de Santiago[218]. Tales precios también son inferiores a los 6.000 que se embolsa Pazos por el retablo de San Pedro, si bien el cómputo incluye las puertas de la sacristía y las fenestras de la sala capitular[219]. En un escalafón superior se sitúan los 60.000 reales pactados con la Fábrica para la fabricación de la sillería coral[220], así como los 20.000 que desembolsa el mismo cliente por el mobiliario de la sacristía y la sala de cabildos[221]. Las rejas laterales del presbiterio suponen para Pazos un ingreso de 11.500 reales[222], y la verja de metal y madera que cierra el coro le reportan a sus fabricantes tan solo 1.300 reales[223]. La caja de órgano confiada a Bugarín en 1697 costó 6.600 reales[224], y las contratadas a Pazos en 1714 se remuneraron con 11.500 reales[225]. La renovación del mobiliario del archivo capitular tuvo de coste 900 reales para la Fábrica[226]. A ellos hay que sumar 6.000 reales de las hojas de los vanos de entrada de la sacristía y los bastidores lignarios de las ventanas de la sala capitular, en cuyo total entra el retablo de San Pedro[227]. Por regla general, tales cantidades se prorratean en tres partidas, libradas al principio, a mitad y al final de la obra, coincidiendo con su conclusión y montaje, siguiendo una fórmula consolidada en los documentos de contrato. Es el caso de los retablos de la Soledad[228] y San Pedro[229] y del mueble ideado para guardar la documentación capitular[230]. En ocasiones, la primera paga va ligada a la presentación de fianzas, como ocurre en

[209] Ibidem, 1715, fol. 126v.
[210] ACT, Libro 11º de Actas capitulares (1712-1722), fol. 14v-15r.
[211] ACT, Protocolos, Juan de Ínsua y Valdivieso, 1714, fol. 92r.
[212] ACT, Protocolos, Francisco Giráldez, 1697, fol. 121r.
[213] ACT, Protocolos, Juan de Ínsua y Valdivieso, 1714, II, fol. 67r.
[214] Ibidem, 1711, fol. 77r.
[215] Ibidem, 1713, II, fol. 78r.
[216] ACT, Protocolos, Francisco Giráldez, 1694, fol. 310r.
[217] ACT, Cofradía de San Telmo, Libro de acuerdos (1677-1777), fols. 95v-96r.
[218] ACCT, Libro 3, fols. 125r-126r.
[219] ACT, Protocolos, Juan de Ínsua y Valdivieso, 1713, II, fol. 78v.
[220] ACT, Protocolos, Francisco Giráldez, 1699, fol. 29v.
[221] ACT, Protocolos, Juan de Ínsua y Valdivieso, 1712, II, fol. 2r.
[222] ACT, Libro 11º de Actas capitulares (1712-1722), fol. 14r.
[223] Ibidem, 1715, fol. 126v.
[224] ACT, Protocolos, Francisco Giráldez, 1697, fol. 121r.
[225] ACT, Protocolos, Juan de Ínsua y Valdivieso, 1714, II, fol. 67v.
[226] Ibidem, 1711, fol. 77r.
[227] Ibidem, 1713, II, fol. 78v.
[228] ACT, Protocolos, Francisco Giráldez, 1694, fol. 310r.
[229] ACT, Protocolos, Juan de Ínsua y Valdivieso, 1713, II, fol. 78v.
[230] Ibidem, 1711, fol. 77rv.

el ajuste notarial de la sillería y la cajonería, retribuidas en cuatro entregas. La primera de ellas se sustancia en 4.000 reales, y los 16.000 reales restantes en tres libranzas de 5.333 reales[231]. Fuera de este sistema general existen otras formas de hacer efectivo el desembolso de la cantidad estipulada, sin detallar plazos concretos. Así, Bugarín percibirá el dinero por la segunda caja del órgano a medida que lo «fuere consumiendo en maderas y jornales de oficiales»[232]. El mismo método se utiliza para remunerar el coste de los pedestales de las rejas del presbiterio. El fabriquero abonará cada semana por el importe del basamento pétreo «lo correspondiente al trauajo que fuere haciendo para pagar a los ofiçiales»[233]. El sistema se repite en la cancela del coro, cuyo precio se irá pagando «a proporción de conforme corriere el trauajo de dicha obra»[234]. Existen modalidades de cobro todavía más complejas, como la ensayada para satisfacer el coste de la sillería coral: 24.600 reales al inicio de la obra, de ellos 17.000 para la compra de madera; 10.000 reales «en los tiempos que sean necesarios»; y 1.800 reales «cada mes del cuerpo del demás dinero para la paga y gastos de los ofiçiales»[235]. La financiación de la obra de las segundas y vigentes cajas de órgano también se sale de lo común: 3.000 reales se liquidan a la firma de la escritura, otros 7.000 se saldan «según se fuere trabajando», y los 1.500 restantes se reservan «para después de fenecida»[236].

La acostumbrada buena sintonía entre clientes y artistas al respecto del cumplimiento del contrato no está exenta de controversia cuando la relación se agrieta. Para que esto no suceda, en los escritos notariales se consignan algunas advertencias. Los instrumentos de contrato señalan que si el encargo no llega a su fin dentro del plazo establecido, el comitente podrá buscar otro maestro que lo haga, haciéndole pagar la diferencia entre los presupuestos si la hubiere, así como «las costas, daños, intereses y menoscabos». Esto es lo que acontece con el retablo de la Soledad[237], la ampliación del retablo de San Telmo[238], el mueble del archivo catedralicio[239], el mobiliario de la sacristía y la sala capitular[240], el retablo de San Pedro[241] y la reja frontal del coro[242].

El resultado final ha de ajustarse al clausulado aceptado por ambas partes, quedando la obra «a satisfacción de maestros del arte». Esta disposición genérica tiene nombre y apellidos cuando se trata del podio granítico de las rejas de madera de la capilla mayor, que Bugarín habrá de levantar según las indicaciones de «Domingo Rodríguez, veçino de Fornelos, maestro asimesmo de arquitetura, que haçe dichas rejas»[243]. En el supuesto de «quedar errada dicha obra o mal formada» la ha de «desaçer y bolver ha açer de nueuo a satisfaçión de dicho maestro de Fornelos»[244]. De vez en cuando surgen problemas de calidad en el devenir de una obra, que se solucionan normalmente con la subsanación de los defectos. En 1714 el Cabildo exhor-

231 Ibidem, 1712, II, fol. 2r.
232 ACT, Protocolos, Francisco Giráldez, 1697, fol. 121r.
233 ACT, Protocolos, Juan de Ínsua y Valdivieso, 1714, fol. 92r.
234 Ibidem, 1715, fol. 126v.
235 ACT, Protocolos, Francisco Giráldez, 1699, fols. 29v-30r.
236 ACT, Protocolos, Juan de Ínsua y Valdivieso, 1714, II, fol. 67v.
237 ACT, Protocolos, Francisco Giráldez, 1694, fol. 310r.
238 ACT, Cofradía de San Telmo, Libro de acuerdos (1677-1777), fols. 95v-96r.
239 ACT, Protocolos, Juan de Ínsua y Valdivieso, 1711, fol. 77v.
240 Ibidem, 1712, II, fol. 2r.
241 Ibidem, 1713, II, fol. 78v.
242 Ibidem, 1715, fol. 126v.
243 Ibidem, 1714, fol. 92r.
244 Ibidem, fol. 92rv.

ta a Pazos a que repare ciertas deficiencias apreciadas en las verjas de madera del presbiterio, lo que hace unos días más tarde a satisfacción del pagador, que se siente tan complacido que agasaja al escultor con 500 reales[245]. Tenemos constancia de la inspección realizada a la sillería del coro en 1700 por parte del escultor Alonso González[246], y del reconocimiento efectuado en 1697 por el organero Juan Galindo al instrumento fabricado por José dos Anjos y a la caja que lo cubre, cuya construcción había sido confiada a Bugarín[247].

3.3.6 Posición social y capacidad económica

La categoría social del artista va aparejada a menudo a su altura profesional. El hecho de ejercer como maestro de obras de la basílica tudense, aunque sea de manera extraoficial, otorgará a Bugarín un prestigio indudable entre el Cabildo, la Mitra y la clerecía catedralicia y diocesana. Dicha estimación le reportará encargos no solo en la catedral sino también en la ciudad de Tui y en las villas y parroquias del obispado. Tal consideración se sustenta en su buen hacer y la adaptabilidad demostrada a lo largo de su trayectoria, pues tanto talla figuras de bulto y relieves como diseña y ejecuta retablos y cajas de órgano. A ello hay que añadir su capacidad para dibujar y dar trazas para obras de arquitectura y, si es preciso, realizar obras de cantería y carpintería.

Esta jerarquía, que le lleva a conseguir la mayor parte de las encomiendas de su tiempo, no está libre de altibajos, sufridos tanto antes de la partida a Compostela como a su regreso a Tui. El éxito económico ligado a su trabajo como escultor y entallador le permite comprar y alquilar bienes inmuebles para el desempeño de su profesión y desarrollar su vida cotidiana. No ocurre lo mismo con la gestión financiera de otra de sus ocupaciones, el cobro de rentas eclesiásticas, que también le procurará una posición elevada en el estatus social. El impago de parte de la renta de 1695 de la feligresía de Tomiño afecta incluso a su labor artística, pues no le queda más remedio que abonarla en especie «en los jornales de la obra de los hórganos»[248]. Después de haberle retrasado el cobro, el Cabildo ejecuta la deuda al comprobar que «no trauaja en la obra de los órganos», por lo que estaríamos además ante un caso de absentismo laboral[249].

La actividad intermitente del taller de Bugarín tras la vuelta a la ciudad desde Santiago contrasta con el trajín incesante hasta 1700, y ello influirá sin duda en su capacidad económica. El desconocimiento sobre su vida y producción a partir de 1714, así como de sus últimas voluntades, nos impide hacer una valoración sobre su hacienda al final de sus días. A diferencia de la parquedad de datos en torno a la situación financiera del escultor tudense, la muerte de Pazos nos ha proporcionado información valiosa sobre su situación miserable en el ocaso de su existencia. Sabemos que sus bienes, legados en primera instancia a su madre, fueron transferidos más tarde a su hijo Francisco, eterno avalista del escultor de Fornelos, por haber pagado su entierro y saldado sus deudas[250].

---

245 ACT, Libro 11º de Actas capitulares (1712-1722), fol. 80v-81r.
246 AHN, Clero, libro 10.383, fol. 231r.
247 Ibidem, fol. 182r.
248 AHN, Clero, libro 10.383, fol. 139v.
249 Ibidem, fol. 140v.
250 AHPPO, Protocolos, Francisco Pereira de Castro, 1717, prot. 4.271-3, fol. 8r.

3.3.7 Nivel formativo y lecturas

Una forma de medir el nivel educativo de los artistas es comprobar si saben firmar. Por lo común, los canteros, carpinteros, herreros y cerrajeros presentan una formación muy precaria. Aunque hay excepciones, por lo general ninguno de ellos sabe escribir ni, por lo tanto, suscribir un documento. A ello hay que añadir el escaso número de textos notariales en los que aparecen como contratantes, fiadores o testigos. De los carpinteros Luis Mariño, Domingo Fernández y Pedro Gómez, avalistas de Bugarín en el contrato del basamento de piedra para las rejas del presbiterio, tan solo el último signa al final de la escritura[251]. En el contrato suscrito en 1700 por Bugarín para fabricar el retablo mayor de las clarisas de Santiago de Compostela, uno de sus fiadores tudenses, el herrero Gregorio Pérez, no ha aprendido las letras, mientras otros dos de la misma procedencia, el cantero Alonso Cerviño y el carpintero Alonso de Nandín, saben manejar la pluma con cierta destreza y son capaces de refrendar de su puño y letra la obligación en la que actúan como avalistas[252].

Por el contrario, hemos comprobado los autógrafos de aquellos artífices que sí aparecen con asiduidad en los protocolos de los escribanos de Tui: escultores, entalladores y organeros. Con independencia de la mayor o menor habilidad a la hora de firmar y rubricar, ninguno de ellos tiene dificultades al respecto. Buen síntoma del elevado grado de instrucción que han alcanzado Bugarín y Pazos es el manejo acreditado por parte de ambos de libros de índole profesional estampados con imágenes de arquitectura, sin olvidar las fuentes textuales y grabadas de diversa naturaleza que utilizan en su actividad profesional.

3.4 Los órganos y sus artífices

En paralelo a la obra de los escultores y entalladores que ejecutan las cajas de los órganos se desarrolla la actividad de los organeros. Su actividad no es solo importante por lo que respecta a su profesión, sino que para adaptar correctamente el instrumento al mueble a menudo ellos mismos trazan y tutelan la fabricación de la fachada lignaria. Los órganos de la catedral de Tui se sustituyen por otros nuevos a lo largo de tres etapas durante el seiscientos y el setecientos, cuya renovación promueve el Cabildo. En el de la epístola trabaja como organero el portugués fray José dos Anjos entre 1695 y 1697, según las cuentas de la Fábrica. A falta de refrendo notarial, estos apuntes contables aportan una información muy valiosa acerca de la identidad de los operarios que trabajaron en el instrumento a las órdenes del jerónimo, la clase de materiales que se utilizaron y en qué se emplearon las partidas económicas facturadas por el maestro responsable. A lo largo del registro de gastos se hace referencia al pago de jornales a un buen número de oficiales de carpintería, entre ellos Manuel do Pazo, y al maestro que está al cargo de ellos, Francisco de Otero. No hay que olvidar que tanto Bugarín como Valladares participaron en la obra en labores de carpintería, ajenas y complementarias a sus oficios habituales de escultor y entallador. También se menciona a los ebanistas Pedro de la Iglesia y Alonso de Nandín, autores de la «galería o corredor nueuo que se hiço para poner el órgano». Asimismo, se alude a los herreros y cerrajeros Pedro González, Domingo de Lourido y Gregorio Pérez. Entre los canteros nombrados se encuentran Antonio González, Domingo Álva-

[251] ACT, Protocolos, Juan de Ínsua y Valdivieso, 1714, fol. 92v.
[252] AHUS, Protocolos, Distrito de Santiago, Pedro Vázquez, 1700, prot. nº 1.980, fols. 167r.

rez, Antonio López, Domingo González, Benito Núñez y Francisco González. Los dos últimos pedreros señalados reciben sendos encargos de «abrir unos aguxeros» y de labrar unos «trauateles de piedra» en los citados balcones. De los 16.664 reales consumidos en este primer órgano, las partidas más cuantiosas se destinan al pago de madera, estaño, plomo, clavazón, herraje, piedra, alambre, estopa y carbón, además de otros objetos necesarios en el desarrollo de la encomienda. La adquisición de tales materiales se realiza en el área de Tui, Santiago de Compostela, Vigo y Portugal. Tras la materia prima con que se ejecuta el instrumento, el segundo desembolso más gravoso para las arcas de la Fábrica es el relativo a los jornales de oficiales, maestros, asistentes, peones y criados. El pago de la manutención y la estancia en Tui de fray José dos Anjos y de su criado personal suponen una importante carga para la hacienda capitular, del mismo modo que la casa alquilada para depositar los fuelles. Una repentina enfermedad del organero obliga al Cabildo a invertir dinero en medicamentos y sangrías. La última entrega dineraria se efectúa a favor del organero Juan Galindo de la Cuesta, que vino desde Santiago de Compostela para reconocer la obra, y de la persona que lo acogió en su vivienda y pagó sus gastos[253].

Para la fabricación del órgano del evangelio, ajustado en 1697, la Fábrica deposita una vez más su confianza en Juan Galindo. Sus características técnico-musicales ya han sido comentadas en el capítulo dedicado a la clientela. La relevancia otorgada a la liturgia coral explica que el asunto de la construcción de este segundo órgano se trate en cabildo extraordinario, con todos los capitulares congregados. El maestro compostelano se hace cargo del secreto, los fuelles y la hechura de los registros pactados, así como del herraje necesario para todo ello. Deberá tenerlo terminado, afinado y colocado en el plazo de año y medio. Como contrapartida, el cliente le retribuirá por su trabajo 14.000 reales en tres plazos, además de la cañutería de los dos órganos viejos. También le proporcionará un taller para ejecutar la obra, no distante de la catedral, y un afinador cuando sea preciso. Asimismo, queda por cuenta de los prebendados la ejecución de la caja y del corredor correspondiente, así como el aposento para almacenar los fuelles. Ejercen como testigos de la escritura el ministril Pedro Tineo y el organista titular de la basílica, Manuel Taboada[254]. Galindo utiliza el método de la subcontratación para adjudicar en 1698 al compostelano Diego Crespo de Castro la parte de carpintería de la obra. Trabajará entre Santiago y Tui hasta terminar su parte, y las piezas elaboradas en la ciudad apostólica las trasladará a la de Tui por su cuenta, pagando por adelantado «los carretos y asistiendo por su persona por el camino para que con su cuidado todo lo obrado no se maltrate». Galindo proporcionará a Crespo toda la madera necesaria y demás materiales, cuya «manifectura de manos» asciende a 4.400 reales, habiendo recibido ya 1.000 reales de adelanto. El resto del dinero se lo entregará por mesadas hasta terminar la parte del órgano encomendada, «sin que pueda levantar la mano de dicha obra hasta fenezerla y acauarla». Al llegar a la ciudad «le pagará el coste del camino» y «carretos», y durante el tiempo que asista a su trabajo en la basílica tudense «le asistirá con el dinero nezesario»[255].

El último movimiento de labor organística durante el período que nos ocupa se registra en 1714. En dicho año se contrata el reemplazo de forma prematura del instrumento situado en la epístola y la reforma de su par en el evangelio, trabajos que efectúa el palentino Antonio

[253] Véanse los apuntes contables referentes a este órgano en el Documento 6 del Corpus documental.
[254] ACT, Protocolos, Francisco Giráldez, 1697, I, fol. 227rv.
[255] AHUS, Protocolos, Distrito de Santiago, Pedro Vázquez, 1698, prot. 1.976, fols. 125r-126v.

del Pino y Velasco a instancias de la Fábrica. Parte de su cometido consistirá en trasladar el órgano mayor a la epístola e instalar el nuevo en el evangelio. Esta ocupación, en su parte musical y técnica, ya ha sido explicada en el capítulo de los comitentes. A diferencia del órgano de 1697, el organismo promotor está representando únicamente por el magistral Manuel Freire de Andrade y el penitenciario Benito de Araújo y Avalle. El organero castellano se embolsa por este trabajo 36.000 reales, retribuidos en varias pagas: 9.000 reales al principio y, pasados cuatro meses, 1.000 reales mensuales, de tal forma que queden para el final 8.000 reales. La terminará en el plazo de dos años, y a cuenta del dinero referido comprará los materiales necesarios para la construcción, aunque podrá beneficiarse de las piezas de los órganos viejos y la madera de sus cajas. Se encargará asimismo de trazar las nuevas fachadas lignarias, fabricadas por Pazos, cuyo coste corre por cuenta del Cabildo. Las responsabilidades de los capitulares no se limitan a la remuneración del encargo, pues además se comprometen a facilitar al adjudicatario «piso y aposento» para almacenar los fuelles, una casa para ejecutar el instrumento y, si fuere necesario, la «sala de la torre de San Andrés, para que se pueda aprouechar della durante el tiempo que durare la obra». El cliente, para certificar la terminación de la obra, impone al maestro la presentación de una escritura de fianzas en el plazo de dos meses. También le exige acometerla con tal perfección que quede «a satisfación de maestros peritos del arte», y durante el año posterior a su terminación «reconocerla y enmendar qualquier defecto que tenga a su costa». De igual forma, para que el órgano «quede con la perfecçión que se requiere para su permanencia», su constructor acepta «ser executado a ello por los menoscabos, gastos y salarios» que se pudieran derivar del incumplimiento del convenio. Por último, de no terminar la encomienda según lo pactado «consiente venga otro maestro ha açerla, que le pagará y satishará todo lo más en que la ajustare»[256].

3.5 Los profesionales de la policromía

Por lo que respecta a los trabajos de policromía los clientes se reducen a tres: el mitrado, el Cabildo y la cofradía de San Telmo. Como ya hemos señalado en el capítulo anterior, la vasta labor de patronazgo del obispo Torre tiene relación con la financiación de los proyectos impulsados por otros comitentes, especialmente el Cabildo. Él tan solo promueve, y costea, una empresa artística en la catedral: la construcción, pintura y dorado de los retablos correspondientes a la primera reforma de la capilla de Santa Catalina. Por la escritura notarial de la policromía, ajustada en 1711, sabemos que el prelado no cierra el trato personalmente con el pintor Bartolomé Barreiro sino por medio de su mayordomo y pariente, Juan Gómez de la Torre[257]. El Cabildo es quien sufraga, en primera instancia, el dorado del retablo mayor y de la pintura de las primeras cajas barrocas de los órganos catedralicios. Aparte de la caja del evangelio, gestionada por el canónigo Juan de Castro, ignoramos en qué prebendado ha recaído la delegación de las otras dos encomiendas. Los pagos se registran en las cuentas de Fábrica entre 1695 y 1700, aunque sabemos que Torre suple la mayor parte del coste de ambas empresas[258]. El órgano capitular se embarca en 1716 en un costoso programa de policromía y pintura mural, adjudicado al taller creado por el italiano Giovanni Battista Mangino. La representa-

[256] ACT, Protocolos, Juan de Ínsua y Valdivieso, 1714, I, fols. 81r-82r.
[257] AHUS, Protocolos, Distrito de Santiago, Andrés de Moreda, 1711, prot. n.º 2.980, fol. 239r.
[258] Véanse los documentos 1, 5 y 8 del aparato anexo.

ción la ostenta un reducido núcleo de canónigos ya conocidos: el arcediano Jacinto de Castro, el penitenciario Benito de Araújo y el magistral Manuel Freire[259]. El tercer comitente, la cofradía catedralicia del Corpo Santo, faculta en 1711 a cuatro prebendados y otros tantos seglares para la firma de la adjudicación de la aplicación de pintura y pan de oro a la ampliación del retablo de su capilla. Entre los eclesiásticos está presente el canónigo Domingo Martínez de Figueroa, aparte de los ya referidos Juan de Castro, Carlos de Paz y Pedro Mariño[260].

La versatilidad inherente a los talleres de escultura se agudiza entre las cuadrillas de doradores y pintores, entendiéndose dentro de esta última denominación la administración de colores lisos y la hechura de estofados y carnaciones, entre otras técnicas. El mundo de la policromía tiene su propio ritmo ajeno al de escultores y entalladores. Mientras estos últimos tienden al sedentarismo, entre los pintores y doradores la norma es la itinerancia. Tenemos además la variable de la internacionalidad, dado que en Tui recalan obradores ambulantes procedentes del norte de Portugal, reclamados por la llamada de los concursos convocados por la clientela y muy solicitados por la eminencia de su trabajo. De ello da buena cuenta la escuela bracarense, que exporta un buen número de artífices del color y el oro a la catedral hasta mediados del dieciocho. Una de esas cuadrillas está liderada por Fernando Rodrigues da Costa y João Monteiro, llegados a la ciudad para aplicar una pátina dorada al retablo mayor y, más tarde, colorear una de las cajas de los órganos del seiscientos. Pese al habitual carácter nómada de las agrupaciones de pintores y doradores, la formada por estos dos maestros lusos ha tenido cierto arraigo en la ciudad, suficiente para enseñar el oficio a aprendices como el sobrino del magistral Armida, Gregorio de Puga y Armida. Una carta de pago extendida el 27 de noviembre de 1696 nos informa sobre un abono de 150 reales realizado a Rodrigues por parte del canónigo, de un total de 400 reales que le cuesta la formación de su familiar[261]. El segundo grupo de operarios lo encabezan Gregorio de Castro, Esteban de Lara y Gregorio de Lara, de los cuales no conocemos más información que su actuación en la caja del segundo órgano del diecisiete, tras la cual abandonan la ciudad. En paralelo a ambas sociedades de pintores se situaría el pintor local Benito de Paredes Salgado. La confianza que le proporciona Bugarín, y probablemente también el Cabildo, podría ser la causa de que no podamos acreditar ninguna obra suya en la catedral. Esta familiaridad, sumada al poco coste que supondría policromar obras a pequeña escala, le ahorraría la firma de los correspondientes contratos de obra y la presentación de fianzas. El hecho de que su vida y actividad profesional transcurra de forma permanente en la ciudad de Tui nos da la oportunidad de conocer al menos el inmueble que tenía a su disposición en 1719, sito en la propia ciudad[262].

En el mismo espacio y tiempo en el que Paredes desarrolla su profesión también lo hacen otros dos pintores locales: Ignacio Álvarez de Lara y José de Montemayor, es último artífice de la pintura y dorado del retablo de San Telmo. Bartolomé Barreiro y Juan de Castro,

259 ACT, Protocolos, Juan de Ínsua y Valdivieso, 1716, fol. 63r.

260 ACT, Cofradía de San Telmo, Libro de acuerdos (1677-1777), fol. 97rv.

261 ACT, Protocolos, Francisco Giráldez, 1696, fol. 399rv.

262 En 1719 suscribe la continuación del foro de una casa de la Dignidad Episcopal, por las habituales vidas de tres monarcas españoles y un pago anual de 36 reais. El objeto de la transacción es «una casa alta y de dos sobrados, con frontera de piedra sita en dicha ciudad y calle de Tras la Obra della, que parte de un lado a la delantera con la dicha calle, adonde sale con puerta y ventanas en ambos altos, y por otro lado limita con casa de Nicolás de Fragachán, y por otra parte limita con casa de Pedro Alonso de Nobal, y por la trasera con casa de Gonzalo Luis, cortador, la qual frente a la calle de arriua y llaman de Entre los Hornos» (AHPPO, Protocolos, Francisco de Losada y Sotomayor, 1719, prot. 44B, fols. 33r-34r).

que también son coetáneos del entallador de Fornelos, se marchan al terminar la encomienda de los retablos de la capilla de Santa Catalina. De forma involuntaria o deliberada, el obispo Torre cuando ejerce a la vez de promotor y pagador niega a los pintores que operan en la catedral la confianza que les otorga el Cabildo, del mismo modo que había hecho con los escultores al primar a Castro Canseco y a Pazos en detrimento de Bugarín. Esto es lo que ha ocurrido con los dos pintores santiagueses relacionados, que traen consigo la particular viveza colorista de rojos y azules propia de la policromía compostelana. La actividad pictórica catedralicia llevada a cabo durante el episcopado de Torre llega a su fin con los trabajos emprendidos por el taller coordinado por el genovés Giovanni Battista Mangino, llegado a buen seguro desde el otro lado del Miño. Asignado a su taller el contrato impulsado por el Cabildo en 1716, el italiano se asocia con Alejandro Antonio, el tercero y más joven de los hermanos de Bugarín[263]. Buscaría con ello un doble propósito: por un lado hacerse con los servicios de un maestro hábil que le ayude a abordar el encargo; y por otro, llevarlo a cabo valiéndose de un artista autóctono, con el objetivo último de introducirse con naturalidad en el ambiente catedralicio y diocesano.

Por lo que respecta a los métodos de adjudicación empleados por el cliente, lo habitual es que la empresa pictórica se confiera de forma directa, una vez conocido el coste de la misma. Este procedimiento se utiliza, teóricamente, en todas las encomiendas documentadas hasta 1700, y se pone en práctica de forma patente en la confiada al artista transalpino[264]. No resulta tan evidente el sistema en la empresa promovida por nuestro obispo mecenas en la capilla dedicada a la santa de Alejandría. Aunque parezca que el cliente ha llegado hasta la ciudad de Santiago en la búsqueda de un maestro idóneo, todo indica que se contrató mediante concurso. Pero lejos de ser una subasta pública, de la lectura del instrumento público se infiere que dicha puja pudo haber sido restringida a los maestros radicados en la ciudad apostólica[265]. No faltan excepciones a la designación directa, pues para nombrar al maestro que se hará cargo de la policromía del retablo del patrón San Telmo se celebra una subasta. A ella asisten Ignacio Álvarez de Lara y José de Montemayor, que se alza con esta empresa pictórica con una postura de 1.700 reales. Los cofrades exigen que esté terminada en el plazo de tres meses, y avisan al adjudicatario de que si la misma no se realiza a su entera satisfacción abonará «quinientos reales para dicha obra y cofradía», y «pagará a su costa a los maestros pintores que la perfiçionaren». Lo único que queda a cargo del comitente es «mandar hacer las estadas que fueren necesarias»[266].

En la relación artística entre pintores y doradores la fórmula de la mancomunidad es el pan de cada día, y más si cabe si se trata de una obra de envergadura. Así ocurre con la magnífica encomienda liderada por el maestro italiano, que para llevarla a cabo se junta con Alejan-

263 ACT, Protocolos, Juan de Ínsua y Valdivieso, 1716, fol. 63r.

264 En el cabildo del 9 de mayo de dicho año «los señores arcediano de Alabruje, penitenciario y magistral ynformaron tener tanteado con el pintor jenoués que se halla en esta ciudad el coste de pintar las rejas del presuiterio, retocar el retablo del altar mayor, pintar las rejas que cierran dicho altar mayor, el çielo de arriua y la reja que cierra el coro, y tener tratado y casi concertado en veinte y dos mil reales, y que se le a de dar las estadas y poner la cal necesaria» (ACT, Libro 12º de Actas capitulares (1712-1722), fol. 139v).

265 En una parte del documento se afirma que los pintores no podrán exigir más dinero del pactado, «por confesar como confiesan hauer bisto la obra dicho Bartholomé Barreiro y echo antes del ajuste regulación del coste y costas de su pintura y dorado, además que auiendo sido las posturas della hasta nueue mil reales se le ofrecieron y dan los otros mil por gratificazión» (AHUS, Protocolos, Distrito de Santiago de Compostela, Andrés de Moreda, 1711, prot. n.º 2.980, fol. 239v).

266 ACT, Cofradía de San Telmo, Libro de acuerdos (1677-1777), fol. 97r-v.

dro Domínguez Bugarín y su esposa Juana de Godoy[267]; con la sociedad formada por Rodrigues y Monteiro para acometer la policromía del antiguo retablo mayor y de la fachada lignaria construida por Bugarín para el órgano de la epístola[268]; con la cuadrilla integrada por Gregorio de Castro, Esteban y Gregorio de Lara para pintar la caja del órgano del evangelio[269]; así como con los retablos de la capilla de Santa Catalina, coloreados y dorados a partes iguales por Barreiro y Castro, que cuentan con el aval de los entalladores Antonio de Afonsín y Ciprián Domínguez Bugarín[270]. El único documento que se aparta de la norma es el de la pintura del retablo de San Telmo, el más sencillo de todos, emprendida por José de Montemayor en solitario tras la puja ganada en 1711[271]. En un ambiente tan inestable como el de los profesionales de la pintura y el dorado todavía hay espacio para la amistad y la confianza. No me refiero con ello a la composición de los talleres ambulantes, donde unos artistas dependen de otros y la profesionalidad se da por supuesta, sino al hecho de que los maestros se fíen entre ellos, incluso en encomiendas en las que se manejan miles de reales. Así ocurre con la garantía señalada más arriba y la que ofrece, entre otros, el pintor Benito de Silva en 1716 a Mangino y Alejandro Domínguez para que puedan acometer con la mayor seguridad la empresa pictórica planeada por la Fábrica catedralicia[272].

Cuando no existe una escritura de concierto de por medio que regule la materialización de la obra, los apuntes en los libros de Fábrica arrojan algo de luz sobre las fases de contratación y ejecución. Esta información es sumamente relevante en el caso de las cajas de los órganos de Bugarín, como hemos podido comprobar, pero insuficiente cuando se anotan las libranzas de la policromía de dichos muebles y del retablo mayor, dado que únicamente aportan los nombres de los artífices y los montantes abonados por el pagador. En el caso del dorado del mueble del altar mayor podemos contabilizar salidas de dinero por valor de 13.550 reales, sin que podamos saber si la cantidad pactada era superior[273]. Una vez ultimado, este encargo se ha sometido a una triple inspección en 1695 y 1696, una de ellas por cuenta de Benito de Paredes[274]. La pintura de los envoltorios lignarios de los órganos se retribuye del siguiente modo, según las cuentas de la hacienda catedralicia: 330 reales para el de la epístola y 460 para el del evangelio[275].

A menudo los documentos de fianza suplen la función de los contratos y aportan información valiosa. Esto es lo que ocurre con el acuerdo que liga a Barreiro y Castro con las labores de pintura, dorado y jaspeado ideados por el obispo Torre. Para llevarlas a cabo presentan como fiadores, entre otros, a Afonsín y Ciprián Domínguez, con el compromiso de que «sacarán a paz y a saluo, yndegnes, a dichos sus fiadores». El término concedido para la finalización de los trabajos asciende a cuatro meses. El precio se estipula en 10.000 reales, incluidos 1.000 de gratificación, abonados en tres cuotas al inicio, por el medio y al final de la obra. Entran dentro del importe señalado «las estadas y todo lo más que se necesitare para dicha obra».

---

267 ACT, Protocolos, Juan de Ínsua y Valdivieso, 1716, fol. 63r.
268 AHN, Clero, libro 10.383, fols. 139r-v, 153v, 159r-v, 181r.
269 Ibidem, fol. 228r-v.
270 AHUS, Protocolos, Distrito de Santiago, Andrés de Moreda, 1711, prot. n.º 2.980, fol. 239r.
271 ACT, Cofradía de San Telmo, Libro de acuerdos (1677-1777), fol. 97r-v.
272 ACT, Protocolos, Juan de Ínsua y Valdivieso, 1716, fol. 64v.
273 AHN, Clero, libro 10.383, fols. 139r-v, 158r-v, 153v.
274 Véase el documento 1 del corpus anexo.
275 Ibidem, fols. 181r y 228r-v.

Por cuanto a los materiales y calidades, convienen ambas partes que los estofados se ejecuten dentro de «lo más primoroso del arte»; que las superficies lisas se pinten de azul y otros colores «finísimos»; que los dorados se apliquen con láminas de «oro limpio»; y que los pedestales y peanas sean «jaspeadas al ólio». El resultado final será inspeccionado «a uista y satisfación de maestros del arte»[276].

El acuerdo rubricado en 1716 por el «Deán y Cabildo» y Mangino es el único contrato de policromía que poseemos. Abarca un buen número de trabajos de pintura, dorado, estofado y jaspeado aplicados a la verja del coro y su base pétrea, así como a la mesa de altar, retablo, rejas, pedestales, púlpitos, tornavoces y bóveda de la capilla mayor. El coste de la operación asciende a 22.000 reales, librados a los adjudicatarios de la siguiente manera: 6.000 al principio, «para que con ellos puedan comprar el oro y pinturas necesarias»; otros 12.000 a medida que «se fuere trabajando»; y los 4.000 restantes «para después de feneçida toda ella». Con la cuantía inicial dichos pintores buscarán y emplearán en la obra «oro del subido y las pinturas más finas que hubiere». Las «figuras o historias» incluidas en el encargo, «que serán al pinçel», se harán a satisfacción del cliente, y si no fuesen de su agrado «se mandarán haçer otras por quenta de dichos pintores». La Fábrica se hace responsable de los andamios y la cal necesaria, y los artífices del «oro, pinturas y trabajo». El tiempo con el que cuentan para esta magna empresa es de ocho meses, la cual han de acabar «con toda perfecçión y primor que en ella quepa». Si no se ejecuta del modo estipulado, los capitulares podrán «buscar mastros del arte que la perfiçionen, y por lo más que costaren sean obligados dichos pintores otorgantes a pagárselo»[277].

[276] AHUS, Protocolos, Distrito de Santiago de Compostela, Andrés de Moreda, 1711, prot. n.º 2.980, fol. 239r-v.
[277] ACT, Protocolos, Juan de Ínsua y Valdivieso, 1716, fols. 63r-64r.



Figura 28. Antiguo retablo mayor del convento de Santo Domingo de Santiago de Compostela. San Francisco de Asís. Esteban de Cendón Buceta. 1689.



Figura 29. Antiguo retablo mayor del convento de Santo Domingo de Santiago de Compostela. Cabeza de San Ignacio de Loyola. Esteban de Cendón Buceta. 1689.



Figura 30. Antiguo retablo mayor del convento de Santo Domingo de Santiago de Compostela. Cabeza de San Benito. Esteban de Cendón Buceta. 1689.



Figura 31. Antiguo retablo mayor del convento de Santo Domingo de Santiago de Compostela. Cabeza de San Agustín. Esteban de Cendón Buceta. 1689.



Figura 32. Antiguo retablo mayor del convento de Santo Domingo de Santiago. Cabeza de San Pedro Nolasco. Esteban de Cendón Buceta. 1689.



Figura 33. Catedral de Tui. Antiguo **r**etablo mayor barroco. San Fernando. Esteban de Cendón Buceta (atrib.). c. 1689.



Figura 34. Catedral de Tui. Antiguo retablo mayor barroco. San José. Esteban de Cendón Buceta (atrib.). c. 1689.



Figura 35. Catedral de Tui. Antiguo retablo mayor barroco. San Agustín. Esteban de Cendón Buceta (atrib.). c. 1689. Hoy en la iglesia de Santo Domingo de Tui.



Figura 36. Catedral de Tui. Antiguo retablo mayor barroco. San Epitacio. Esteban de Cendón Buceta (atrib.). c. 1689. Hoy en la iglesia de Santo Domingo de Tui.



Figura 37. Cabeza de San Agustín. Esteban de Cendón Buceta (atrib.). c. 1689.



Figura 38. Cabeza de San Epitacio. Esteban de Cendón Buceta (atrib.). c. 1689.



Figura 39. Cabeza de San Fernando. Esteban de Cendón Buceta (atrib.). c. 1689.



Figura 40. Cabeza de San José. Esteban de Cendón Buceta (atrib.). c. 1689.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Figura 41. Lorenzo de San Nicolás, OSA: *Arte y uso de architectura*, Madrid, 1667 (1ª ed.: 1639). Biblioteca de la Universidad de Sevilla.



Figura 42. Lorenzo de San Nicolás, OSA: *Segunda parte del Arte y uso de architectura*, Madrid, 1663. Biblioteca de la Universidad de Sevilla.



Figura 43. *Las cosas maravillosas della Sancta Cividad de Roma. En dond' se trata de las yglesias…*, Roma, 1677. Biblioteca Nazionale Centrale, Roma.



Figura 44. Pedro Mártir Felini, OSM: *Tratado nuevo de las cosas maravillosas de la alma ciudad de Roma…*, Roma, 1610. Bayerische Staatsbibliothek, München.



Figura 45. Capilla de Santa Liberata de Baiona. José Domínguez Bugarín. 1695-1696.



Figura 46. Capilla de Santa Liberata de Baiona. Puerta lateral.



Figura 47. Capilla de Santa Liberata de Baiona. Nicho del evangelio.



Figura 48. Convento de Santa Clara de Santiago de Compostela. Retablo mayor. Traza de Domingo de Andarde. Ejecución de José Domínguez Bugarín. 1700.



Figura 49. Convento de Santa Clara de Santiago de Compostela. Retablo colateral de la Concepción. José Domínguez Bugarín (atrib.). c. 1700-1710.



Figura 50. Convento de Santa Clara de Santiago de Compostela. Retablo colateral de San Antonio de Padua. José Domínguez Bugarín (atrib.). c. 1700-1710.



Figura 51. Convento de Santa Clara de Santiago de Compostela. Retablo de Santa Coleta. José Domínguez Bugarín (atrib.). c. 1700-1710.



Figura 52. Convento de Santa Clara de Santiago de Compostela. Retablo de Santa Catalina de Bolonia. José Domínguez Bugarín (atrib.). c. 1700-1710.



Figura 53. Convento de Santo Domingo de Tui. Retablo de la capilla absidial del evangelio. José Domínguez Bugarín (atrib.). c. 1694.



Figura 54. Monasterio de la Transfiguración de A Guarda. Retablo de San Benito. José Domínguez Bugarín (atrib.). c. 1694.



Figura 55. Monasterio de la Transfiguración de A Guarda. Retablo del Carmen. José Domínguez Bugarín (atrib.). c. 1694.



Figura 56. Catedral de Tui. Retablo de San Pedro. Estructura y ornato de la caja central, con la imagen de San Pedro.



Figura 57. Monasterio de Santa María de Oseira. Antiguo retablo del Calvario. Fotografía de PPKO, antes de 1922.



Figura 58. Francisco de Castro Canseco. Retablos y revestimiento lignario de la capilla del Santo Cristo de Ourense. 1696-1703.



Figura 59. Francisco de Castro Canseco (atrib.). Convento de Santo Domingo de Ourense. Retablo mayor. c. 1708.



Figura 60. Francisco de Castro Canseco (atrib.). Convento de Santo Domingo de Ourense. Retablo de San Jacinto. c. 1708.



Figura 61. Francisco de Castro Canseco. Convento de Santo Domingo de Ourense. Retablo de San Jacinto. 1708.



Figura 62. Francisco de Castro Canseco. Iglesia de la Santísima Trinidad de Ourense. Retablo de San José. 1700.



Figura 63. Francisco de Castro Canseco. Catedral de Ourense. Retablo de San Miguel. 1714.



Figura 64. Francisco de Castro Canseco (atrib.). Catedral de Ourense. Retablo de San Eloy. c. 1714.



Figura 65. Francisco de Castro Canseco. Monasterio de San Paio de Antealtares. Retablo mayor. 1714-1716.



Figura 66. Francisco de Castro Canseco (atrib). Convento de Sancti Spiritus de Melide. Retablo mayor. c. 1696.



Figura 67. Francisco de Castro Canseco. Convento de Santo Domingo de Ribadavia. Restos de retablo mayor. 1712.



Figura 68. Francisco de Castro Canseco (atrib). Convento de Sancti Spiritus de Melide. Retablo mayor. c. 1696.



Figura 69. Monasterio de San Salvador de Celanova. Retablo mayor. Francisco de Castro Canseco (atrib.). ¿1693?. Fuente: https://www.flickr.com/photos/monestirspuntcat/6602061023/



Figura 70. Colegiata de Cangas. Retablo mayor. Domingo Rodríguez de Pazos. 1706.



Figura 71. Monasterio de San Pedro de Tenorio. Retablo mayor. Domingo Rodríguez de Pazos (atrib). c. 1702.



Figura 72. Capilla de la Santa Cruz de Baldomar (Covelo). Retablo-baldaquino. Domingo Rodríguez de Pazos. c. 1713.



Figura 73. Iglesia parroquial de San Xoán de Fornelos. Vista parcial de la fachada. Domingo Rodríguez de Pazos. Fachada. c. 1714-1715.



Figura 74. Iglesia parroquial de San Xoán de Fornelos. Nave. Nicho del evangelio. Domingo Rodríguez de Pazos. c. 1714-1715.



Figura 75. Iglesia parroquial de San Xoán de Fornelos. Media naranja. c. 1714-1715



Figura 76. Iglesia parroquial de Santa Uxía de Mougás (Oia). Retablo mayor. Domingo Rodríguez de Pazos (atrib.). c. 1706-1715.



Figura 77. Iglesia parroquial de Santa Baia de Alcabre (Vigo, Pontevedra). Retablo mayor. Domingo Rodríguez de Pazos (atrib.). c. 1706-1715.



Figura 78. Iglesia de San Xoán de Fornelos (Salvaterra de Miño). Retablo mayor. Domingo Rodríguez de Pazos (atrib.). c. 1714-15



Figura 79. Iglesia de San Miguel de Cabreira (Salvaterra de Miño). Retablo mayor. Domingo Rodríguez de Pazos (atrib.). c. 1706-15.



Figura 80. Convento de la Concepción de Tui. Retablo mayor. Domingo Rodríguez de Pazos (atrib.). c. 1706-15.



Figura 81. Convento de la Concepción de Tui. Mitad inferior del retablo del Sagrado Corazón. Domingo Rodríguez de Pazos (atrib.). c. 1706-15.



Figura 82. Convento de la Concepción de Tui. Mitad inferior del retablo de la Soledad. Domingo Rodríguez de Pazos (atrib.). c. 1706-15.



Figura 83. Convento de la Concepción de Tui. Retablo del Carmen. Domingo Rodríguez de Pazos (atrib.). c. 1706-15.



Figura 84. Convento de la Concepción de Tui. Retablo de San Nicolás. Domingo Rodríguez de Pazos (atrib.). c. 1706-15.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

4 RETABLOS

La eclosión de la columna salomónica en la catedral de Tui tuvo lugar probablemente en el antiguo retablo mayor, ejecutado entre 1679 y 1689. Nunca lo sabremos a ciencia cierta, pues no se conservan restos de su aspecto arquitectónico. Sin embargo, teniendo en cuenta que este mueble se emplea como modelo para el retablo de Santiago, podemos sospechar que estaba articulado por esa clase de soportes. El episcopado de Anselmo de la Torre coincide con la utilización exclusiva de este soporte en el retablo catedralicio. El ámbito de estudio abarca trece retablos encomendados a los talleres de José Domínguez Bugarín y Domingo Rodríguez de Pazos, y se extiende grosso modo desde 1687 hasta 1714, con un epílogo en 1716 si tomamos en consideración la policromía aplicada a alguno de ellos. Dentro de este espacio aproximado de veintiocho años, la evolución de las mazonerías y del aparato ornamental pasa por tres fases. La primera, que comprende hasta 1694, se caracteriza por la coexistencia de elementos arquitectónicos y ornamentales barrocos y una importante presencia de rémoras manieristas. Es una etapa en la que Bugarín desarrolla lo aprendido al lado de Cendón. En la segunda, que abarca desde 1694 hasta 1696, el maestro tudense entra en contacto con el muestrario naturalista propagado por Domingo de Andrade a través de su vástago, el franciscano fray Francisco Antonio de Andrade. Como consecuencia de ello, el lastre clasicista se irá atenuando a medida que avanzan los años hasta desaparecer. En la tercera, que se desarrolla entre 1708 y 1714, la retablística vira hacia los postulados estilísticos en boga en la Galicia del primer cuarto del setecientos, defendidos por Francisco de Castro Canseco y Miguel de Romay en sus obras. En esta última fase el mercado de los encargos está acaparado por el taller de Pazos, y Bugarín sólo puede aspirar a encargos esporádicos y poco provechosos. Existe, pues, una laguna de producción localizada entre 1697 y 1707. Esta se debe en primera instancia a que ambos maestros están ocupados en dos importantes empresas en los años finales del seiscientos: la finalización de las cajas de los primeros órganos barrocos y la sillería del coro. Aunque la colaboración de los dos artistas en este último encargo no está acreditada, ya hemos dado argumentos a favor de su participación en el capítulo de la clientela. Pero la razón más importante de este lapso es la marcha de Bugarín y Pazos a Santiago para ejecutar un encargo y su permanencia en el área compostelana durante unos años en busca de trabajo. A Bugarín le pertenecen, o le adscribimos, los retablos de Nuestra Señora la Preñada, San Miguel, Santa Ana, Angustias, Soledad, Santiago, Santa Librada y la reforma barroca del viejo retablo-relicario manierista. A Pazos le corresponden, o le atribuimos, los de San Lorenzo, Santa Catalina, San Zoilo, San Paio y San Pedro.

La tipificación evolutiva formulada por Juan José Martín González en *Escultura barroca castellana*, que divide el retablo barroco en contrarreformista, prechurrigueresco, churrigeresco y rococó, se adapta con dificultad a la realidad de la catedral de Tui, tanto desde el punto de vista cronológico como del desarrollo de las estructuras y los motivos decorativos. Esta categorización estilística ha sido secundada, con mayor o menor fidelidad en las dataciones, la terminología y el número de etapas, en los estudios del retablo barroco asturiano[1], leonés[2], extremeño[3], vasco[4], cántabro[5], zaragozano[6], navarro[7], burgalés[8] y placentino[9]. De unos

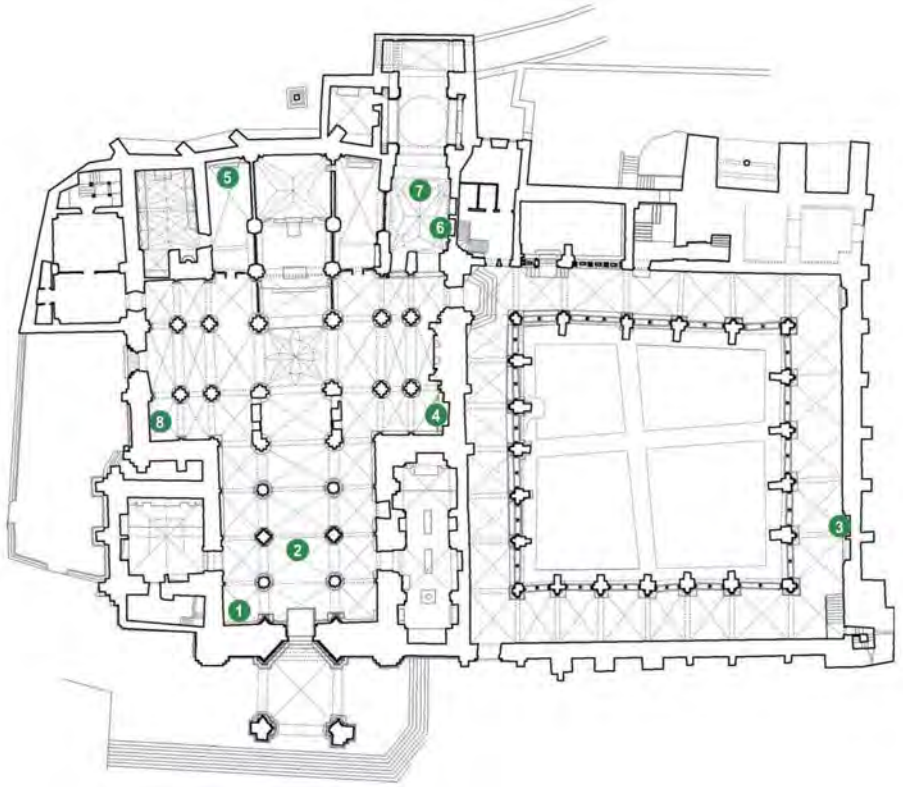
1 Ramallo Asensio, 1985: 68-117.
2 Llamazares Rodríguez, 1991: 38-42.
3 Hernández Nieves, 1991: 358-366.
4 Vélez Chaurri, 1990, 151-188; Cendoya Echániz, 1992: 91-124; y Zorrozua Santisteban, 1998: 88-118.
5 Polo Sánchez, 1991: 38-81.
6 Boloqui Larraya, 1983: 120-125.
7 Fernández Gracia, 2003: 151-166.
8 Payo Hernanz, 1997: 317-320.
9 Méndez Hernán, 2004: 287-298.

años a esta parte se está abriendo paso una nueva tendencia que simplifica la clasificación del retablo barroco, la cual ha calado en obras de la historiografía andaluza como *El retablo barroco sevillano*. En este libro, María Rosario Halcón[10], Francisco Herrera[11] y Álvaro Recio[12] reescriben la nomenclatura de los períodos en función de los soportes, distinguiendo tres tipos de retablos: salomónico, de estípites y rococó. Esta moderna división se adecúa mejor a los cambios arquitectónicos y del aparato ornamental de los retablos que amueblan los altares de la catedral de Tui. Aún así, es necesario acomodarla a los rasgos formales y ritmos temporales que imperan en el mobiliario catedralicio de este período. Para ello nos hemos servido de los dos trabajos de cabecera sobre la retablística barroca gallega, redactados por María del Carmen Folgar de la Calle[13] y José Manuel López Vázquez[14], que nos han ayudado a poner en contexto la especificidad tudense.

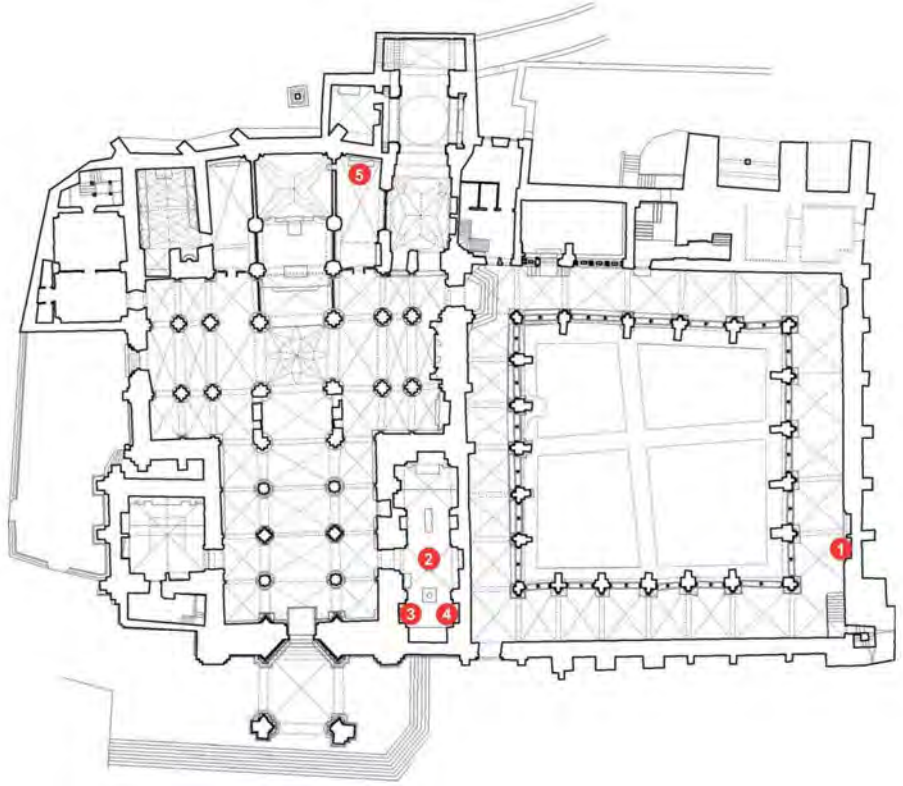
Todas las obras que nos disponemos a examinar se enmarcan dentro de la etapa salomónica, dada la presencia de este orden columnario en casi todos ellos. El único que se sale de la regla es el de Santa Librada, pero no porque presente otro tipo de soporte sino porque carece de ellos. Se trata de un simple bastidor para la tabla del martirio de la santa, pero por estilo y cronología pertenece a esta etapa evolutiva. Este período resulta especialmente complejo debido a la escasez de documentos que arrojen luz sobre las fuentes de financiación y la autoría de buena parte de los retablos. Pese a este contratiempo se ha conseguido demostrar, por comparación estilística, la adscripción de los mismos tanto a Bugarín como a Pazos. La atribución en el caso de los comitentes resulta más difícil, cuya vinculación se ha procurado justificar razonablemente. Los únicos retablos que no han planteado problemas en este sentido son los de la Soledad, Santiago y San Pedro, que junto con el de Santa Librada no se han movido de su posición original. Las dificultades se acrecientan por el hecho del cambio de ubicación de otros seis retablos, dentro y fuera de la catedral. Uno de ellos, el de San Miguel, ha tenido una segunda oportunidad, pues ha pasado directamente de presidir el trascoro a ocupar la capilla del seminario menor de Tui, y si bien ha sufrido leves modificaciones, todavía existen en su nueva ubicación y en la catedral la ménsula central del banco y la figura del arcángel. El de la Preñada, inicialmente a los pies de la nave del evangelio, se dispone actualmente en la capilla de San Telmo, y su imagen titular preside hoy el retablo de la Expectación. El de San Lorenzo, se conserva completo en el museo diocesano de la ciudad, aunque muy desgastado por haber estado al aire libre en el recinto claustral. Los tres restantes son los de Santa Catalina, San Paio y San Zoilo, financiados por el obispo Torre, los cuales por diversas circunstancias están fuera de su emplazamiento primitivo, aunque todos dentro de la capilla dedicada a la mártir de Alejandría.

Los escollos se multiplican al aproximarnos a los tres ejemplares que han desaparecido, total o parcialmente. Para reconstruir el de San Telmo, reemplazado ya en 1735, hemos tenido que acudir a las fuentes escritas, puesto que no ha quedado rastro alguno de su aspecto formal. El de Santa Ana se conoce por una vieja fotografía, y de él se conserva una parte importante del armazón arquitectónico en los almacenes del museo catedralicio, aunque despiezado y en mal estado de conservación por haber estado en el claustro a la intemperie hasta su

[10] Halcón Álvarez-Ossorio, 2000: 3-100.
[11] Herrera García, 2000: 101-171.
[12] Recio Mir, 2000: 173-234.
[13] Folgar de la Calle, 1991a: 201-220.
[14] López Vázquez, 1996, 53-75.



Plano de ubicación de los retablos de Bugarín. 1: Retablo de la Preñada. 2: Retablo de San Miguel. 3: Retablo de Santa Ana. 4: Retablo de la Soledad. 5: Retablo de Santiago. 6: Retablo de Santa Librada. 7: Ampliación del retablo de San Telmo o de las Reliquias. 8: Retablo de San Miguel o de las Angustias. Infografía de Roberto Novo Sánchez (novodesenho@gmail.com).



Plano de ubicación de los retablos de Pazos. 1: Retablo de San Lorenzo. 2: Retablo de Santa Catalina. 3: Retablo de San Paio. 4: Retablo de San Zoilo. 5: Retablo de San Pedro. Infografía de Roberto Novo Sánchez (novodesenho@gmail.com).

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

desmantelamiento. El grupo escultórico de Santa Ana Triple que lo presidía se encuentra expuesto en dicho museo. Para el de las Angustias contamos tan sólo con un dibujo de la reforma decimonónica y una vieja instantánea que muestra una sección de la parte baja y el grupo de la Lamentación con su caja, hoy colocado en un nicho de la catedral. Uno de los logros de nuestra investigación ha sido, en la medida de lo posible, situar los retablos desplazados y los que ya no existen en su correcto marco histórico y recuperar su emplazamiento, arquitecturas y despliegue figurativo merced a vestigios textuales y gráficos, a las piezas que se conservan y a recursos informáticos.

En el plano iconográfico se persigue promover a los integrantes del calendario diocesano, como San Paio, Santa Librada y San Telmo, este último patrón de la ciudad y la diócesis de Tui. El culto a la Virgen, bajo cuya protección se encuentra la catedral, cuenta con advocaciones como la Preñada, la Soledad y la Piedad, la mayoría de ellas relacionadas con la Pasión de Cristo. El fervor hacia el Salvador está representado por el yacente que descansa en la predela del retablo de la Soledad y el Jesús implorante del huerto de Getsemaní. Merced a las devociones particulares de los promotores la catedral posee imágenes de San Juan Bautista, San Francisco Javier, Justo y Pastor, Santa Teresa de Jesús, San Zoilo, Santa Águeda, San Liborio, San Ambrosio, San Benito, Santa Gertrudis, San Anselmo, San Mauro y San Plácido. Muchas de ellas suponen para la catedral la introducción de nuevas sensibilidades ajenas a Tui y a Galicia, así como otras ligadas a las ideas de intercesión y martirio, o bien relacionadas con el monacato benedictino profesado por el obispo Torre. Aparte de su querencia afectiva por parte de los comitentes, el resto de miembros del martirologio presentes en la basílica se explican por su carácter taumatúrgico, la impronta devocional, la relevancia dentro de la liturgia diocesana, la política tridentina y por ser titulares de altares y cofradías. Nos referimos a San Roque, San Sebastián, San Miguel, Santa Ana, Santiago el Mayor, San Lorenzo, Santa Catalina de Alejandría y San Pedro. El temor a las postrimerías tiene su reflejo en los relieves del Juicio Universal tallados en la predela del retablo de la capilla absidal de la epístola.

4.1 Retablo de Nuestra Señora la Preñada

El 26 de noviembre de 1600, aprovechando el reciente traslado del Santísimo Sacramento a la actual capilla de San Andrés, el chantre Lope García Sarmiento adquiere el recinto que hasta ese momento albergaba la exposición del Cuerpo de Cristo, dispuesto en el brazo sur del transepto entre la capilla de la Soledad y el acceso al claustro[15]. El comprador modifica el espacio sacro para adaptarlo a su nueva titularidad, la Virgen de la Expectación, construyendo en él su sepulcro. El 1 de noviembre de 1601 ajusta con el portugués Alonso Martínez la ejecución de un retablo para el renovado ámbito[16], por el que cobra 60 ducados, con la obligación de terminarlo antes del 31 de enero de 1602[17]. De esta encomienda privada únicamente

[15] ACT, Protocolos, Andrés Ferreira, 1600, fols. 9r-10r.

[16] Lo ha de realizar «conforme al modelo y traça que para ello le dio firmada de su nombre, y el retablo a de tener la hechura de dicho modelo con una ymajen de Nuestra Señora de la Anunçiación, la qual a de ser de bulto muy bien acabada por detrás y delante y proporçionada; y ansimesmo a de hazer un ángel para que esté fuera el retablo y sea puesto en la parte que él señalare, el qual a de ser acabado por detrás y delante; y el retablo a de ynchir todo el vazío que la dicha capilla tiene, y a de ser de palo de nogal muy bien acauado a vista de oficiales que lo entiendan» (ACT, Protocolos, Andrés Ferreira, 1601, fol. 42r).

[17] ACT, Protocolos, Andrés Ferreira, 1601, fol. 42r.

se conserva la efigie titular, expuesta en el museo diocesano[18] [Figura 85].

En paralelo a este altar existía otro consagrado a la misma advocación, tal vez más antiguo, instalado a los pies de la nave del evangelio, entre la puerta principal y la capilla del Sagrario. Dicho recinto se amuebla presumiblemente en el seiscientos con el retablo que ahora nos ocupa[19]. No disponemos de pruebas que acrediten la relación entre el referido espacio sacro y dicho retablo. Con todo, creemos que el de Santa Teresa de Lisieux, colocado hoy en la capilla de San Telmo frente al de Santa Librada, pertenece en realidad al altar de la Virgen embarazada [Figuras 86-87]. Fundamentamos la hipótesis, primeramente, en el hecho de que nunca ha sido proyectado para el recinto en el que se rinde culto al patrón diocesano, pues hasta el novecientos los únicos retablos que existían en la capilla del Corpo Santo eran el de Santa Librada y los dieciochescos del Carmen, Nuestra Señora de la Concepción y San Telmo, en el cual se conservan las reliquias de la catedral[20]. Por consiguiente, se trata de un retablo desplazado y reaprovechado. Además, de los muebles objeto de estudio es el único que todavía no tiene un espacio asignado, de ahí que por descarte podamos adscribirle el altar de la Preñada. Las concordancias estilísticas entre este retablo y buena parte de la producción de Bugarín, tanto documentada como atribuida, no dejan margen de duda acerca de la paternidad de esta mazonería.

La figura de la Virgen encinta adscrita a este segundo altar es, probablemente, la que hoy preside el retablo dieciochesco de la Expectación, cuyos rasgos se enmarcan dentro del estilo de Bugarín[21] [Figura 88]. Si la comparamos con la imagen titular del retablo del Carmen del antiguo cenobio de benedictinas de A Guarda, cuya autoría a buen seguro le pertenece, el parecido salta a la vista [Figura 89]. Pese a ser maestro y discípulo, los estilos de Cendón y Bugarín no son ni mucho menos análogos. El primero muestra sus figuras con guedejas rizadas, voluminosas y de aspecto verosímil, mientras que el segundo talla cabellos ondulados, de movimiento regular, con bucles paralelos y de apariencia menos natural. La disimilitud se aprecia también en los rostros, pues Cendón esculpe sus imágenes con narices de perfil recto y ojos perfectamente elípticos. Bugarín, por el contrario, da mayor relevancia a la curva y la redondez en los semblantes de sus efigies.

Dicho retablo se retira de su primer destino antes de 1919, al ser reemplazado por el de San Zoilo, proveniente de la capilla de Santa Catalina[22]. Años más tarde, como queda señala-

[18] Vila Jato, 1983: 137.

[19] Sobre la existencia de este altar en dicho emplazamiento da buena cuenta un libro de aniversarios y dotaciones de la catedral, en el cual se da a conocer que el canónigo Juan Martínez de Arba y Pita, por medio de su testamento, firmado el 15 de octubre de 1619, «dexó al cabildo su casa, que está sita en la rúa de la Corredeyra, con carga de una misa semanaria», para luego aclarar que la misma se oficiará «cada sábado en el altar de Nuestra Señora la Preñada, junto a la puerta de la capilla del Santísimo Sacramento» (AHN, Clero, libro 20.218, fol. 60r). En un recuento de objetos de la sacristía del 17 de agosto de 1720 se mencionan «dos frontales de damasco con sus zenefas de damasco carmesí que siruen para los altares del Ánjel y la Preñada, que está junto a él» (AHN, Clero, libro 10.379, fol.73r). El canónigo de la basílica compostelana, Ricardo Rodríguez Blanco, lo nombra y ubica en su recorrido descriptivo de la catedral (Rodríguez Blanco, 1879: 182), e Iglesias hace referencia a las numerosas mandas testamentarias de los siglos XVII y XVIII a través de las cuales «se elige sepultura en este altar inmediato a la capilla del Santísimo» (Iglesias Almeida, 1990b: 40).

[20] En el inventario del canónigo Ricardo Rodríguez Blanco, publicado en 1879, tan sólo figuran los retablos señalados (Rodríguez Blanco, 1879: 177-180). En una descripción artística de la catedral, editada en 1908, la nómina de muebles no varía (Antigüedades, 1908: 21-23).

[21] Iglesias Almeida, 1990b: 40.

[22] Cuando el prebendado Rodríguez Blanco enumera los altares y retablos catedralicios, el de la Preñada todavía estaba en su lugar (Rodríguez Blanco, 1879: 182). En 1919 ya había sido substituido por el de San Zoilo a juzgar por una fotografía de ese año, conservada en el Arxiu Mas de Barcelona.

do, se reinstala en la capilla de San Telmo para servir de marco a la efigie de la carmelita de Lisieux, en cuyo lugar permanece a día de hoy. El retablo del mártir cordobés hereda el altar y la figura de la Virgen de la Esperanza [Figura 90], y cuando vuelve a su capilla de origen en 1942 lo hace con dicha imagen[23].

Este retablo es esencialmente barroco, dado el uso sin ambages del soporte salomónico, así como por la presencia de sartas de frutas, roleos y de ornamentación vegetal adherida a la arquitectura. Pero se resiste a soltar el lastre manierista heredado de Cendón, patente en la cadeneta geométrica que recorre el intradós de la caja; los netos arriñonados y con cortes biselados; la diferente tipología de ménsulas adheridas al cuerpo, al friso y a los pináculos; y los dentículos de la cornisa, los pináculos y las curvaturas del frontón [Figuras 91-94]. Se trata de elementos extemporáneos dentro de un movimiento estético que comienza a abrirse paso. La mayor parte de ellos son consustanciales a la retablística y la arquitectura clasicista española, y por supuesto gallega. Una buena muestra de ello la tenemos en la fábrica arquitectónica de la capilla de Armada de la basílica auriense, obra de Simón de Monasterio [Figura 95]. Dichos caracteres figuran asimismo en sillerías compostelanas trazadas por Juan Dávila[24] y Mateo de Prado[25] [Figuras 96-97]. A estas pautas cercanas se añade la posible ascendencia de los tratados de arquitectura de Sebastiano Serlio, Marco Vitruvio, Wendel Dietterlin, Lorenzo de San Nicolás y Jacques Androuet du Cerceau[26] [Figuras 98-103]. Por el contrario, la repisa acampanada del entrepaño del banco podría ser una aportación del arte portugués al retablo tudense del último cuarto del seiscientos[27] [Figura 104]. Tales rasgos arcaizantes están presentes también, en mayor o menor grado, en el historial profesional del propio Bugarín, tanto dentro como fuera de la basílica. Uno de los retablos que se le asignan, el de la capilla del evangelio de la iglesia conventual de Santo Domingo de Tui, es un ejemplo representativo de la coexistencia de las dos estéticas [Figura 105]. Tales caracteres se entremezclan con hojas apelmazadas, roleos, festones colmados de frutas, florones y una tímida cartela a modo de pinjante en el interior de la caja, elementos decorativos naturalistas que obedecen a una clara voluntad de cambio, aunque carecen de la volumetría que Bugarín incorporará a sus retablos cuando entre en la órbita de Andrade.

El culto diocesano a la expectación maternal de María se remonta, como mínimo, al calendario aprobado en el sínodo de 1482[28]. Pero su antigüedad es mayor, a juzgar por la pre-

---

[23] El día 8 de noviembre de 1942 el cabildo ordena al fabriquero que devuelva a la capilla de Santa Catalina los dos retablos puestos a ambos lados de la puerta principal (Castro Fernández, 2003: 89). Ello implica, de facto, la desaparición del altar de la Preñada de la nave del evangelio.

[24] Los pedestales sobre los que descansan las columnas del segundo cuerpo de la sillería del coro de la catedral de Santiago, trazada en 1599 por Dávila, entroncan directamente con los del retablo tudense (Rosende Valdés, 2004: 15-45).

[25] Debajo de los soportes del segundo orden de asientos de la sillería coral del monasterio compostelano de San Martiño Pinario, obra de Prado, se disponen netos influenciados por los de la sillería de la basílica jacobea (Rosende Valdés, 1990).

[26] Puede darse por segura la utilización por parte de Bugarín del tratado de fray Lorenzo de San Nicolás (*Arte y uso de architetura*, Madrid, 1639), libro que, como se sabe, poseía. A juzgar por el diseño del retablo no hay que descartar que se haya valido también de la *Architectura* de Wendel Dietterlin (Nürnberg, 1598) para las ménsulas adheridas al friso; del *Tercero y quarto libro de architectura* de Sebastiano Serlio (Toledo, 1552) como base para las incisiones geométricas y las formas arriñonadas de los netos; del *Second livre d'architecture* de Androuet du Cerceau (Paris, 1561) para diseñar la cadeneta que recorre el intradós de la caja; y de la *Architectura* de Vitruvio, presumiblemente la traducción castellana de Miguel de Urrea (*M. Vitruvio Pollion de Architectura dividido en diez libros*, Alcalá de Henares, 1582), que le serviría como modelo para la curvatura de los netos de la predela.

[27] Esta clase de repisas las hemos visto en el retablo de la sacristía de la capilla de la Casa de Mateus, en Vila Real.

[28] En las constituciones sinodales de Diego de Muros de 1482 aparece la de «Santa María de la O» como una de las fiestas que se deben celebrar en el mes de diciembre en toda la diócesis, estableciéndose además que el día correspondiente «los

sencia de una Virgen grávida en el pórtico gótico de la catedral, junto al arcángel anunciador [Figura 106]. Esta añeja devoción tiene una importante presencia en Galicia y la vecina Portugal, y de ello son testigos diversas imágenes medievales repartidas por iglesias y museos, de las cuales destacaremos tres por la calidad de su factura: la procedente de la iglesia de Santo Estevo de Budiño, conservada en el museo diocesano tudense[29]; la que forma parte del grupo de la Anunciación de la fachada de la iglesia de Santa María Salomé de Santiago de Compostela; y una de las que se exponen en el Museu Nacional de Machado de Castro, en Coimbra, atribuida al Mestre Pêro [Figuras 107-109]. Tanto la figura pétrea del porche medieval como la María encinta de 1601 servirán a buen seguro de modelo para el bulto de Bugarín. De semblante lozano y cabellos ondulados, la Virgen se levanta sobre un trono formado por nubes, un querubín y la media luna. Presenta como indumentaria una túnica talar, manto y una toca que le cubre la cabeza. Eleva su mano derecha, en un gesto habitual de la Madre de Dios en la Anunciación, mostrando una actitud humilde y de asunción de su papel en el dogma de la Encarnación[30]. La izquierda la posa en su vientre abultado, dando a entender que en su seno se ha materializado el anuncio del arcángel. En ambos gestos parece condensarse las palabras del anunciador y la respuesta de María[31].

El tipo iconográfico de la gravidez de la Virgen constituye una variante explícita de la Salutación angélica, tal y como se puede contemplar en el pórtico occidental gótico de la catedral, a donde acudiremos para hallar la pauta más antigua de nuestra figura. Es un exponente inequívovo de consumación del dogma de la Concepción sin mácula. Las figuras más antiguas de la Virgen de la Esperanza provienen de época medieval y su radio de acción se limita a los reinos de Portugal y Castilla. La razón de la profusión de imágenes en el ámbito geográfico ibérico radica, según la teoría más extendida, en la importancia dada a la fiesta de la Expectación en ambos territorios. En la Alta Edad Media, concretamente en el décimo concilio toledano de 656, se decide que los días de la Anunciación y subsiguiente Encarnación se celebren ocho días antes de la Navidad. En el calendario les corresponde en realidad el 25 de marzo, nueve meses antes del nacimiento de Cristo, pero al coincidir con la Cuaresma el día de la fiesta se traslada al 18 de diciembre. Los defensores de la tesis que entronca ambos misterios con la *Expectatio partus* sostienen que las imágenes que muestran la preñez de María tienen su razón de ser por la cercanía litúrgica entre la consumación del embarazo de la Madre de Dios y la venida al mundo del Mesías[32]. Por las constituciones sinodales de 1482 sabemos que

que quisieren por devoçión o tovieren voto fecho ayunen, los otros non sean obligados» (García García, 1981: 384).

29 Iglesias Almeida, 1990b: 39-44.

30 Este gesto únicamente lo realizan las Vírgenes preñadas de Galicia y Portugal, a diferencia de las castellanas que portan una filacteria, en la cual se puede leer el *Ecce ancilla Domini* que María formula en respuesta al *Ave Maria gratia plena Dominus tecum* expresado por Gabriel (Ibañez Palomo, 2016: 177).

31 Los evangelios son evidentes al respecto de la encarnación derivada de la Anunciación, aunque no hagan referencia alguna al estado de buena esperanza de María: «En el mes sexto fue enviado el ángel Gabriel de parte de Dios a una ciudad de Galilea llamada Nazaret. A una virgen desposada con un varón de nombre José, de la casa de David; el nombre de la virgen era María. Entrando le dijo: Alégrate, llena de gracia; el Señor es contigo. Ella se turbó al oír estas palabras, y discurría qué podría significar aquella salutación. El ángel le dijo: No temas, María, porque has hallado gracia delante de Dios, y concebirás en tu seno y darás a luz un hijo, a quien pondrás por nombre Jesús, y reinará en la casa de Jacob por los siglos, y su reino no tendrá fin. Dijo María al ángel: ¿Cómo podrá ser esto, pues yo no conozco varón? El ángel le contestó y dijo: el Espíritu Santo vendrá sobre ti, y la virtud del Altísimo te cubrirá con su sombra, y por esto el hijo engendrado será santo, será llamado Hijo de Dios. E Isabel, tu pariente, también ha concebido un hijo en su vejez, y éste es ya el mes sexto de la que era estéril, porque nada hay imposible para Dios. Dijo María: he aquí a la esclava del Señor; hágase en mí según tu palabra. Y se fue de ella el ángel» (Lc 1, 26-38).

32 Parece lógico que «al festejarse la Anunciación en un día tan próximo al de la conmemoración del Nacimiento de Cristo

a finales de la Edad Media la solemnidad de la Anunciación se había trasladado a su mes natural, mientras que la de la Expectación se mantiene en el mes de diciembre[33]. El hecho de que esta última fiesta se siga celebrando a pocos días de la Natividad refuerza la justificación del perfil iconográfico de la Virgen gestante, a la que le queda una semana para traer al mundo al Salvador según esta distribución del calendario litúrgico.

Pese a esta *liaison* entre el anuncio de Gabriel, la encarnación del Verbo Divino y la imagen de María en estado de buena esperanza, la Inmaculada Concepción y, sobre todo, la Virgen de la Esperanza derivan en última instancia de la Mujer apocalíptica. Así nos lo han hecho saber Trens Ribas[34], Crespo Hellín al repasar los diferentes temas que muestran la preñez de María[35], y García Mahíques con su estudio de la confluencia entre la fémina apocalíptica y la Inmaculada Concepción[36]. El encuentro entre la parturienta y el dragón de siete cabezas precede, en el mismo capítulo del último libro del Nuevo Testamento, a la lucha de las huestes de Satán con la milicia del arcángel Miguel, cuyo retablo catedralicio se hallaba a pocos metros, en la misma área espacial y visual[37].

Podría haber una clara diferencia, no figurativa pero sí conceptual, entre las dos parturientas de la catedral. La del chantre Sarmiento se vincula a la Anunciación descrita en los evangelios, que Ibáñez Palomo denomina *Anunciación preñada*[38], y más aún cuando el contrato estipula la presencia del arcángel Gabriel[39]. A diferencia de la anterior, la Virgen que ahora nos ocupa podría tener relación con la Mujer del Apocalipsis, conjugando a la perfección con el arcángel guerrero venerado en el trascoro. Esta diferenciación podría explicar perfectamente la dualidad de dos vírgenes de idéntica iconografía en sendos retablos catedralicios.

4.2 Retablo de San Miguel

El 28 de abril de 1630 el Cabildo confía al maestro luso Gonçalo Barbosa la demolición del viejo trascoro catedralicio y la construcción de uno nuevo en clave clasicista, incluido el altar dedicado a San Miguel[40]. La traza entregada por el artífice portugués y la información

se representase a la Virgen encinta» (Ibañez Palomo, 2016: 165). La contestación dada por la Virgen al mensajero divino es el hecho fundamental del pasaje bíblico, «pues su aceptación posibilita la Encarnación, que es el fundamento de la naturaleza humana de Cristo y, por tanto, de la Redención. De manera que la Encarnación y la Anunciación están estrechamente ligadas» (Ibañez Palomo, 2016: 178). El dogma de la Encarnación figura de forma muy gráfica en la Leyenda Dorada: «Un ángel anunció a María que había hallado gracia ante el Señor y que el Hijo de Dios iba a encarnarse en su seno para salvar a todos los pueblos. Ella creyó fielmente, y tan pronto como formuló este acto de fe, concibió en sus entrañas al Verbo Divino» (Vorágine, 1999-2000: 875).

33 García García, 1981: 383-384.

34 Trens Ribas, 1946: 75.

35 Crespo Hellín, 1992: 39-45.

36 García Mahíques, 1996-1997: 177-184.

37 Según el relator del Apocalispsis, apareció «en el cielo una señal grande, una mujer envuelta en el sol, con la luna debajo de los pies, y sobre la cabeza una corona de doce estrellas, y estando encinta, gritaba con los dolores del parto y las ansias de parir» (Ap 12, 1-2).

38 Ibáñez Palomo, 2016: 163-188.

39 ACT, Protocolos, Andrés Ferreira, 1601, fol. 42r.

40 Barbosa es vecino de la feligresía de Moreira do Lima, en el cercano municipio portugués de Ponte de Lima. Los prebendados manifiestan en cabildo que «un pilar de la dicha Santa Yglesia questá a la entrada de la puerta principal de la dicha Santa Yglesia, al entrar a la mano derecha, hizo cierto bicio y se temía se caye[se]» (ACT, Protocolos, Juan Sánchez Falcón, 1630, fol. 49r). Para remediar este problema estructural llegan a un acuerdo con Barbosa para «deshazer la pared questá a las espaldas del choro, en que está el altar de Sanct Miguel, asta [a]baxo y de nuebo lo abía de redificar en la for-

transmitida por la escritura de contrato nos proporcionan una idea bastante exacta de cómo era el muro trasero del coro, pues los pocos testimonios gráficos que se conservan del mismo sólo muestran un trecho de los vanos de la parte superior. En el centro de este paramento murario se disponía un nicho central de medio punto, con su rosca e impostas, flanqueado por dos pilastras que sostienen un entablamento y un frontón recto. Dicha abertura estaba reservada para el retablo de San Miguel, pues no en vano entre el pavimento y el arranque del arcosolio existe un tramo de pared al que se adosaba la mesa de altar. A ambos lados del mismo se abrían dos puertas adinteladas para servicio del altar. Sobre el tambanillo se rasgaban tres ventanas cuadrangulares achaflanadas, que permitían la entrada de luz al coro desde el rosetón de la fachada occidental. En los extremos del conjunto se disponían otras dos pilastras que se elevaban hasta la cima del trío de vanos señalado, encima de las cuales se disponía un trecho de pared formada por una sucesión de molduras y, en medio de las mismas, un friso[41].

El altar que se hallaba en medio del muro contaba con una imagen del arcángel, pero desconocemos si poseía retablo[42]. Sea como fuere, tras algo más de medio siglo la Fábrica decide amueblar este espacio. Esta empresa capitular consiste en una sencilla mazonería barroca y una nueva figura del alado. Aquí tendría su sede la cofradía de San Miguel, documentada en 1510 y 1511, aunque no hay evidencia alguna de su existencia en el momento de la ejecución del nuevo retablo[43]. En el sínodo de 1482 se da al alado un papel relevante como protector de la Iglesia de Tui, junto con San Agustín y Santa Catalina de Siena, y se manda celebrar la fiesta de la *Apparitio Sancti Michaelis*[44]. En ella se conmemora la lucha de las tropas angélicas, comandadas por San Miguel, contra la caterva liderada por Lucifer. La conmemoración de

ma que dio por planta, ques la que ba por cabeza desta escritura. Y azer la dicha pared, de suerte que asta llegar a los cordones de los postes del grosor que antes estaba, añadiendo media bara más asta llegar de altura a la çinbra que la dicha pared al presente tiene, y de allí arriba de grosor de una bara de quatro baras, aziendo una escalera acia la mano isquierda para subir al órgano. Y las tres ventanas que se an de hazer an de ser rasgadas, con sus guarniciones de dentro y fuera. Y se a de bolber a hazer el dicho altar de Sanct Miguel con sus puertas a los lados en la forma questá trasada en la dicha planta, todo con las molduras, basas y cornijas que la dicha trasa tiene. La qual obra a de ser de piedra de grano bien labrada, y escodada con arte y a bista de oficiales» (ACT, Protocolos, Juan Sánchez Falcón, 1630, fol. 49rv). Véase la transcripción de estas citas y del resto del documento en Iglesias Almeida, 1989: 143-144, y Taín Guzmán, 2000: 91-93.

41 Esta pared trasera del coro ha sido estudiada por Taín Guzmán, 2006: 184-186.

42 El obispo Diego Martínez Zarzosa instituye en 1646 una cofradía en honor a la Virgen de la Soledad, con sede en «el altar de la Virgen María, Nuestra Señora de la Soledad, que está detrás del choro», para que los fieles «la tengan por abogada y patrona y protesten haçer y çelebrar particular fiesta al misterio doloroso de quando se halló sola sin su preçiosísimo Hijo», y asimismo los cofrades «toman por su abogado al glorioso archángel San Miguel» (ACT, Confradías, Virgen de la Soledad, 1646-1822, fol. 4r).

43 Ávila y la Cueva, 1995a: 205.

44 Dicho sínodo se convoca para refundar la diócesis tras ser usurpada por Pedro Álvarez de Sotomayor, conde de Caminha, pues, en palabras del prelado Diego de Muros, «nuestra iglesia cathedral de Tuy, çibdad, e obispado, estuvo trinta e tres annos, poco más o menos tiempo, tiranizada, forçada e ocupada, que en ella non entró obispo, ni perlado, ni vicario suyo, salvo con consentimiento de los que la tenían ocupada». El propio mitrado había sido apresado durante más de un año por el conde debido a las gestiones realizadas en Roma y ante la Corte española para recuperar el obispado. La entrega de la catedral y la ciudad se hizo efectiva el 5 de mayo de 1482, día de San Agustín y Santa Catalina de Siena, y la restitución del señorío episcopal se lleva a cabo tres días después, festividad de la Aparición de San Miguel. Ello justifica que se haya puesto a sí mismo y a la basílica bajo el patronazgo de los tres santos. Con respecto al arcángel dispone que «se faga e çelebre e se guarde la fiesta de la aparición de San Miguel, que es a ocho días del dicho mes de mayo, cuando el dicho contracto fue çelebrado e enteramente cobrado el sennorío de nuestra Iglesia e todo lo suyo, que tanto tiempo estuvo perdido». De común acuerdo con el Cabildo ordena «que se diga cada lunes primero de cada mes en la nuestra iglesia cathedral una misa cantada, después de la Prima dicha, la qual misa sea de los ángeles, porque sean guarda e anparo desta iglesia, çibdad e obispado. E la primera oración de la misa sea de los ángeles». En la relación de «fiestas que se han de guardar», dispuesta al final de las constituciones, figura además la propia del santo en el mes de septiembre. Confróntense estas citas y consúltese dicho sínodo en García García, 1981: 341-342, 345-347 y 383.



Dibujo del antiguo trascoro manierista de la catedral de Tui. Gonçalo Barbosa. 1630. Archivo Catedralicio, Tui.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

esta advocación se confirma en todos los cónclaves locales del quinientos y el seiscientos, desde el de Diego de Avellaneda de 1526[45] hasta el de Pedro de Herrera de 1627[46]. En el Breviario tudense, mandado publicar por el mitrado Juan de San Millán en 1564, figura el 8 de mayo[47]. El obispo Miguel Ferrer, de acuerdo con su testamento del 9 de abril de 1659, funda un aniversario en honor a su santo homónimo, con 600 ducados de principal[48]. No hay que desechar la idea de que el cabildo, en honor al prelado, con los réditos de la dotación o con sus propios medios, se decidiese a renovar el retablo del trascoro. A pesar de la carga simbólica y cultual que para la catedral y la diócesis tiene la Aparición de San Miguel, el obispo Ildefonso Galaz Torrero no incluye su fiesta en el calendario diocesano publicado en 1688, año en torno al cual se fabrica el retablo[49].

Una mala fotografía de la portada de la catedral apenas permite vislumbrar el retablo en su primera ubicación en el trascoro catedralicio, pues hoy [Figura 110]. Tras la remoción del coro en el tercer cuarto del novecientos se traslada a un oratorio del seminario menor de San Paio de Tui, previa petición de su rector el 2 de octubre de 1954[50] [Figura 111]. El esquema arquitectónico es muy básico, pues el hecho de haber estado encastrado en el nicho semicircular del trascoro ha sido determinante en su escasa expansión espacial y arquitectónica. Presenta una predela formada por una repisa de líneas avolutadas y netos de perfil arriñonado [Figuras 112-113]. En el cuerpo se abre una caja semicircular, bordeada por una moldura mixtilínea, que ya no es de ovas y gallones sino de hojarasca, delimitada por dos columnas salomónicas provistas de traspilastras acanaladas que soportan el peso de la rosca del cierre. El aparato ornamental barroco, constituido por sartas de frutas, florones y cartelas, se ha simplificado y apenas sobresalen del plano. Los festones tallados en la predela, los mismos que figuran en el retablo de la Preñada, podrían derivar de la guirnalda grabada en el frontispicio de la segunda parte del *Arte y uso de architectura*, publicado por fray Lorenzo de San Nicolás en 1665 [Figura 114]. Las portadas de la traducción castellana de la *Architectura* de Serlio pudieron haber servido igualmente de pauta gráfica para tales ristras, pero su idoneidad es inferior a la del libro editado por el agustino [Figura 115]. Los netos curvilíneos del banco, las roscas que describe la repisa y las incisiones triangulares colindantes con el marco de la caja son recuerdos de una vieja estética que se resiste a desaparecer. Este catálogo clasicista se amplía ahora con la figura geométrica recortada en el intradós del nicho, cuyo patrón gráfico puede rastrearse en el *Libro quarto* del tratadista boloñés[51] [Figura 116]. El mueble se sitúa en un momento de transición hacia el naturalismo barroco representado por Andrade. Responde a la tipología de retablo-trascoro, según la clasificación de Ceballos, por el mero hecho de ocupar la parte anterior de los recintos corales[52]. Algunos trascoros, como el tudense, deben su carácter a la existencia de un altar y un retablo presidido por una imagen devocional. Rivas se re-

[45] García García, 1981: 393.
[46] Constituciones, 1761: 134.
[47] Breviario, 1564: XXXI.
[48] Dicha celebración anual «se a de decir la vijilia el día de San Miguel de cada año y la misa en el día siguiente, cantada en el altar mayor, la qual a de decir un señor canónigo; y feneçida la misa, se a de deçir un responso sobre su sepultura en la capilla de San Telmo» (Archivo Histórico Nacional (AHN), Clero, Catedral de Tui, libro 20.218, fol. 13r).
[49] ACT, Papeles de santos, Doc. 23.
[50] ACT, Actas Capitulares (1951-1957), fol. 99v.
[51] Serlio, 1563: LXXV.
[52] Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, 1987-1989: 257.

fiere a ellos con el nombre de trascoro-altar[53].

Lamentablemente, este retablo no está llamado a perdurar en el altar para el que fue concebido. En su nuevo emplazamiento, la mazonería se adapta a otras necesidades cultuales: se prescinde de la peana central del banco, hoy colocada en una pared lateral próxima al retablo, sustituida por un sagrario, y se procede a un cambio de advocación a favor de Cristo crucificado. Una desgraciada mano de blanco, rosa asalmonado y azul celeste, aplicada a las superficies lisas cuando el retablo todavía estaba en la catedral, afea notoriamente la mazonería y la escultura del arcángel. La efigie titular no entra en la operación y permanece en la catedral. Sobresale por su categoría escultórica y la calidad de los oros y las carnaciones que todavía conserva. Nos hemos propuesto reconstruir el retablo a través de un dibujo que muestra con sumo detalle su disposición original por lo que mira a la traza arquitectónica y la imagen titular del arcángel [Figura 117].

San Miguel se efigia aquí como *princeps militiae caelestis*, en calidad de ejecutor de la justicia divina, liderando una pugna aérea contra los ángeles rebeldes hasta su expulsión del Paraíso [Figuras 118-119]. El arcángel se utiliza como metáfora de la lucha de la Iglesia postridentina contra el demonio reformista[54]. Esta imagen tiene como referente textual la lucha de la tropa angélica frente a la bestia infernal en defensa de la Mujer apocalíptica[55]. Según la teoría de Mâle, secundada por Réau, la figura del arcángel combatiente contra Satanás hunde sus raíces en la Europa altomedieval, concretamente en el santuario italiano dedicado a San Miguel en Monte Sant'Angelo, exportándose más tarde a Francia al Mont-Saint-Michel y al arte carolingio[56]. Lo que más cambia en la Edad Moderna con respecto al modelo de tiempos pretéritos es la humanización del ángel caído, que se aleja de su pasado animalizado[57]. De su anterior monstruosidad medieval tan sólo quedan las alas de murciélago, la cola, el color oscuro de la piel, la desnudez y la fortaleza de su anatomía[58]. Tanto la forma del torso como de las extremidades y, sobre todo, la cabeza y el rostro responden ya a la tipología extendida durante el Barroco. El arcángel se representa como un esbelto mancebo de cabello ensortijado, con las alas desplegadas y vistiendo a modo de centurión romano, con túnica, manto, botas y coraza, tal como aconseja Pacheco[59]. Con el brazo izquierdo sujeta un escudo circular y con la mano

53 Rivas Carmona, 1994: 29-30.

54 Así nos lo recuerda Olivares Torres en una cita que retrata a la perfección el concepto iconográfico del San Miguel tudense: «La intención de esta renovada disposición guerrera fue la de transmitir una idea de seguridad y confianza en la lucha eterna contra el mal, una lucha encabezada por la Iglesia de la Contrarreforma, católica y militante, que encontró en San Miguel una imagen referencial de primer orden. Es por ello que, en las representaciones visuales surgidas a partir de este momento, el arcángel fue presentado abalanzándose sobre su enemigo con ímpetu y valentía, pero sin perder nunca el atractivo propio del joven guerrero angélico que, a su vez, era símbolo de su fortaleza física y espiritual» (Olivares Torres, 2016: 347).

55 Así se expresa el libro neotestamentario: «Hubo una batalla en el cielo: Miguel y sus ángeles peleaban con el dragón, y peleó el dragón y sus ángeles, y no pudieron triunfar ni fue hallado su lugar en el cielo. Fue arrojado el dragón grande, la antigua serpiente, llamada Diablo y Satanás, que extravía a toda la redondez de la tierra, y fue precipitado en la tierra, y sus ángeles fueron con él precipitados» (Ap 12, 7-9).

56 Mâle, 1922: 259, y Réau, 1996a: 72-73.

57 Mâle, 2001b: 228.

58 Desde la Baja Edad Media el diablo «es habitualmente negro u oscuro», y «suele ir desnudo, o lleva sólo un taparrabos: la desnudez simboliza la sexualidad, el salvajismo y la animalidad. Tiene el cuerpo a menudo musculoso». Sus características más comunes, aparte de los cuernos, que aquí no aparecen, eran «una cola» y «unas alas, repartidas más o menos a partes iguales entre las alas emplumadas apropiadas para los ángeles y las siniestras alas de murciélago más conformes a las cavernas del infierno». Russell, 1984: 237-238.

59 Pacheco denuncia que «muchos pintores usan hazer en ellos figuras i rostros de mugeres, no solo adornadas las cabeças con riços y trenças femeniles en los cabellos, sino también con pechos crecidos, cosa indigna de su perfeción». Frente a

derecha alza una espada flamígera con la que reta y somete a un horrendo dragón antropomorfo, símbolo de Lucifer, al que humilla bajo sus pies y precipita hacia las llamas infernales. Dicha pose guerrera, con el brazo derecho doblado por delante del pecho, la espada en posición casi vertical y el otro brazo armado con escudo, responde a un arquitipo que ha tenido una enorme fortuna en la Europa barroca. Rompe con el tipo de San Miguel preponderante en la Edad Media con la espada en ángulo sobre la cabeza. El terreno del grabado aporta a esta figura múltiples posibilidades, con propuestas tan acertadas y cercanas a la escultura tudense como como las de Guido Reni y Raphaël Sadeler[60] [Figuras 120-121]. Como queda dicho, en el seiscientos se potencia el culto al San Miguel *victoriosus* en el marco de la propaganda católica, puesto que, como sostiene Sebastián, ejemplifica a la perfección la contienda alegórica entre la Roma papal y el desafío luterano[61], del mismo modo que en la Edad Media se había puesto al servicio de la cruzada[62]. Buena muestra de la repercusión alcanzada por el mensajero divino en el recinto catedralicio durante el Barroco son las otras dos representaciones del mismo como pesador de almas, en uno de los respaldos de la sillería coral, y de nuevo como guerrero celestial en uno de los cuarterones de la puerta occidental.

4.3 Retablo de la Soledad

El dedicado a la Virgen de la Soledad inicia la serie de retablos documentados del maestro tudense. También es el primero que se conserva en el destino para el que fue ideado, en una de las capillas del brazo derecho del transepto. El 3 de marzo de 1646 se instituye, en tiempos del obispo Diego Martínez Zarzosa, y por devoción de los «músicos y ministriles» de la catedral, una cofradía bajo la protección de Nuestra Señora de la Soledad y San Miguel. La fundación se lleva a cabo en el trascoro, donde existía un altar dedicado a ambas advocaciones. En las constituciones de la hermandad se instituyen los ritos semanales que se deben celebrar en el altar, el recorrido de la procesión del Viernes Santo y el día de la fiesta anual, que coincide con el de la Anunciación[63]. En el seiscientos asistimos a la reactivación de la llama

ello sugiere retratarlos «en edad juvenil desde 10 a 20 años, que es la edad de en medio, que, como dize san Dionisio, representa la fuerça i valor vital, que está siempre vigoroso en los ángeles... De hermosos y agraciados rostros, vivos i resplandecientes ojos, aunque a lo varonil, con varios i lustrosos cabellos, rubios, i castaños, con gallardos talles, i gentil composición de miembros, argumento de la belleça de su ser... I en esta edad i hermosura de moços gallardos an aparecido más de ordinario en el viejo i nuevo testamento, donde se haze de ellos mención... Demás desto según la voluntad de su Señor, las necesidades de los ombres i variedad de ministerios que exercitan ansí toman los ángeles los trages... I advierto que es cosa asentada entre doctos que se an de pintar en istorias antiguas con armas romanas i coracinas ángeles o virtudes o geroglíficos... No es bien en ocasión alguna pintar los ángeles barbados, que respecto de su ser i naturaleza dize indecencia e impropiedad... Anse de pintar ordinariamente con alas hermosísimas de varios colores imitadas del natural» (Pacheco, 1649: 475-478). Con respecto a los demonios recomienda que «siempre se debe observar en sus pinturas representen su ser i acciones agenas de santidad i llenas de malicia, terror i espanto. Suélense i dévense pintar en forma de bestias i animales crueles i sangrientos, impuros i asquerosos, de áspides, de dragones, de basiliscos, de cuervos i de milanos» (Pacheco, 1649: 478).

60 El grabado de Sadeler figura también como ilustración en *Otium spirituale mellifluarum precationum...*, Monaci, 1622.

61 Santiago Sebastián, al abordar el programa pictórico del palacio arzobispal de Sevilla, promovido en 1604 por el mitrado Fernando Niño de Guevara, se detiene ante la figura de San Miguel aplastando al demonio, «dada la misión del ángel como espíritu al servicio de Dios, el señalar aquí al príncipe de los ángeles venciendo a los rebeldes representa una clara visualización del triunfo de la Iglesia católica sobre la Reforma» (Sebastián López, 1985: 155).

62 Réau, 1996a: 73.

63 El mitrado da su aprobación a esta hermandad, «ynclusa en la Sancta Yglesia Cathedral de la dicha çiudad en el dicho altar de la Virgen María, Nuestra Señora de la Soledad, que está detrás del choro», para que los fieles «la tengan por abogada y patrona y protesten haçer y çelebrar particular fiesta al misterio doloroso de quando se halló sola sin su preçiosísimo

devocional provocada por los episodios de la Pasión de Cristo y, por extensión, la angustia que ello origina en su Madre[64]. En algún momento entre 1646 y 1694 la cofradía se divide en dos, quedando el altar de San Miguel en el trascoro y pasando el de la Soledad a su nueva capilla.

Para amueblar este nuevo recinto, la asociación religiosa solicita una traza a fray Francisco Antonio de Andrade, guardián del convento de frailes menores de Tui[65]. El 2 de junio de 1694 el notario y mayordomo Antonio Fernández de Castro confía su ejecución a Bugarín, concediendo al maestro nueve meses para llevarla a cabo, percibiendo por ello 1.600 reales [Figura 122]. El fraile entrega la traza «desnuda de talla, ojamiento y guarnición», por lo que el escultor habrá de añadir a la obra «toda la obra que toca guarnecer la arquitectura»[66]. Bugarín se ve obligado a aplicar un diseño ajeno y avanzado, adaptado a los nuevos aires que soplan desde Compostela. Este sencillo «bosquexo de planta» obliga a Bugarín a prescindir de muchos de los elementos manieristas integrados en sus retablos, acatando y nutriéndose de los caracteres de modernidad que existen en el esquema del mendicante. Su relación con el franciscano se traduce en una gradual barroquización de su estilo y un acceso más directo a las novedades ya consolidadas en la Compostela de finales del siglo XVII.

Presenta como fiador al pintor local Benito de Paredes Salgado, probable autor de la policromía[67]. No sería de extrañar que el trato con Bugarín le haya reportado a Paredes beneficios profesionales en el pasado, como la pintura y dorado de los retablos de la Preñada y San Miguel, y que en el futuro lo veamos trabajando en los de Santa Ana, Angustias, Santiago y

Hijo, y ansimismo toman por su abogado al glorioso archángel San Miguel» (ACT, Cofradías, Cofradía de la Soledad, 1646-1822, fol. 4r). Las constituciones obligan a que «cada quarto sábado del mes se cante una salue en canto de órgano en el altar de Nuestra Señora. Y el domingo siguiente una misa en canto de órgano en el dicho altar, y la ofiçien los músicos. Y el que faltare a dicha misa y salue sea multado en un real, no estando ocupado legitimamente, o enfermo o ausente. Y acauada la misa se diga un responso cantado, y la misa y el [responso] se diga por la yntención de los cofrades viuos y difuntos, y la paguen los mayordomos que fueren de dicha cofradía, dando dos reales de limosna al saçerdote que la cantare» (ACT, Cofradías, Cofradía de la Soledad, 1646-1822, fol. 5r). Asimismo, en ellas figura el deber por parte de los cofrades de que «el día del Viernes Santo de cada año se haga una proçesión por los cofrades alrededor de la yglesia, o por las calles acostumbradas, con una ymagen de Nuestra Señora de la Soledad, y que esto se haga con mucha desençia y deuoçión, sin que los músicos lleuen cosa alguna por todo lo susodicho, y los mayordomos prouean de la çera neçesaria» (ACT, Cofradías, Cofradía de la Soledad, 1646-1822, fol. 5v). Finalmente, sus componentes acuerdan que, dado que «combiene çelebrar un día solemnemente la festiuidad desta cofradía en uno de Nuestra Señora, con sus vísperas y misa, diputaron el día de la Anunçiaçión de Nuestra Señora por ser el más prósimo al Viernes Santo, y no poder çelebrar aquel día con el esplendor que combiene, donde asistirán todos los cofrades. Y procurarán confesar y comulgar a aquella misa para solemniçar la fiesta y edificar al pueblo» (ACT, Cofradías, Cofradía de la Soledad, 1646-1822, fol. 6v).

64 González Lopo señala que los sufrimientos del Hijo de Dios, cuya veneración hunde sus raíces en el solpor de la Edad Media, volverá en el seiscientos «a ser objeto de una devoción que roza la histeria, y será unos de los argumentos preferidos por los predicadores para conmover a sus auditorios y provocar en ellos una suerte de catarsis que los lleve al arrepentimiento. No es casualidad que se prodiguen desde este momento las representaciones del Cristo doliente, ya sea como Ecce Homo, crucificado o yacente. En su entorno comenzará a destacar la imagen de su Madre afligida, una aflicción que dará lugar a representaciones muy variadas» (González Lopo, 2001: 446).

65 Es uno de los hijos de Domingo de Andrade, Maestro de Obras de la catedral de Santiago, de quien aprendería el arte de dibujar y los rudimentos de la disciplina arquitectónica. Los pocos datos que se conocen de este tracista han sido publicados por Taín Guzmán, 1998a: 15, 31, 64 y 74.

66 ACT, Protocolos, Francisco Giráldez, 1694, fol. 310r-v (véase el contrato completo en el Documento 5 del corpus documental). Este retablo cuenta con un análisis previo, que no entra en la descripción de la obra, por parte de Dolores Álvarez Fernández (2001: 399-401). No ha sido tratado con detenimiento hasta la redacción del capítulo de mobiliario litúrgico barroco del informe histórico-artístico del Plan Director del Conjunto Catedralicio de Tui (Novo Sánchez, 2000: 8-10). Más tarde se perfecciona en nuestra memoria de licenciatura (Novo Sánchez, 2011: 66-71).

67 Según Martín González, resulta «frecuente que cuando una obra comprende la actividad de dos artistas, uno de ellos sale fiador del otro. Tal sucede con los retablos que entrañan la intervención de escultor y pintor» (Martín González, 1959a: 412).

Santa Librada. La concordancia entre los estofados del paño de pureza del Cristo yacente y del Padre Eterno que figura en la cima del retablo de Santa Librada no hace más que alimentar esta sospecha [Figuras 123-124]. Podríamos estar ante el pintor de cabecera del Cabildo en el solpor del diecisiete. Esta confianza institucional sería la causa de que su nombre no figure asociado documentalmente a los retablos señalados, pues suponemos que la Fábrica catedralicia le haría dichas encomiendas sin que medie contrato. Ello sumado al corto tamaño, y poco coste en policromía, de buena parte de la producción de Bugarín. Las únicas noticias que poseemos acerca de este maestro tienen relación con la posesión de una «guerta» y una casa en la que, probablemente, vive y trabaja en diferentes etapas de su vida[68], así como con su condición de avalista de Bugarín[69] e inspector de las tareas de policromía del retablo mayor[70].

Posee una planta sumamente estática, apenas perturbada por su posición, aunque discreta, en tres planos. En el centro del banco se abre un amplio nicho rectangular, acristalado y concebido como urna mortuoria [Figura 125]. A ambos lados de este hueco sepulcral se disponen cartelas vegetales de aspecto mullido y aletones avolutados [Figura 126]. Para el diseño de los trechos laterales de la predela se ha empleado como modelo, a nuestro juicio, una de las ilustraciones de la segunda parte del *Arte y uso de architectura*[71] [Figura 127]. A esta fuente podríamos añadir como posibles pautas para las roscas de los extremos sendas ilustraciones de la *Architectura* de Dietterlin y de *Flores de Miraflores* del cartujo Nicolás de la Iglesia [Figuras 128-129]. Entre los soportes salomónicos se dispone un camarín de gran capacidad, cerrado con puerta de vidrio y bordeado por una moldura mixtilínea, a la que se arriman elementos híbridos culminados por cariátides semejantes a las que veremos en el retablo de Santa Ana. Sobre el entablamento descansa un ático semicircular, en cuyo interior se abre una caja cuadrangular plana coronada por una estrecha cornisa apoyada sobre dos machones de perfil sinuoso. Estos soportes ondulantes, habituales en las sillerías corales portuguesas de la segunda mitad del diecisiete[72], son reminiscencias tardías y marginales de un exorno anacrónico [Figura 130]. Del viejo catálogo clasicista también forman parte las mensulillas del friso y las mencionadas figuras femeninas. En el resto del aparato ornamental predomina la estética barroca, en buena medida extraída del ideario de Andrade, formada por florones, roleos, querubines,

[68] En 1694 firma la prórroga del foro de «la guerta de arriua de la Fuentedelouro, junto al esteiro, sita en el arraual de Frianjo, estramuros de dicha ciudad», de ferrado y medio de pan de sembradura, por las vidas de tres reyes de España y 12 reales anuales de renta, pagaderos por el día de San Martín; pero inmediatamente, por alguna razón desconocida, hace «dejación» del mismo (ACT, Protocolos, Francisco Giráldez, 1694, fols. 221r-224r). Veinticinco años más tarde, en 1719, suscribe la continuación del foro de una casa de la Dignidad Episcopal, por las habituales vidas de tres monarcas españoles y un pago anual de 36 reais. El objeto de la transacción es «una casa alta y de dos sobrados, con frontera de piedra sita en dicha ciudad y calle de Tras la Obra della, que parte de un lado a la delantera con la dicha calle, adonde sale con puerta y ventanas en ambos altos, y por otro lado limita con casa de Nicolás de Fragachán, y por otra parte limita con casa de Pedro Alonsso de Nobal, y por la trasera con casa de Gonzalo Luis, cortador, la qual frente a la calle de arriua y llaman de Entre los Hornos» (AHPPO, Protocolos, Francisco de Losada y Sotomayor, 1719, prot. 44B, fols. 33r-34r).

[69] Su disposición a ejercer como fiador de Bugarín se extiende, además de al retablo de la Soledad, también al cobro de la renta de Tomiño, perteneciente al Cabildo, que el platero Domingo Parente, adjudicatario inicial, cede en 1694 a nuestro escultor y a Pablo Marful, sacabuche de la catedral, por un montante de 1.875 reales (ACT, Protocolos, Francisco Giráldez, 1694, fols. 275r-276r).

[70] El 13 de enero de 1696 la Fábrica abona 24 reales a «Benito de Paredes, pintor, por hauer reconoçido el retablo del altar mayor» (AHN, Clero, Catedral de Tui, Libro 10.383, fol. 153r).

[71] San Nicolás, 1663: 153.

[72] Podemos verlas en sillerías cercanas a la frontera, como las de los monasterios de Santa Maria de Refóios do Lima, Santa Maria de Bouro, Santa Ana de Viana do Castelo y São Salvador de Vilar de Frades; y también en *cadeirais* más lejanos, como los que amueblan la capilla de São Vicente de la Sé do Porto y las iglesias de São Domingos de Aveiro, São Salvador de Grijó y Corpus Christi de Vila Nova de Gaia (Smith, 1968: 39, 41 y 44-49).

aletones con motivos vitícolas, hojarasca y cartelas vegetales de aspecto mullido, así como sartas de frutas cuyo patrón gráfico se encuentra una vez más en la portadas del libro de arquitectura de Serlio. Este mueble responde a la tipología de retablo-vitrina, en la cual el cristal tiene como finalidad «aumentar la intimidad de la imagen, protegiéndola a la vez del polvo y del humo de las velas», utilizándose el escaparate, como en Tui, principalmente «para imágenes de vestir»[73].

El plan iconográfico gira en torno a los Dolores de la Virgen, momentos de la Pasión de Cristo sentidos como espadas hirientes en el pecho de su Madre. En la clave del arco se alza, dentro de un blasón cogido por un tenante, la Santa Faz impresa en el sudario de la Verónica, personaje de tradición apócrifa asociada al tema de Cristo camino del Calvario [Figura 131]. A continuación se dispone, en orden descendente y temporal, un grupo de la Piedad posicionado a los pies de la Cruz, o para ser exactos una variante ampliada de la misma, conformado por María, su Hijo muerto, Nicodemo y José de Arimatea. Bajo el madero se dispone la calavera de Adán[74] [Figura 132]. En las *Revelaciones* de Brígida de Suecia está una de las fuentes del asunto de Cristo muerto tendido en el regazo de la Virgen, que no figura en los evangelios canónicos ni en los legendarios[75]. La Virgen, ataviada con túnica, toca y manto, recibe al Salvador en su seno y lo sujeta por los brazos, adoptando ambos una postura nada convincente. Los santos varones, que habían colaborado en el Descendimiento y que estarán presentes en la Lamentación, como habrá oportunidad de comprobar en el análisis del retablo de las Angustias, y el Entierro, tienen por misión depositar en el regazo de Nuestra Señora el cuerpo sin vida del crucificado[76]. En la *pietà* tudense desempeñan tareas auxiliares, pues mientras uno aparta el manto de la Madre de Dios, a fin de poder mostrar el drama en toda su crudeza, el otro sujeta la corona de espinas con una mano velada. A ambos lados de la escena dos ángeles exentos arropados con túnicas ceñidas portan filacterias, una de ellas desaparecida, pudiendo leerse en la otra *Consolatrix aflictorum*, que es una de las invocaciones a María en la letanía del rosario[77] [Figuras 133-134].

El programa prosigue, siguiendo la secuencia temática, con Cristo tendido en su yacija, habitual en los retablos consagrados a la Dolorosa [Figura 125]. Representa al Mesías durante el tiempo que permanece en el lecho de muerte, desde el Santo Entierro hasta la Resurrección, el mismo que dura la aflicción de su Madre, que se erige en corredentora al compartir y acompañar el sufrimiento de su Hijo. Se cubre únicamente con el paño de pureza y su anatomía aparece lacerada por las yagas y los estigmas provocados por los sayones y el lance-

[73] Martín González, 1993: 20.

[74] El monte Gólgota significa en arameo el lugar de la calavera, como recuerdan los evangelistas. Aparte de esta acepción orográfica, se ha visto en ella «el símbolo de la muerte sobre el cual se yergue triunfal la cruz, símbolo de vida», para pasar luego a asociarse al cráneo de Adán, quien, según la leyenda, había sido inhumado en el mismo lugar en el que se levanta el madero de la Crucifixión (Réau, 1996b: 508-509).

[75] Santa Brígida en una de sus visiones pone en boca de María las siguientes palabras: «Entonzes me parecía que mi corazón era barrenado, como viese el corazón de mi Hijo charísimo pasado con la lanza; después fue baxado de la Cruz, al qual receuí en mis rodillas, como leproso despedazado, porque sus ojos estauan muertos y llenos de sangre, la boca helada, como nieue, la barba como una cuerda, el rostro consumido, las manos así se auían endurezido, que no se podía doblar, sino sobre el vientre, como estubo en la Cruz, así le tube en mis rodillas inmoble en todos sus miembros» (Oquendo, 1676: 161-162).

[76] Ceballos afirma que antes de la Contrarreforma «los artistas figuraban los dolores de María mediante la imagen de la Virgen con su Hijo en el regazo después de que, según piadosa tradición, fue depositado en él por los santos varones que lo desclavaron de la cruz» (Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, 1990: 82-83).

[77] Está repintada, pero suponemos que la inscripción primitiva contenía el mismo letrero.

ro. La pose inerte de la cabeza, la flexión de las piernas y la gesticulación de los brazos indican que la efigie pudo haber sido tallada inicialmente para los ritos de Semana Santa, estando el resto del año tumbada y expuesta a la veneración de los fieles. En el fondo de la caja del banco se tallan, inmersos en la maraña ornamental, los instrumentos de la Pasión, simbolizados en el martillo y las tenazas. La protección que da al Hijo de Dios la caja vidriada fue también, afortunadamente, una barrera para el repinte que en el novecientos afectó a las zonas lisas del mueble. Los rasgos del estofado del paño de pureza son característicos de la policromía barroca, si no lo son también las carnaciones, el negro del cabello y la barba y el rojo de heridas.

El proyecto figurativo culmina con la imagen vestidera de la Virgen de la Soledad. Sus rasgos faciales dejan entrever que, probablemente, no estamos ante la efigie para la cual se construyó el retablo barroco. Todo parece indicar que se trata de una figura de época contemporánea. Se representa con el rostro consternado y lloroso, pero a la vez sereno y contenido, y las manos entrecruzadas e implorantes por la muerte del Mesías [Figuras 135-136]. La enorme difusión de imágenes de vestir en el orbe católico hispano va pareja al auge de las procesiones a partir del sínodo tridentino, pese a que el propio concilio proscribe estas costumbres tan alejadas de la simplicidad cultual[78]. Los desfiles religiosos convierten a estos maniquíes lignarios en objetos de veneración masiva y, cada vez más, de propaganda y contemplación estética[79]. Esta variante de la Virgen dolorosa es producto de la España posconciliar, en palabras de Mâle[80] y Ceballos[81]. El modelo a seguir se halla en el bulto que Gaspar Becerra esculpe en 1565 para los mínimos del convento de la Victoria de Madrid[82] [Figura 137]. Esta ima-

[78] En esta clase de figuras se pone de manifiesto una vez más las contradicciones de la política religiosa de la Iglesia postridentina. Por un lado, «reconoce que lo fastuoso de un vestido o del brillo de una joya, además de la atención que captan, son reflejo de una belleza moral así como de una autoridad divina». Pero a la vez «es consciente de que la apariencia excesivamente mundana y preciosista de una imagen la acercan a un mero objeto artístico, sin más connotaciones espirituales. Y dado que la imagen ha de remitir a un modelo de comportamiento esta tiene que ser, ante todo, honesta y decente, lo cual -según la ortodoxia oficial- no tiene por qué excluir la belleza, pero cuando se habla de belleza se entiende una belleza espiritual». Martínez-Burgos García, 1990: 154.

[79] El proceso de exteriorización de la imagen de vestir de la Virgen desde el oratorio particular hasta la contemplación pública obedece tanto al «deseo de propaganda religiosa y catequesis permanente» como a la pretensión de convertirla en «objeto para la contemplación estética». El afán de ostentación de quien la poseía para mostrarla en privado se traslada al ámbito público, donde las cofradías, y también la nobleza, participan y compiten «en el aderezo y atavío más bello, sofisticado y, sobre todo, costoso. Cada uno de estos grupos muestra una imagen que actúa a modo de tarjeta de presentación social. De ahí que su apariencia sea lo más importante». Coincidiendo con la vigencia del naturalismo en la estética barroca, las imágenes de vestir se transforman en «auténticos iconos vivientes, introduciendo todo tipo de postizos naturales», una práctica que denota «un gusto en el que se mezcla lo exquisito con lo morboso», por medio de la cual «no sólo hemos llegado a la máxima exaltación de los sentidos, también nos adentramos en los confines de lo tétrico». Asistimos, pues, «al cambio del propio concepto del objeto artístico religioso», que ha dejado de valer «como instrumento para la reflexión devota convirtiéndose en una pieza digna de ser contemplada estética y sensualmente». Martínez-Burgos García, 1990: 153, 157-159.

[80] Mâle afirma que a menudo el arte «ha hecho desaparecer todos los signos exteriores de la Pasión, para mostrar únicamente a la Virgen, de pie o arrodillada, renovando esta sangrante Pasión en su corazón», reconociendo que España «ha dado a esta imagen un carácter profundamente emotivo», dando la impresión de que «la Virgen tiene el alma herida y que morirá de su herida» (Mâle, 2001: 264). Aporta algunos ejemplos en Italia y Francia, pero admite que «en ninguna parte alcanzó la profundidad de sentimientos que el arte español supo expresar. Una maravillosa policromía dá a estas estatuas su pálido rostro, sus ojos cercados por sombras azuladas, su emocionante belleza; unas lágrimas de cristal incrustadas en las mejillas no sólo impresionan, sino que añaden patetismo a la expresión. Jamás nadie expresó mejor el dolor silencioso de la Virgen que revive en su espíritu los sufrimientos de su Hijo» (Mâle, 2001: 265).

[81] Fuera de España «apenas el arte representó a María en Soledad, es decir sin compañía, ensimismada, después de haberse procedido al enteramiento de Cristo, vestida con tocas de viuda» (Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, 1990, 83).

[82] Sánchez de Madariaga, 2008: 219-224.

gen matritense, hoy desaparecida, ha sido reproducida hasta la saciedad en España y sus dominios americanos a través de pinturas y estampas de devoción durante el Barroco[83] [Figuras 138-141]. Tales grabados han servido de modelo en el orbe hispano para un número interminable de lienzos y esculturas de Vírgenes dolorosas, incluida la tudense.

4.4 Retablo de las Angustias

El de las Angustias, o de San Benito, estuvo instalado en primera instancia en la capilla del mismo nombre del brazo izquierdo del transepto, entre la capilla de San Andrés y la portada norte. En los albores del diecinueve se traslada a la capilla de Santa Catalina, instalándose en un nicho abierto para la ocasión frente a la puerta de entrada. La ausencia de fuentes nos ha impedido analizar este retablo en su totalidad, un inconveniente que se repite en el de San Telmo, del que más tarde nos ocuparemos. No disponemos de documentos gráficos anteriores a la reconstrucción del mueble en 1867, proyectada como respuesta al deterioro y abandono en el que se hallaba el retablo en el arranque del último tercio del ochocientos[84] [Figura 142]. Por la única fotografía localizada, fechada en 1919, se puede comprobar cómo este mueble se suma a la renovación estilística trazada en el retablo de la Soledad. Por ello, no sería nada extraño que la hermandad propietaria de la capilla solicitase una traza al franciscano rector del convento de los franciscanos de Tui. Tampoco lo sería que el diseño saliese del taller de Bugarín, imbuido ya por la forma de trabajar de los Andrade. El delineado de la remoción decimonónica y la mencionada instantánea permiten comprobar el alcance de la reforma y qué elementos de la estructura y del plan iconográfico provienen de la obra primitiva. En efecto, en ambos documentos advertimos como propias del retablo del seiscientos al menos la predela, la caja inferior de arco carpanel achaparrado bordeada por un marco de hojillas y, también probablemente, la segunda hornacina delineada en el dibujo. Esta última aparece cerrada con puerta acristalada y presenta una rosca de medio punto rebajada, rasgos que evidencian la analogía entre esta mazonería y el retablo de la Soledad. Del programa figurativo original han pervivido en la renovada arquitectura al menos el grupo de la Lamentación sobre Cristo muerto[85] y, probablemente, la imagen de San Benito. La fotografía señalada permite entrever unos pocos centímetros de su cogulla, de ahí que no podamos distinguirla ni aventurar una adscripción razonable dentro del catálogo de imágenes disponibles. Por lo que respecta al resto de las

[83] Entre las muchas que podríamos aportar, de mayor o menor calidad, se encuentra la de Jan de Noort para el frontispicio de Juan Díez de Ribadeneira, *Allegationum iuris*, Madrid, 1641. También la de Pedro de Villafranca para Tomás de Oña, *Fenix de los ingenios, que renace de las plausibles cenizas del certamen, que se dedico a la venerabilísima imagen de Nuestra Señora de la Soledad...*, Madrid, 1664. La más difundida, y de peor factura, es la que, de autoría desconocida, ilustra la obra de Juan de Baena Parada, *Epítome de la vida, y hechos de don Sebastián Dézimo Sexto rey de Portugal...*, Madrid, 1682. La que atesora mayor calidad artística es la de Gaspar Bouttats para la obra de François-Désiré de Sevin, *Pindus charitatis, sive horae subsecivae*, Antuerpiae, 1675.

[84] El 2 de marzo de 1865 la cofradía había «elevado una reverente esposición» al obispo, en la que manifiestan «los vivos deseos que tenían de recomponer el altar de dicha ymagen, colocada en la capilla de Santa Catalina, por hallarse deteriorado», aunque no será hasta el 1 de junio de 1867 cuando emprendan dicha obra, muy necesaria «por la ruina que amenaza y a evitar desgracias a los sacerdotes celebrantes» (ACT, Cofradía de San Benito, Diversos papeles, Solicitud y plano de 1867). También se proponen darle una capa de pintura uniforme, por lo que «suplican se digne concederles su superior permiso no sólo para hacer la referida obra sino también para pintarle de concluida para su conserbación de un blanco liso» (ACT, Cofradía de San Benito, Diversos papeles, Solicitud y plano de 1867).

[85] También denominado de las «Angustias», si nos atenemos a la inscripción escrita en la traza, cuya advocación da nombre a la capilla. Dicho recinto figura también con el nombre de San Benito, por la imagen y cofradía del mismo nombre instalada en dicho recinto, altar y retablo.

figuras pensadas para la obra novecentista, resulta imposible saber si la «Virgen» escrita en la caja superior formaba parte del proyecto barroco, y menos aún identificarla, si es que finalmente se ha incorporado al mueble. Los dos nichos restantes carecen de texto explicativo, pero podemos certificar que estaban ocupadas por sendas efigies dieciochescas de Santa Apolonia y Santa Lucía, ajenas al retablo primitivo[86].

Existió en la basílica una cofradía con la advocación del patriarca de los benedictinos, cuyas constituciones aprueba el obispo Ildefonso Galaz Torrero el 29 de abril de 1687, erigida dos días antes por el gremio de sastres y cordoneros de la ciudad y su jurisdicción[87]. En 1688 la corporación religiosa encarga una imagen titular del monje de Nursia para ser rezada en su capilla y sacada en procesión el día de su fiesta[88]. Tras el desmontaje del retablo quinientista del altar mayor, hecho que acontece en torno a 1689, el Cabildo encarga un retablo para la recién estrenada figura del patriarca del monacato occidental y el grupo escultórico de la Lamentación, procedente de dicho mueble. La nueva mazonería, fechada no lejos de 1694, se encomendaría a Bugarín como maestro de obras catedralicio. Este retablo tuvo dos ubicaciones en la basílica en tiempos distintos: primeramente en su propia capilla, denominada en este tiempo de las Angustias, situada en el brazo izquierdo del transepto, al lado de la puerta norte, y más tarde en la de Santa Catalina, pasando en esta última con el tiempo a depender de la parroquia del Sagrario. En 1799 los prebendados acuerdan que el nuevo altar del Santo Cristo de la Agonía, al que ya hemos hecho referencia en el capítulo de la clientela, se monte en la capilla de las Angustias, y que se busque destino dentro de la basílica para el retablo que ahora nos ocupa. En consecuencia, este último se instala en 1800 en la capilla de Santa Catalina[89]. En 1850 lo menciona Francisco de Paula Mellado en su viaje a Galicia[90], siendo todavía barroco en todas sus partes, aunque previsiblemente en mal estado de conservación. Allí permanecía aún, pero ya alterado, en 1879[91] y 1919[92].

En lo poco que muestra el dibujo se advierte su adhesión a los presupuestos del Barroco naturalista de Domingo de Andrade. Los netos poco salientes, cubiertos con cartelas protuberantes de hojas y volutas; las pilastras decoradas con ristras de frutas; la rosca de la puerta

---

86 En la fotografía de 1919 vemos, a la misma altura de la imagen de San Benito, las peanas de dos efigies del Barroco del setecientos de Santa Lucía y Santa Apolonia, hoy en el Museo Diocesano de Tui. Por sus rasgos estilísticos podrían pertenecer a Antonio del Villar, autor de los retablos catedralicios de San Cosme y San Damián, Expectación y Sagrada Familia, estos dos últimos de la capilla de Santa Catalina. Fueron trasladas al retablo probablemente en el marco de la reforma del siglo XIX, o bien colocadas a posteriori, pero en cualquier caso no pertenecen al mueble original de las Angustias. Tales figuras están colocadas a un nivel inferior al inicialmente delineado, por lo que cabe pensar que en una reducción del tamaño de la mazonería para adaptarla al espacio disponible. Este condicionante obligaría también a los impulsores de la obra a prescindir de la caja de la Virgen dispuesta inicialmente sobre la de San Benito.

87 Gómez Sobrino, 1983: 27-35.

88 En 1688 la cofradía paga 110 reales, «los mismos que costó la echura de San Venito», así como otros 180 reales «al pintor por pintar y dorar el santo» (AHDT, Fondo parroquial, Sagrario de Tui, Cofradía de San Benito, Cuentas (1688-1846), fol. 79v).

89 En esta capilla existía una puerta interior que comunicaba con el claustro, que el 9 de enero de 1656 se hallaba tapiada y se ordena reabrir «para que en ella y en la capilla de el Sanctísimo se digan las misas de las parrochias. La de Santiago desde oy en adelante se a de deçir en la capilla del Sanctísimo, y la de San Pedro se diga en su capilla asta que dicho señor chantre haga se repare dicha capilla de Sancta Chatalina» (ACT, Libro 1º de Acuerdos Espirituales (1607-1657), fol. 80v). Todo indica que esta puerta se inutiliza y se transforma en nicho en el tránsito al diecinueve para acoger el retablo de las Angustias, si es que ya no estaba emparedada en ese momento (Gómez Sobrino, 1983: 31).

90 Mellado, 1850: 88.

91 Rodríguez Blanco, 1879: 181.

92 En este año está fechada la única fotografía que poseemos del mueble antes de su retirada, procedente del Arxiù Mas de Barcelona.

acristalada de la hornacina de San Benito; y el diseño de las molduras de las cajas y su relleno vegetal ponen a este retablo en conexión directa con el de la Soledad [Figura 143]. La afinidad no sólo es arquitectónica y ornamental, sino también espacial, pues se hallaban uno frente al otro a ambos lados del transepto, separados por la sillería del coro. En este sentido, cabe la opción real de que se diseñase buscando entre ambos la mayor armonía y simetría posible.

La parroquia de Tui, bajo la titularidad del Sagrario, se traslada en 1908 a la iglesia del antiguo convento de los franciscanos tudenses[93]. Hasta dicho año se ubicaba en el interior de la catedral, concretamente en la capilla de San Andrés. El cambio lleva implícito la mudanza de la cofradía de San Benito, que había sido absorbida por la feligresía tudense en 1906[94]. Tal corporación poseía dos imágenes de su patrón: una de vestir, trasladada a la nueva sede, y otra de talla, que permanece en el retablo en la catedral[95]. Las dudas acerca de la identificación y la antigüedad de este último bulto escultórico se contraponen a la certidumbre de la escena pétrea del llanto sobre Cristo muerto, hoy encastrada junto con su hornacina en un edículo de la nave de la epístola. Ambas esculturas componen, como mínimo, el proyecto iconográfico pensado para este retablo de Bugarín. El grupo de la Lamentación, situado temáticamente entre el Descendimiento y el Entierro, procede del retablo mayor del dieciséis, como el de Santa Ana Triple del retablo del siguiente epígrafe, pero a diferencia de la santa parentela su expresividad está anclada todavía en el pasado gótico[96]. Esta agrupación pasional reúne a siete personajes en torno a la figura exánime del Mesías, formando una composición piramidal en la que los rostros y los gestos muestran un dolor sereno, incluso elegante. De pie se sitúan José de Arimatea, que porta la corona de espinas, una de las tres Marías con las manos en actitud suplicante, tal vez la de Betania debido a su aspecto juvenil, y San Juan, en el centro y posando su mano izquierda en el hombro de la Virgen, poniendo de relieve la nueva relación de afectividad deseada por Jesús. Agachada frente al evangelista, la Madre de Dios se erige en foco de atención de la escena, como no podría ser de otra forma. Con los brazos cruzados en forma de aspa a la altura del pecho muestra desconsuelo y a la vez asunción del papel que ha de jugar el Salvador. A su izquierda, y a menor altura, se posiciona otra de las Marías, posiblemente María Salomé, que lleva su mano izquierda a la cara para secarse las lágrimas, mientras que con la derecha trata de sostener, de forma poco convincente, uno de los brazos del cuerpo exánime de Cristo. Este se dispone en el primer plano del relieve, y tampoco en este caso ha habido fortuna a la hora de ubicarlo en el espacio con naturalidad, especialmente de cintura hacia abajo. A ambos lados del cadáver, a un mismo nivel, se hallan Nicodemo, que sujeta la sábana con la que se ha ayudado para depositar al Maestro en el suelo, y María Magdalena, ensimis-

93 Gómez Sobrino, 1983: 31.

94 El párroco Juan Sánchez afirma que recibió la cofradía «para administrarla, por hallarse en decadencia», tomándola «sin fondo alguno y sin consignación de cuentas de los años anteriores al actual» (AHDT, Fondo parroquial, Sagrario de Tui, Cofradía de San Benito, Cuentas (1845-1959).

95 No entra en la mudanza el retablo de San Benito, que se desmantela, pero sí una imagen del santo «con todas sus alhajas y archivo» (Gómez Sobrino, 1983: 31). La figura incluida en el traslado no es la encargada por la cofradía en 1688, que permanece en la catedral, sino otra del siglo XVIII «de vestir, de tamaño grande, con barba y diadema de plata, cogulla de tela, báculo de plata hecho por el platero tudense Carabelos» (Iglesias Almeida y Gómez Sobrino, 1983: 108).

96 Rosende señala que su goticismo «se refleja en primer lugar en la persistencia del patetismo como expresión de sentimiento religioso. La insistencia en unas fórmulas emocionales y dramáticas, tendentes a resaltar lo que de doloroso tiene el tormento sufrido por Cristo, son un rasgo evidente del carácter anticlásico de la escena. Y en este proceso la importancia concedida al gesto verifica que todavía nos movemos dentro de las claves afectivas del Gótico» (Rosende Valdés, 1989a: 69-70).

mada en la tarea de unción, utilizando para ello el frasco abierto a los pies del Hijo de Dios[97] [Figura 144].

4.5 Retablo de Santa Ana

En el sínodo de 1526 se determina que en la catedral y demás iglesias de la diócesis se celebre la fiesta de Santa Ana[98]. Un siglo más tarde, en el de 1627, todavía figura en el calendario[99]. Una mujer principal y de carácter piadoso, llamada Beatriz de Heredia, funda una obra pía a través de su testamento el 12 de mayo de 1614, en el cual expresa su afecto devocional hacia la madre de la Virgen[100]. De no cumplirse las condiciones impuestas en dicho instrumento público, el inmueble legado al prebendado Diego Fernández de Heredia, a buen seguro familiar suyo, tal vez sobrino, pasará a manos del Cabildo[101]. Cabe suponer que el canó-

97 Como podemos comprobar por la fotografía antigua, en 1919 la cabeza de Nicodemo se situaba de perfil, mientras que en la actualidad gira hacia el espectador, lo que sugiere una actuación en esa parte de la anatomía, tal vez por desprendimiento. Este tema no figura en los evangelios sinópticos y, a juicio de Réau, surge en el siglo XII «por influencia de las meditaciones de los místicos», o bien inspirado «en el rito popular de las *Lamentaciones fúnebres*», que todavía se practica en Córcega y el Mediterráneo oriental (Réau, 1996b: 538). Según el mismo autor, este asunto bizantino pasó primero a la Italia del Trecento y más tarde al norte de Europa, de donde procedería el escultor responsable de la Lamentación tudense. En este sentido, Rosende sostiene que el retablo del cual procede el grupo escultórico «es un claro exponente del tránsito del modelo nórdico al renacentista y nos viene a confirmar cómo la incorporación de la escultura gallega al Renacimiento se produce, aunque no de modo excluyente, en relación con artistas de formación y procedencia norteña que, afirmándose en Galicia o continuando viaje hacia Portugal -de donde es posible que proceda en esta ocasión nuestro escultor, habida cuenta de los frecuentes contactos mantenidos por Tui con la región del Miño-Douro-, aportan un estilo fuertemente imbuido de vocabulario gótico, proporcionando a nuestro Renacimiento su particular visión del lenguaje clásico» (Rosende Valdés, 1989a: 72).

98 García García, 1981: 393.

99 Constituciones, 1761: 134.

100 Así se hace constar en la cláusula correspondiente: «Yten digo que por quanto yo he sido en vida debota de la señora Santa Ana y la he çelebrado su fiesta como he podido, aunque no como deseaua, y lo mismo tengo mucha deuoçión con el día de la comemoraçión de todos los difuntos, que se çelebra a dos de nouiembre de cada año, y en muerte querría se çelebrase por mi quenta una y otra fiesta con la mayor solennidad que se pueda. Por tanto, para ello dexo y mando estas casas principales en que viuo, con una caualleriça que está frontero della, que es una casa terrena que está pegado con otra casa sobradada mía, al doctor Diego Fernández de Heredia, canónigo en esta cathedral, con que en cada un año çelebre i haga çelebrar la fiesta de la señora Santa Ana en esta manera: bísperas solennes en su bíspera con canto de órgano y misa cantada con diácono y sudiácono, cantada todo ello con canto de órgano, y dará a los cantores diez y seis reales, y al presbítero que dixere la misa quatro reales, y al diácono y sudiácono a cada uno un real, y pondrá la çera y seruiçio. Y el día dicho de la conmemoraçión de todos los difuntos hará dezir tres misas rezadas por mi ánima y las por quien tengo obligación y por las ánimas de Purgatorio, y con cada misa su responso sobre mi sepultura, y ese dicho día a la mañana bestirá dos mugeres pobres de sayas y sayo de paño pardo, las quales estarán y mando que estén bestidas con los dichos bestidos sobre mi sepultura la dicha mañana encomendándome a Dios. Y declaro que acauado de dezir la misa de la señora Santa Ana me digan un responso en cada un año en canto de órgano, con que tenga reparada y adereçadas las dichas casas a su costa de todo lo neçesario, aunque sea hazer cimientos y paredes de cantería y todo lo demás que tubiere neçesidad las dichas casas» (ACT, Protocolos, Andrés Ferreira, 1614, 170v-171r.) La de esta devota es, como se puede comprobar, una fundación triple, dado que trata de promover el culto a la madre de la Virgen, al tiempo que por su carácter benéfico actúa contra la pobreza, incluyendo finalmente la dotación de misas como medio de promover el remedio espiritual de su fundadora. Se puede encuadrar, por lo tanto, en tres de las cuatro categorías en las que cabe agrupar las fundaciones perpetuas realizadas en suelo gallego durante el seiscientos y el setecientos (González Lopo, 2002: 625-626). La instauración de obras pías es, y en el caso de la señora Heredia aún más dada su diversificación, «un acto inteligente, asegura mediante la hipoteca de una parte de los bienes del individuo, la bienaventuranza eterna. La obra pía daba la seguridad a su fundador de que de no entrar directamente a gozar de la gloria con las misas, limosnas y oraciones dispuestas en su hora postrera, la permanencia de unos sufragios por su alma le garantizarían esa entrada en un plazo, con seguridad, breve, alejando con ella el temor del olvido y evitando así la permanencia indefinida en el Purgatorio» (González Lopo, 1987: 363).

101 Advierte no obstante que «no queriendo açetar esta dicha manda con las dichas condiçiones el dicho doctor Heredia, o açetándola si después de açetada se fuere desta çiudad, ahora sea dexando su canonicato y preuenda, ora sea no la dexan-

nigo beneficiario moriría sin heredero y que, por lógica, la casa pasaría a manos del órgano rector de la catedral. En consecuencia, la fabricación del retablo sería impulsada por la Fábrica, movida por la gratitud hacia dicha beata y los propios deseos de los prebendados de acrecentar el culto hacia la madre de la Virgen. Anhelos cultuales ya manifestados por la cedente en sus últimas voluntades, a través de las cuales crea además una capellanía de coro, a la que instituye como heredera universal[102]. La vida litúrgica en este altar fue especialmente vigorosa hasta comienzos del diecinueve, momento en el cual comienza a decrecer hasta desvanecerse[103]. En una de las pocas fotografías antiguas en las que podemos ver el retablo en su ubicación primitiva resulta podemos apreciar el pésimo estado de conservación del mueble, con un ático despiezado y mermas irrecuperables en la pintura y la estructura, resultado del declive de la devoción catedralicia a la madre de la Virgen. En este estado de abandono se encontraba el retablo en 1963[104] y 1986[105], poco antes de su retirada.

El retablo se hallaba embebido en un nicho gótico, lo que limita su expansión en planta y alzado, pese a lo cual se disponen en tres planos [Figuras 145-150]. El diseño de los pedestales y las cartelas adheridas a ellos certifica el cambio hacia el nuevo horizonte estético, sin por ello abandonar el repertorio tomado de Cendón, evidenciado a través de la presencia de telamones, mensulillas curvilíneas y hendiduras en chaflán. Sobre tales podios se alzan tres clases de soportes, cada uno con sus pedestales: las columnas salomónicas, que desempeñan una función tectónica; las pilastras frontales a las que se anexan sendos telamones; y los festones laterales henchidos de frutas saliendo de la boca de mascarones. Tanto pilastras como festones tienen más valor ornamental que arquitectónico. Estos mismos netos con sus cartelas están presentes en otros tres retablos atribuidos a Bugarín: los dos del monasterio de A Guarda y el del convento de Santo Domingo de Tui. En el retablo de Santiago, que analizaremos a continuación, veremos roleos vegetales entrelazados emparentados con las que aquí se tallan en el entrepaño de la predela y los aletones laterales. El maltrecho ático alberga un nicho rectangular al que se yuxtaponen apéndices avolutados, estando coronado por una cartela de apariencia

do, en qualquiera manera que se ausente con qualquiera ofiçio que se le aya dado o tenga temporal o perpetuo de residençia fuera desta çiudad, o aunque resida en esta çiudad, después de sus días del, como digo residiendo en esta ciudad, quiero y mando que suçeda en las dichas casas el Deán y Cauildo desta Santa Yglesia perpetuamente con las cargas, condiçiones y reparos» (ACT, Protocolos, Andrés Ferreira, 1614, 171r).

102 El objetivo de la manda es que «tengan un capellán clérigo de misa más en el coro que sirua y resida en él a todas las oras», y para su sostenimiento lega al cabildo «todas las viñas que me están adjudicadas por carta executoria de la Real Chancillería de Valladolid, que están en el contorno de la villa de Riuadauia». Nombra como primer capellán a un tal Francisco Teixeira, quien, aparte de las responsabilidades propias del cargo se verá en la obligación «de dezir tres misas cada semana por mi ánima y las demás de quien tengo obligación». ACT, Protocolos, Andrés Ferreira, 1614, fols. 171r-172r.

103 En dicho año 1718 «el organista don Juan Correa, presbítero, convocó a los niños de coro, y con ellos adornó de colgaduras la capilla, y cantó otra misa con mucha solegnidad, e hicieron procesión. Esto mismo se fue repitiendo hasta el de 1722 en que don Bernardo San Millán, organista sucesor del Correa, empezó a hacer la novena a Santa Ana con misa cantada con música los nueve días de ella, y adornando mejor la capilla. Esta devoción se aumentó mucho más el año de 1740, en el de 48 se le añadió el sermón, fuego artificial, gayta» (Ávila y la Cueva, 1995a: 512). Señala Ávila que «en algunos años se hacía la procesión con vellansicos en ella. Y así fue siguiendo esta devoción unos años con más solegnidad y otros con menos, según la más o menos pusibilidad y afecto del mayordomo que se nombrava anualmente, y siempre era un músico de la catedral hasta principios del siglo actual de 19, en que aún yo la acuerdo con novena, proseción, misa solegne y sermón» (Ávila y la Cueva, 1995a: 512).

104 Castro Fernández, 2003: 154.

105 En torno a 1986 aún se hallaba en su ubicación natural, pues Gómez Sobrino al enumerar las piezas escultóricas que habían sobrevivido del viejo retablo mayor renacentista señala que «la escena de Santa Ana y la Virgen con el Niño» se ubica «en un arcosolio del claustro» (Gómez Sobrino, 1986: 170). También cabe la opción de que el retablo fuese retirado y que únicamente permaneciese el grupo escultórico.

esponjosa fusionada con una cabeza pueril. A las cartelas, roleos y ristras frutales se unen florones a la hora de cubrir la mazonería. Esta epidermis barroca tiene que convivir todavía con elementos de la antigua estética manierista, aunque ya muy residuales.

Preside el mueble un grupo escultórico pétreo de Santa Ana Triple, hoy expuesto en el museo de la catedral, proveniente del desmantelado retablo mayor renacentista[106], un tema con numerosas manifestaciones en el territorio hispano y que tiene su origen en los siglos finales de la Edad Media[107] [Figura 151]. Al calor de un ambiente doméstico y distendido, Santa Ana y la Virgen se sientan a ambos lados de la figura juguetona y desnuda del joven Mesías. La venerable señora, tocada a la moda norteña, posa su brazo izquierdo sobre la espalda del Niño mostrándole el cariño que le profesa. El infante, sentado sobre un cojín y con las piernas cruzadas, gira su cuerpo hacia la derecha con un audaz escorzo renaciente para agradecer el gesto de ternura. Ambas actitudes posturales fueron en su tiempo avanzadilla estilística del Renacimiento en el antiguo retablo mayor quinientista, en contraposición al inmovilismo gótico representado por el grupo de la Lamentación sobre Cristo muerto. Por su parte, María, cuya belleza se asemeja a la de una *koré*, recibe también su dosis de afecto al tener sobre su pecho el brazo amoroso de su Hijo. Esta agrupación de imágenes se ajusta a una modalidad iconográfica desgajada del tema de la Parentela de la Virgen, limitada a las figuras de Ana, su Hija y el pequeño Jesús, de la cual se excluyen unos esposos habitualmente presentes.

4.6 Retablo de Santiago

Existe en la catedral de Tui desde la Edad Media un espacio sacro dedicado al hijo de Zebedeo. Es una de las cinco capillas que formarían la cabecera de la basílica, si se confirmase la hipótesis formulada a este respecto por Marta Cendón[108]. Hoy forma parte de una testera tripartita y se abre entre la capilla mayor y la sacristía capitular. Pese a la relevancia que para Galicia tiene la devoción al apóstol Santiago el Mayor, existe un notable desinterés por parte de los creyentes locales a la hora de rendirle culto y tenerlo como intermediario para su salvación. La ausencia de una cofradía en su honor y, sobre todo, las pocas alusiones a misas y limosnas en los testamentos nos lleva a dicha conclusión[109]. Ello contrastaría con el culto profesado por los peregrinos llegados por la vía lusitana del Camino de Santiago, los cuales tendrían como marco para sus plegarias el altar jacobeo tudense[110]. La festividad en honor al pa-

[106] Procede del antiguo retablo mayor del dieciséis, labrado no lejos de 1520 en piedra caliza portuguesa de la zona de Batalha, materia prima utilizada en el resto del conjunto a juzgar por las otras dos piezas conservadas del mismo: el grupo de la Lamentación del retablo de las Angustias y una pilastra con un altorrelieve de San Sebastián, conservada en la sección lapidaria del museo catedralicio, ubicada en el claustro. Se maneja la hipótesis del origen del maestro responsable en el norte de Europa, lo que explicaría el uso de fórmulas a medio camino entre el Gótico y el Renacimiento. Sin embargo, se cree que antes de recalar en Tui pudo haber trabajado en el país vecino, de ahí la utilización del referido material (véanse estas hipótesis y un estudio de los restos escultóricos del retablo en Rosende Valdés, 1989: 68-72). El grupo que fue reutilizado en el retablo de Santa Ana era una de las siete historias sobre la vida de Cristo y su Madre que el obispo Miguel Muñoz ordena pintar en la visita cursada a la catedral en 1540 (Gómez Sobrino, 1986: 170-171). Rosende sostiene que, conforme a los nuevos cánones estéticos del Renacimiento, en la escultura de Santa Ana, la Virgen y el Niño «se omite el hieratismo de la iconografía tradicional. De una fórmula que se limitaba a presentar unas imágenes se ha pasado a una escena narrativa y anecdótica y, por consiguiente, más afable y comunicativa» (Rosende Valdés, 1989: 71).

[107] Trens Ribas, 1946: 119-134.

[108] Cendón Fernández, 2000: 33-45.

[109] González Lopo, 1994: 53-68.

[110] Algunos de ellos forman parte de la historia jacobea, como Leon de Rosmithal de Blatna, Hieronymus Münzer, Giovan Battista Confalonieri, Cosimo III de' Medici, Domenico Laffi y Nicola Albani (Caucci von Saucken, 1994: 17-29).

trón de España es de primera clase, con misa solemne en su capilla, canto de órgano y procesión con capas y chirimías por el claustro[111]. El 31 de enero de 1696 el prebendado Juan Falcón de Oya ajusta con Bugarín la hechura de un retablo para este recinto, en sustitución de otro que había sido encomendado por el Cabildo en 1601 al portugués Alonso Martínez[112] [Figura 152]. El coste de la operación asciende a 3.600 reales, acordándose como fecha límite para ultimarlo y asentarlo el 30 de septiembre. El capitular dice promover la obra «como sobrino y heredero del licenciado don Juan de Salamanca Falcón, canónigo que ha sido desta dicha Santa Yglesia, y su heredero, y de parte del quinto de sus vienes, para mayor honra y gloria de Dios y descanso del alma de dicho su tío». El contrato exige al escultor reaprovechar «la ystoria del señor Santiago», tallada a comienzos del seiscientos, y acomodarla «en dicha obra y retablo»; también estipula que el mueble se haga «de la mesma echura» que el de la capilla mayor; y, finalmente, dispone que la mazonería ocupe todo el ancho de la capilla[113].

En el primer cuarto del setecientos se materializa una reforma de calado en la mazonería, reflejada en las cuentas de Fábrica de 1714. En ellas se anotan 1.500 reales «del coste del colectoral de la capilla del señor Santiago, que se conpuso por no estar suficiente el que tenía», 300 de los cuales los suple el mismo clérigo que había impulsado su construcción dieciocho años atrás[114]. Efectivamente, se aprecian en el alzado dos manos, bien visibles en el plano ornamental, una primera circunscrita al banco, el primer cuerpo y la predela del segundo nivel, y otra que abarca el segundo cuerpo y el ático ojival. Se trataría de adecuar su forma al retablo de la otra capilla absidal, la de San Pedro, encomendado en 1713 a Domingo Rodríguez de Pazos. La fecha de la reforma y el paralelismo decorativo y arquitectónico entre ambos ejemplares permiten atribuir la mejora al aludido maestro.

Todo son inconvenientes en el proceso constructivo, pues a la angostura del recinto se une la posición asimétrica del rosetón de la testera y la necesidad de ocultar «un pilastrón que allí se alla de piedra» para poder «acomodar los nichos», no siendo posible por tal razón «buscar la esquadría en lo ancho de dicho hueco»[115]. Ocupará dicho retablo

> «todo el ancho de la dicha capilla, y de una parte arrimándolo todo lo que se pudiere al retablo de la capilla mayor de dicha Santa Yglesia, que al presente está dorado, y çerrar con él pudiendo ser, y de la mesma echura, y de la otra parte dando media buelta a la sacrestía»[116].

La obra materializada respeta en buena medida lo señalado en la escritura, que prescribe con minuciosidad cómo debe ser la predela. En ella

> «los reciuimientos de las colunas, ynclusos en el banco y pedestal, han de ser de lauor acartonchado u de masquerones en diferencia. Y entre dichos reciuimientos an de hir tres entrepaños, en el del medio una cartoncha, guarnicida de coles u ramos de perejil u cardo, y en los otros dos dos rapisas y tanuién guarnicidas con sus follajes de lo mesmo, y a los lados sus cogollos enlazados»[117].

[111] ACT, Ceremoniales, Alcoba, 1615-1625, fol. 40rv.
[112] Gómez Sobrino, 1986b: 181-191 .
[113] Archivo de la Casa de la Canicoba de Tui (ACCT), Libro 3º, fols. 125r-126r.
[114] El descargo de esa cantidad se realiza en algún momento entre el 1 de agosto de 1714 y el 31 de julio de 1715 (AHN, Clero, libro 10.383, fol. 430r).
[115] ACCT, Libro 3º, fol. 125r.
[116] Ibidem, fol. 125r.
[117] Ibidem, fol. 125r.

Las repisas que emergen de los entrepaños laterales de la predela, aunque más actualizadas, remiten a la del banco del retablo de San Miguel. Los netos y sus cartelas son el mejor exponente de la modernización de las formas experimentada en los retablos de la Soledad y las Angustias, dos de las cuales adoptan forma de mascarón engullendo racimos de uvas, sin por ello abandonar las secciones geométricas de los costados de los pedestales. La cartela dispuesta en el centro del banco evoca inevitablemente a las que posee el retablo de Santa Ana. El tapiz decorativo adherido a este primer nivel del mueble, así como al cuerpo inicial, entablamento y segundo banco, conformado por tarjas de composición vegetal, roleos, sartas de frutas, querubines, vieiras y mascarones, repite en buena medida fórmulas vanguardistas ya vistas en los tres retablos referidos [Figuras 153-160]. Cada una de las cuatro columnas salomónicas que organizan el primer cuerpo se recubrirán, de acuerdo con el documento de ajuste, de «frutas o parra o salsa de rosal»[118], en las cuales se posan dos enigmáticos búhos, aves cuya presencia no puede ser más nefasta por su significación pecaminosa[119] [Figura 161]. No son pocas las referencias gráficas sobre búhos y lechuzas existentes en la emblemática y los libros de historia natural y simbología faunística de la Edad Moderna. Las pautas más factibles para la rapaz nocturna tudense se encuentran en ilustraciones de los tratados de Sebastián de Covarrubias[120] y Ullisse Aldrovandi[121], así como de la edición castellana de la *Historia natural* de Plinio el Viejo [Figuras 162-164]. El intercolumnio principal alberga un nicho cuadrangular plano «con su guarnición de lauor y archete»[122]. En las calles laterales se abren cajas de arco rebajado, prácticamente adinteladas, decoradas «con sus lauores que acompañen en las jambas, y archetes resalteados, y en ellos buen lauor». En el intradós de las mismas Bugarín recupera la cadeneta clasicista del retablo de la Preñada[123] [Figuras 165-166].

Tras el cuerpo inicial se dispone el entablamento y un nuevo banco de perfil ochavado que sirve de asiento al segundo cuerpo del retablo. Sobre este basamento se dispone un segundo nivel que adopta la misma planta que su predela, lo que le permite sortear las limitaciones arquitectónicas de la capilla y, de paso, adaptarse al ventanal circular de la cabecera. Este vano alude al disco solar y, de forma simbólica, a lo trascendente[124]. El instrumento notarial

---

118 Ibidem, fol. 125r.

119 Santiago Sebastián, en su comentario al *Physiologum*, afirma que desde el punto de vista alegórico «esta ave es muy negativa, verdaderamente símbolo del hombre inclinado al vicio», pues viene a significar «la ceguera en las cosas espirituales, y su gusto por visitar las tumbas fue interpretado como una complacencia en el pecado, en la podredumbre de la carne. El aviso de los demás animales en señalar su presencia por medio de voces, es semejante al del pecador al que los hombres virtuosos le dirigen una palabra de censura por sus pecados y excesos. La preferencia del búho por las tinieblas significa, según algunas interpretaciones, el rechazo de Jesús por parte de los propios judíos, así que Cristo dio su nombre a los gentiles», si bien de su presencia se saca una lección positiva, pues, según afirma el profeta Isaías, «Cristo vino y amó por igual a todos los que se hallaban en las tinieblas y en las sombras de la muerte, así que vieron una luz muy grande» (Fisiólogo, 1986: 110-111).

120 Nos referimos a la lechuza que ilustra el emblema «IN NOCTE CONSILIVM» (Covarrubias Orozco, 1610: 247).

121 Se trata del búho que figura como ilustración del Libro VIII de su *Ornithologiae*, titulado «DE AVIBUS RAPACIBVS NOCTVRNIS» (Aldrovandi, 1600: 509).

122 ACCT, Libro 3º, fol. 125r.

123 Ibidem, fol. 125r.

124 En Tui se hace de la necesidad virtud, pues se reaprovecha el rosetón gótico de la capilla para iluminar, con connotaciones sobrenaturales, este recinto del oriente catedralicio. Según Nieto, en la época del Gótico clásico «a la metáfora y símbolo de Dios como luz se le dio una respuesta arquitectónica mediante el empleo de la vidriera como filtro conversor de la luz natural exterior en un sistema de iluminación visualmente diferenciado y evocador de una realidad inmaterial y trascendente» (Nieto Alcaide, 1985: 15). Sin ir más lejos, este retablo, y también el simétrico de San Pedro, tuvo hasta fechas recientes cortinas que dificultaban el paso de la luz natural por el óculo acristalado, colocadas tal vez con esa intencionalidad evocadora y, quizás también, litúrgica.

muestra cómo era en origen esta parte de la mazonería. Así, la escritura previene que

> «ensima del nicho principal se a de formar otro segundo cuerpo, que se conpone de un pedestal asta llegar a coger luz del espejo que hay en dicha capilla, y que no se la enpida, el qual a de lleuar sus lauores conforme viene de auajo, y ensima nazer dos pilastrones o cartelas tanuién guarnicidas de lauores. Y a las quatro esquinas que da buelta dicho espejo quatro florones de media talla y el más lauor de realçe que allí cupiere»[125].

Lo más probable es que la reforma de 1714 no afectase a la estructura que flanquea al rosetón, que se limitaría al reemplazo del aparato ornamental. La verdadera novedad radica en el ático, donde se recrea el tímpano y el abovedamiento de una portada gótica, acaso la occidental de la propia basílica, con el objetivo de asimilar este retablo al de San Pedro [Figuras 167-168]. En definitiva, Pazos prescindiría del cierre primitivo, descrito en el contrato de finales del diecisiete:

> «encima de los pilastrones que an de cerrar la quadra de dicho espejo a de lleuar su cornijamiento, tanuién guarnicido de lauor y un frontespicio encima, que suba dos baras en alto poco más o menos o conforme el largo del lo dijiere. Y en dicho frontespicio dos rapisas a los lados para en ellas querer poner figuras o pirámides, y en medio para poner cruz o pirámida. Y todo ha de hir guarnicido de lauor de realçe, conforme lo pide el alturato de dicha obra y retablo»[126].

El exorno dieciochesco presente en la parte superior del retablo difiere desde el punto estilísticio del esculpido en el seiscientos, pues no existe confluencia estilística entre Bugarín y Pazos. Sí existe coincidencia, en cambio, en la tipología de los elementos que lo constituyen, pues al margen de niños desnudos de cuerpo entero la madera se reviste con roleos, festones, ristras de frutas, figuras híbridas, cartelas, conchas, volutas, cintas y querubines A un lado del espejo se tallan las insignias del Camino de Santiago, en consonancia con la titularidad de la capilla y del retablo: estrella, arca marmórica, cruz, bordón provisto de calabaza, lanza con estandarte y vieira [Figuras 168-172].

En medio del mueble se encastra un relieve monumental de Santiago el Mayor como *miles Christi*[127] [Figuras 173-175]. Muestra la Batalla de Clavijo, un tema de la leyenda jacobea que tiene su origen literario en el Diploma de Ramiro, también denominado Privilegio de los Votos[128]. Este asunto llega a la Baja Edad Media plenamente consolidado en la ilustración

[125] ACCT, Libro 3º, fol. 125v.

[126] Ibidem, fol. 125v.

[127] El relieve, como ya se ha indicado, se ha recuperado del retablo anterior de 1601. En el contrato correspondiente se le exige al portugués Alonso Martínez la hechura de un «Santiago a cavallo con algunas figuras de moros» (ACT, Protocolos, Andrés Ferreira, 1601, fol. 36r). El hecho de que sólo aparezca un sarraceno parece indicar que la composición pudo haber sido de mayores dimensiones.

[128] En el diploma, traducido a lengua romance en 1567 por el comendador Hernán Núñez de Guzmán, el apóstol arenga en sueños al rey Ramiro I ante la crucial batalla de Clavijo: «Esfuérçate y ten mucha confiança, que por çierto yo seré en tu ayuda, y en la mañana con el poder de Dios la innumerable muchedumbre de los moros que te tienen cercado. Pero muchos de los tuyos, a los quales esta ya aparejada la holgança eterna, recibirán en esta batalla corona de martirio. Y por que sobre esto no aya lugar de dudar, vosotros y los moros me vereys manifiestamente en un cauallo blanco de grande y blanca fermosura y terne un pendon blanco y muy grande. Por tanto en aluoreciendo confessaros eys todos y recibiredes penitencia. Y después de celebradas las misas y recibida la comunión del cuerpo y sangre del Señor, armada vuestra compaña, no dudeys en acometer las hazes de los moros llamando el nombre de Dios y el mio. Ca saber por cierto que los moros caeran por punta de espada». Al despertar, el monarca asturiano juntó a líderes eclesiásticos y compartió con ellos la revelación, y tras ello, afirma el soberano, «començé a poner por obra con toda presteza lo que nos auía sido reuelado. Y armadas y puestas en orden nuestras hazes fuymos a dar la batallas a los moros. Y el bieuauenturado apóstol de Dios assí como lo auía prometido se nos apareció a los unos y a los otros esforçando y animando los nuestros a la pelea, y enba-

miniada del *Tumbo B* de la basílica compostelana, en cuyas páginas se efigia el primer matamoros conservado[129]. Desde época medieval existe ya una organización litúrgica en torno al apóstol Santiago el Mayor en la basílica tudense[130], reforzada en época moderna por el chantre Alonso de Peñaranda, que dota con un «bucio de trigo» la procesión del apóstol del 25 de julio[131]. Lo que otrora se utilizó como bandera militarista de la Reconquista[132], en 1601 se erige en estandarte de la política expeditiva contra el desafío protestante y el avance del Imperio turco en el Mediterráneo oriental[133]. La representación del apóstol como *bellator* se explica ahora, en 1696, como imagen de lucha contra el expansionismo otomano en la Europa central[134]. El hijo del Zebedeo y su rocín acaparan la mayor parte de la composición, y ambos dirigen la mirada al espectador. Su actitud es la de un batallador, pero en el atuendo recuerda al peregrino y al apóstol de Cristo: cubre su cabeza con un sombrero de ala ancha, aparece descalzo y usa túnica y manto. Con el brazo derecho alza una espada amenazadora con la hoja en forma de rayo, y con el izquierdo sujeta las riendas de un corcel encorvetado. Detrás de él cabalga un mílite enfundado en una armadura, solapado tras la figura del santo, enarbolando un pendón con la cruz de Santiago en representación del ejército cristiano que lucha contra la tropa musulmana. Bajo las patas del equino se sitúa un sarraceno derrotado armado con su alfanje, indumentado con prendas orientales y tocado con un turbante decorado con la media luna, cayendo al suelo junto con su cabalgadura herida en el lance[135]. Para conformar la escena bélica se ha utilizado a nuestro juicio un grabado de la Batalla de Clavijo de Pieter Baltens, dada la coincidencia entre el relieve y diversos elementos del modelo gráfico [Figuras 176].

raçando y firiendo las compañas de los moros. E luego como nos apareció el apóstol de Iesu Christo, conocimos que auía cumplido su prometimiento. E por esta visión tan clara hechos todos alegres llamamos con grandes alaridos y gran talante y de coraçón el nombre de Dios y del apóstol diziendo ayúdanos Dios y Santiago». Confróntense esta citas en Núñez de Guzmán, 1567: 4.

129 Sicart Giménez, 1983: 20-30.

130 ACT, *Sanctorale seu tudense legendarium*, fols. 198r-200v.

131 AHN, Clero, libro 10.363, fol. 143r.

132 Plötz, 1993: 268-274.

133 Steppe nos lo dice con meridiana claridad: «L'augmentation de l'intérêt pour ce thème au XVI^{e} siècle et au temps de la Contre-Réforme dans toute l'Europe catholique est liée à la reprise des combats contre les Turcs qui menaçaient l'Europe et à la résistance contre les Réformés qui prenaient les armes contre l'occupant espagnol et avaient la prétention de préserver la vraie foi. L'apôtre Matamoros paraît ici comme celui qui combat les incroyats et les nouveaux infidèles» (Steppe, 1985: 144). Cuando se talla el relieve de Santiago matamoros para el retablo de 1601, todavía estaba fresco el Concilio de Trento y el inicio de las políticas contrarreformistas, así como la Batalla de Lepanto, de 1571, que consiguió parar por un tiempo el avance del Imperio otomano en el Mediterráneo oriental. Un buen ejemplo de que esta victoria de la Liga Santa sólo fue temporal, y de que el dominio turco siguió preocupando a la Europa cristiana a lo largo de la Edad Moderna, lo tenemos en Tui. En uno de los retablos del Barroco dieciochesco del antiguo convento de los dominicos tudenses se representa, precisamente, la Batalla de Lepanto.

134 Trece años antes, en 1683, el poderío otomano sufren otro gran descalabro en el segundo asedio de Viena -el primero, de 1529, también se salda con derrota-, siendo vencido por la resistencia de los locales y la ayuda de un ejército formado por la mayoría de las naciones europeas. El profesor Roberto López reflexiona sobre esta amenaza permanente del Imperio otomano en época moderna, cuando afirma que, alejado de la Península el peligro musulmán, «hubo de cambiarse el enemigo ante el que esgrimir el mito del Santiago caballero», dado que «el peligro islámico persistía en oriente y centro de Europa con el Imperio otomano, y claro está que frente a él y como recurso de propaganda la Monarquía acudió en formas diversas a su vínculo especial con el apóstol» (López López, 2008: 63).

135 Podemos ver algunas de las características del relieve tudense en la descripción del tema por parte de Steppe, que indica que en la modalidad de *matamore* «le saint apparaît monté sur un cheval blanc, galopant» con «une épée dans une main», con la cual, prosigue Steppe, «aurait conduit les armées chrétiennes à la victoire sur les maures» (Steppe, 1985: 143). En su exposición señala que habitualmente «entre les sabots de la monture se trouve un combattant maure vaincu. Le saint est répresenté vêtu des habits d'apôtre», y a partir del final de la Edad Media «il porte aussi le chapeau de pèlerin sur lequel se trouvent la coquille et d'autres ubsignes de pèlerinage» (Steppe, 1985: 143). La *bannière* que el apóstol acostumbra a agarrar con la otra mano aparece en Tui asida por un soldado.

Dado que la iconografía jacobea le vino impuesta al canónigo impulsor, teniendo en cuenta la dedicación de la capilla, sólo pudo aportar al programa las dos imágenes que acompañan al discípulo guerrero: San Juan Bautista y San Francisco Javier. La idea de honrar al precursor tiene su origen en una razón onomástica, pues se trata del santo homónimo de ambos familiares, a lo que se añade en 1633 la fundación y dotación por parte del prebendado Tomé de León del rezo que celebra la catedral en su honor[136]. La Iglesia local le rinde culto, cuando menos, desde el concilio diocesano de 1482[137], figurando igualmente en los calendarios de las constituciones sinodales de 1528[138] y 1627[139]. A la razón aducida hay que añadir el hecho de que el pariente de Jesús, por ser uno de los santos principales de la Iglesia Universal, tal vez el más relevante, ocupa un papel eminente en la iconografía cristiana, sin olvidar su papel como intercesor en el Juicio Final. Representado conforme a su doble condición de asceta y anunciador, su anatomía castigada y edad parecen adecuarse a los consejos de Pacheco[140] [Figura 165]. Sin embargo, con respecto al atuendo se desdeñan las advertencias del tratadista hispalense y los escritos sagrados canónicos[141], pues no se trata de piel de camello lo que el profeta viste en el retablo de Tui sino de una túnica elaborada con el pellejo de una oveja, cuya testa pende entre sus piernas, usual en las representaciones gallegas[142]. El sayo se ajusta al hombro izquierdo y en su caída deja entrever el envés plano de la piel, quedando al descubierto parte del torso y de las extremidades, esquema que ya predomina desde los albores del diecisiete[143]. Con el brazo derecho aprieta un bordón cruciforme del que cuelga una cartela en la que se leen las palabras *Ecce Agnus Dei*, pronunciadas en el anuncio del Mesías[144], mientras que con la mano izquierda hace el gesto de escuchar lo que le sugiere el Cordero. Tanto la cruz con la filacteria como el borrego postrado sobre el libro apocalíptico, que

136 El 23 de junio de 1633 dicho canónigo dota los maitines, procesión y misa anual «del precursor glorioso San Juan Baptista» con 100 ducados de principal (AHN, Clero, libro 10.363, fol. 47r).

137 García García, 1981: 383.

138 García García, 1981: 441.

139 Constituciones, 1761: 134.

140 No hay que descartar que debido al desafortunado repinte de que fue objeto esta imagen no estén presentes en ella algunas de las recomendaciones del tratadista, sin embargo las que sí aparecen confirman la probabilidad de utilización de esta fuente, que no obstante no menciona el Cordero. Según el pintor sevillano, «no iría fuera de propósito quien lo asemejase al Salvador. Especialmente en el modo, i color de la barba, i cabello, siendo Nazareno como él, i primo segundo suyo, pues las madres de ambas fueron hijas de dos hermanas. Dévese pintar el rostro largo, bien proporcionado, flaco, i penitente por la gran abilinencia, el color tostado, i moreno, por los grandes soles, e inclemencias de los tiempos, pero con gracia, i hermosura, el cabello i barba no compuesto, i crecido, los ojos vivos, i encendidos, señal del gran zelo, i espíritu de Helías, las cejas grandes en arcadas, i graves, i en suma todo el semblante de ombre nobilísimo, pues descendía de la tribu real i sacerdotal como Cristo. Quien a visto su cabeça en San Silvestre de Roma dize que tiene estas señas. Ase de pintar en edad de beinte nueve a treinta años, que es en la que se manifestó, i començó con tanto poso, i autoridad a predicar» (Pacheco, 1649: 551-552).

141 Mateo, al igual que Marcos, sostiene que «Juan iba vestido de pelo de camello, llevaba un cintujrón de cuero a la cintura y se alimentaba de langostas y miel silvestre» (Mt 3, 4).

142 López Vázquez, 1997: 271.

143 López Vázquez advierte que ya desde los años iniciales del siglo XVII la túnica «se dispone terciada, prendida sobre un hombro y dejando al descubierto el otro y gran parte del tórax. Además sobre el pecho, la túnica aparece doblada, permitiendo ver el contraste de texturas de la piel, entre el anverso con la lana y el reverso liso, y ya en la parte inferior posee siempre una colocación similar, con un gran paño cubriendo la zona central delantera, pero dejando al descubierto ambas piernas, y una forma continua, a modo de cola, más o menos redondeada y casi tocando el suelo, en la parte posterior» (López Vázquez, 1997: 271).

144 Supuestamente este letrero pertenece a la coloración a que fue sometido el mueble a comienzos del novecientos, pero lo más lógico es que debajo existiese otro con las mismas palabras, de acuerdo con su iconografía tradicional. El Bautista, cuando observa que Jesús se acerca a él mientras bautizaba en las orillas del Jordán, exclama: «He aquí el Cordero de Dios, que quita el pecado del mundo» (Jn 1, 29).

alude a Cristo como redentor[145], identifican a Juan como precedente del Salvador. El animal se sitúa sobre la rama de un arbusto, elemento que, junto con la túnica con la que se arropa, delata la presencia del Bautista en el desierto de Judea. Este Bautista dialogante ha servido de pauta para el relieve tallado en una de las pilastras de la sillería del coro catedralicia, aunque adaptado a la estrechez del espacio disponible [Figuras 177].

El intercolumnio de la epístola se reserva para San Francisco Javier, un santo canonizado en 1622, sólo tres cuartos de siglo antes de la fecha del retablo [Figura 166]. La indumentaria del predicador navarro se limita al manteo y la sotana negra de la Compañía de Jesús atada con un cinturón. El cabello corto e informal y una barba escasa y perfectamente arreglada denotan la poca edad del misionero. Dirige su mirada extasiada hacia el ser supremo, abre la prenda sacerdotal con la mano derecha, queriendo dejar al descubierto su pecho inflamado de amor divino[146], mientras con los dedos de la izquierda sujetaba un ramillete de azucenas, del que hoy tan sólo perdura un trozo del tallo, atributo inequívoco que alude a la inocencia y virginidad del apóstol de las Indias[147]. La base iconográfica de esta figura se halla, con casi toda seguridad, en un lienzo de hacia 1670 expuesto hoy en el museo catedralicio[148] [Figura 178]. Esta pintura responde a un prototipo ampliamente extendido por España[149] e Italia[150], en el cual el santo se abre el pecho con una mano y sostiene con la otra una rama de azucenas, del mismo modo que en la figura de Bugarín. Con todo, por si no fuera suficiente el óleo catedralicio como posible modelo, contamos con un buen número de frontispicios de libros de temática jesuítica en los cuales figura el santo navarro haciendo pareja con San Ignacio de Loyola[151]. En este sentido es especialmente apropiado en nuestro caso el grabado de la portada del comentario a la obra de Tomás de Aquino del padre Santiago Granado [Figura 179]. La reciente subida a los altares del santo de Javier, sus muchas abogacías y patronazgos y su vida

[145] Una de las visiones del Apocalipsis tiene también al Cordero como objeto: «Vi a la derecha del que estaba sentado en el trono un libro escrito por dentro y por fuera, sellado con siete sellos. Vi un ángel poderoso, que pregonaba a grandes voces: ¿Quién será digno de abrir el libro y soltar sus sellos? Y nadie podía, ni en el cielo, ni en la tierra, ni debajo de la tierra, abrir el libro ni verlo. Y lloraba mucho, porque ninguno era hallado digno de abrirlo y verlo. Pero uno de los ancianos me dijo: No llores, mira que ha vencido el león de la tribu de Judá, la raíz de David, para abrir el libro y sus siete sellos. Vi en medio del trono y de los cuatro vivientes, y en medio de los ancianos, un Cordero, que estaba en pie como degollado, que tenía siete cuernos y siete ojos, que son los siete espíritus de Dios enviados a toda la tierra. Vino y tomó el libro de la diestra del que estaba sentado en el trono. Y cuando lo hubo tomado, los cuatro vivientes y los veinticuatro ancianos cayeron delante del Cordero, teniendo cada uno su cítara y copas de oro llenas de perfumes, que son las oraciones de los santos. Cantaron un cántico nuevo, que decía: Digno eres de tomar el libro y abrir sus sellos, porque fuiste degollado y con tu sangre has comprado para Dios hombres de toda tribu, lengua, pueblo y nación, y los hiciste para nuestro Dios reino y sacerdotes, y reinan sobre la tierra. Vi y oí la voz de muchos ángeles en rededor del trono, y de los vivientes y de los ancianos; y era su número de miríadas de miríadas y de millares de millares, que decían a grandes voces: Digno es el Cordero, que ha sido degollado, de recibir el poder, la riqueza, la sabiduría, la fortaleza, el honor, la gloria y la bendición. Y todas las criaturas que existen en el cielo, y sobre la tierra, y debajo de la tierra, y en el mar, y todo cuanto hay en ellos oí que decían: «Al que está sentado en el trono y al Cordero, la bendición, el honor, la gloria y el imperio por los siglos de los siglos. Y los cuatro vivientes respondieron: Amén. Y los ancianos cayeron de hinojos y adoraron» (Ap 5, 1-14).

[146] La cruz de evangelizador que figura entre la mano y el tórax, aunque característica de su iconografía, es un aditamento posterior ajeno a la escultura.

[147] Esta característica del santo ya había sido difundida por otros dos jesuítas, el hagiógrafo Pedro de Ribadeneira, que en su *Vida de San Ignacio* «había divulgado la inocencia de San Francisco Javier», y Francisco Vázquez en una carta de 1596 en la que «relata un episodio alusivo a la conservación de su virginidad», si bien no falta quien lo relacione con las azucenas por su «singular devoción a la Virgen» (Fernández Gracia, 1994: 502).

[148] Monterroso Montero, 1995: 465-468.

[149] García Gutiérrez, 2005: 74-75, 82-83 y 85-86.

[150] Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, 2006: 123.

[151] Para un completo recorrido por la iconografía del jesuita en la portada del libro barroco véase Morales Solchaga, 2006: 254-283

ejemplar, tan afecta a los postulados moralizantes reinantes en el seiscientos, son méritos suficientes para merecer un lugar al lado de Santiago el Mayor y San Juan Bautista. Pero a ello habría que añadir un más que seguro puesto de relevancia en el devocionario de la saga familiar financiadora del retablo, así como su condición de santo predicador, siendo la transmisión de la palabra de Dios uno de los puntales de la política didáctica de Trento.

4.7 Retablo de Santa Librada

Santa Librada entendida como mártir crucificada es un caso manifiesto de fabricación de santos dentro del universo de la Contrarreforma. La fabulación creada en torno a ella arranca de los falsos cronicones, un fenómeno hagiográfico español del seiscientos, denostado aunque tolerado por el rigorismo tridentino. La tradición de la Iglesia seguntina anterior a estos escritos apócrifos sigue las directrices recogidas en el breviario medieval, llamado Leccionario de don Rodrigo, y en el seguntino de 1561[152]. Según dichos libros litúrgicos, Librada, cuya fiesta se celebra el 18 de enero, viene al mundo en la ciudad quimérica de *Balchagia*, situada «inter occidentalium partium»[153]. Sus padres son Catelio, «rex nobilis» que gobierna dicho lugar en nombre de Roma, y de Calsia, una mujer de alta alcurnia. De un parto múltiple, atendido por una comadrona, nacen Librada y sus ocho hermanas. Para evitar la vergüenza social y la ofensa a su marido ante un alumbramiento tan inaudito, calificado de monstruoso, ordena a la partera que arroje a su descendencia a un río. Por inspiración divina, la criada desobedece a su señora y salva a las niñas de un aciago destino, confiando su educación a mujeres de un barrio cristiano de los arrabales de la ciudad. Poco después reciben las aguas del bautismo, siendo inscritas con los nombres de Liberata, Victoria, Eumelia, Germana, Gemma, Marcia, Basilia, Quiteria y Genivera, esta última primogénita de una vasta progenie. Tras el acto sacramental se instruyeron en la Fe católica y pronto tomaron conciencia de reservar para Dios su virginidad y sus vidas, que entregarán en martirio. Tras haber llegado a la ciudad el edicto imperial que ordenaba la persecución de los cristianos, fueron apresadas y llevadas ante el gobernador. En presencia de Catelio desvelan, por boca de Genivera, el parentesco que las une a él y se reafirman en sus creencias. Para que se avengan a adorar a los ídolos su padre las retiene bajo amenaza de muerte. Logran burlar la detención y, tras despedirse, se marchan por separado hacia sus respectivos patíbulos, repartidos por el mundo. Librada, acompañada de discípulos, «entró en el yermo», una tebaida que los textos hagiográficos todavía no ubican. Allí la hallaron los verdugos, que tras decapitar a todos sus seguidores la descabezaron. El prelado Simón Girón de Cisneros, que detentó la Mitra seguntina entre 1301 y 1327, «halló el cuerpo de Sancta Librada» y lo depositó en la catedral en «una caxa de plata»[154]. Dicha arca fue objeto

[152] El primero estaba en poder del obispo Rodrigo, que rige la Iglesia seguntina entre 1192 y 1221, y el segundo, denominado *Breviarium iuxta consuetudinem almae Ecclesiae Seguntinae*, se ordena confecionar a su imagen y semejanza, siendo la única diferencia la extensión del rezo de Santa Librada, pues mientras el breviario medieval lo desarrolla en doce lecciones, el del quinientos lo simplifica (González Chantos, 1806: 159-164, 166-176). Aparte de tales libros existen al menos otros cuatro escritos que transmiten esta tradición primigenia: el primero de ellos es un *Missale ad usum Ecclesiae Seguntinae*, editado en 1552; el segundo es una historia de la santa, conservada en la Biblioteca Nacional de Madrid, que sigue al pie de la letra ambos breviarios (Díaz Tena, 2008: 154-162); el tercero *La Hagiographía* de Basilio Santoro (1580a: 66); y el último, la *Historia eclesiástica* del dominico Juan de Marieta (1594: 92-95).

[153] El tales breviarios se informa de que esta ciudad, venida a menos, ya sólo tenía categoría de villa y que su nombre también había variado, pues ahora «Estutiana est nuncupata» (González Chantos, 1806: 167).

[154] Santoro, 1580a: 66.

de un traslado en 1537, cuando mitrado Fadrique de Portugal levanta el retablo que ahora atesora los restos de la patrona. Hasta aquí lo que la Iglesia de Sigüenza tenía asumido sobre Santa Librada hasta la irrupción de los falsos cronicones. Las pinturas quinientistas realizadas por Juan Soreda para dicho retablo son fiel reflejo de la iconografía de la santa previa a los escritos falsarios[155].

En paralelo, y sin ninguna vinculación inicial con la Librada seguntina, se desarrolla en el centro y norte de Europa otra tradición de arraigo medieval: la de Santa Wilgefortis, también llamada Liberata, Ontkommer y Kümmernis. Su culto es muy residual en España, pero no así en naciones como Francia, Alemania, Suiza, Holanda, República Checa, Polonia, Bélgica, Austria e Inglaterra[156]. Conforme a la leyenda, esta bella princesa tiene como progenitor a un rey pagano de Portugal, que por cuestiones políticas la decide casar con un monarca de Sicilia. Ella, que se había convertido al cristianismo y bautizado a espaldas de su progenitor, implora al Señor que la haga repulsiva a ojos de su prometido. Atendiendo a su petición, Dios le hace crecer barba, y debido a ello sufre el rechazo de su pretendiente. El soberano luso, furioso, le impone como castigo morir del mismo modo que Cristo, a quien la mártir había entregado su vida y virginidad[157]. La imagen de la santa clavada o sujeta con una cuerda al madero de la cruz deriva en última instancia del Volto Santo di Lucca, un Cristo crucificado medieval que en vez de sudario viste una túnica larga atada a la cintura. Esta particularidad, unida al hecho de que en ocasiones se le coloca una saya de tela, otorga a este crucificado un aspecto andrógino [Figura 180]. La difusión de esta importante devoción toscana en la Europa medieval ha dado pie al nacimiento del fenómeno cultual de Santa Wilgefortis y sus variantes regionales. Esta santa, en su distinta nomenclatura, puede aparecer barbada o sin barba, crucificada o atada, subida a la cruz o con el sagrado madero como atributo en miniaturas, esculturas, grabados y pinturas [Figuras 181-184].

A partir de 1619, con la edición de las crónicas de santos atribuidas por Jerónimo Román de la Higuera a Flavio Lucio Dextro y al arcipreste de Toledo Julián Pérez, la narración se adultera con ficciones hagiográficas[158]. La edición de Lovaina de 1568 del Martirologio de Usuardo nombra en un mismo párrafo a las santas Librada y Wilgefortis, y ello ha servido de justificación al fabulador para modificar el discurso en torno a la santa de Siguënza[159]. El jesuita fusiona las tradiciones seguntina y centroeuropea, añadiéndoles fuertes dosis de invención, y de esa crisálida nace una nueva mártir. La Iglesia seguntina se vio en la obligación de suprimir en 1568 las lecciones propias de Santa Librada, debido a la prohibición de los breviarios particulares decretada por Pío V, pasando a ser rezada por el común de vírgenes y mártires[160]. Lo recupera en 1625, y con motivo de la efeméride renueva el viejo leccionario de la

[155] Ávila Padrón, 1979: 137-138.

[156] Esta leyenda se registra por primera vez en un martirologio de 1476 escrito en lengua neerlandesa, mientras que el culto es algo anterior, pues ya existe un altar dedicado a Santa Wilgefortis en una iglesia de Gante en 1400 (Gélis, 1989: 316-319).

[157] Gélis, 1989: 316.

[158] Ambos cronicones circulaban en ediciones manuscritas desde finales del dieciséis, pues Prudencio de Sandoval ya alude a ellas en 1610 y a su relación con Jerónimo Román de la Higuera (Sandoval, 1610: 35-44). Seguidores de Román son Rodrigo Caro, el franciscano Juan Calderón, el cisterciense Francisco Bivar y Lorenzo Ramírez de Prado. Los dos que más nos interesan por lo que respecta a Santa Librada son los dos últimos, autores de sendas versiones de los cronicones de Dextro (*Flavii Lucii Dextri barcinonensis... Chronicon omnimodae historiae…*, Lugduni, 1627) y Julián Pérez (*Iuliani Petri archipresbyteri S. Iustae chronicon…*, Lutetiae Parisiorum, 1628).

[159] Usuardo, 1568:

[160] Lo mismo le ocurre a San Telmo, que desde 1568 se reza por el breviario común de confesores no pontífices.

Edad Media, incluyendo ya la alteración en la vida de la santa por influencia de los cronicones falsarios[161].

En este momento de transformación del relato emerge la variante gallega y tudense de Santa Librada. El primer cambio tiene relación con el martirologio, pues su fiesta pasa del 18 de enero al 20 de julio por influjo de Wilgefortis[162]. El lugar de nacimiento de las santas niñas también sufre alteraciones, pues ahora la *Balchagia* mítica se asimila a la Baiona gallega, donde radicaba la Corte del padre de Librada, cuyo nombre adopta una genealogía romana de mayor empaque, pasando a denominarse Lucio Catelio Severo[163]. A este gobernador se le hace ahora natural de Braga y régulo de Gallaecia y Lusitania[164]. Aparte de Sila, nombre que recibe la partera, y de las amas de acogida, se introduce una tercera persona en el acristianamiento de las jóvenes: el obispo bracarense San Ovidio[165]. La identidad de parte de la prole también evoluciona, pues sin perder su antigua nomenclatura se aceptan otras: Librada y Wilgefortis; Gemma y Marina; Marcia y Marciana; Eumelia y Eufemia; Basilia y Basilisa; Victoria, Germana y Quiteria permanecen sin cambios en sus nombre. La Iglesia de Tui asume como propia esta nueva nomenclatura, y en el caso concreto de Santa Librada, o Liberata, se desprende del apelativo de Santa Wilgefortis. Según los cronicones que manejemos, la *passio* tiene lugar en *Amphilochia* o en *Cale*, más concretamente *Castraleuca*, dos escenarios que la fábula ubica en la capital auriense y la ciudad portuguesa de Porto, respectivamente[166]. Para aclarar esta dualidad, Porreño entiende que la primera localidad albergaría el juicio y la segunda el suplicio, que la literatura hagiográfica se atreve a fechar en el año 139[167]. La «trazabilidad» de las reliquias se amplía, pues se dice que la mártir estuvo «guardada de los christianos» antes de pasar a un monasterio benedictino en Galicia, y de allí, en opinión de Porreño, a otro cenobio de la misma orden en Sigüenza, denominado de Santa Dorotea[168]. Cuando el obispo Bernardo de Agén, prelado de Sigüenza entre 1121 y 1152, se disponía a traer a la catedral los restos de Santa Librada, los monjes de esta última abadía mudaron sus reliquias a Florencia[169]. De la Toscana regresaron a tierras seguntinas a comienzos del trescientos por iniciativa del mitrado Simón Girón de Cisneros. Dicho prelado mandaría edificar en la catedral el primer sepulcro de Santa Librada y colocar en él sus restos en una urna argéntea[170]. Con independencia de los lugares de nacimiento y martirio, el gran hito de esta ensoñación hagiográfica viene dada por el tipo de muerte sufrido por Santa Librada, que ya no será degollada [Figura 185] sino crucificada[171] [Figuras 186-189]. La difusión de tal historia es obra del presbítero Baltasar Porreño,

161 González Chantos, 1806: 102.

162 «En la Lusitania, Santa Vilgefortis, virgen, y mártyr, la qual por la Fe christiana, y por la guarda de su honestidad puesta en una cruz mereció triunfar gloriosamente» (Martirologio Romano, 1678: 179). El 18 de enero, el mismo día de la celebración antigua de Santa Librada seguntina, se festeja desde tiempo inmemorial a otra Librada en Lombardía, concretamente en Como, aunque esta es virgen y no mártir (Martirologio Romano, 1678: 16).

163 Porreño, 1629: 8.

164 Porreño, 1629: 16-17.

165 Porreño, 1629: 22.

166 El cronicón de Dextro defiende que «Vuilgefortis, vel Liberata Catellii Lusitanorum reguli filia passa est Amphilochii», mientras que en el de Julián Pérez se afirma que «In urbe Callensi prope Castraleuca in Lusitania Sancta Vuilgefortis, quae & Cometrensis, & Liberata dicitur, pro defensione fidei, & pudicitiae in crucem agitur, & ceruice suborsa, generosissimum cruce de tyrano triumphum egit» (Abreu, 1651: 208-209).

167 Porreño, 1629: 39.

168 Porreño, 1629: 47.

169 Porreño, 1629: 63.

170 Porreño, 1629: 79.

171 Porreño, 1629: 35.

autor de una historia de Santa Librada editada en 1629, convertida en libro de cabecera de las nuevas elucubraciones sobre la patrona de la Iglesia de Sigüenza. El obispo benedictino Prudencio de Sandoval ya había dado cobertura literaria al nuevo relato en el ámbito tudense con su episcopologio de 1610[172]. Ambos, Porreño y Saldoval, son divulgadores leales de las manipulaciones de Román de la Higuera.

A las defensas que hacen Porreño y Sandoval de la nueva santa seguntina y tudense se interpone la Librada portuguesa, vindicada por Rodrigo da Cunha, arzobispo de la antigua metrópoli de la Gallaecia, no sin cierto grado de confusión hagiográfica. Dicho prelado lleva la defensa de la mártir y de sus hermanas al terreno del patriotismo en su historia de la Iglesia bracarense, editada en 1634. Ese mismo año promueve la edición del nuevo breviario de su archidiócesis, que incluye el rezo de Santa Librada. Según la lógica del mitrado luso, que apoya sus asertos en los martirologios y los falsos cronicones, la santa nace en la ciudad de Braga porque de allí proviene su padre Catelio. Desde ella gobernaba las provincias de Gallaecia y Lusitania, sin nombrar en ningún momento la mítica *Balchagia*[173]. Recordemos que la Wilgefortis centroeuropea es hija de un rey lusitano y que en suelo portugués sufrió martirio en la cruz, tal y como recoge el Martirologio Romano y el de Usuardo[174]. Tampoco debemos olvidar que desde la irrupción de los cronicones las historias de Wilgefortis y Librada se funden y confunden. Cunha sostiene que este régulo estaba en Tui, ciudad de su jurisdicción, en el momento de recibir la orden de persecución de los cristianos, y en ella estableció la audiencia ante la cual se presentaron las nueve hermanas[175]. Tras defender su castidad fue mandada crucificar, y en la cruz, todavía viva, le cortaron la cabeza[176]. Como lugar de la crucifixión, Cunha se decanta por el núcleo en el que más tarde se fundará la ciudad de Porto -*Cale* o *Castraleuca*-, de acuerdo con el cronicón de Julián Pérez, a pesar de que Dextro la sitúa en la capital auriense[177]. Cunha se afana en demostrar que no hay relación entre la Librada de Sigüenza y la de Braga. Afirma que la seguntina, que se reza el 18 de enero, es sólo virgen y natural de Como, en Italia, y que el obispo Girón la trajo desde Florencia hasta Sigüenza. La bracarense, por el contrario, tiene la doble condición de virgen y mártir, se festeja el 20 de julio y su vida y martirio transcurren exclusivamente en Portugal[178].

La Sagrada Congregación de Ritos extiende en 1682 el rezo de Santa Librada al ámbito de la Monarquía hispánica, con rito doble de segunda clase[179]. El proceso de asimilación de este renovado relato tendrá su cénit en el ámbito eclesiástico tudense con la promulgación en 1688 del nuevo calendario diocesano, aprobado por el prelado Galaz. Dicha norma ordena ce-

172 Sandoval, 1610: 35-44.

173 Se refiere a él como «Lucio Catilio», aunque prefiere llamarlo, «como outros melhor conjeituraõ, Lucio Cayo Atilio, varaõ consular natural de Braga, gouernador das prouincias de Lusitania, & Galiza» (Cunha, 1634: 109).

174 Cunha, 1634: 122.

175 Cunha, 1634: 111.

176 Cunha, 1634: 125.

177 Según Cunha, desde su retiro Santa Librada fue trasladada «a cidade de Amphilochia, agora Ourense, conforme a Flauio Dextro, ou a de Cale, como parece mais prouauel, & o diz expressamente Iuliano, pera aly ou a poder de tormentos perderem a vida, ou deixarem a fe. Cale se chamou antiguamente huma grande pouoação que ficaua na margem esquerda do rio Douro, a quem dece pera sua foz, aly aonde esta Gaya, a qual com toda sua jurisdição assy espiritual como temporal se veo pello tempo adiante, & ja no reino dos sueuos a mudar pera a outra margem do rio, em que vemos edificada a nobilissima cidade do Porto» (Cunha, 1634: 124).

178 Cunha, 1634: 122-123.

179 *DIE XX IVLII. OFFICIVM SANCTAE LIBERATAE VIRGINIS, ET MARTYRIS, PATRONAE Ecclesiae, & Dioecesis Seguntinae. DVPLEX SECUNDAE CLASSIS...* Se conservan ediciones de este texto litúrgico, con mayor o menor variación en el título, publicadas en Barcelona, Zaragoza y Palma de Mallorca en 1683 y 1684.

lebrar la fiesta de Santa Librada, sus ocho hermanas y Santa Sila con rito doble en el obispado[180]. Tras la publicación del nuevo santoral, el magistral Juan de Armida y Puga se propone dignificar la memoria de Santa Librada y su parentela por medio de un retablo en la catedral, para el cual realiza un esbozo hacia 1689[181] [Figura 190]. Dicho boceto guarda un parecido razonable con el retablo objeto de estudio, ejecutado unos años más tarde. El texto que lo acompaña explica la composición iconográfica del mueble, en medio de la cual se colocan, en posición ascendente, la institutriz Sila y Santa Librada. Para la coronación plantea tres posibilidades: el Padre Eterno, el Salvador o la Inmaculada Concepción. A ambos lados de la columna central se distribuyen por parejas las hermanas de Santa Librada: Genivera y Victoria, Marina y Eufemia, Quiteria y Marciana, Basilisa y Germana. En un escrito anexo al croquis se alude a los atuendos e insignias que deben portar dichas vírgenes y mártires[182]. No es posible deducir del texto si se preveía una composición pictórica o escultórica, pero del mismo se infiere, salvo en el caso de Santa Sila, que las figuras se idearon de medio cuerpo. Es probable que la de Santa Librada se proyectase asimismo de cuerpo entero, como se aprecia en el retablo actual. El dibujo se acompañaría de una inscripción referente a su condición de protomártires, a su nacimiento de un parto múltiple en Baiona y a Santa Sila como madre nutriz[183]. Al igual que el gran ideólogo del Barroco compostelano, el canónigo José de Vega y Verdugo, Armida utiliza el dibujo como vehículo de transmisión de ideas, aunque con objetivos diferentes. Mientras Vega lo emplea en su propósito de adecuar a la estética barroca la fábrica medieval de la basílica jacobea, el prebendado tudense lo usa en sus apuntes de contenido iconográfico y hagiográfico referentes a Santa Librada.

La decisión de institucionalizar el culto de Santa Librada mediante una norma litúrgica de ámbito diocesano se festeja en Baiona con una pompa inusitada, tanto religiosa como profana[184]. La corporación local de la villa marinera se pone manos a la obra para obtener de la

[180] ACT, Papeles de santos, Doc. 18.

[181] Ibidem, Doc. B.

[182] «Todas las santas de Bayona, como vírgenes y mártyres, tienen por insignia la palma en la mano que mejor quadrare y según el lado en que cada una estuuiere. A las santas Ginegra, Basilisa y Germana se les podrá poner libro en la otra mano, como doctoras que instruían en la santa Fe a muchos, mayormente siendo de medio cuerpo, sin proporción para otras insignias. También a Santa Ginebra se pudiera poner cuchillo por insignia como degollada. Santa Victoria con túnica rosada, manto azul, y por hauer sido asaetada se le puede poner una flecha en el pecho y otras dos en la mano por insignia. Santa Marina, una cruz en la mano derecha, manto colgado del hombro isquierdo y suelto de el derecho. Santa Eufemia, la qual por el lado siniestro ha de estar en segunda fila en correspondencia a Santa Marina, tres coronas en la palma, corona de flores en la cabeça, un libro en la otra mano y su rosario a la cintura. Santa Quiteria con cuchillo en la otra mano como degollada. Santa Marciana en correspondencia de la antecedente, con el pecho herido por un toro feros. Santa Sila, aya de las santas, en pie como tronco espiritual del árbol, también con la palma en una mano, y de la otra pendiente, o de el brazo, un cestillo de aro, que así está en Santa Syta de Tomar, villa de Portogal. Santa Librada y Padre Eterno por remate» (ACT, Papeles de santos, Doc. C).

[183] «Decem virginibus prudentibus Hispaniae Prothomartyribus Balchagianis seu Bayonensibus nostris Sanctis Liberata et sororibus gemellas unico partu editis ac Silae nutrici» (ACT, Papeles de santos, Doc. B).

[184] Así se desarrolla la crónica de las celebraciones: «Esta primera noticia celebró este Ayuntamiento asistido de todo el pueblo con el aparato que pudo ofrecerse en un lance repentino, refiriendo la principal solemnidad al día de la santa, señalado 20 de julio. El 19, acabadas las vísperas, que el Cauildo de esta colegiata cantó asistido de toda la música de la cathedral de Tuy, terminó con una gustosa comedia representada por los mismos vezinos; siguiendo la noche en vistosa perspectiua toda la villa y sus arrabales hechos una luminaria; interpolada de un paseo a caballo y máscara lucida de la gente más principal de toda la jurisdición, coronada de los señores don Cosme Féliz de Bugarín, alguacil mayor, y Juan Áluarez Correa, nuestros capitulares; y precedida de un carro triunfal lleno de músicos, chirimías, ministriles y otros instrumentos. Y al mismo tiempo tanta multitud y variedad de fuegos artificiales que duraron hasta el día, el qual començó con una procesión general; prosiguió una misa solemne oficiada de la mesma música y un sermón panegyrico y eloquente del reverendo padre guardián del convento de San Francisco de la villa; y dio fin con otra comedia por la tarde y la noche con fes-

Iglesia de Sigüenza una reliquia de la santa, pretensión que se suma a los proyectos municipales de hechura de una imagen devocional, fijación del día de su fiesta, formación de una cofradía y construcción de una capilla[185]. En paralelo a la construcción del templo se proyecta en torno a 1695 el retablo mayor, delineado también por el canónigo Juan de Armida, devoto de las santas niñas[186]. Para centrarse en esta nueva empresa aplazaría el proyecto diseñado para la basílica tudense. Este segundo dibujo, que se conserva en copia en el archivo catedralicio, apenas difiere del primero con respecto a la ordenación iconográfica[187] [Figura 191]. Aparte del croquis, traslada por carta al corregidor Alonso Rivera Taboada detalles sobre cómo han de disponerse los miembros de la parentela de Santa Librada[188]. Traslada a los munícipes los

tiuos saraos y foliones hasta amaneçer el otro día, deseando cada vezino tener todas las riquezas del mundo para emplearlas en tan plausible erogación» (ACT, Papeles de santos, Doc. 22).

185 Las autoridades políticas de la villa tratan de argumentar su solicitud en la viveza del culto a las mártires, que se manifiesta a través de dichos proyectos: «Por el escultor más primero deste Reyno hizimos fabricar la perfecta imagen de nuestra santa, que después de dorada y estofada está resuelto depositarla en el altar maior de la colegiata en el interin que se le fabrica capilla decente a donde colocarla en retablo con sus santas hermanas y aya, a que está mobida la devoción de toda la comarca, y votar la fiesta y celebridad de su día, y formarle reuerente y charitatiua cofradía» (ACT, Papeles de santos, Doc. 22). Pero, añaden, «porque nos falta la noticia historial de como reciuido el martirio en Castraleuca, Reyno de Portugal, fue su santo cuerpo transferido a ser tutelar y patrocinio de Vuestra Ilustrísima, suplicamos rendidamente a Vuestra Ilustrísima se sirua faborecernos con ella dignándose de consolarnos con algún fragmento u reliquia deste diuino depósito para satisfacer la ansiosa exaltación con que todos la deseamos e invocamos por auspicio seguro de toda felicidad, porque la devoción y razón piden que no nos contentemos solamente con la memoria, pues siendo este el mayor lustre de tantos priuilegios reales como goza esta felicísima villa, nos es de gran desconsuelo en medio de estos blasones profanos el hallarnos sin prenda cierta de nuestra esclarecida hija, que tan heroycamente en la palestra sacrosanta de la cruz triumphó del infierno imitando al soberano maestro, que desde ella nos enseñó el camino real de la saluación de las almas» (ACT, Papeles de santos, Doc. 22). La petición, realizada el 11 de agosto de 1688, obtiene una respuesta favorable el 4 de septiembre (AHDT, Fondo parroquial, Santa María de Baiona, Caja 2 de Varia, Capilla de Santa Liberata). En efecto, el 1 de abril de 1689 la corporación municipal de Baiona informa al cabildo de la colegiata de la villa que la catedral de Sigüenza se ofrece a «entregar una reliquia de el cuerpo de la gloriosa virgen, y martir Santa Liberata, natural desta dicha villa, y patrona de la dicha ciudad de Sigüenza, para que se coloque con toda decencia, y veneración en la parte más apta, que huuiere en esta santa yglesia» (AHDT, Fondo parroquial, Santa María de Baiona, Autos capitulares (1688-1720), fol. 6v). El abad y racioneros deciden colocarla temporalmente «en el relicario, que está a par del altar mayor desta colegial en donde está el lignum crucis, y más reliquias que tiene dicha yglesia mientras no se haze capilla particular en dicha yglesia que sirua especialmente para la veneración de dicha santa reliquia» (AHDT, Fondo parroquial, Santa María de Baiona, Autos capitulares (1688-1720), fols. 6v-7r).

186 El 17 de agosto de 1694, conocedor de los deseos del Gobierno municipal, remite un escrito al corregidor poniéndose a su disposición para lo que pueda precisar, deseando que «no sólo la gloriosa santa sino también sus santas hermanas y maestra tuviesen en este obispado el devido culto, y especialmente en esa ilustre villa, a quien cupo la suerte de tan singular blazón» (Archivo Municipal de Baiona (AMB), Quaderno de las hórdenes, cartas y repartos que se remiten a esta uilla de Bayona, 1694, legajo 30-4, fol. 2r).

187 ACT, Papeles de santos, Doc. 15.

188 Por medio de una nueva misiva, remitida al corregidor Alonso Rivera Taboada el 30 de marzo de 1695, organiza el programa del futuro retablo. Suponiendo que el mismo «ha de ser capaz y ocupar toda la testera de la capilla mayor, y que la gloriosa Santa Librada, como especial patrona, ha de adornar el nicho principal de en medio, la ceñirán [a] los lados las otras ocho hermanas, siendo en dos hileras de alto auaxo de a quatro nichos menores cada una, y porque si en los quatro nichos e imágines de vulto mediano piden más espacio a lo largo que el principal pueden quedar los últimos de auaxo inferiores a la peaña de la patrona, de suerte que deuaxo de ella en el hueco de en medio quede otro nicho para su aya, más-yme en los espiritual, Santa Sila, pues así se representa como raíz y tronco de toda aquella familia. En el remate o coronación del retablo quadra bien la imagen del Saluador o Padre Eterno hechando la bendición a aquella prodigiosa congregación» (AMB, Quaderno..., fol. 2v). Sitúa a «Santa Sila deuaxo de la peaña de Santa Librada por la razón referida. En la fila derecha, començando por auaxo y a par de Santa Sila quadra bien Santa Ginebra, por primera de las hermanas y martirizada en Tuy, y luego subiendo Santa Marina de Aguas Santas, Santa Quiteria de Toledo, abogada contra mal de rabia, Santa Germana, martirizada en África. En la otra fila de mano isquierda, en correspondencia de las antecedentes y començando también por auaxo, las otras quatro hermanas por este orden: Santa Victoria, patrona de Córdoua, Santa Eufemia, patrona de Orense, Santa Marciana de Toledo, y última Santa Basiliza. De esta suerte quedan correspondientes entre

rasgos comunes de las infantas[189], así como los conocimientos que se conocen sobre la institutriz Sila[190], la propia Santa Librada[191] y sus hermanas Marina[192] y Eufemia[193], Quiteria[194], Marciana[195], Genivera[196], Victoria[197], Germana[198] y Basilisa[199]. Para el remate se propone la figura del Salvador, pero dejando abierta la posibilidad de colocar a Dios Padre, un Santo Cristo o la Concepción[200]. Además aconseja ampliar el programa con dos historias de la vida en común de las mozas: por un lado, la desobediencia de su madre nutriz Sila, y por otro la profesión de fe de las jóvenes ante su progenitor, el régulo Catelio, gobernador de Baiona[201]. La capilla, aunque con tardanza, llega a término, pero el retablo que habría de amueblar el presbiterio no prospera, debido presumiblemente a que ya no queda dinero disponible en la tesosería.

Armida pudo ser el responsable de que su plan, imaginado primero para la catedral y

sí las dos de Orense y también las de Toledo, en medio de las demás por ser más célebres y conoscidas. Y Santa Ginebra, como primera, quien delante su mismo padre habló y tomó la defensa por todas, y finalmente honró también este país con su muerte, a la diestra de su maestra en correspondencia de Santa Victoria» (AMB, Quaderno..., fol. 2v).

189 Primeramente señala que, como distintivo común, «a todas toca la palma por vírgenes y mártires, y en ella por ese título no desdizen dos coronas», y también «el libro de los evangelios, en cuya defensa dieron las vidas» (AMB, Quaderno..., fols. 2v-3r).

190 Con Santa Sila, «que es la aya o maestra de todas», se extiende algo más al abundar la información, anunciando que «tiene un santuario muy antiguo cerca de la villa de Tomar, en Portugal, en donde fue erigido un conuento de la obseruancia de San Francisco, de quien es patrona. Su imagen está dibujada con un cestillo en el braço, y aunque pudo ser equiuocación con Santa Cyta, virgen toscana, que así la llaman allí, no desdize a Santa Sila para significarle quadra bien a Santa Sila para significar lo que refiere su historia, que, como aya solícita de las santas niñas y de su educación, las visitaua frequentemente, socorriéndolas y lleuándolas lo que era necesario» (AMB, Quaderno..., fol. 3r).

191 Dentro del croquis, en el compartimento correspondiente del retablo, se escribe lo siguiente: «Santa Librada, patrona de Sigüenza, por la fe y pureza fue martirizada en cruz cerca de la ciudad de Porto o de la de Orense» (ACT, Papeles de santos, Doc. 15).

192 Se aclara que la titular del santuario de Augas Santas «venció al demonio transfigurado en dragón, y saliendo ilesa de un horno de fuego fue degollada, y dando la cabeça tres saltos en tierra salieron tres fuentes muy saludables que son las Aguas Santas donde está su cuerpo y principal santuario, a dos leguas de Orense. Dibujarla comúnmente con un cestillo de pájaros en la mano, aludiendo a la vulgaridad de hauerlos preso en un corral por que no hiziesen daño a las mieses. El señor Acuña, arzobispo de Braga, dize que la verdadera pintura de nuestra santa es metida en un horno sobre ascuas, o entre llamas como entre rosas, o también cortándole la cabeça y a los tres saltos saliendo tres fuentes» (ACT, Papeles de santos, Doc. 15). En 1690 se recibe en la catedral una descripción de la imagen venerada en Augas Santas: «Las ynsignias con que está pintada la gloriosa mártir Santa Marina son del modo que mi corto entendimiento las puede pintar. Lo primero tiene a sus pies un dragón, cara de león y lo demás de serpiente, arrojando llamas por boca y ojos. En su mano derecha una cruz que llega desde sus pies a la cabeza, retirada de su cuerpo cosa de una quarta. En su mano yzquierda su libro arrimado a los pechos. Una gargantilla negra a su cuello, un tocado a manera de coyfa, con su cabello tendido por las espaldas, con su manto colgado del hombro yzquierdo, y el derecho libre, como quien está venciendo. Tiene un ropón a manera de religiosa con un ciñidor por su centura. Los pechos le sobresalen un poco afuera pero no descubiertos, todo de color dorado y verde y encarnado» (ACT, Papeles de santos, Doc. 15).

193 La santa auriense, «después de varios tormentos, fue hechada a rodar atada de pies y manos diuersas vezes hasta perder la vida por la cuesta agria de una montaña, cuyas señales se llaman ahora las calles de Santa Eufemia, a diez leguas de Orense, cuya Santa Yglesia Cathedral posee el santo cuerpo y celebra con gran solemnidad su translación y día principal. Santa Eufemia, en la Iglesia de Orense, tiene en una mano una palma con tres coronas y en la otra un libro. Su vestido parece de pastorcita con su rosario en la zintura. En la cabeça también tiene otra corona de flores. No tiene oficio propio y se reza del común» (ACT, Papeles de santos, Doc. 15).

194 Armida informa que «Santa Quiteria fue degollada por la Fe en el Reyno de Toledo, cerca del lugar de Margeliza, donde están sus reliquias y santuario. Es abogada contra mal de rabia, y de ella dize la historia que después de degollada caminó largo espacio con su cabeça en las manos» (ACT, Papeles de santos, Doc. 15).

195 Declara sobre Santa Marciana que, «hauiéndola librado Nuestro Señor de muchos tormentos y peligros de castidad, siendo herida en el pecho por un toro feros, consiguió la corona del martyrio en la ciudad de Toledo» (Papeles de santos, Doc. 15).

196 De Santa Ginebra indica que se trata de «la primera de las nueue santas de un parto, y como tal respondió y dio razón por todas ante su mismo padre, y fue la primera que abriendo camino a las demás alcançó la palma de mártyr y corona de virgen en esta ciudad de Tuy». Sobre Santa Germana apunta que «fue martirizada con otros compañeros en la África» (ACT, Papeles de santos, Doc. 15).

más tarde para Baiona, se materializase finalmente en la basílica tudense en algún momento entre 1696 y 1700 [Figura 192]. En su ánimo anidaría el temor a que la muerte truncase sus ansias de ver levantado un retablo en honor a las mártires de Baiona, habida cuenta de que en 1695 su salud ya flaqueaba. Para este pequeño retablo, objeto de estudio del presente epígrafe, se vale de los esbozos que había diseñado y de la información agregada a los mismos. La adaptación del plan de Armida a la nueva ubicación del retablo supone cambios de proporción y de índole técnica, compositiva e iconográfica, pues la distribución figurativa no se somete estrictamente a ninguno de los esbozos salidos de su pluma. Así, de presidir inicialmente la cabecera de una capilla en Baiona, el retablo pasa a ocupar un reducido arcosolio a los pies del recinto catedralicio dedicado al patrón diocesano. Por otra parte, las figuras lignarias de Santa Sila y sus nueve prohijadas, que iban a alojarse en cajas individuales en el mueble de Baiona, se muestran ahora unidas en una única pintura[202]. En la rosca del nicho pétreo y en la base de la tabla pictórica se consigna el año 1702, que podría corresponder a la fecha de la policromía del retablo y a la pintura y colocación del óleo en su bastidor lignario[203].

Para mostrar a las nueve hermanas y su aya se pide prestado el Árbol de Jesé como solución compositiva, valiéndose tal vez para ello de alguno de los grabados sobre el tema estampados en libros litúrgicos [Figuras 193-194]. Este asunto ha tenido una fuerte implantación en el arte portugués del Barroco, por lo que no hay que desechar una posible influencia venida del país vecino. Muestra de ello son los retablos correspondientes de las iglesias de

197 Santa Victoria nace en segundo lugar, de ahí su emplazamiento en la base al lado de las santas Genivera y Sila, «la qual después de varios tormentos y de hauérsele cortado la lengua y pechos, de que salió leche en vez de sangre, fue asaetada en la ciudad de Córdoua, de que es patrona» (ACT, Papeles de santos, Doc. 15).

198 Sobre Santa Germana apenas hay información, y así queda reflejado en los datos transmitidos por Armida: «Santa Germana fue martirizada con otros compañeros en la África» (ACT, Papeles de santos, Doc. 15).

199 Al respecto de Santa Basilisa, únicamente dice que «consiguió su corona de virgen y martyr en la Syria o en Motril de Andaluzía. De estas dos últimas, como también de Santa Ginebra no se saue otra cosa especial» (ACT, Papeles de santos, Doc. 15).

200 ACT, Papeles de santos, Doc. 15.

201 Estima que sería «muy buena curiosidad pintar o dibujar dos pasos principales de la historia tocante a todas, que con buena fantasía mostrasen lo más raro y singular de esta peregrina historia. El primero quando su aya Sila con mandado de la princesa Calsia las lleuaua ocultas para ahogarlas, y reparando en la atrocidad de la madre se vio perplexa en la execución, temiendo a Dios como christiana y enamorada de la belleza de las infantas. Lo que se puede expresar poniendo a Sila a la orilla de un río, las nueue recién nacidas brillando hermosura en una vanastilla a medio abrir con la mano isquierda de Sila, mirándolas atentamente como admirada por una parte, y por otra atónita y perplexa en tomar resolución, señalando con la mano derecha a un Santo Christo a lo lexos. El segundo paso es representarlas todas nueue comparecidas en juicio delante de su padre Catelio, resueltas y alegres dando razón de su profesión y linage. Las ocho en rueda y adelantada más Ginebra, dando la razón por todas hablando con su padre, y a éste admirado y absorto señalando su pecho con la mano derecha al oír eran todas hijas suias propias» (ACT, Papeles de santos, Doc. 15).

202 Según Monterroso, su estilo «delata la progresiva dulcificación de los acentos naturalistas y tenebristas del siglo XVII. Toda la tabla está dominada por un cierto grado de tranquilidad celestial: la luz es uniforme y suave, evitando los intensos contrastes lumínicos -incluso el rompimiento de gloria, tímidamente anunciado en la parte superior, no deja en sombra el resto del cuadro-; los ropajes, por su parte, muestran un cierto acartonamiento producto de la agitación que no se corresponde con las actitudes de las Santas y sus tonos han perdido intensidad. Por último, el pintor se encuentra inmerso en una composición que, como queda dicho, está organizada en torno a un árbol; éste sirve de eje de simetría restándole, lo mismo que el parecido que tienen todos los rostros, frescura a la obra» (Monterroso Montero, 1994: 111-112).

203 En el intradós del arco se pintan roleos y cuatro cartelas que sirven de marco para otras tantas inscripciones, hoy ilegibles. El frente de la rosca aparece recorrido por el siguiente rótulo: «DECEM VIRGINIBVS PRVDENTIBVS. A. M.DCC.II». Este lema, salvo la mención a la fecha, forma parte de otro más extenso destinado a la fachada de la capilla baionesa: «D. O. M. Decem Virginibus Prudentibus: Hispaniae Prothomartyribus: Balchagianis seu Bayonensibus nostris, simulque tutelaribus. Liberata sororibusque gemellis, unico partu editis ac Sila pia nutrici» (AMB, Quaderno..., fol. 3r). La inscripción completa de la base de la tabla pictórica es la siguiente: «Santas Liberata y hermanas, Vírgenes y Mártires, Nacidas de un parto en Bayona: y su Aya Santa Sila. Año de 1702».

São Victor de Braga, São Francisco de Porto y Santa Maria de Caminha[204] [Figura 195]. También en Portugal han expuesto en alguna ocasión a las niñas en las ramas de un árbol genealógico. En uno de los retablos barrocos de la antigua iglesia de los jesuitas de Braga, dedicado a Santa Quiteria, podemos comprobar como los cuerpos enteros de las niñas se disponen sobre las ramas de un árbol que brota de San Ovidio[205] [Figura 196]. El árbol familiar pintado en el retablo tudense se sitúa en primer plano sobre un fondo metafórico de luz y tinieblas, pensado para glorificar a Santa Librada, ejerciendo de eje rector del conjunto. Los bustos de las ocho hermanas de la patrona de Sigüenza se pintan sobre corolas de flor, o una suerte de nidos, en las ramas del árbol. Están situadas en la misma fila señalada por Armida para el retablo de Baiona, pero en posición inversa, al tiempo que permanecen inalterables en su posición las santas Sila y Librada. Estas son las únicas de cuerpo entero, supliendo simbólicamente a Jesé y Cristo, base y cúspide de la misma estirpe[206]. La distribución de la matrona y sus acogidas no es casual, pues al ser repudiadas por su progenitora es su madre adoptiva y espiritual quien ocupa la base del tronco familiar. Por el contrario, en la cima de su apoteosis se halla el cuerpo crucificado de la titular, que recibe de manos de una pareja de ángeles la palma y una corona de flores, emulando así con su martirio el sufrido por el Mesías[207]. Las infantas dirigen su mirada acuosa hacia la divinidad, representada por el Dios Padre situado en la clave de la rosca, mientras que Sila atrae con su mirada al espectador, en un juego de complicidad visual inherente al Barroco. No sólo se operan cambios en la localización de las imágenes con respecto al modelo baionés sino también en la disposición de los atributos[208]. El resultado final deparará todavía alguna sorpresa con respecto a las indicaciones de Armida, pues en el caso de Quiteria se sustituye el cuchillo por un libro, y en el de Marina se cambia de lado la cruz en aras al equilibrio simétrico.

[204] Gonçalves, 1962: 477-479.

[205] Gonçalves, 1962: 476-480.

[206] Sostiene Gonçalves que por voluntad de los fieles o por decisión del clero «aparecem a partir da segunda metade de seiscentos certas composições artísticas representando o grupo das nove gémeas de Braga. Essas composições são consagradas, sempre, a uma das mártires em particular, a qual, no entanto, se mostra acompanhada das oito gémeas. Umas vezes a figura principal mal se distingue das companheiras; normalmente, porém, a santa que se quis honrar foge das formas estereotipadas das irmãs e destaca-se pelas suas dimensões, símbolos, colocação» (Gonçalves, 1962: 475-476).

[207] El pintor, o con más seguridad el promotor, pudo haberse inspirado en las palabras de Porreño, a juzgar por la similitud entre éstas y la efigie de Santa Librada, pues señala que «subió la santa a la cruz que le tenían aparejada, y puestos los pies que tenía en un zoquete que tenía para descanso, clauó los ojos en el cielo, y dixo estas tiernas palabras: rey de reyes, y señor de señores, esposo de mi alma, fin de mis esperanças, y puerto seguro de mi nauegación. Quando Señor merecí yo tanto bien de morir en una cruz como vos moristeis por mí? Yo os suplico bien mio recibays mi alma en sacrificio, y que sea mi muerte acepta, y agradable a vuestros diuinos ojos, pues muero por la defensa de vuestra Fe, y por la exaltacion de vuestro santo nombre. En vuestras manos Señor encomiendo mi espíritu» (Porreño, 1629: 35).

[208] Estas son las nuevas indicaciones de Armida para, teóricamente, la composición pictórica del retablo catedralicio, con ciertos cambios con respecto al de la capilla de Baiona: «Todas las santas de Bayona, como vírgenes y mártyres, tienen por insignia la palma en la mano que mejor quadrare y según el lado en que cada una estuuiere. A las santas Ginebra, Basilisa y Germana se les podrá poner libro en la otra mano, como doctoras que instruían en la santa Fe a muchos, mayormente siendo de medio cuerpo, sin proporción para otras insignias. También a Santa Ginebra se pudiera poner cuchillo por insignia como degollada. Santa Victoria con túnica rosada, manto azul, y por hauer sido asaetada se le puede poner una flecha en el pecho y otras dos en la mano por insignia. Santa Marina, una cruz en la mano derecha, manto colgado del hombro isquierdo y suelto de el derecho. Santa Eufemia, la qual por el lado siniestro ha de estar en segunda fila en correspondencia a Santa Marina, tres coronas en la palma, corona de flores en la cabeça, un libro en la otra mano y su rosario a la cintura. Santa Quiteria con cuchillo en la otra mano como degollada. Santa Marciana en correspondencia de la antecedente, con el pecho herido por un toro feros. Santa Sila, aya de las santas, en pie como tronco espiritual del árbol, también con la palma en una mano, y de la otra pendiente, o de el brazo, un cestillo de aro, que así está en Santa Syta de Tomar, villa de Portogal. Santa Librada y Padre Eterno por remate» (ACT, Papeles de santos, Doc. C).

Para la figura concreta de Santa Librada pudo el pintor haber usado referentes pictóricos y grabados. Sabemos que Armida era propietario de un «quadro de Santa Liberata y sus hermanas», que en 1702 cede a la capilla familiar del pazo de Lamelas. Cabe la posibilidad de que el óleo se utilizase como prototipo para la pintura catedralicia antes de recalar en su destino. No en vano, en la inscripción de la tabla tudense se hace referencia a ese mismo año. También hay constancia de que el magistral conocía pautas gráficas de la mártir de Baiona, pues en 1695 remite a los regidores de Baiona «la misa de la santa por razón de la estampa, para que se conosca las formas diuersas para su pintura y escultura»[209]. Con esta «misa» Armida alude presumiblemente al *Officium proprium cum octava sanctae Liberatae virginis et martyris*, en cualquiera de sus ediciones de 1625 y 1626, que incluye por primera vez una imagen estampada de Santa Librada crucificada [Figura 187]. Pese a tales evidencias, no hay que desechar el influjo que hayan podido ejercer estampas de otras santas crucificadas, como Santa Julia y la hispana Santa Eulalia [Figura 197]. En Galicia conviven tres modalidades iconográficas distintas de la santa, y en todas ellas figura sujeta al madero con tres clavos: con una túnica atada a la cintura por medio de un lazo, tal y como se representa en el retablo catedralicio [Figura 198]; con la túnica ceñida al talle y una segunda prenda sobrepuesta, conforme se efigia en el convento agustino de Vista Alegre de Vilagarcía de Arousa[210] [Figura 186] y en la capilla baionesa [Figura 199]; y con la túnica suelta, como en la sillería coral de la basílica tudense [Figura 200].

La tabla incorpora además las dos escenas legendarias propuestas por Armida para el proyecto de Baiona, desarrolladas en un ambiente de campiña [Figura 201]. En el episodio de la izquierda, la criada Sila se encuentra en el margen de un torrente cruzado por un puente, junto a las niñas asomándose en el interior de un canasto, dispuesta a incumplir por mandato divino -en la parte superior izquierda se aprecian unos rayos- el encargo criminal de su ama Calsia, que había ideado ahogar en un arroyo el producto de su parto múltiple[211]. Dado que los padres de las pequeñas residían en Baiona, conforme a la visión seguntino-tudense de la historia, el río al que se alude en la pintura podría ser el Miñor y el puente que lo cruza el de la Ra-

[209] AMB, Quaderno..., fol. 3r.

[210] La Librada crucificada de las agustinas de Vilagarcía de Arousa fue encargada supuestamente a Mateo de Prado en 1642 por Fernando de Andrade y Sotomayor, fundador del centro religioso y prelado de Sigüenza entre 1640 y 1645. Es altamente probable que los promotores tanto de la sillería del coro de la basílica tudense como de la pintura del retablo de la mártir en dicha catedral estuviesen al corriente de la existencia de este bulto.

[211] Escribe Porreño que tras haber parido, Calsia «se halló con tanto empacho, y vergüença, y se puso tan confusa, y corrida, que dio en pensar el modo que tendría para que este suceso no llegase a oydos de su marido ausente, ni menos a oydos de las gentes de sus estados, por parecerle que si esto se publicaua, hauía de quedar ella afrentada, su marido confuso, y auergonçado, y el mundo escandaliçado (tales como esto son los juycios humanos) y asi oluidada del temor de Dios, y de la piedad materna, dio en un acuerdo cruel, y horrendo más propio de fiera que de muger, y fue concertarse con la partera que se halló a este acto (la qual era christiana, y tan buena christiana que después murió mártir) ordenándole que hechase todas aquellas niñas a un río, para que desta suerte se ocultase su nacimiento, y ella quedase sin la mengua, y afrenta en que pensaua incurrir, por un parto tan fuera de lo natural. Oyó la partera cuyo nombre era Sila a la reyna, y cuydadosa deste suceso dio en pensar la traça, y modo que tendría para poner en execución la muerte de aquellas infanticas que tan amargamente se les ordenaua hallauase confusa, y temerosa, pareciéndole acto inhumano quitar la vida a quien Dios la auía dado, usando de fiereza de loba contra unas tiernas cordericas, y luchando en ella el temor, y la osadía, después de muchos bayuenes del entendimiento, y congoxas de la imaginación, inspirada de Dios, escogió la mejor parte, y conmouida de una piadosa ternura determinó dexar las vidas a aquellas inocentes criaturas, buscando modo no ya para entregarlas a la muerte, sino para criarlas, y mirar por su salud. Andando en este cuydado, y aflición de espíritu, se le ofreció un honroso pensamiento, ordenado de la diuina prouidencia, para bien, y amparo de aquellas inocentes criaturas, y fue, que en la ciudad auía un barrio de christianos en los arrabales della, y en él se determinó de buscar nueue amas, que criasen las niñas» (Porreño, 1629: 19-20).

mallosa. Existe cierto nexo temático entre este acontecimiento y la historia de Moisés, abandonado en las aguas del Nilo y salvado por la hija del faraón, hasta tal punto que no es descartable el empleo de algún grabado alusivo por parte de Bugarín.

En el episodio de la derecha, las nueve mozas, con Santa Genivera al frente por ser la primogénita, se reafirman en la Fe de Cristo y reniegan de las deidades paganas ante su padre Catelio, quien desconoce la existencia de sus hijas[212]. Este régulo, representante de Roma en la Gallaecia, imparte justicia desde un trono caracterizado por su monumentalidad clásica y barroca, auxiliado por tres centuriones. Un perro sentado sobre sus cuartos traseros aporta el tono anecdótico al episodio legendario. Dicho relato encuentra paralelismos literarios en el Nuevo Testamento, en concreto con los juicios a los que fue sometido Cristo por parte de Anás, Caifás, Herodes y Pilato. Pero también el Antiguo Testamento ha generado historias semejantes, al menos en lo iconográfico y compositivo: Esther delante de Asuero, Judith frente a Holofernes, la reina de Saba en presencia de Salomón y Susana absuelta por Daniel, por citar únicamente las de mayor recorrido en el campo del grabado.

Junto a estos referentes posibles hay que valorar una opción concreta: los grabados que ilustran ambas historias en un rarísimo breviario seguntino de 1561, cuando todavía la hagiografía de Santa Librada, sus hermanas y Santa Sila no había sido contaminada por las fabulaciones del padre Román de la Higuera. Tales episodios comparten espacio en la misma página del libro con el bautismo y la escena particular del martirio de Santa Librada, que todavía no es en la cruz sino degollada con una espada [Figura 185].

La mazonería que sirve de encuadre a la tabla de la historia y genealogía de Santa Librada carece de elementos sustentantes. Es la más sencilla de cuantas se han visto hasta el momento, pues desempeña la única función de sostener una tabla pictórica, por lo que encaja en las tipologías de retablo-cuadro[213] y retablo-marco[214]. Este bastidor presenta los rasgos ornamentales propios de un Bugarín instalado sin complejos en el Barroco pleno derivado de Andrade, desprendido de cortapisas clasicistas. Consta de una predela corrida con dos salientes en los extremos, recubierta con acantos enroscados semejantes a los de los retablos de Santa Ana y Santiago. Del banco parte una estructura arqueada con entrantes y salientes adaptada al arcosolio, poblada de hojarasca y florones. En la clave se posiciona un busto escultórico del Padre Eterno en acción de bendecir surgiendo de una masa nubosa. El prototipo para esta última figura proviene a buen seguro de alguno de los grabados de asuntos neotestamentarios en los que se efigia el Creador de medio cuerpo, entre ellos la Sagrada Familia, el Bautismo de Cristo y la Anunciación.

[212] Abreu recoge, al respecto de este pasaje biográfico, la tradición de los breviarios hispanos: «E como quer que, sendo já crecidas se leuantasse huma terriuel perseguição pellos romanos contra a Igreja, & fossem por todas as partes mandados ministros, que constrangesem aos christiaõs a sacrificar aos idolos & vindo ao lugar onde viuiaõ estas santas virgens, achando que eraõ christiaãs, as levaraõ com grande furia diante del rey seu pay. Ao qual, depois de muitas perguntas, que lhes fez, Santa Gineura respondeo. Se dezejas saber nossa geraçaõ, sabe que somos filhas tuas, se nos perguntas pela, calidade de nossas pessoas, & pela religiaõ, que seguimos, entende que somos escrauas, & seruas de Iesu Christo. Com grande admiraçaõ & espanto ouuio o pay estas razoens, & alcançando pela confissaõ da molher ser verdade o que a santa lhe dissera de seu nacimento, tratou de verse com branduras, & afagos, as podia apartar da verdadeira religiaõ, & reduzir à adoraçaõ dos idolos, & dandolhes tempo para considerarem o que deuiaõ escolher, ellas amoestadas pelo Anjo do Senhor, trataraõ de fugirem & animandose, & consolandose humas a outras, armandose, & preparandose para a batalha em que esperauaõ entrar, com oraçaõ & lagrimas se apartaraõ humas das outras, as quiais sendo todas en varios lugares prezas pelos perseguidores da Fè foraõ coroadas com a coroa do martyrio» (Abreu, 1651: 47-48).

[213] Martín González, 1992a: 20-22.

[214] Ferrer Garrofé, 1993: 285-296.

4.8 Retablo de San Telmo

Nada ha perdurado del primer retablo de la capilla del Corpo Santo, fabricada hacia 1578 por el mitrado Diego de Torquemada para proporcionar un marco excelso al segundo y definitivo traslado de las reliquias de San Telmo, efectuado en 1579[215]. En consecuencia, tampoco han sobrevivido las reformas materializadas en dicho mueble no lejos de 1618 y en 1710, esta última objeto de estudio de este epígrafe. Tan sólo contamos con la reseña de su programa iconográfico, algunas pinceladas de su estructura y las reliquias y relicarios que ocupaban los anaqueles, hoy en el retablo de las reliquias de 1735. La primitiva estructura manierista, que adopta la forma de un retablo-relicario con hojas batientes, se hallaba embebida en un nicho abierto en el frente de la capilla [Figura 202]. Hacia dicho retablo dirigía sus plegarias la estatua funeraria en posición arrodillada del mitrado impulsor, hoy descontextualizada dentro de un recinto más amplio. Sobre el retablo, dentro o fuera del arco, se disponía la hornacina enrejada que cobijaba la urna funeraria con los restos de San Pedro González. La actividad cultual generada por el sepulcro, el altar y el retablo es muy poderosa, heredada de las anteriores ubicaciones del enterramiento entre 1246[216] y 1579. La liturgia en torno a San Telmo recibe en el ceremonial catedralicio una atención preferente, dada su condición de patrón de la ciudad y la jurisdicción diocesana. Poco después de la erección, en 1593 alcanza la distinción de altar privilegiado por disposición de la Santa Sede[217]. Aún no se había planeado ninguna modificación en el retablo del dieciséis, cuando en su altar se instituye en 1667 la cofradía de San Telmo, privativa del cabildo y los prebendados, siendo de su responsabilidad «una misa cantada que se celebra en el primer domingo de cada mes en el altar del santo, y la función que se le hace en la dominica infraoctava de su festividad»[218]. En 1731 se redacta la parte del proceso de canonización, auspiciada por el prelado Fernando de Arango y Queipo, que hace referencia al culto inmemorial rendido al patrón, a la celebración de su festividad y las distintas procesiones y misas en su honor. En ella se afirma que

> «el referido beato es tenido, reputado y venerado como principal patrono de esta ciudad de Tuy y de todo su obispado, y como tal patrono en toda la diócesis se celebra cada año su fiesta solemgnemente en el lunes primero después de la dominica yn aluis con oficio doble de primera clase y octaua, y hasta el tiempo de San Pío Quinto, de felix recordación, se rezaua con oficio y misa propia, pero después de la reformación del breuiario romano echa por el referido San Pío Quinto asta el tiempo presente se rezó y reza el oficio, y se dijo y dize la misa de común de confesor no pontífice, con las orazioues propias antiguas, y el referido día de la fiesta es y fue siempre precepto en esta ciudad de Tuy y su diócesis, a uista, ciencia y consentimiento de todos los ordinarios»[219].

Se incide en la relevancia de la procesión que desde tiempos inmemoriales tiene lugar los sábados, que

> «aunque se haga el oficio de fiesta doble y primera o segunda clase en la Santa Iglesia Cathedral de Tuy, fenecida la hora de Prima por el Cauildo de dicha Santa Iglesia, salen en prosesión desde el choro,

[215] En las constituciones del sínodo diocesano de Diego de Torquemada, celebrado en 1578, el prelado dice que en la catedral «está su cuerpo, en la capilla que para ello nós mandamos hacer a nuestra costa» (ACT, Constituciones sinodales, Diego de Torquemada, 1578, fol 4r).
[216] Año aceptado de la muerte y enterramiento del santo.
[217] Galmés Más, 1991: 145-146.
[218] Ávila y la Cueva, 1995a: 449.
[219] ACT, Proceso del culto de San Telmo, I, fol. 22rv.

cantando el Te Deum Laudamus en canto de órgano, acompañado de todos los capellanes y músicos y más ministros hacia a la capilla del referido beato, a donde se termina con la oración propia antigua de dicho beato, y todo en honor suio, lo que ha pasado siempre y pasa sin ynterrupción alguna a vista, ciencia y consentimiento de los ordinarios y cada uno de ellos en su tiempo»[220].

Asimismo, al principio de todos los meses del año

«se canta en dicha Yglesia Cathedral de Tuy misa de los Ángeles, y acauada ésta salen también los referidos canónigos, capitular y procesionalmente desde el choro hacia la capilla del referido beato, cantando la antífona de común confesor no pontífice y se concluie son la referida oración propia antigua de dicho beato»[221].

Además, en todas las fiestas en las que «ay yncienso, en vísperas y laudes»,

«después de el preste ynsensar al tabernáculo de el altar maior conforme al ceremonial, pasa en prosesión con los que le aconpañan a la capilla de dicho beato y ynciensa dos vezes sus reliquias desde la puerta de dicha capilla, todo en honor de dicho beato, lo que ha pasado siempre y pasa sin yntermisión a vista, ciencia y consentimiento de los ordinarios y de cada uno de ellos en su tiempo»[222].

Finalmente se informa que

«en la dominica yn aluis de cada un año, juntos los canónigos de dicha Santa Iglesia Cathedral de Tuy, capitularmente, en la referida capilla de dicho beato, con asistencia del señor obispo quando se halla en la ciudad, y concurriendo también religiosos del conuento de Santo Domingo, siempre se an cantado y cantan con toda solemgnidad la vísperas de la fiesta del referido beato, y en el lunes ynmediato se haze prosesión en que se lleuan expuestas a la veneración de los fieles por los yndibiduos de dicho Cauildo algunas reliquias de dicho beato y también otras de otros santos, lleuando el señor obispo en sus manos la muleta que siruió al referido beato, dándola a adorar al pueblo, y por ser grande la devoción que tienen todos los fieles de ambos sexos y de todas calidades y estados, eclesiásticos y religiosos de este Reino y de el de Portugal, es muy grande el concurso que ay en aquel día, de forma que no se tiene por dichoso el que deja de tocar con los lauios o con el rosario alguna de dicha reliquias. Y para poder satisfacer a la devoción de los referidos fieles se ben y uieron siempre precisados a alterar el orden regular de las procesiones, sin hir en dos filas como se acostumbra en las demás, sino que todos ban en una sola fila, asta los acólitos y ministros, y aún con todo eso se tardó siempre y tarda muchísimo en acauarse la dicha prosesión respectiue al espacio por donde anda, pues si fuese otra prosesión regular se acauaría dentro de un quarto de ora, poco más o menos, y la referida prosesión siempre duró y dura como cosa de dos oras, poco más o menos, y después de fenecida y colocadas las referidas reliquias en el relicario de dicha Santa Iglesia, que está en la capilla del mismo beato, se canta con toda solemgnidad la referida misa de común de confesor no pontífice, con las oraciones propias antiguas, y al ofertorio de dicha misa ofrendan el señor obispo y canónigos en honor de dicho beato, como lo ejecutan en las Pasquas y otras funciones clásicas que ay en dicha Yglesia, y en el Domingo siguiente de la ynfractaua se buelue a cantar la misma misa de común confesor no pontífice en la misma capilla, con la misma asistencia que el lunes anteçedente, ha hauido y también ay sermón, en que se predica del referido beato como santo y de sus virtudes y milagros, y todas las referidas funciones se hizieron siempre desde ynmemorial tiempo y continuaron y continúan todos los años sin ynterrupción alguna, y todo ello en honra, culto, veneración y obsequio del dicho beato, a vista, ciencia y consentimiento de todos los hordinarios que por tiempo fueron»[223].

En 1732 se lleva a cabo una inspección de la capilla del Corpo Santo en el marco del aludido proceso de canonización de San Telmo, cuando ya se habían iniciado los trabajos de ampliación de la misma. La remoción arquitectónica estaba en una fase incipiente, pues toda-

[220] Ibidem, fol. 22v.
[221] Ibidem, fol. 23r.
[222] Ibidem, fol. 23r.
[223] Ibidem, fols. 23r-24r.

vía no se había retirado el viejo retablo, cuya ampliación y programa iconográfico nos disponemos a analizar[224]. Del documento de visita se infiere que la estructura del retablo constaba de una mesa de altar pétrea y un armario cerrado con dos puertas, sin que podamos conocer la distribución interior del mueble[225]. Con respecto al plan iconográfico, que se describe con bastante minuciosidad en la documentación del proceso, hay que diferenciar entre pintura y escultura y entre lo visible y lo oculto.

En el frente de las puertas se incrustan seis tablas pictóricas, dos con escenas de la Epifanía[226] y la Natividad[227] y otras cuatro con episodios representativos de la vida de San Telmo[228]. Se trata del escarmiento sufrido por San Pedro González en la ciudad de Palencia tras una caída de caballo, cual Pablo de Tarso, cuando se disponía a celebrar su nombramiento como deán[229]; la imposición del escapulario por parte de Santo Domingo en el convento pa-

[224] Según el proceso, la capilla, que ya se estaba demoliendo por el naciente, probablemente por la sacristía, «está a la parte del mediodía, hacia a la puerta que sale al claustro de la Santa Yglesia Cathedral desta ciudad de Tuy, de suerte que está ynclusa dentro de la misma yglesia; y es de fábrica de cantería labrada y vóbeda fabricada en quadro; y por la parte del oriente, en donde está el altar principal, tiene de ancho nuebe varas y media, y de alto por la parte ynterior onze varas y media, y por la parte exterior quinze; en cuio costado enpieza la nueba fábrica de otra tanta capilla, muy sumptuosa y de nueba ydea, en que actualmente se está trauajando en honra y gloria de dicho beato; y por las otras tres partes, ygualmente en quadro; y por la parte de adentro tiene de alto onze varas y media, y de ancho con los dos costados de mediodía y norte treze varas, y en el del poniente nuebe varas y media de ancho en correspondencia de la parte oriental; en cuya capilla y costado del mediodía tiene un escudo de armas, que lo son del ilustrísimo y reverendísimo señor don Diego de Torquemada, obispo que fue de esta ciudad, y el mismo escudo corresponde en dicha pared a la parte ynterior» (ACT, Proceso del culto de San Telmo, III, fol. 723v).

[225] En la inspección de la capilla del 3 de febrero de 1732, realizada tal día en presencia del mitrado y de los peritos nombrados para la ocasión, se afirma que «el altar en donde está colocado dicho santo es lapidio, bastantemente espacioso, y el retablo en todo lo que ocupa la correspondencia de el altar es liso con algunas molduras que sirven como de bastidores a seis tarjetas de pincel, y todo él sirue de dos ermosas puertas del relicario de dicha Santa Yglesia» (ACT, Proceso del culto de San Telmo, III, fol. 723v-724r). Ese mismo día se pide a Benito de Silva que responda sobre la antigüedad que posee «el retablo con sus bastidores, que todo él sirue de puertas al relicario de dicha Santa Yglesia» (ACT, Proceso del culto de San Telmo, III, fol. 729v). Se hace lo propio con su compañero de oficio Francisco Valladares, que habla de un «retablo liso que está ynmediato al altar lapidio y sirue de puertas al relicario de dicha Santa Yglesia» (ACT, Proceso del culto de San Telmo, III, fol. 730r).

[226] En la primera, «ynmediata al plano del altar, y lado de la epístola, está retratado la Epifanía, con la adoración expresa de los santos reyes» (ACT, Proceso del culto de San Telmo, III, fol. 724r).

[227] La segunda, «que corresponde al lado del evangelio, está retratado el misterio del Nacimiento de Jesuchristo, nuestro bien» (ACT, Proceso del culto de San Telmo, III, fol. 724r).

[228] Véase la inspección completa del exterior del retablo en el Documento 26 del corpus documental.

[229] Del mismo lado del evangelio, una fila más arriba, «se sigue otra tarjeta, en donde se be el retrato del beato Pedro González vestido de seglar, descolgándose de un cauallo, que al pareçer representa auerse desvocado, que es la caída tan sauida y principio de su entrada en la Sagrada Religión» (ACT, Proceso del culto de San Telmo, III, fol. 724r). El *Teatro clerical* del canónigo de Palencia Pedro Fernández de Pulgar es la fuente mejor informada sobre este pasaje, acontecido a San Pedro González después de haber sido nombrado deán de la basílica palentina: «Vacó la dignidad del decanato, y sus méritos, o la atención al obispo don Tello, su tío, le pusieron en este oficio. La edad, que no era mucha, el ardimiento del ingenio, y el descuido del tío, que estava en otras ocupaciones, y la lubricidad del siglo, quando ay abundancia de bienes, le auían pasado a Pedro del exercicio de las virtudes, a el fausto, delicias, y profanidad, que a todos era manifiesto. Y con el nuevo oficio de deán se hallava tan glorioso, que quiso hazer pública demostración de su contento. Previnose de profano aparato, menos decente al estado eclesiástico. Y en la festividad de el Nacimiento de Nuestro Señor Iesu-Christo, se vistió de expléndido ropaje, montó en un cavallo, ricamente enjaezado, y con grande acompañamiento fue paseando toda la ciudad» (Fernández de Pulgar, 1680: 289). Pero la providencia «dispuso, que cayese de su vanidad, y cauallo, como derribó a Pablo de él, y de su indiscreto zelo, para que fuese predicador de las gentes. En la calle, que entonces era la más principal, y frequente, que oy llaman el barrio del Santo San Pedro, la ligereza de su ánimo le incitó, para que aplicase las espuelas al cavallo, y moverle a más veloz curso. Partió encendido el bruto, pero cayó en medio de la carrera, y no sólo él, pero Pedro, que le governava, fueron embueltos en profundo lodo, de suerte, que no era fácil reconocer el rostro de Pedro, ni la forma de sus vestidos. Acudieron los del acompañamiento y le sacaron del cieno a Pedro, que estava en sí mismo más confuso, que lo que el lodo auía obscurecido su rostro» (Fernández de Pulgar, 1680: 289).

lentino de la Orden de Predicadores[230]; la confesión al rey-santo Fernando III durante la reconquista de Al-Andalus[231]; así como el salvamento de un barco en medio de una tormenta, labor por la que es reconocido como patrón de navíos y marineros[232]. A ellas se añede un grupo escultórico, «de medio relieue» o «de bulto», emplazado en algún lugar por encima de las puertas, en cuya composición figura el santo en su faceta de predicador sermoneando a un auditorio de fieles[233]. La iconografía de la delantera del retablo sería en todo caso clasicista, ya fuese del programa inicial de hacia 1579, ya de la reforma cercana a 1618.

La cara interior de las puertas albergaba otras seis «pinturas de pincel en tabla lisa», correspondientes a la segunda etapa en la evolución del mueble[234]. Se realizan al poco tiempo de la llegada a Tui, en 1618, de las reliquias de varios mártires de la Iglesia primitiva, proce-

[230] En esa segunda línea, a la derecha, «se be el mismo sieruo de Dios, reciuiendo el áuito de Predicadores, con seis religiosos que están asistiendo a darle dicho áuito y la acción de imponerle el sagrado escapulario» (ACT, Proceso del culto de San Telmo, III, fol. 724r). Así fue, a ojos de Pulgar, el renacimiento espiritual del atolondrado clérigo: «Cayó Pedro para levantarse, como Pablo. Començava entonces a florecer el convento de Santo Domingo de esta ciudad de Palencia, de la advocación de San Pablo, y aún es muy verosimil, que estava aquí a su fundación el glorioso patriarca Santo Domingo. Y con tanto exemplo, o con el de los primitivos habitadores, se llevauan los ojos de los ciudadanos palentinos. Pedro, que auía elegido mudar de vida, con resolución madura, y de espacio considerada, fácilmente eligió este instituto, porque le iba gobernando la Diuina Gracia, para ser predicador euangélico. Recibiéronle en el convento gustosos, y los palentinos quedaron admirados, de ver, quería seguir tanta pobreza, y austeridad de vida, quien poco antes, viuía con tanta grandeza, y exterior fausto, pero Pedro se leuantó de el lodo, para sublimarse por medio de la humildad en alto espiritual solio» (Fernández de Pulgar, 1680: 289). Y prosigue: «Tenía siempre delante de los ojos el documento de San Pablo, que fue idea de su caída, y quería imitarle en su leuantamiento, desnudándose del hombre antiguo, y de todas sus operaciones, y procurando vestirse de nueuo hombre, según la Ley de Dios, para ser lleno de espíritu, y verdad» (Fernández de Pulgar, 1680: 290).

[231] En la hilera superior, a la izquierda, «se be el dicho beato sentado en el confesonario, absoluiendo a un penitente, que por el traje, manto real y una corona que tiene puesta a los pies se deja conocer ser el retrato del santo rey don Fernando, y atrás se ben otros quatro como penitentes que esperan confesarse» (ACT, Proceso del culto de San Telmo, III, fol. 724r). El dominico luso Diogo do Rosário es quien realiza el relato más elocuente y fiel a la fuente: «Andando o santo com el rey, aconteceo que estauam huma tarde huns cortesaõs falando delle, e auia entre elles diuersas opiniões, e principalmente lhe notauam que reprehendia muito nas suas pregações o vicio da carne. Ouuio isto huma molher do mundo e querendo contentar os cortesaõs disse, Que me dareis se fizer cair esse frade no mesmo peccado que tantas vezes reprehende. Elles lhe prometeram certa quantidade de dinheiro. E querendo a maa molher executar sua promessa foise aa camara onde dormia Sam Pedro, e mandoulhe dizer que lhe releuaua muito falar com elle. O santo parecendolhe que seria cousa de consciencia, mandou a entrar. Depois que ella entrou na camara posse de joelhos diante do varão de Deus, e pidiolhe que a ouuisse de confisaam. Disselhe o santo que esperasse atee pola manhaã, porque entam não eram horas. Respondeo ella, Padre se me não ouuirdes, dareis conta de mi a Deus, que eu não me parece que chegarei a pola manhã. Ouuindi isto Sam Pedro temeo o juizo diuino, e leuoua a huma parte da camara para a confessar. E logo lhe preguntou que peccado era o que mais a atormentaua. Entam lhe descobrio ella sua malicia dizendo, Frei Pedro o que mais me atormenta he o grande amor que vos tenho, e se não comprirdes meus desejos não poderei viuer mais. Espantouse o santo de tamanho atreuimento e maldade, e con palauras brandas se escusou de cometer tal peccado, e vendoa tam obstinada no seu proposito, entendeo sua malicia, e disselhe, não quero eu filha que por amor de mi te maten teus peccados, por tanto esperame aquí e irei concertar a cama. Foi entam o santo e fez huma grande fogueira e lançou sua capa encima das brasas, e lançouse elle sobre a capa. E estando o bemauenturado santo ali, conuidaua a molher dizendo, Pois tanto desejaes irmãa cumprir vossa vontade comigo vindeuos lançar nesta cama. E pola diuina virtude, o fogo não queimou nen hum soo fio da capa. Vendo este milagre a molher, e os homens que a isto a induziram, os quaes estauam espreitando, lançáranse a seus pees, e com muitas lagrimas lhe pidiram perdão, louuando muito sua santidade» (Rosário, 1585: 161).

[232] En la última pintura del frente, ubicada en la epístola, «se be un nauío o bajel desmantelado, cubierto y quasi aundido de formidables olas, y en un esquinal un religioso dominico en forma de hacer señal a la tormenta, y el mismo bajel representa muchos marineros turbados con la misma tempestad» (ACT, Proceso del culto de San Telmo, III, fol. 724r). Varios autores dominicos desde la Edad Media al siglo XVII, desde Géraud de Frachet, en su *De viris illustribus*, hasta Luís de Sousa, relatan este prodigio *post mortem* de salvamento marítimo: «Unos marinos que se hallaban en peligro grande invocaron a fray Pedro González, quien de repente se les apareció diciendo: Aquí estoy. Y confortándolos los condujo al puerto» (Álvarez, 1923: 326). Algo más gráfico resulta Sousa, que añade al relato de Frachet mayor carga literaria: «Lemos em Santo Antonino na vida que escreve deste santo, que certos marinheiros vendose no mar salteados de hum temporal tão forte, que destroçada a nao, e quebrados os mastros esperavão cada hora ser comidos das ondas, acodirão com effica-

dentes de Roma, agasajadas al Cabildo por el canónigo de la catedral de Sigüenza Lope Vázquez Figueroa, natural de Vigo. La tenencia de reliquias de mártires de los primeros siglos del cristianismo era un privilegio para cualquier catedral, y motivo de orgullo si tales santos pasaban al calendario diocesano. En Tui se aprovecha esta excepcionalidad para efectuar una remoción del retablo, extrayéndolo del arco en el que estaba incrustado, y por lo tanto adelantando su posición, y dotándolo de una nueva división interior, al objeto de encasillar los nuevos bustos y brazos de madera y plata que servirán de depósitos de los huesos[235]. La ocasión no era para menos, y por ello se encargan seis nuevas pinturas: dos de ellas muestran el asunto de la Anunciación[236] y las restantes representan los martirios de Antimo[237], Valerio[238], Julián de Antioquía[239] y Abundio[240], cuatro santos recién llegados al devocionario tudense. Con respecto a la compartimentación del mueble, se sabe únicamente que las reliquias «estauan distribuidas

cia aos merecimentos de São Pero Gonçalves, e chamando por elle, lhes apareceo clara, e visivelmente, e lhes disse, que aly o tinhão, que não perdessem animo. E logo abonançou o tempo. E porque a nao ficara em estado que não tinha com que se poder governar, o santo se fez piloto, e a foi governando ate a por em parte segura» (Sousa, 1767: 469).

233 La última composición es un grupo lignario localizado «en el remate deste retablo ynterior», aludiendo al mueble del siglo XVI, en el cual figura el santo patrón «en un púlpito, con acciones de quien predica, y varios oyentes con acciones de estar muy atentos» (ACT, Proceso del culto de San Telmo, III, fol. 724r). El documento de la inspección efectuada al retablo en 1732 por Benito de Silva se refiere a San Telmo como una «ymajen del santo que se halla en medio en forma de predicar» y a los congregados como «oientes de bulto que están en el remate del retablo» (ACT, Proceso del culto de San Telmo, III, fol. 729v). En la de Francisco Valladares, algo más explícita, se alude al conjunto de devotos como «ymágenes antiguas de medio relieue que están en el remate de dicho retablo en forma de oientes y como atendiendo a un sermón» y al predicador como una «ymajen del santo que se halla en medio en forma de predicar» (ACT, Proceso del culto de San Telmo, III, fol. 730r). El magistral Armida añade su propia descripción del conjunto escultórico: «Y porque su principal instituto y exercicio fue siempre la conuersión de las almas, está sobre todo dibujado en un púlpito predicando doctrinalmente, al parecer, a un auditorio de entrambos sexos, que parece está absorto al oírle predicar con su acostumbrado feruor y espíritu» (ACT, Papeles de santos, Doc. 13).

234 Véase la descripción pormenorizada del exterior del retablo en el Documento 27 del corpus documental.

235 Tras la cesión de las reliquias se colocaron provisionalmente «en una vana que está en lo alto de la sacristía tras una reja, y después de algunos años se formó el relicario del altar de San Thelmo, acomodándolo a las pieças y sacando del arco de la pared el retablo que antes auía» (ACT, Papeles de santos, Doc. 13).

236 En la visita del 4 de febrero de 1732 se abre el relicario para que los peritos competentes den cuenta de las pinturas adheridas a las puertas por su interior. Indican primeramente que «entre dos medio tarjetas de dichas puertas, que corresponden a la parte subperior y remate dellas, de la una parte está retratada la Anunciación de María Santísima, señora nuestra, y de la otra el arcángel San Gabriel anunciándola» (ACT, Proceso del culto de San Telmo, III, fol. 737v).

237 La que inicia la serie, «que dize al lado de la epístola, está retratado el martirio de San Antimio como descolgándose de un puente y un ángel suspendiéndole de las aguas» (ACT, Proceso del culto de San Telmo, III, fol. 737v). En otra reseña anterior de este mismo asunto se ve a «San Antimio arrojado en un río desde una puente y sacándole un ángel» (ACT, Papeles de santos, Doc. 13).

238 En la siguiente del mismo lado «está asimesmo retratado el martirio del glorioso San Balerio con postura muy deuota esperando el golpe de un berdugo que le amenaza con un cuchillo en la mano y varios ministros tiranos, y a un lado, al parecer, el principal tirano hasido de un criado, significando como cosa de desmayo» (ACT, Proceso del culto de San Telmo, III, fol. 737v). Existe una explicación complementaria, aunque sucinta: «San Valerio degollándole los ministros a presencia de los emperadores» (ACT, Papeles de santos, Doc. 13).

239 En la puerta contraria «ay otras dos tarjetas, también de pincel, y en la de la parte subperior de dichas puertas está retratado el martirio del glorioso San Julián Antioqueno con varios ministros y soldados y un berdugo con la acción de estar ejecutando en echo el degüello de dicho santo» (ACT, Proceso del culto de San Telmo, III, fol. 737v). El esposo de Santa Basilisa, ataviado «de seglar», se efigia «degollándole un ministro y presidiendo el emperador» (ACT, Papeles de santos, Doc. 13).

240 En la última «de dicha puerta está asimesmo retratado el martirio de San Abundio, sacerdote, según que está rebestido, con un altar en la parte subperior y dos berdugos, el uno a la parte derecha entrándole una cruda lanza por las bestiduras sagradas, y en correspondencia con los hijares, y a la izquierda otro tirano berdugo con un alfanje leuantado en acción de repetir golpe, pues la caueza y rostro de dicho santo se halla toda ensangrentada. Cuias quatro tarjetas son de las quatro primeras reliquias ynsignes que tubo y oy tiene, entre otras, esta Santa Yglesia» (ACT, Proceso del culto de San Telmo, III, fol. 737v).

en diuersos nichos y diuisiones»[241].

En 1687 se produce un nuevo acontecimiento que arroja luz sobre la identidad de los restos que conserva el retablo y sus donantes, así como de la forma y material de los relicarios. Se trata de la visita realizada al retablo por parte del obispo Galaz, que no llegó a vivir lo suficiente para verla plasmada en papel[242]. José Calvo Salcedo, antiguo secretario del mitrado, rememora y certifica a petición de Armida dicha inspección. Los despojos más numerosos y de mayor entidad a los que hace mención pertenecen al patrón diocesano, siendo el arca argéntea la pieza que da sentido al retablo y focaliza la atención devocional de la catedral, la ciudad, la diócesis y de Galicia, con una importante difusión cultual en España y, sobre todo, Portugal. Esa urna, engastada en plata, culminada con una figura del santo predicador, labrada por mandato del obispo Diego de Avellaneda con motivo del primer traslado de los restos en 1529[243], se ubica en un hueco de medio punto cerrado con barrotes, emplazado en la cabecera sobre el retablo[244]. El cofre era una de las tres piezas en las que se guardaban las reliquias de San Telmo, junto con el busto de material leñoso en el que se conservan los residuos de la correa y el hábito[245] [Figura 203], el cayado de madera cubierto en plata[246] y dos cajas de madera, una dentro de otra, con huesos y tierra extraída de su primera tumba[247]. Encima y debajo de la hornacina funeraria se desplegaban inscripciones grabadas alusivas al dominico de Frómista[248]. Antes de proseguir con el recuento, el antiguo secretario episcopal constata la existencia

[241] ACT, Inventarios, Reliquias y ornamentos (1586-1705), fol. 133r.

[242] Ibidem, fols. 132r-136v. Véase la recreación completa de la visita en el Documento 3 del corpus documental.

[243] Se menciona que dicha caja «por la parte exterior está toda aforrada de oja de plata, y a partes sobredorada, y ensima la ymagen de bulto de dicho beato también de plata con una postura muy deuota y un libro como cosa de Biblia en la mano yzquierda, y todo él uestido de religioso dominico» (ACT, Proceso del culto de San Telmo, III, fol. 725r).

[244] Por encima del retablo se sitúa «el sepulcro o urna de dicho beato, que está ensima de dicho altar, con dos cortinas de tela de oro», cerrado por «dos puertas de rexa de hierro, en cuia cerradura están las armas del dicho Ilustrísimo Señor don Diego de Torquemada» (ACT, Proceso del culto de San Telmo, III, fol. 724v).

[245] Dentro del relicario se encuentra, durante el reconocimiento efectuado el 4 de febrero de 1732, «una efixie de bulto de dicho beato, la que estaua en su caxa, una de las de dicho relicario, y en el medio de él, la qual es de madera de talla, representando sacerdote y religioso del sagrado Orden de Predicadores, según se reconoce por el ropaje figurado, cuio retrato tendrá de alto tres palmos castellanos, poco más o menos, y en la parte anterior tiene una vidriera de cristal mantenida de dicho beato, y dentro della se reconoce el síngulo o correa que se dize auer sido de dicho sieruo de Dios, con un enboltorio en que están recogidos algunos retazos de áuito de dicho beato» (ACT, Proceso del culto de San Telmo, III, fols. 737v-738r).

[246] Asimismo existe en el mueble de las reliquias, perteneciente al santo patrón, «una moleta, toda ella es de madera engastada en plata, porque no se puede conocer la materia interior, y tendrá de largo como cinco palmos castellanos, y la mancera como seis dedos» (ACT, Proceso del culto de San Telmo, III, fol. 738r).

[247] Dentro de la caja se descubrió «un enboltorillo en un papel con un rótulo escrito que dize: Tierra que estaba en la urna segunda donde estaua nuestro patrón San Telmo. Y hauiéndolo auierto, Su Ilustrísima halló otro enboltorillo de tafetán doble encarnado, y dentro del un papel con un poco de tierra, que parecen guesos molidos, y una piedrecita. Y dentro de la dicha, otra arquita de madera de media bara y un dedo de largo, y de ancho una quarta y un dedo, y de alto una tercia menos un dedo, y hauiéndose auierto se hallaron dentro de ella dos pergaminos» (ACT, Proceso del culto de San Telmo, III, fol. 743r). En el interior de este segundo recipiente lignario se guarda un «enboltorio en tafetán usado que parece de color de perla, y dentro en papel enbuelto un poco de tierra y fragmentos de huesos y unas piedrecilla. Y asimismo, en dicha arquilla se hallan varios guesos cubiertos con tafetán y unos pedacillos de brocado usados» (ACT, Proceso del culto de San Telmo, III, fol. 743v).

[248] Una de ellas, ubicada sobre el arco de la hornacina que cobija los restos, «es un rótulo latino bien legible en abreuiaturas que dice así: «B. Pe. Or. Praed. conf. et evangelii testi fideli, que quiere decir Beato Petro Ordinis Praedicatorum confesoris et evangelii testi fideli» (ACT, Proceso del culto de San Telmo, III, fol. 725r). En la base de ese pequeño nicho hay otro letrero «que parecen versos latinos que con el transcurso del tiempo no se deuisan perfectamente, y pareze empieza Nautarum» (ACT, Proceso del culto de San Telmo, III, fol. 725r). Debajo de la mencionada cavidad existe una cartela «adornada con unos florones, después se siguen dos ángeles manteniendo una corona sobre un rótulo que dize: San Telmo» (ACT, Proceso del culto de San Telmo, III, fol. 725r). El segundo de los epígrafes todavía era legible en la visita del

de «un coco grande, al parezer de la India, guarnecido con su pie de plata a manera de cáliz antiguo, colocado en lo alto de el sagrario» [Figura 204]. A continuación nombra las reliquias, alojadas en bustos lignarios y de plata, de Antimo, Servilio, Abundio, Valerio y Abibo, así como las de San Julián de Antioquía, conservadas en un brazo argénteo[249] [Figuras 205-212], todas donadas en 1618 a la catedral por el prebendado Figueroa[250]. Prosigue con los huesos de otros tres mártires añejos, traídos en 1625 por el hidalgo de ascendencia portuguesa Rodrigo de Sequeiros, caballero de Santiago y corregidor de Baiona. Se trata de Anastasio, el diácono Timoteo y una de las Once Mil Vírgenes, compañera de Santa Úrsula, introducida en un brazo de madera que antes fue de San Julián[251] [Figura 213]. Seguidamente menciona los restos de San Binardo, traídos de Alemania y depositados en un busto de plata, legados a la basílica por el obispo Miguel Muñoz[252], que a su vez los había recibido de Gaspar Ávalos de la Cueva, arzobispo de la Iglesia compostelana[253]. Seguidamente señala el descriptor que Pedro de Moya, abad de la colegiata de Alcalá la Real, electo para la sede episcopal tudense, había entregado a la catedral un hueso de los mártires de Arjona. El tesorero del Cabildo, Clemente de la Puente Íñigo, añade una reliquia de San Cosme a la lipsanoteca catedralicia poco antes de la visita de Galaz. El listado se cierra con los restos de los mártires Pantaleón, Cirino, Lucio, Máximo y dos de los héroes católicos que han padecido en la Inglaterra reformada[254]. Uno de los máximos objetivos del prelado era declarar insignes las reliquias de un grupo de mártires, a fin de que pudiesen tener rezo oficial en el nuevo calendario de 1688.

Con tales precedentes llegamos al 16 de marzo de 1710, momento en el que la cofradía decide adicionar al viejo mueble clasicista una estructura barroca [Figura 214]. Con este añadido el retablo pasará a ocupar todo el espacio de la cabecera[255], aprovechando que la mazonería anterior se había desincrustado del arcosolio. El encargo recae en Bugarín, que gana la su-

obispo Galaz en 1687: «Nautarum patronus ad est hac Thelmus in urna felix quae manes continet urna suis» (ACT, Inventarios, Reliquias y ornamentos (1586-1705), fol. 132v).

249 Armida asegura que tanto los bustos como el brazo de plata son un encargo del Cabildo al platero local Sebastián de Matos (ACT, Papeles de santos, Doc. 13).

250 De nuevo Armida, en una aclaración sobre las reliquias, afirma que este canónigo, además de regalar las reliquias señaladas entrega al Cabildo «los quadros de los santos naturales que están en la sala capitular» (ACT, Papeles de santos, Doc. 13). Dichos óleos, que hoy se conservan, aunque no todos, en la sacristía capitular y el museo diocesano, son los siguientes: «En un quadro se hallan San Epitacio mártyr, primero obispo de Tuy, padeció martirio año de 57. Item San Euasio mártyr, segundo obispo de Tuy, padeció martirio año de 90. Item San Adelphio mártyr, padeció martirio año de 714. En otro quadro los santos mártyres Theóphilo, Saturnino y Reuocata, fueron compañeros en el martyrio en el obispado de Tuy, año de 260. En otro San Hermoigio confesor, obispo de Tuy, descansó en el Señor año 898. Item San Adulpho confesor, obispo de Tuy, pasó desta vida al Señor año 993. En otro San Pelayo, natural de Tuy, padeció en Córdoua de edad de 13 años, año de 926. En otro Santa Phara, monja de San Benito, floreció en santidad y milagros en el obispado de Tuy, año de 639. En otro San Theotonio, natural de Tuy, murió el año de 1162. Item San Pedro Gonçález Telmo, murió en Tuy año de 1246. Otro quadro auiéndose caído se ocultó, y parece era de diuersos santos, o se fue desgajando a pedazos según dizen. Sería de los santos mártires Críspulo y Restituto en Aguas Celenas de este obispado en tiempo de Nerón» (ACT, Papeles de santos, Doc. 13).

251 Según las investigaciones de Armida, la reliquia de San Julián antioqueño «parece estuuo primero en el brazo de madera en que aora está el brazo de una compañera de Santa Úrsula, como parece del rótulo que tiene al pie de letras de oro, en las quales se conoce auerse hecho diligencia para despintarlas quando se quitó la reliquia de San Julián, a quien pudo servir tres o quatro años, y se mudó al brazo de plata que aora tiene» (ACT, Papeles de santos, Doc. 13).

252 Gobernó la Mitra de Tui entre 1540 y 1547.

253 Estuvo al frente del arzobispado de Santiago entre 1542 y 1545.

254 Véase la descripción con más detalle en el corpus documental.

255 La hermandad catedralicia decide arreglar y ampliar el retablo, a la vista de que «el frontispiçio de dicha capilla estaba yndecente, sin adorno ni pinturas, que con el tiempo se auían maltratado, y por estaren encima de cal con facilidad se cahían, se auían caído y menoscabado» (ACT, Libro de Acuerdos de la Cofradía de San Telmo (1667-1777), fol. 95r).

basta convocada por la corporación con una postura de 1.600 reales[256], comprometiéndose a ultimarlo en medio año, puja a la que también acuden los escultores Juan Antonio González y Benito de Silva con su propio diseño, cuya oferta ascendía a 2.000 reales[257]. El adjudicatario hará dicho retablo

> «por planta que a de enseñar a dichos señores, la qual ha de ser cubriendo todo el frontispiçio de dicha capilla y de madera castaña, seca y buena, con dos historias de la vida del santo, las que se le señalaren, a los lados, y en cada uno suia, dos colunas labradas a los lados del relicario, que no han de conturbar el abrir las puertas, con dos figuras de dos ángeles encima de ellas como que detienen la urna en donde está el glorioso cuerpo del santo»[258].

Esta ampliación barroca se describe en las fuentes como «un retablo de talla que ocupa todo el plano de la pared». Constaba de dos columnas, supuestamente salomónicas, culminadas por sendos bultos de ángeles que simulan recibir con sus manos «el sepulcro o urna» de San Telmo[259]. A ambos lados de los soportes se disponen sendas prolongaciones, cuya forma no se concreta. Cada una de ellas alberga «dos tarjetas de medio relieue» con hechos sobrenaturales de la leyenda de San Telmo: el milagro del pan y el vino que aparece y desaparece durante su viaje a Baiona[260]; el prodigio de los peces que se avienen a ser alimento de los canteros que intervienen en la construcción del puente de Castrelo de Miño[261]; el suceso que deter-

256 ACT, Libro de Acuerdos de la Cofradía de San Telmo (1667-1777), fol. 96r.

257 Ibídem, fol. 95r.

258 Ibídem, fol. 96r. Véase una referencia breve a esta obra de ampliación estructural y escultórica en Iglesias Almeida, 2001a: 72-73. La adjudicación de la puja se encuentra transcrita en su totalidad en el Documento 13 del corpus documental.

259 ACT, Proceso del culto de San Telmo, III, fols. 724v.

260 En el aletón de la epístola «ay dos tarjetas, y en la una se be el prodigio de estar retratado el sieruo de Dios con un báculo en la mano yzquierda y con la derecha señalando a la buelta de un monte un frasco de vino con un crecido pan de trigo en una seruilleta limpia, y atrás de dicho santo un religioso y un seglar y algunos animales corriendo las bueltas del monte» (ACT, Proceso del culto de San Telmo, III, fol. 724v). Así difunde Castillo, que es la referencia más exacta, el hecho milagroso que aconteció en el viaje a Baiona: «Quando llegaron a la cumbre de un çerro que se llama Portella de Arçella, ya los compañeros yuan cansados y desmayados. Y el frayle dixo al seglar. Este buen padre como es viejo y está hecho a comer poco, no siente el trabajo de los otros, y quiéreme a mi lleuar por su regla. Y esto no puede sufrirse. Que ni las edades son unas ni los estómagos unos. Conoció el sieruo de Dios por reuelación diuina la murmuración de su compañero, y boluiéndose a él le dixo. Hijo si tenéys hambre llegaos a aquella peña, mostrándosela con el dedo, y allí hallaréys que comer por esta vez. Fueron el fraile y su compañero adónde el sieruo de Dios les dixo y hallaron dos panes embueltos en una seruilleta limpísima. Pan blanco como la leche, y de un sabor admirable, como cosa que por ser hecha de milagro excede a la naturaleza. Hallaron también una vasija de vino. Y truxéronlo todo al sancto, fray Pedro. El qual les mandó que comiesen y beuiesen a su gusto, y lo que les sobrase lo tornasen a poner adónde lo auían hallado. Hiziéronlo ellos así. Y quando uuieron comido y tornado a su lugar las sobras, prosiguieron su camino con el sieruo de Dios. Y platicando entre sí de lo que auían visto, quedauan admirados, de que fray Pedro uuiese entendido sus quexas y murmuración, y de que entre las peñas se uuiese hallado pan y vino de aquella manera. Y con la admiración fueles creciendo el deseo de tornar por lo que auían guardado. Y dexando al sieruo de Dios que su poco a poco caminaua rezando, boluieron a la peña. Donde no hallaron ya cosa de las que auían dexado». Castillo, 1584: 238-239.

261 En la otra tarjeta de la derecha «se be la fábrica de un puente al acauar, con varios oficiales canteros y el dicho santo de rodillas a la marjen del agua con un grande pescado a la mano yzquierda, y atrás otro religioso con una postura muy devota, cuio puente, por el color cerúleo de las aguas y una yglesia ynmediata y una casa parece significar la de la Ramallosa» (ACT, Proceso del culto de San Telmo, III, fol. 724rv). El perito que realiza la descripción del relicario confunde el milagro de los peces, acaecido mientras se edifica el puente de Castrelo de Miño, con el del puente de A Ramallosa, que sí aparece en la parte del mueble fabricada en el quinientos, aunque sin citar esa localidad. El mejor relator de este prodigio es, una vez más, Antist, que escribe que San Telmo, al pasar por la ribera del Miño, «cerca de un pueblo que se llama de Castrello, halló un lugar donde solían peligrar muchos pasageros, por las grandes auenidas del río. Mouiole esto al santo a grande misericordia, no tanto por los daños temporales de aquella pobre gente, quanto por la condenación de muchos, que con la agonía no tenían contrición quando se ahogauan, y determinó de labrar una buena puente. Para lo qual boluió a la Corte del sancto rey don Fernando, y tomando del cartas de fauor para los caualleros, y para todos los hombres

mina el destino de la correa de su hábito[262]; y el episodio del aceite curativo que rezuma de su tumba[263].

Entre estas cuatro historias en relieve y las cuatro escenas pictóricas del exterior de las puertas, el retablo contaba con ocho episodios de la vida y milagros de San Telmo. Este despliegue únicamente es comparable en España a la serie telmiana esculpida en 1699 en la sillería del coro de esta misma catedral[264]. En Europa, tan solo son análogas en número las pinturas del techo, las paredes y el retablo de la *Capela do Corpo Santo* de Funchal, capital de la isla de Madeira, realizadas hacia 1615[265].

El 23 de enero de 1711 se adjudica la policromía a José de Montemayor por 1.700 reales, que tendrá que finalizar para «la Pascua de Resurrección de este año», para la cual se había organizado una puja en la que también participa el tudense Ignacio Álvarez de Lara, que le ayudará en esa labor. Se estipula que el añadido «ha de ser todo dorado, con el santo, quatro targetas y colunas de estofado, con colores que le correspondieren y que más bien parecieren». Realizará su labor a satisfacción de la cofradía, pues de lo contrario «pagará quinientos reales para dicha obra y cofradía, y pagará a su costa a los maestros pintores que la perfiçionaren, quedando a cargo de dicha cofradía el mandar hacer las estadas que fueren necesarias»[266]. De la información anterior se infiere que la empresa pictórica abarca tanto la obra confiada a Bugarín como el altorrelieve de San Telmo predicador que presidía el retablo y que ejercía de imagen titular.

---

poderosos, así eclesiásticos como seglares de aquellas tierras, en breue tiempo recogió muchas limosnas. Con ellas y con el trabajo temporal de muchos que se le ofrecían por peones en remisión de sus pecados (para imitarlo a él, que no se contentaua de llamar trabajadores con la trompeta de la predicación, sino que también seruía a la obra todos los ratos que podía) labró una grande puente. Muchas vezes faltándole que dar de comer a los trabajadores, se yua con su bienauenturado compañero fray Pedro Marín, o como otros le llaman de las Mariñas, y poniéndose a la ribera del río, se les venían a las manos los peces, como ofreciéndoseles en comida, y no se yuan de allí hasta que ellos escogiesen todos los que hauían menester, y diesen la bendición a los otros, para que se fuesen libremente» (Antist, 1587: 37-38).

262 En una figuran «dos reuestidos de diáconos y otros dos con sobrepellizes, que el uno pareze representa ser canónigo y el otro por una bandeja que tiene en la mano parece acólito, y un seglar con una muger atrás, y un cuchillo a los pies y una correa en la mano, y todos ellos como en la entrada de un pórtico o casa, y todo ello parece representa el milagro tan sabido de la correa» (ACT, Proceso del culto de San Telmo, III, fol. 724v). Como manifiesta Antist, el tenedor de tan fenomenal agasajo «llegó a tanta prosperidad y riqueza, que euidentemente conoció ser digna aquella reliquia de ser tenida en veneración. Y así a cabo de algunos años, condecendiendo con los ruegos de los canónigos, determinó partirla, y dar la vna parte a la yglesia mayor de Tuy, y reseruarse la otra. Pero el cuchillo saltó bien lexos cortándole la mano vn poco, por lo qual él entendió que no quería Dios que la partiese, y la dió entera a la yglesia, donde está guardada en el sacrario con otras reliquias, conuiene a saber, con la capa, y báculo del sieruo de Dios» (Antist, 1587: 50).

263 En otra del evangelio «se be un sepulcro como en una yglesia y varias personas de distintas clases haciendo oración y atendiendo al prodigio de un gran chorro de aceite que sale de dicho sepulcro, el mismo que está recogiendo un seglar en una tronpetilla de metal, que pareze ser el milagro tan sauido del Joannes Enchanes de Castro, de nación portugués» (ACT, Proceso del culto de San Telmo, III, fol. 724v). Indica de nuevo Antist que en una ocasión «un Iuán Enchannes de Castro, patrón de un nauío, por hauer visto en la mar muchos milagros del sieruo de Dios, velaua con otros junto a su sepulchro, y oyendo contar allí el milagro del azeyte, que algunas vezes manaua, dixo que no lo creería si no lo veya. Y súbitamente por un lado del sepulchro començó a correr çierto ólio, y quedando todos los otros atónitos del milagro, el arrebató de presto una trompetilla, y puso la boca della encima del agugero, por donde manaua el liquor, boluiendo el otro cabo hazia lo alto. Y de la misma suerte que subiera el azeyte, si huuiera abaxado de un monte por sus arcaduces, subió por la trompeta arriba saltando por la boca, y sin esto corría azeyte por otras partes del sepulchro, en las quales el sobredicho Iuán hizo la misma experiencia, siguiéndose siempre el mismo efecto» (Antist, 1587: 51-52).

264 Novo Sánchez, 2916: 569-598.

265 Andrés Ordax, 2017: 139-148.

266 Ibídem, fol. 97r-v. Véase una reseña sobre esta encomienda de policromía en Iglesias Almeida, 2001a: 73. La adscripción del concurso se encuentra a texto completo en el Documento 14 del corpus documental.

4.9 Retablo de San Lorenzo

El ceremonial de Alcoba recuerda que la procesión en honor al mártir se realiza por el claustro, de ahí que tenga bastante sentido que su capilla se encuentre en este ámbito catedralicio[267]. En 1687 se funda la cofradía del diácono, exclusiva del gremio de los herreros, cuyas constituciones aprueba el obispo Galaz el 20 de enero de 1688[268]. Es factible que el altar y retablo del santo aragonés, retirado de su contexto arquitectónico en las últimas décadas del novecientos, hayan sido sede de la referida congregación[269]. El 3 de agosto de 1696 el canónigo Lorenzo Fernández Cortiñas realiza una fundación de cien misas que se oficiarán durante la fiesta del santo, el 10 de agosto, y al día siguiente, y asimismo un aniversario cuya «vigilia se ha de ofiçiar el día del glorioso mártir San Lorenço, después de las segundas vísperas, y la misa al día siguiente, todo en canto de órgano y con quatro plubiales», para todo lo cual entrega 800 pesos de plata[270]. Este santo forma parte del selecto devocionario de la Iglesia tudense, dado que ya figura en breviario gótico catedralicio[271]. Su culto oficial se renueva a finales de la Edad Media en el sínodo de Diego de Muros[272], y se confirma en el primer tercio del quinientos y en el seiscientos en los de Diego de Avellaneda[273] y Pedro de Herrera[274].

El de San Lorenzo, antes de pasar al Museo Diocesano, se hallaba embutido en un arcosolio gótico del claustro, siendo el primer retablo atribuido a Domingo Rodríguez de Pazos en el recinto catedralicio [Figuras 215-216]. Aunque carecemos de una referencia documental que corrobore la autoría, sus rasgos estilísticos apuntan a Pazos. Se trata de una promoción del referido prebendado, que el 13 de julio de 1708 ofrece al Cabildo «açer una obra en el altar de San Lorenço de los claustros desta Santa Yglesia de su debozión»[275]. Posee una mazonería atectónica, carente de columnas, predela y entablamento, pues tiene como único destino el de servir de marco de un heterogéneo programa iconográfico. Alberga un nicho semicircular central y otros dos laterales, todos circundados por molduras de diseño mixtilíneo, a su vez inscritas en marcos quebrados, y coronados por cartelas. A las hornacinas de los lados se superponen otros tantos compartimentos rectangulares, y al borde de las mismas se sitúa otro par de cajas acomodadas a las curvas de la arquitectura. La segunda altura del mueble, separada de la inferior por una suerte de cornisa, adopta forma ojival, y la moldura de ovas que recorre su perímetro se enrosca en la base. Buena parte de estos elementos constituyen la base estilística de Pazos, que más adelante veremos multiplicados en los tres retablos de las capillas de Santa Catalina y en el de San Pedro.

El plan iconográfico es sumamente variado, pues a las imágenes y escenas relaciona-

[267] Así se expresa el canónigo maestro de ceremonias: «Tiene procesión esta fiesta por el claustro y vamos in albis, y se usa del terno de los apóstoles, y las capas también, y no tiene credo» (ACT, Ceremoniales, Alcoba, 1615-1625, fol. 41v).
[268] Ávila y la Cueva, 1995d: 303.
[269] Se ubicaba en el interior de uno de los nichos ojivales de la galería meridional, al lado del también remozado retablo de Santa Ana. Se retira en algún momento posterior a 1963, pues existe una fotografía de dicho año del archivo del Ministerio de Fomento, organismo financiador de las obras de restauración del claustro, que todavía lo ubica en dicho lugar (Castro Fernández, 2003: 154). Actualmente se conserva íntegro en el Museo Diocesano, aunque con pérdidas importantes en el material lignario y la policromía debido a trescientos años de intemperie claustral y mucho tiempo de abandono.
[270] AHN, Clero, libro 20.218, fol. 2r.
[271] ACT, Sanctorale, fols. 200v-201v.
[272] García García, 1981: 383.
[273] García García, 1981: 441.
[274] Constituciones, 1761: 134.
[275] ACT, Libro 11º de Actas Capitulares (1696-1712), fol. 334v.

das con el santo titular se suman otras estarían vinculadas con el devocionario del canónigo promotor, tales como Santa Águeda, San Ambrosio, San Liborio y la Oración en el Huerto [Figura 217]. En el centro del retablo se dispone una estatua pétrea de factura ruda del diácono con restos de policromía, actualmente descabezada [Figura 218]. Se reviste con alba y dalmática, acordes con su ministerio, y con sus manos sujeta la parrilla alusiva a su martirio y el libro de las Escrituras. A la devoción particular del canónigo promotor y la veneración legalmente autorizada hay que sumar una tercera premisa que da carta de naturaleza a la presencia de San Lorenzo en la retablística catedralicia del primer Barroco: el diácono se erige en mediador en el trance de la muerte, pues las llamas asociadas a su martirio se asimilan al Purgatorio[276]. A ambos lados del titular se desarrollan los dos episodios más comunes de su hagiografía: su martirio, cantado en el *Peristephanon* de Prudencio, y la acción caritativa ejercida con los pobres. En el relieve del evangelio, Lorenzo, prototipo de héroe cristiano para la Iglesia salida de Trento, figura semidesnudo y rígido sobre el asador que le ha servido de instrumento de martirio, con las manos juntas en oración. Muestra una actitud corporal arcaizante de clara derivación medieval, cuando lo habitual a partir de los albores de la Edad Moderna es que lo veamos ladeado, y en ocasiones incorporado, sobre el artilugio candente para mostrar un costado[277] [Figura 220]. Un sayón aviva el fuego y otros dos empujan su cuerpo del mártir contra la rejilla con horquillas. Un quinto personaje, con el rostro mutilado al igual que los otros cuatro, se asoma a una ventana para presenciar el suceso. Podría tratarse de Decio, el emperador que decretó la muerte por abrasamiento del santo aragonés[278]. Probablemente se ha utilizado para este episodio de la *vita Laurentii* una estampa del grabador flamenco Adriaen Collaert [Figura 219].

La escena de la epístola se centra en su vertiente dadivosa, pues había acordado con su mentor, el papa San Sixto, repartir entre los pobres los tesoros de la Iglesia. Dos hombres, uno de ellos arrodillado, y una mujer se acercan al diácono para recibir las monedas que el limosnero extrae de una bolsa, apostado bajo el umbral de la puerta de la casa de la viuda Ciriaca[279]

[276] Cendón Fernández, 1997: 794.

[277] Según Bango Torviso, los ejemplos del Románico «presentan siempre al mártir sujeto contra la parrilla, con su cuerpo estirado», permaneciendo así «con las manos atadas e incluso los pies», sin que falten casos en los que «está desatado, como poco a poco irá apareciendo a lo largo del Gótico, para ser norma general durante la segunda mitad del siglo XVI» (Bango Torviso, 1985: 398). En los siglos del Gótico, prosigue el mismo autor, «no habrá grandes novedades en la postura del santo», que sigue «rígidamente pegado a la parrilla: manos atadas sobre el cuerpo, a la espalda o en oración, girándose ligeramente para mostrar un costado» (Bango Torviso, 1985: 398).

[278] El emperador Decio, después de infligir al santo múltiples castigos sin resultado, lo manda «tender desnudo sobre un lecho de hierro a modo de parrillas, tan grandes, que pudiesen sustentar todo el cuerpo del santo, poniéndole fuego manso debaxo, para que se fuese quemando poco a poco, y el tormento y la muerte fuesen más crueles con la tardança, y tuuiesen más fuerça, no teniéndola toda junta. Andauan los verdugos muy solícitos, por estar presente Decio, y Valeriano, atizando el fuego, y echando de nueuo carbones. Dezía Laurencio a Decio: considera miserable, que tus carbones me son a mí refrigerio, y a ti te han de ser pena eterna, porque ha visto Dios, que acusado no le negué, y preguntado, le confesé, y asado le doy gracias. Los que estauan presentes admiráuanse de la crueldad que Decio usaua, en mandar asar biuo aquel mancebo tan cortés, y de tan linda presencia, por codicia de tesoros, juzgando que no deuía tenerlos, pues padecía tales tormentos por ellos. Auía ya pasado tiempo que el santo estaua abrasándose. Crecía la llama y entraua por sus entrañas, y de aquella parte estaua, no sólo asado, sino abrasado. Lo qual visto por el valeroso Laurencio para él quedar con vitoria del tyrano, le dixo: mira miserable que ya tienes asada una parte de mi cuerpo, buelue a que la otra se ase, para que sazonadas mis carnes, puedas comer dellas, y no de las riquezas de la Yglesia, que tu deseabas consumir, que ya están guardadas en el tesoro del Cielo, a donde las manos de los pobres las pusieron. Así triunfaua el santo martyr del tyrano, así le mostraua quan de veras quedaua vencido. Boluió el santo a razonar con Iesu Christo, y díxole: gracias te doy, Señor mío, y Dios mío, que he ya merecido entrar por las puertas de tu bienauenturança. Y diziendo esto, acabó la vida, y espiró» (Villegas, 1591: 275).

[279] Según advierte Fontana, hay que aguardar al trescientos para ver consolidada la figura de San Lorenzo «entregando mo-

[Figura 221]. Este tema hunde sus raíces, cuando menos, en el período gótico, dada la absoluta concordancia entre el Lorenzo de este retablo tudense y el que reparte monedas en la Cappella Niccolina del Palazzo Apostolico Vaticano, obra de Fra Angelico de hacia 1447 [Figura 222].

A la derecha de la figura de San Lorenzo se ubica otra de San Ambrosio, ataviado de pontifical dada su condición de arzobispo de Milán. Tiene un libro abierto sobre la palma de una mano, mientras que la otra, truncada, pudo sostener un báculo o, tal vez, una pluma. Los libros y el tintero depositados a sus pies remiten a su faceta de Doctor de la Iglesia. El ministerio episcopal y su condición de escritor son cualidades suficientes para merecer un lugar en el retablo si no fuera que además en sus escritos dedica atención preferente al santo titular del mueble[280] [Figura 223]. Le acompaña en la epístola San Liborio, prelado de la diócesis francesa de Le Mans, cubierto con idénticas ropas que el dignatario de la Iglesia lombarda. Con una de sus manos sostiene un libro cerrado y con la otra, hoy seccionada, agarraría el bastón pastoral. Es contemporáneo de San Ambrosio y, como él, ha estado al frente de una demarcación eclesiástica, circunstancias que podrían justificar su emparejamiento. Su presencia en el retablo obedecería, además, a su abogacía contra las afecciones renales[281] [Figura 224].

En los extremos del cuerpo se ubican dos relieves que muestran sendas rarezas iconográficas referidas a la vida y patronazgo de Santa Águeda, martirizada, como el diácono español, en tiempos del emperador Decio[282]. La devoción que el prebendado siente por la patrona de Catania tiene un fuerte arraigo en la catedral desde época bajomedieval al registrarse su presencia en los escritos litúrgicos oficiales[283]. En el panel de la izquierda se describe su muerte, acontecida mientras rezaba en el interior de la cárcel a la que había sido llevada por orden de Quintiliano, cónsul romano de Sicilia, después de haber sido confinada en un burdel y despojada de sus senos. La edificación con ventanas enrejadas que se halla a su lado no es más que el citado presidio, pero debido a la incapacidad del escultor para abordar el espacio interior parece que la mártir se halla fuera y no dentro del calabozo. Se arrodilla y junta las manos para exigir a Dios que la lleve a su presencia, tras haber sufrido innumerables suplicios. Sus plegarias son atendidas pues su alma, en forma de paloma, vuela ya hacia la Gloria reclamada

nedas en metálico a los pobres» (Fontana Calvo, 1992: 119-159). El jesuita Ribadeneira recoge con detalle esta dimensión filantrópica de San Lorenzo, compendiada en el relieve tudense: «Lorenzo, por cumplir el mandato del Sumo Pastor, y porque aquellos tesoros temporales no le fuesen estorvo para alcanzar el tesoro inestimable de la corona del martyrio, que él tanto deseaba; luego con gran diligencia salió a buscar todos los pobres christianos, y personas miserables, que estaban escondidas, para socorrerlas, conforme a su necesidad. Entró en casa de una viuda, llamada Ciriaca, que padecía un fortísimo dolor de cabeza, y tenía en su casa muchos clérigos, y christianos escondidos; y la primera cosa que hizo, fue echarse a los pies de ellos, y postrado en el suelo, lavárselos con una profundísima humildad; y después con aquellas mismas manos, con que los havía lavado, haciendo la señal de la cruz, y poniéndolas sobre la cabeza de Ciriaca, le quitó el dolor, que padecía, y le dio entera salud, y repartió largas limosnas a los pobres, que allí estaban» (Ribadeneira, 1761: 461).

280 A San Ambrosio, a través de su *De officiis ministrorum*, se le atribuye tradicionalmente la confección de la leyenda de la conversación que mantienen San Lorenzo y San Sixto cuando este último se encamina al martirio y hace a su discípulo depositario de los tesoros de la Iglesia (Schaff y Wace, 1896: 35 y 65), más tarde divulgada por la *Leyenda Dorada* y, en última instancia, los *Flos sanctorum* castellanos.

281 Réau, 1997b: 246.

282 A este paralelismo cronológico entre la virgen siciliana y el titular del mueble podrían sumarse idéntica mediación contra el fuego y las quemaduras y la analogía, aunque peregrina, entre las lenguas de fuego que caen sobre la cabeza de Santa Águeda y las Perseidas, fenómeno meteorológico conocido vulgarmente como «lágrimas de San Lorenzo», debido a que su festividad, el 10 de agosto, coincide con el período de actividad de esta lluvia de meteoros.

283 ACT, *Sanctorale*, fols. 170r-172v.

por el Padre a través del fulgor luminoso avistado entre las nubes[284] [Figura 225]. No abundan los grabados sobre la muerte de la martir siciliana, por lo que el ejemplar que aportamos de Johann Sadeler nos parece apropiado [Figura 227]. Sin embargo, a este referente gráfico le faltan elementos esenciales del relieve, como el alma encarnada en paloma, que tal vez habría que buscar en grabados de santas en cuya historia también figura la torcaz simbólica con esa misma significación, como Santa Escolástica [Figuras 228].

En la historia de la epístola se dispone Santa Águeda de pie con una candela encendida en la mano derecha y un libro sagrado en la izquierda. Dos ángeles suspendidos sobre su cabeza le entregan la palma del martirio y una corona de rosas alusiva a la pureza. Del cielo caen lenguas de fuego, que apuntan hacia el milagro del monte Etna, acontecido un año después de su óbito. Tras haber sido invocada por los habitantes de Catania durante la erupción del volcán, la lava se detuvo antes de llegar a la ciudad[285], erigiéndose desde entonces en abogada contra los incendios y las quemaduras. Comparte, pues, patronazgo con el santo titular del retablo. Pero por si fuera poco, el fuego da un nuevo sentido al vínculo entre Lorenzo y Águeda, pues ambos son invocados desde la Edad Media como benefactores de las ánimas del Purgatorio[286] [Figura 226].

El ático se reserva para el *Hortus Gethsemani*, una historia evangélica desplegada en medio de un ambiente arbóreo [Figura 229]. Jesús, cuya cabeza se rodea de un nimbo resplandeciente, recibe con los brazos levantados el cáliz y la cruz de manos de un ángel. Mientras, ajenos al prodigio, tres apóstoles duermen plácidamente a ambos lados del Mesías. A la derecha San Juan, con la manos cruzadas sobre la cintura. Extendido en el lado izquierdo, Santiago el Mayor sujeta la cabeza con una mano y con la otra agarra la túnica. Del mismo lado, San Pedro se abraza a la espada que utilizará para cortar la oreja de Malco. Aparte de la cita evangélica, el asunto de la agonía en el Monte de los Olivos cuenta con múltiples fuentes grabadas susceptibles de haber sido utilizadas por el Maestro de Fornelos[287]. No hay un único grabado

[284] Tras infligirle múltiples suplicios, el gobernador romano envía por última vez a Águeda a la cárcel, vista su obcecación en no desistir de su Fe cristiana. Allí, «alzando la manos al Cielo, donde tenía su corazón, comenzó a orar de esta manera: Dios mío eterno, que con tu sola bondad me has armado de tu celestial gracia, para que yo pudiese pelear contra el tyrano por el ensalzamiento de tu Fe, y que siendo muger moza, y flaca, sola venciese en mi carne frágil tantos tormentos, y tantos soldados, y hombres armados, abre, Señor, los brazos de tu piedad, y recibe mi espíritu, que te desea con un amor intenso. Aquí acabó con su vida la oración» (Ribadeneira, 1761: 157).

[285] Al año siguiente del martirio de Santa Águeda ocurrió lo siguiente: «El monte Ethna, que llaman Mongibelo, es uno de los más altos, y maravillosos, que hay en el mundo, el qual siempre está cubierto de nieve, y por la boca humea, y echa llamas de fuego, como otros volcanes. La ciudad de Catania está como una buena legua de la falda de este monte. Sucedió, pues, que haviendo precedido un espantoso estruendo, y como bramido, dentro de las entrañas del monte, comenzó a salir un río de fuego de él hacia la parte de Catania, y los moradores, aunque eran gentiles, temiendo la destrucción de la ciudad, y viéndose sin remedio, por inspiración de Dios, que quería manifestar la gloria de su santa, corrieron a su sepulcro, y tomando el velo, con que su bendito cuerpo estaba cubierto, vinieron con él contra el fuego, y desplegándole, y mostrándole, el fuego paró, y no pasó más adelante» (Ribadeneira, 1761: 158).

[286] Cendón Fernández, 1997: 793-794.

[287] Escribe San Mateo al respecto: «Entonces vino Jesús con ellos a un lugar llamado Getsemaní y le dijo: Sentaos aquí mientras yo voy a orar. Y tomando a Pedro y a los dos hijos de Zebedeo, comenzó a entristecerse y angustiarse. Entonces les dijo: Triste está mi alma hasta la muerte; quedaos aquí y velad conmigo. Y adelantándose un poco, se postró sobre su rostro, orando y diciendo: Padre mío, si es posible, pase de mí este cáliz; sin embargo, no se haga como yo quiero, sino como quieres tú. Y viniendo a los discípulos, los encontró dormidos, y dijo a Pedro: ¿De modo que no habéis podido velar conmigo una hora? Velad y orad para que no accedáis a la tentación; el espíritu está pronto, pero la carne es flaca. De nuevo, por segunda vez, fue a orar, diciendo: Padre mío, si esto no puede pasar sin que yo lo beba, hágase tu voluntad. Y volviendo otra vez, los encontró dormidos; tenían los ojos cargados. Dejándolos, de nuevo se fue a orar por tercera vez, diciendo aún las mismas palabras. Luego vino a los discípulos y les dijo: Dormid ya y descansad, que ya se acerca la hora y el Hijo del hombre va a ser entregado en manos de los pecadores. Levantaos, vamos; ya llega el que va a entregarme».

que recoja los gestos y posturas de todos los integrantes de la escena, así como del medio natural en la que se ubica, por lo que cabe la posibilidad de que la composición se haya conformado a partir de varios ejemplares, entre ellos tres de Cornelis Cort, Harmen Muller y Cornelis Galle[288] [Figuras 230-232].

4.10 Retablo de Santa Catalina

El 22 de diciembre de 1707 el arquitecto benedictino fray Pedro de San Bernardo concierta con el Cabildo una serie de obras por valor de 38.000 reales[289], entre ellas la reforma y ampliación de la capilla medieval de Santa Catalina[290]. Este recinto había sido edificado en el último tercio del cuatrocientos por mandato del prelado Diego de Muros en la planta baja de su residencia episcopal, adosada a la catedral[291]. Para este espacio sacro encarga el mitrado Torre, en algún momento entre 1707 y 1711, los dos colaterales dedicados a los mártires San Paio y San Zoilo, así como el retablo que ahora nos ocupa, destinado al altar mayor [Figura 233]. El 5 de agosto de este último año el obispo concierta en 10.000 reales la policromía de este trío de retablos con los maestros compostelanos Bartolomé Barreiro y Juan de Castro, quienes presentan como fiadores, entre otros, a los escultores Antonio de Afonsín y Ciprián Domínguez Bugarín. Tendrán que terminar esta encomienda, que incluye el jaspeado al óleo de las mesas de altar y la coloración verde de la «reja y zelosía» de la tribuna de la capilla, en un plazo de cuatro meses, obligándose a que

> «todas las ymágenes de dicha obra han de ser estofadas según lo pide cada una dellas y lo más primoroso del arte; que todos los altos, así de retablo como de colaterales, han de ser dorados, y los fondos matisados de azul y otros colores finísimos; que las caxas de todas las ymágenes han de ser doradas; que todo el trono de Santa Cathalina y custodia han de ser dorados de oro limpio; que todas las columnas, así de altar mayor como de colaterales, el fondón de ellas aya de ser de azul finísimo y todo lo demás dorado»[292].

Pese a que invierte una elevada suma de reales en la renovación arquitectónica y mobiliar de la catedral, este trío de retablos son los únicas obras que se le pueden asignar a Torre como promotor. En una nueva intervención, formalizada el 17 de diciembre de 1726, remunerada por la Fábrica catedralicia con 26.000 reales, el maestro ribadaviense Agustín Cousiño alarga de nuevo el recinto hacia el este[293], con la consecuente mudanza del retablo principal al nuevo lugar y la pérdida de la conexión espacial original con los colaterales[294]. Tales muebles

Mt 26, 36-46.

288 Creemos que del grabado de Galle se han extraído las figuras de San Juan y Santiago el Mayor, mientras que el de Cort se ha usado tal vez como referente para las imágenes de Cristo con los brazos en alto, el ángel con la cruz y el cáliz y, probablemente, San Pedro. De confirmarse este último supuesto, la traslación del modelo gráfico al relieve no resulta muy convincente. Aún así se trata de la fuente más aproximada, pues no hemos hallado ningún grabado que muestre con exactitud la posición de los brazos, las manos y la espada del principe de los apóstoles. El grabado de Muller tal vez haya servido de muestra para el gesto implorante que realiza el Mesías.

289 ACT, Protocolos, Francisco Giráldez, 1707, fols. 175r-176v. Un extracto de este contrato ha sido publicado por Iglesias Almeida, 1989: 103, y en su totalidad por Taín Guzmán, 2000: 93-94.

290 Taín Guzmán, 2003a: 185-186.

291 Cendón Fernández, 2000: 83-85.

292 AHUS, Protocolos, Distrito de Santiago de Compostela, Andrés de Moreda, 1711, prot. 2.980, fol. 239r. Véase el escrito notarial en su totalidad en el Documento 16 del corpus documental.

293 Taín Guzmán, 2003a: 186.

294 En una cláusula de dicho concierto se dice que «el altar principal de dicha capilla se ha de colocar en lo último de dicho

se han venido adscribiendo a Francisco de Canseco Canseco, filiación que estimamos desacertada[295]. Tras haber finalizado con éxito la sillería coral, entraría dentro de la lógica que el prelado le confíase la traza y ejecución de unas obras debidas a su protectorado artístico, pero hay que valorar otra alternativa más razonable. Entre la sillería y los tres retablos en cuestión media casi una década, en la cual Domingo Rodríguez de Pazos, tras su regreso a Tui hacia 1706, se adueña por completo del escenario artístico diocesano. Con el prestigio alcanzado con su obra anterior se ganaría la confianza de la clientela eclesiástica, incluida la del mitrado impulsor. Bien lo sabe Bugarín, que no ha tenido más opción que claudicar ante el trato de favor que le brindan los promotores. En este marco de relaciones poco tendría que hacer el entallador leonés, por mucho que sea uno de los escultores más solventes e influyentes del Barroco gallego. La confusión en la autoría tiene su origen en la apropiación del lenguaje estilístico de Castro por parte del escultor de Fornelos. Pero tal afinidad puede llevarnos a equívocos. Un análisis comparativo sesudo con su producción documentada arroja resultados a favor de la paternidad de Pazos sobre este trío de muebles catedralicios[296].

La mazonería del retablo de Santa Catalina descansa sobre una predela formada por netos ahuecados y entrepaños cuadrangulares [Figura 234]. El central desaparece para dar paso al tabernáculo, cuyo tamaño va parejo a la relevancia otorgada por el concilio tridentino al Santísimo Sacramento, como ya hemos señalado al tratar el antiguo retablo mayor barroco. Esta armazón eucarística está respaldada por una moldura mixtilínea, recortada sobre el fondo del retablo. La parte superior de dicho marco presenta un saliente sobre el que se levanta la caja que alberga la efigie de San Anselmo. El núcleo principal de la estructura sacramental corresponde al sagrario, circundado por seis columnas entorchadas. En su frente se abre una puerta semicircular circundada por un reborde vegetal, en medio de la cual se recorta la figura del Buen Pastor[297] [Figura 235-236]. La muestra gráfica utilizada podría estar en alguno de las estampas existentes sobre este tema cristológico, de los cuales aportamos dos que consideramos cercanos al relieve tudense, obra de Crispijn van de Passe y Raphaël Sadeler [Figuras 237-238]. El origen de esta representación simbólica del Salvador se encuentra en el arte de la Iglesia primitiva. Tiene relación con el sacrificio del Mesías por todas las ovejas del redil cristiano, no dando ninguna por perdida, o lo que es lo mismo, a ningún pecador sin la posibilidad de redimirse a través de la ingesta del cuerpo de Cristo. El receptáculo que custodia la Sagra-

gueco, arrimado a la capilla de la Soledad, de la misma manera que hoi se alla, añadiendo el pauimento que se considerare conueniente, de suerte que el retablo que hoi tiene dicho altar pueda seruir sin añadidura alguna» (AHPOU, Protocolos, Distrito de Ribadavia, Jacinto de la Rocha y Castro, 1726, prot. nº 2.013, fol. 157r; documento publicado en Taín Guzmán, 2000: 99-100). En las cuentas de Fábrica de 1726 se registran 814 reales pagados a Agustín Cousiño para, entre otras tareas, «desazer el retablo principal» (AHN, Clero, libro 10.382, fol. 169v). En la contabilidad de 1727 figura un apunte de algo más de tres reales, «que tubo de coste el asegurar el altar de Santa Cathalina» (AHN, Clero, libro 10.382, fol. 170r).

295 González García, 1994: 119-121.

296 La comparativa se ha realizado con obras catedralicias como la cajonería de la sacristía mayor, la sillería de la sala capitular, el retablo de San Pedro y las cajas de los órganos, así como con el baldaquino de la capilla de la Santa Cruz de Baldomar y los retablos mayores de la colegiata de Cangas y del monasterio de Tenorio. Si el cotejo lo ampliamos a otros muebles que también se le atribuyen, la autoría se aclara definitivamente. Nos estamos refiriendo al retablo de San Lorenzo y a las puertas de entrada de la basílica tudense; a los cinco retablos del convento de las clarisas de Tui; y a los retablos mayores de las parroquiales de Fornelos, Alcabre y Mougás.

297 A este respecto dice San Juan: «Yo soy el Buen Pastor. El Buen Pastor su alma da por sus ovejas. Mas el salariado, y que no es el pastor, cuyas no son propias las ovejas, ve al lobo que viene, y dexa las ovejas, y huye, y el lobo arrebata y disipa las ovejas. Ansi que el salariado, huye, porque es salariado, y no tiene cuydado de las ovejas. Yo soy el Buen Pastor y conozco mis ovejas, y las mias me conocen» (Jn 10, 11-14).

da Forma se sitúa bajo cobijo de un templete poligonal compuesto por cuatro columnas idénticas a las referidas, montadas sobre pedestales, las cuales sostienen un tambor y un cascarón gallonado y calado[298] [Figura 239]. Los capiteles de las dos estructuras del tabernáculo no se corresponden con el orden columnario del retablo ni con ningún otro, por lo que sospechamos que fueron objeto de una reforma posterior. Esta modificación pudo afectar asimismo a los fustes entorchados, que al estar desornamentados desentonan con la línea estilística del mueble. Esta hipótesis se vuelve factible al comprobar las semejanzas de la pérgola que cobija al sagrario con la del retablo de Mougás, que hemos atribuido a Pazos, la cual presenta los elementos arquitectónicos y decorativos que, teóricamente, faltan en la pieza tudense [Figura 240]. La forma de la puerta que cierra el sagrario es comparable a la del retablo del Sagrado Corazón del convento de la Concepción de Tui, salido a buen seguro del taller de Pazos [Figura 241]. Esta coincidencia refuerza todavía más la hipótesis acerca de la paternidad de los tres retablos de la capilla catedralicia de la mártir alejandrina, así como de los cinco del convento de las clarisas.

El cuerpo del retablo cuenta con tres calles de ancho similar, articuladas por cuatro columnas salomónicas con sus respectivas traspilastras, en las cuales se abren nichos semicirculares circunvalados por marcos doblados en ángulo recto [Figura 242]. Estas molduras son afines a las que presenta el retablo del Carmen de la referida iglesia conventual [Figura 88]. Esta analogía constituye un motivo más para señalar a Pazos como maestro de los retablos financiados por el obispo Torre, y a la vez del amueblamiento del templo de las franciscanas tudenses. La hornacina central, ubicada a mayor altura, es abovedada y abocinada, y la rosca, que descansa en impostas, se halla compartimentada en su intradós. El arquitrabe y el friso sólo existen sobre las cajas laterales, pues el marco que bordea a la principal se apodera de estos dos niveles del entablamento. El ático, que ostenta el escudo de armas del obispo benefactor en la clave[299], alberga otros tres nichos de medio punto abiertos entre dos soportes salomónicos erguidos sobre pedestales. Los de los lados se hallan bordeados por salientes frondosos, mientras el central, de mayor amplitud, adopta forma de camarín ochavado cubierto con bóveda de tres cuartos [Figuras 243-244]. Esta última abertura abovedada guarda un parecido evidente con la que posee en idéntico lugar el retablo mayor de las clarisas tudenses, lo que refuerza más si cabe la relación entre Pazos y los ejemplares que amueblan la capilla de Santa Catalina y la iglesia del referido convento seráfico [Figura 245]. El retablo que nos ocupa tiene la virtud de ser el primero en la catedral en sumarse al movimiento decorativo de placas geométricas y vegetación de escarola, tallada en netos, entrepaños, la rosca del ático y encima

[298] Desde comienzos del seiscientos «se inicia la monumentalización del tabernáculo. Si en siglo XVI ha sido una caja independiente, que se encaja en el retablo posteriormente, y que se denomina sagrario, desde comienzos del siglo siguiente la disposición es turriforme. El primer cuerpo es el sagrario, cerrado y en cuya puerta hay una escena de la Resurrección de Cristo o Sagrada Cena, el segundo cuerpo se dispone abierto, como en las custodias procesionales, y es donde en custodia o viril se coloca el Santísimo para la adoración. El remate tiene forma de media naranja con linterna» (Martín González, 1987-1989: 113). La importancia del tabernáculo «se comprende al observar que el conjunto ocupa el banco y el centro del primer cuerpo» (Martín González, 1987-1989: 113).

[299] Su descripción heráldica es la siguiente: «Escudo medio partido y cortado. 1º, en campo de gules, una torre donjonada, de oro, acostada de dos leones empinados a la torre, uno a cada lado, acompañada en jefe de dos flores de lis, una en cada cantón (Gómez de la Torre). 2º, banda de oro engolada en dragantes del mismo metal, cruzada, en sotuer, de una espada desnuda. 3º, medio partido y cortado; 1º, en campo de gules una torre de oro, y 2º, león rampante; en punta fajado de plata y gules; bordura de gules, cargada de cuatro torres y cuatro leones de oro alternados. Capelo y cordones episcopales. Los cuarteles 2º y 3º componen las armas de los Gómez y de la Guerra. A estos últimos pertenece la espada del 2º cuartel» (González Santiso, 1994: 107-108).

de las cajas. Se trata de cartelas retorcidas, ligeras y rizadas, importadas del medio artístico compostelano por su hipotético autor.

El mitrado patrocinador se ha propuesto honrar en este retablo a la orden en la que milita, a través de cuatro miembros principales de la Iglesia Universal: San Anselmo, San Benito, San Mauro y Santa Gertrudis. Su santo homónimo ocupa un puesto de honor junto con Santa Catalina en el sector central del retablo [Figura 246]. Se representa con la cabeza rasurada y el rostro cubierto con abundante barba, viste una amplia cogulla monástica, de la que pende el palio que lo identifica como arzobispo de Canterbury. Porta como elementos distintivos el libro cerrado de la *regula monasteriorum;* un birrete depositado en el suelo, que alude a su magisterio como Doctor de la Iglesia; y un báculo, que lo identifica como pastor episcopal o como rector abacial, pues aparte de regir la Iglesia católica inglesa desde la archidiócesis cantuariense fue abad de Bec, en Normandía. El modelo que se ha seguido para la talla de este bulto escultórico es el relieve del santo homónimo de la sillería del coro catedralicia [Figura 247].

A su derecha se encuentra el patriarca San Benito, padre del monacato occidental, efigiado de acuerdo con su arquetipo tradicional: tonsura monacal, barba profusa, hábito holgado, cayado de abad en la mano derecha, dada su condición de rector del cenobio de Montecassino, y un tomo abierto con las normas de la Orden en la izquierda. A sus pies se deposita una mitra, dado que renunció a la Dignidad Episcopal, y un cuervo, que remite a un episodio biográfico[300] [Figura 248]. Se adopta un esquema iconográfico ampliamente difundido en el ámbito benedictino gallego, presente en las fachadas de las casas monásticas y en los retablos y sillerías de las iglesias abaciales [Figuras 249-250]. Es probable que Pazos se haya fijado en alguna de dichas efigies en sus estancias por tierras compostelanas y aurienses. Sin detrimento de tales muestras, el modelo más factible se halla en la propia catedral, concretamente en la sillería del coro. A diferencia de las señaladas, la figura de San Benito esculpida en el mueble coral presenta una calavera en la mano izquierda en vez de un libro. El escultor pudo haber reemplazado el cráneo por un volumen abierto de la regla monástica para obtener el resultado deseado [Figura 251].

A la izquierda de la figura titular se dispone otro ilustre benedictino, San Mauro, discípulo directo del fundador e introductor de la Regla de San Benito en territorio francés [Figura 252]. Presenta el rostro barbado como sus correligionarios del retablo, pero a diferencia de ellos cubre su cabeza con el hábito monástico. Con la mano diestra agarra el báculo que le capacita como abad del cenobio francés de Glanfeuil[301], y con la izquierda sostiene el libro abierto con los preceptos del patriarca. Es además patrón de la Congregación de San Mauro,

[300] El dominico Jacopo da Varazze relata de este modo el acontecimiento: «Un sacerdote llamado Florencio, movido por la envidia y el odio que sentía hacia San Benito, en cierta ocasión llevó su malicia hasta el extremo de enviar al santo un pan envenenado, so pretexto de que se trataba de un pan bendito. San Benito aceptó el obsequio, y manifestó su agradecimiento al dador, pero no comió de aquel pan, sino que, entero, tal cual lo recibió, se lo echó a un cuervo al que solía alimentar con su propia mano, mientras le decía: Cógelo; pero en nombre de Jesucristo te ordeno que no lo pruebes, sino que lo arrojes a donde no pueda ser hallado por hombre alguno. El cuervo se aproximó al pan y con la boca abierta y las alas extendidas comenzó a dar vueltas en torno a él y a graznar lastimeramente, como si quisiera dar a entender que deseaba obedecer, pero que no se atrevía a tocar con su pico la hogaza. El santo una y otra vez le repitió: ¡Cógelo! ¡Cógelo sin miedo y haz lo que te he dicho!. El cuervo, al fin, hizo lo que se le mandaba, y al cabo de tres días regresó y recibió de manos de San Benito la ración de comida acostumbrada» (Vorágine, 1999: 203).

[301] Esta abadía e ubica en la *commune* de Thoureil, perteneciente al *départament* de Maine-et-Loire y la *région* de Pays de la Loire.

una rama de rigidez benedictina instaurada en Francia en 1618[302]. Su presencia en el retablo no responde únicamente a su condición monástica y a los deseos del promotor, pues su fiesta se conmemora en el ámbito tudense, cuando menos, desde los siglos finales de la Edad Media[303].

En el ático, en la caja del evangelio, se dispone un bulto de Santa Gertrudis, referente femenino del *Ordo Sancti Benedicti* junto a Santa Escolástica, de cuyo pecho surge un corazón habitado por el Niño Jesús[304] [Figura 253]. Se cubre con las prendas oscuras monacales, sujeta con las manos el báculo de abadesa y un libro cerrado que acerca al pecho, tal vez sus *Revelaciones*. La hagiografía le atribuye una responsabilidad abacial que no detentó, confundiéndola con su coetánea y homónima, Gertrudis de Hackeborn. Esta última sí acredita el desempeño de tal cargo en el monasterio de Helfta, el mismo en el que profesó nuestra religiosa y su tutora Santa Matilde de Hackeborn, hermana de la superiora[305]. La subida de la santa sajona a los altares tuvo lugar en 1677, motivo que se suma a la militancia benedictina como credencial para su incorporación al plan figurativo.

En la epístola se dispone Santa Teresa de Jesús, otra escritora al servicio de la Iglesia, integrada en el programa como contrapunto intelectual y literario a Santa Gertrudis. Fiel al prototipo divulgado en el ámbito vallisoletano por Gregorio Fernández, el escultor tapa a la santa con las vestiduras pardas de las religiosas del Monte Carmelo. Con la mano derecha hace el ademán de escribir en un libro que sujeta con la otra, tal vez alguno de los varios que sobre misticismo redactó durante su vida, a la espera de la inspiración divina que guíe su pluma[306] [Figura 254]. Presenta todos los rasgos iconográficos del modelo escultórico de la santa ensayado y expandido por Gregorio Fernández desde el núcleo artístico vallisoletano [Figura 255]. Aparte de la conexión ilustrada y mística con la monja alemana, cuya lectura recomienda precisamente la carmelita, existen otras razones que explican su incorporación al programa. La principal, a nuestro entender, es la inclusión de la santa abulense en el devocionario del prelado munificente, en pie de igualdad con el santoral benedictino desplegado en el mueble. El hecho de haber sido reformadora de su orden, y su reciente canonización en 1622, son méritos añadidos a los ya señalados. Podría establecerse una nueva relación entre Gertrudis y Teresa de Jesús a través de sus corazones, pues mientras Cristo reside en el de la teutona, el mismo Hijo de Dios penetra en el de la abulense con la flecha del amor divino. Tenemos,

[302] Su trascendencia dentro de la Orden queda patente en 1621, cuando Roma otorga la bendición a una congregación benedictina francesa situada bajo su advocación, la cual promueve la vuelta al rigorismo monástico en las abadías galas. San Mauro es el responsable de la introducción de la Regla benedictina en dicho país, de ahí su patronazgo sobre los monjes *mauristes*.

[303] ACT, Sanctorale, fols. 111r-121r.

[304] Responde a una leyenda que tiene como protagonista a su maestra, Matilde de Hackeborn, que en una de sus revelaciones preguntó a Jesús: «Señor, fuera de la Santa Hostia, ¿dónde te puedo encontrar?». Y, como recuerda José de Barcia en su *Despertador christiano*, Jesús respondió: «Si deseas hallarme con seguridad búscame en el coraçón de Getrude, que aunque haya mucho tiempo que pasó, en su coraçón están bien impresas las huellas seguras del camino de la virtud» (Barcia Zambrana, 1699: 574).

[305] Entre los escritores que le confieren dicho privilegio se encuentra uno de sus biógrafos, el jesuita Alonso de Andrade (*Vida de la gloriosa señora santa Gertrudis la Magna...*, Madrid, 1663, 85-88).

[306] Afirma Gutiérrez Rueda que la «aceptación de sus obras y la fama que ya antes de morir alcanzó como escritora mística, pasó al arte», de tal modo que los artistas «se aficionaron a darnos una visión de la santa como escritora, que es de esta forma en la que más frecuentemente nos encontramos a la santa» (Gutiérrez Rueda, 2012: 75). Dice también que tras el análisis de su extensa iconografía parece que la santa abulense no ha hecho otra cosa que «comunicarnos y traducirnos de la manera más sencilla posible lo que viera en sus frecuentes éxtasis», «con la pluma levantada, como atenta a una voz celestial que le dictara lo que está escribiendo» (Gutiérrez Rueda, 2012: 75-77).

pues, unidas dos féminas que llegaron prácticamente juntas al olimpo de la Iglesia Universal, en pleno apogeo de la Contrarreforma. La variante iconográfica mostrada en el retablo ha sido plasmada en numerosas portadas de impresos de la época junto a su *alter ego* San Juan de la Cruz. Alguno de esos grabados ha podido servir de modelo para la escultura de la mística de Ávila [Figuras 256-257].

El centro del ático se reserva para la advocación titular de la capilla, Santa Catalina, virgen y mártir de Alejandría, cuya fiesta se remonta, al menos, al sínodo de 1482[307] [Figura 260]. Sobre su cabeza vuela un angelote que le hace entrega de la palma y la corona, distintivos que la acreditan como mártir. Su alta alcurnia se manifiesta a través de su vestido encorsetada y manto, un atuendo que le proporciona un porte distinguido. Las férreas creencias cristianas que le han llevado a la muerte violenta se sintetizan en el libro cerrado que sujeta con la mano izquierda. Esta imagen sigue un modelo estandarizado, al menos desde el Gótico final, con múltiples ejemplos en el campo del grabado: a sus pies se deposita la rueda dentada con la que fue oprimida, así como la cabeza del emperador Magencio, o Maximino, a quien sojuzga con su espada en vertical, arma con la que fue decapitada[308] [Figura 258]. Dicha imagen cuenta con un precedente escultórico expuesto en el Museo Diocesano de Tui, proveniente acaso del antiguo retablo mayor de la capilla[309] [Figura 259]. Como responsable de la dotación escultórica y mobiliar promovida por el obispo Torre, Pazos tuvo que conocer este bulto necesariamente. La virgen norteafricana no sólo figura aquí como titular del retablo y de la capilla, pues hay que verla formando con Gertrudis de Helfta y Teresa de Ávila un trío de letradas de la Iglesia de Roma. Los méritos intelectuales de Catalina parten de la fábula, extraída de la Leyenda Dorada, que relata la derrota dialéctica que infligió a cincuenta doctores nombrados por el emperador para refutar las teorías formuladas por la santa alejandrina, más tarde convertidos al credo cristiano por su opositora[310]. Por ello se erige en patrona de la filosofía y los filósofos[311], así como de los centros del saber cristiano y sus estudiantes, desde seminarios hasta universidades[312].

Todas las figuras de este retablo portan libros, abiertos o cerrados, dado que el hilo conductor que las une es la sabiduría. No resulta extraña, pues, la elección de las mismas por parte del prelado Torre, pues su propio interés por el estudio y la posesión de libros influiría sustancialmente en la formación de su devocionario, integrado por santos caracterizados por

307 El 24 de noviembre de cada año se celebran las vísperas de la santa, y al día siguiente se canta «una misa en su altar de Santa Catalina por uno de los curas desta cathedral, sin diácono ni subdiácono» y se lleva a cabo su procesión (AHN, Clero, libro 10.363, fols. 110v-111r). La procesión en honor a Santa Catalina, una de las más importantes del calendario catedralicio, tiene lugar el 25 de noviembre «después de las primeras vísperas, con conmemoración en su capilla», y tanto el rezo de las vísperas como la misa referentes a su festividad se ofician «con sochantre, cura y dos capellanes» (AHN, Clero, libro 20.218, fol. 70v).

308 Villegas, en su *Flos sanctorum*, dice que si bien Simeón Metafraste, biógrafo de la santa, «llama Maxencio al tyrano que la martyrizó», en el Martirologio romano, «últimamente enmendado» y anotado por Cesare Baronio, «le llama Maximino, y dize que así se determinó fuese nombrado porque este imperó en Alexandría, y Maxencio en Roma» (Villegas, 1591: 389).

309 Gómez Sobrino, 1986a: 172, e Iglesias Almeida, 1989: 145.

310 En esta disputa, situada entre los Desposorios místicos y el martirio, la santa «asistida por un ángel desafió a cincuenta doctores de Alejandría cuyos argumentos refutó victoriosamente», los cuales «expiaron su derrota con crueldad: convertidos al cristianismo por su joven adversaria, fueron condenados a morir en la hoguera» (Réau, 1997a: 274).

311 Dado que Alejandría era un centro del saber de la Antigüedad se supuso que Catalina «se había abocado al estudio de la filosofía, y se la convirtió en una suerte de Palas cristiana», y por asimilación se la relacionó con «la célebre filósofa pagana Hipatia» (Réau, 1997a: 273).

312 Réau, 1997a: 276.

su erudición. A diferencia del mayor, el martirio constituye el argumento iconográfico que aglutina a los otros dos retablos de la capilla costeados por el obispo, los de San Paio y San Zoilo, encastrados en origen en sendos nichos a los pies de la capilla.

4.11 Retablo de San Zoilo

El retablo dedicado al mártir cordobés ha tenido, desde su ejecución en el primer cuarto del dieciocho, tres ubicaciones distintas. Se sitúa en un principio en el paramento de la epístola de la capilla de Santa Catalina. Desde este primer enclave se lleva primeramente, sin su imagen titular, al altar de la Preñada, situado a los pies de la nave del evangelio. Para mantener viva la llama de esta devoción mariana, el mueble albergará por un tiempo el bulto de María encinta labrado en 1601[313]. El motivo de este trasiego es la ocupación de la capilla por parte de la feligresía del Sagrario de Tui, que la utilizará como iglesia parroquial. Este cambio se efectúa en algún momento anterior a 1919, año en el que el retablo ya estaba situado en su nuevo destino [Figura 261]. Años después de la marcha de la sede parroquial tudense a la antigua iglesia de los franciscanos, el retablo regresa a la estancia de la que partió[314]. Pero, curiosamente, no se instala en su primitivo arcosolio sino en el que había servido de marco para el retablo de las Angustias, que ya estaba desmontado o se desmantela para la ocasión, en cuya ubicación todavía permanece. En su viaje de regreso trae consigo el bulto de la Virgen de la Esperanza, que más tarde se reemplazará por la efigie que le pertenece, la cual había quedado en la capilla desde un principio [Figuras 262].

El banco posee dos pares de pedestales de distinta morfología y profundidad, a los cuales se adhieren cartelas [Figura 263]. Entre ellos se dispone un entrepaño de trazado mixtilíneo que se hunde para adaptarse al pedestal cúbico que sirve de asiento a la efigie del santo andaluz [Figura 264], un recurso estilístico empleado también en el retablo mayor de Fornelos, adscrito a Pazos [Figura 265]. El centro de la predela se reserva para una tarja formada por un querubín, elementos vegetales, volutas y el Cordero Místico acostado sobre un cojín y recortado sobre un resplandor divino, una recreación del borrego apocalíptico desprovista del libro de los sellos y el estandarte[315] [Figura 266]. La norma gráfica de base para esta alegoría

[313] Sabemos que es esta y no la de Bugarín porque ambas eran titulares de dos retablos distintos en sendas fotografías de 1919 del Arxiu Mas de Barcelona. La del escultor tudense ocupaba la presidencia del retablo de la Expectación, mientras que la manierista de Alonso Martínez lo hacían en el de la Preñada.

[314] El retablo de San Paio se trae de vuelta en 1942, por lo que cabe la posibilidad de que el de San Zoilo entrase en la misma operación, o se efectuase su traslado en una fecha no muy lejana.

[315] Así describe este símbolo el último libro neotestamentario: «Vi a la derecha del que estaba sentado en el trono un libro, escrito por dentro y por fuera, sellado con siete sellos. Vi un ángel poderoso que pregonaba a grandes voces: ¿Quién será digno de abrir el libro y soltar sus sellos? Y nadie podía, ni en el cielo, ni en la tierra, ni debajo de la tierra, abrir el libro ni verlo. Yo lloraba mucho, porque ninguno era hallado digno de abrirlo y verlo. Pero uno de los ancianos me dijo: No llores, mira que ha vencido el león de la tribu de Judá, la raíz de David, para abrir el libro y sus siete sellos. Vi en medio del trono y de los cuatro vivientes, y en medio de los ancianos, un Cordero, que estaba en pie como degollado, que tenía siete cuernos y siete ojos, que son los siete espíritus de Dios, enviados a toda la tierra. Vino y tomó el libro de la diestra del que estaba sentado en el trono. Y cuando lo hubo tomado, los cuatro vivientes y los veinticuatro ancianos cayeron delante del Cordero, teniendo cada uno su cítara y copas de oro llenas de perfumes, que son las oraciones de los santos. Cantaron un cántico nuevo, que decía: Digno eres de tomar el libro y abrir sus sellos, porque fuiste degollado y con tu sangre has comprado para Dios hombres de toda tribu, lengua, pueblo y nación, y los hiciste para nuestro Dios reino y sacerdotes, y reinan sobre la tierra. Vi y oí la voz de muchos ángeles en rededor del trono, y de los vivientes, y de los ancianos; y era su número de miríadas de miríadas, y de millares de millares, que decían a grandes voces: Digno es el Cordero, que ha sido degollado, de recibir el poder, la riqueza, la sabiduría, la fortaleza, el honor, la gloria y la bendición. Y todas las criaturas que existen en el cielo, y sobre la tierra, y debajo de la tierra, y en el mar, y en todo cuanto hay en ellos,

eucarística de Cristo triunfante, que entronca con las *passio* de los mártires presentes en el retablo, podría estar en la ilustración del jeroglífico «LIBER SIGnatus», uno de los que integran el *Flores de Miraflores* de Nicolás de la Iglesia [Figura 267]. El cuerpo presenta un nicho de medio punto abovedado y abocinado, ubicado entre dos columnas salomónicas, cuya rosca descansa en consolas. Esta hornacina, con los cajeados de las paredes interiores tapizadas con hojas, flores y ramas mezcladas con la corona y la palma del martirio, aparece a su vez encuadrada por un marco que invade el friso y la cornisa, formado por dos pilastras y un dintel. Tales superficies se recubren con una amalgama de rosetas, collares y volutas, que se repiten en el retablo de Mougás [Figura 268]. Pone fin al conjunto un ático de medio punto, cuya rosca se estrecha desde la base hacia la clave, en medio del cual se abre una caja circular circundada por una moldura mixtilínea [Figura 269]. Se adorna con cartelas, incisiones geométricas, querubines, rosetas y una inscripción laudatoria pintada y tallada. Este tipo de cierre lo podemos ver, con mayor o menor aproximación formal, en los retablos mayores de las iglesias de Alcabre, Fornelos, de las clarisas de Tui y de la antigua colegiata de Cangas, mencionados en el capítulo consagrado a los artistas. Este parangón estilístico refuerza todavía más si cabe la asignación a Pazos de este conjunto de muebles. El letrero desplegado en el arco de cierre alude a las virtudes de los santos presentes en el retablo. En él se lee «BONA ARBOR BONOS FRVCTVS FACIT», texto tomado de los escritos evangélicos[316].

El plan figurativo gira en torno al bulto de San Zoilo, titular de la abadía benedictina de Carrión de los Condes, que atesora sus reliquias y en la cual profesó el mitrado promotor, de ahí la presencia en Tui del joven santo andaluz [Figura 270]. Su cabeza se encuentra rodeada por una aureola de rayos tallados en la parte superior de la hornacina. De aspecto lozano, se engalana con prendas refinadas a la moda dieciochesca, a excepción del manto, primando así la actualidad sobre la historicidad, pues su martirio tuvo lugar en Córdoba en tiempos de Diocleciano[317]. La indumentaria se compone de camisa con mangas de encaje, casaca, una especie de gorguera con corbata, calzón, medias, botas y una banda que cruza su cuerpo desde el hombro derecho hasta la cintura. Mantiene sus manos ocupadas con la palma del martirio y un libro cerrado de las Escrituras. Se trata de uno de los santos más antiguos del pasionario hispano, pero ajeno al devocionario gallego, de ahí que las fuentes de su hagiografía y su ar-

oí que decían: Al que está sentado en el trono y al Cordero, la bendición, el honor, la gloria y el imperio por los siglos de los siglos. Y los cuatro vivientes respondieron: Amén. Y los ancianos cayeron de hinojos y adoraron» (Ap 5, 1-14).

316 Aconseja Jesús a sus discípulos: «Guardaos de los falsos profetas, que vienen a vosotros con disfraces de ovejas, pero por dentro son lobos rapaces. Por sus frutos los conoceréis. ¿Acaso se recogen uvas de los espinos o higos de los abrojos? Así, todo árbol bueno da frutos buenos, pero el árbol malo da frutos malos» (Mt. 7, 15-20).

317 En un códice del siglo noveno del monasterio de Cardeña se hace un compendio del martirio de San Zoilo: «Así pues, el venerable e ilustre mártir San Zoilo de la ciudad de Córdoba, descendiente de venerables e ilustres varones, detenido de pronto por los paganos, por proclamarse cristiano en su juventud y desde su infancia, fue llevado ante el tribunal del juez y se le exhortó largo tiempo a que se convirtiera al culto de los ídolos. Acosado durante muchos días con insultos y azotes por declararse cristiano, fue condenado por el malvado juez a la pena de muerte y fue sepultado sin honor en el cementerio de la ciudad junto a los cuerpos de los forasteros» (Riesco Chueca, 1995: 245). Pero ya el recuerdo de Zoilo estaba vivo en la quinta centuria, pues lo nombra brevemente Prudencio en el himno IV de su *Peristephanon* como preámbulo a los dieciocho mártires de Zaragoza: «Cartago, la africana, mostrará tus huesos, oh Cipriano, doctor de boca elocuente. Córdoba, a Acisclo, a Zoilo y tres coronas más» (Prudencio, 1943: 121). Roa es más explícito y señala que tras desoir los consejos del juez para que retornase a los cultos paganos de su estirpe, «mandóle açotar crudamente, i despedaçar su cuerpo con garfios de hierro», pero viendo que eso no era suficiente para doblegar su voluntad los verdugos «arremetieron al santo moço, i escondiéndole los cuchillos en las espaldas, le rasgaron las entrañas, i con ellas le arrancaron los riñones» (Roa, 1615: 112). El tirano que trató de convencerle, viendo que «corrían del cuerpo roto, arroyos de sangre», no pudo soportar tal fortaleza de ánimo de Zoilo y «tomó el ofiçio al verdugo, i con furia arremetió al santo, i con su propia espada le cortó la cabeça» (Roa, 1615: 112).

quetipo iconográfico también se hallen fuera de los límites de Galicia. La señalada villa palentina atesora distintos modelos escultóricos del seiscientos y el setecientos del joven héroe, en obras como la urna-relicario, la fachada y la sillería del coro del monasterio benedictino, y el interior de la iglesia de Santa María [Figuras 271-274]. Todo indica que la basílica tudense adopta esta última propuesta, conservando el brazo alzado con la palma, pero cambiando el atuendo romano por uno coetáneo y el plato con sus riñones por un libro.

En el fondo de la hornacina redonda del ático, y ahondando en el proceso de rejuvenecimiento del santoral, se horada un rompimiento de gloria del que surgen las figuras exentas de los niños Justo y Pastor [Figura 275]. Ambos fueron atormentados también durante la persecución de Diocleciano por su gobernador Daciano, esta vez en la romana *Complutum*, hoy Alcalá de Henares[318]. Dado que los tres jóvenes fueron perseguidos por el mismo emperador, se aprovecha esta circunstancia para vincular a Zoilo con Justo y Pastor. La participación de ambos hermanos en el plan figurativo del mueble no es casual, pues tienen un hondo arraigo en la liturgia de las Iglesias hispanas, entre ellas la de Tui, que los festeja desde la Baja Edad Media[319]. Cubren sus pequeños cuerpos con túnica talar atada a la cintura y manto, evocando la vestimenta de la época en la que les toca vivir, así como con botas y sombrero circular. Ambos se sitúan a ambos lados de una palma martirial y despliegan y leen un pergamino, posando sobre él sus manos, en clara referencia a su etapa estudiantil previa al martirio[320].

4.12 Retablo de San Paio

El de San Paio completa el trío de retablos subvencionados por el obispo Torre. Se hallaba embutido frente al de San Zoilo, en el muro del evangelio de la capilla de Santa Catalina, hasta que, como su par, se decide su mudanza. Primero se traslada a los pies de la nave de la epístola [Figura 276], y luego de vuelta al origen, en ambos casos en la misma época y por las razones ya aducidas en el retablo del epígrafe anterior. No obstante, las autoridades capitulares deciden no instalarlo en el hueco que le correspondería, tal vez por estar ocupado con alguna alacena o armario de la antigua parroquial tudense, sino en el de enfrente, lugar en el que permanece a día de hoy[321] [Figura 277]. Ambos son prácticamente pareados, por lo que centraremos las explicaciones sobre su arquitectura y ornato en resaltar las diferencias. El entrepaño del banco presenta en esta ocasión forma regular, en la cima del cual se inserta una repi-

[318] Prudencio se acuerda también de los patronos alcalaínos en el precitado preámbulo: «A la villa de Alcalá le gustará exhibir la sangre de Justo unida a la de Pastor, manjar y regalo doble» (Prudencio, 1943: 122). Ambrosio de Morales, en un trabajo monográfico, escrito con motivo del regreso de parte de las reliquias de los niños a Alcalá, da buena cuenta de la funesta experiencia vivida por ambos hermanos, quienes, tras la llegada del gobernador Daciano al lugar en el que habitaban, «dexados los librillos, y papeles, en que aprendían lo primero que a los niños en las letras se enseña, por saber mejor a Iesu Christo, y estudiarle imitándole, como verdaderos discípulos suyos, dexaron de yr a la escuela, y fuéronse a ofrecer al martyrio, diziendo a los de Daciano con grande osadía, que ellos eran christianos, y hijos de padres christianos, y que estaban aparejados a morir por la Fe de Iesu Christo» (Morales, 1568: 2). El representante del emperador «sin verlos, ni escucharlos, quasi como en secreto, los mandó duramente açotar», pero al comprobar que se confortaban mutuamente «mandó que sin más detenimiento los degollasen fuera del lugar, y muy lexos del, como que buscase todo el secreto y encubierta de los otros christianos, a quien podía mouer el exemplo. Sacáronlos al campo, que llamauan Loable, y allí les cortaron las cabeças» (Morales, 1568: 3)

[319] ACT, Sanctorale, fols. 223r-v.

[320] Véase la nota 258.

[321] Cuando este retablo torna a la capilla en 1942, el Cabildo ordena encajarlo en un arcosolio recientemente vaciado (Castro Fernández, 2003, 89). Este nicho liberado podría ser el espacio resultante de quitar el mueble que, hipotéticamente, ocultaría a la vista la cavidad arquitectónica del primitivo altar de San Zoilo.

sa. Los tímidos salientes situados en línea con las pilastras de la caja de San Zoilo son ahora pedestales en toda regla que funcionan de base de los pilares del nicho de San Paio. Las cartelas de composición mixta adheridas a los netos, en las que se conjugan figuras vegetales y cabezas de aves rapaces [Figura 278], son afines a las de la predela del retablo de San Pedro y a las que decoran el primer cuerpo de la caja de uno de los órganos, dos encargos asignados documentalmente a Pazos. Esta es una prueba inequívoca de la autoría de este retablo y de los otros dos de la misma capilla financiados por el obispo Torre. Si en el retablo de San Zoilo era el Cordero de Dios el asunto eucarístico central de la predela, aquí es la *Fons Vitae*, identificada con las siglas «FDV», la metáfora salvífica que enlaza la inmolación de Cristo con las de San Paio y San Plácido[322] [Figura 279]. La Fuente de la Vida, cuya morfología remite a los surtidores levantados en los claustros monásticos y las plazas de las ciudades durante la Edad Moderna, consta de dos pilones en forma de media naranja que sueltan agua a través de caños hasta llegar al depósito inferior. Las composiciones ornamentales que forran el frente de los machones que flanquean al jovial mártir tudense presentan figuras pueriles cargadas con cestos de frutas sobre sus cabezas. El frutero, bien sólo bien asociado a uno o varios niños, se repite en la producción de nuestro maestro, tanto en la cajonería de la sacristía como en las cajas de los órganos. La caja principal es más sencilla que la del mueble precedente, pues sus paredes, recorridas por estrellas y cortes en chaflán, ya no están sesgadas y el cierre de cascarón se sustituye por un dosel piramidal. Este remate de caja es aproximado al de las hornacinas laterales del mueble consagrado a San Pedro, por lo que tenemos un argumento más para señalar a Pazos como autor del retablo que nos ocupa. El ático posee una caja avenerada rodeada por hendiduras geométricas y amorcillos sentados en cuernos de la abundancia, así como cartelas semejantes a las que hemos visto en la cima de los retablos de las capillas absidiales de Santiago y San Pedro [Figuras 280-282]. Por lo que llevamos comprobado, este retablo es el que más elementos presenta en común con obras documentadas y adscritas a Pazos, los cuales confirmarían definitivamente la pertenecia del mismo a su producción. Esta concha-hornacina se encuentra en algunos retablos de Francisco de Castro Canseco, como los mayores del convento auriense de la Orden de Predicadores y de los monasterios benedictinos de San Salvador de Celanova y San Paio de Antealtares. La moldura mixtilínea que circunda la vieira traspasa el entablamento para desembocar en la cima de las pilastras. La base del ático presenta dos roscas similares a las que posee el retablo de San Lorenzo, cuya paternidad hemos atribuido al entallador de Fornelos. El retablo de San Nicolás del convento de los franciscanos de Tui, salido del taller de Pazos según nuestra opinión[323], comparte con el de San Paio un buen número de rasgos arquitectónicos y decorativos. En ambos muebles se tallan festones con fi-

[322] En su evangelio, Juan narra la respuesta dada por la samaritana a Jesús a su petición de agua, que sirve de fundamento textual para el asunto de la Fuente de la Vida: «¿Cómo tú, siendo judío, me pides de beber a mí, mujer samaritana? Porque no se tratan judíos y samaritanos. Respondió Jesús y dijo: ¡Si conocieras el don de Dios y quién es el que te dice: Dame de beber, tú le pedirías a Él, y Él te daría a tí agua viva! Ella le dijo: Señor, no tienes con qué sacar el agua y el pozo es hondo; ¿de dónde, pues, te viene esa agua viva? ¿Acaso eres tú más grande que nuestro padre Jacob, que nos dio este pozo, y de él bebió él mismo, sus hijos y sus rebaños? Respondió Jesús y le dijo: Quien bebe de esta agua volverá a tener sed; pero el que beba del agua que yo le diere no tendrá jamás sed; que el agua que yo le dé se hará en él una fuente que salte hasta la vida eterna» (Jn 4, 9-14).

[323] Existe otra teoría que adscribe este mueble a Francisco de Castro Canseco (González García, 1994b: 121-122), pero la hemos descartado en páginas anteriores con los mismos argumentos que hemos alegado para atribuir a Pazos los tres retablos de la capilla de Santa Catalina. Las afinidades estilísticas entre ambos maestros corroboran una vez más la teoría de la confluencia de sus trayectorias. Sus trabajos convergen de tal manera que a veces resulta difícil distinguirlos, y ello puede llevar a confusión si no se analiza la producción de Pazos de forma escrupulosa.

guras infantiles, marcos que discurren de forma discontinua por el cuerpo y el ático, terminaciones helicoidales, amorcillos provistos de cuernos de la abundancia y hasta tres veneras-hornacina.

Del mismo modo que San Zoilo, San Paio entrega su vida al martirio en Córdoba en la flor de la juventud, aunque no bajo la dominación de Roma sino del emir musulmán Abd al-Rahman III. Este paralelismo topográfico y entre las edades de ambos mártires justifica sobradamente su emparejamiento, pero a estas coincidencias hay que sumar otra, deliberada como las dos anteriores: ambos santos se festejan, de acuerdo con el martirologio romano, en el mes de junio y en días consecutivos. Hay dos razones muy poderosas que explican la dedicación de un retablo a San Paio por parte del comitente. Primeramente, la Iglesia local lo festeja como propio, al considerarlo natural de la parroquia de Albeos[324], y como tal posee oficio particular ya en la Baja Edad Media, siendo uno de los santos que entra por la puerta grande en el calendario barroco del obispo Galaz[325]. En segundo lugar, dado que el mitrado benefactor fue docente y abad en Oviedo tuvo tiempo suficiente de familiarizarse con el santo y rendirle culto, puesto que sus reliquias se veneran en el monasterio benedictino femenino que lleva su nombre. El mártir gallego muestra el mismo semblante alegre que su par cordobés y exhibe los mismos nobles atavíos, ya que ambos proceden de prosapia distinguida [Figura 283]. Presenta como atributos una espada envainada colgada de la cintura alusiva a su martirio y la rama de azucena que apunta al hecho de haber conservado la pureza antes de su muerte heroica a manos de los sarracenos[326]. Al menos para la disposición del manto, cruzado por detrás y recogido por el hombro y brazo izquierdo, se ha podido usar como modelo el relieve correspondiente de la sillería del coro [Figura 284]. En la base de la escultura se puede leer la leyenda «PRO FIDE & PUDICITIA», que recuerda que sufrió tormento por su perseverancia y honestidad[327]. En el frente de la peana sobre la que se eleva la efigie se halla escrito su propio

[324] San Xoán de Albeos (Crecente, Pontevedra).

[325] ACT, Sanctorale, fols. 182r-184r.

[326] Después de múltiples tormentos infligidos con tenazas, sin renegar de sus creencias, el emir «perdio los estribos de puro coraje, i dixo con rabia: arrebatadlo, y hazedlo pedaços, y arrojadlo en el rio para manjar de los peces» (Roa, 1615: 107). Dicho lo qual, levantó «el niño las manos, ofreciendo a Dios sacrificio de si mismo, i pidiendo fortaleza para acabarlo. Derribáronselas luego a golpe de alfanje, segaronle otros los braços, ya troncos, otros los pies, otros le cortaron la cabeça, i hecho pedaços, le echaron en el rio Guadalquivir» (Roa, 1615: 107).

[327] El obispo Sandoval trata con profusión este asunto: «Hablando con el rey Abderrahamén de Córdoua, tercero deste nombre, que entonces reynaua algunos de los suyos, estando comiendo le alabaron la grande hermosura del niño Pelayo, con todo el encarecimiento que la verdad les daua. Con esto encendieron el deseo del rey, para querer luego verlo, y así mandó se lo traxesen allí a la mesa. Esto se hiço con tanta priesa que lo truxeron al alcáçar aherroyado, como estaua en la cárcel. Quitándole pues las prisiones, y poniéndole una rica vestidura, lo pusieron delante del rey, auiéndole dicho primero al niño de su buena dicha, que por su gran hermosura alcançaua, en quererlo ver el rey, y seruirse del. En viéndolo el rey espantado de su belleza, y encendido en torpe amor della, le dixo, niño yo te ensalçaré con grande honra, y riquezas, si dexando de ser cristiano, quisieres seguir la ley de nuestro propheta Mahoma. Bien ves lo que soy, y lo que puedo, de todo tendrás lo que quisieres, y destos muchachos más principales de mi palacio, tomarás el que tu quisieres, para que te sirua, y de la cárcel sacaré quantos me pidieres, y si quisieres traer acá tus padres, yo los honraré con grandes cargos, y dignidades. El santo niño le respondió constantemente, todo lo que, rey poderoso, me prometes, no es nada, yo soy cristiano, y lo seré, como lo he sido, sin negar jamás a Iesu Cristo. Todo lo que me ofreces, tiene su fin, y ha de acabarse con el tiempo. Mas Iesu Crito mi Dios, y mi Señor, a quién yo adoro, y siruo, no puede tener ningún fin, porque tampoco no tiene principio, y auiendo criado todas las cosas de nada, es Señor dellas, y las tiene debaxo de su poderío» (Sandoval, 1610: 84-85). Tras esta manifestación insobornable de Fe «llegose a él, i començó a regalarle la mano por el rostro, intentando abraçarle. No sufrió el virginal niño tan feas caricias, concibió grande enojo, i mostrolo diziendo: Afuera perro, afuera, aparta piensas por ventura, que soi alguno destos rapazes mugeriles, afeminados, de tu palacio?» (Roa, 1615: 106). Después de este episodio «rasgó las ricas vestiduras, viles para el, i postizas, como quien se aprestava para hallarse mas libre, i desenbuelto para qualquiera batalla. El Rei ciego ya de aficion, sufrió sus afrentas, i el desdén del niño, para el tan vergonçoso,

nombre y una nueva mención a la citada virtud teologal de la Fe en forma de cabeza de ángel con los ojos vendados.

En la cima del retablo se sitúa una pequeña figura de San Plácido, discípulo muy próximo a San Benito, que completa el quinteto representativo de la Orden benedictina en la capilla de Santa Catalina [Figura 285]. Su cara imberbe y sonrojada le proporciona un aspecto aniñado, pese a la tonsura. No obstante, su holgado hábito oscuro, el libro de la Regla y, probablemente, una palma, que tendría si no hubiera desaparecido la mano derecha, otorgan al joven abad la gravedad que le niega su semblante pueril, alusivo a su temprano acceso a los rigores monacales[328]. Fue considerado mártir por error, y dicha condición, sumada a su corta edad, justifica sobradamente su colocación en lo alto del retablo, buscando deliberadamente la simetría iconográfica con los jovenzuelos Justo y Pastor del retablo de San Zoilo.

4.13 Retablo de San Pedro

Al igual que la de Santiago el Mayor, la conmemoración festiva en honor a los apóstoles Pedro y Pablo tiene lugar en su capilla, una de las dos absidales abiertas en la cabecera, acompañada de toque de órgano y procesión por el claustro[329]. Dicha capilla contaba desde 1601 con un retablo ejecutado por el portugués Alonso Martínez[330]. El Cabildo acuerda en 1713 reemplazarlo por otro adaptado a los tiempos, y a tal efecto suscribe un contrato el 21 de julio con Pazos, siendo el único retablo documentado del escultor de Fornelos en la catedral[331] [Figura 286]. Si Bugarín se había visto en el imperativo de reaprovechar la historia de la Batalla de Clavijo en la otra capilla de la testera, nuestro escultor hará lo propio con «las tres ymájenes de San Pedro, San Roque y San Seuastián que están en el retablo uiejo». Se conservan sólo las dos primeras en su destino, pues la actual del mártir francés es posterior al retablo y a la etapa cronológica objeto de estudio en este trabajo. Según el documento notarial, el mueble constará de:

> «dos colunas con todo el más lauor que corresponda para la maior perfeción, el qual a de subir a porporción del espejo que está en la pared, de suerte que no embarase la luz. Y el arco de dicho espejo ha de quedar forrado de madera y guarnecido con todo el primor que quepa el arte. Y an de guarnecerse tanvién del mesmo modo los dos lados de dicho espejo y rematar arriba del con otra guarnición, de suerte que aunque no llegue a la bóveda a de fenezer con proporción a lo que pide el retablo. Y todo a de ser de buena madera de castaño con el primor y dispusición que quepa en el sitio y en el arte. Y es declaración que el cuerpo de dicho retablo ha de ocupar el ánuito de la pared a que está arrimado dicho altar. Y el sobrecuerpo de dicho retablo, que hes desde el espejo arriua, a de yr en diminución, sin que ocupe todo el

pero mas sufrible todo, que el fuego que le abrasava» (Roa, 1615: 106).

328 Ribadeneira escribe que en tiempos de San Benito «vivía en Roma Tertulo, cavallero, y señor ilustrísimo, y riquísimo, y después de los emperadores, de muy alta dignidad. Tuvo este cavallero por hijo a Plácido, Eutiquio, Victorino, y Flavia, y como era no menos piadoso, que poderoso, entendiendo las grandezas, y obras maravillaosas, que Dios obraba por San Benito, y deseando, que su hijo Plácido, que era el mayor, se criase en toda virtud, y en el santo temor del Señor, le ofreció, siendo de siete años, a San Benito» (Ribadeneira, 1790b: 179).

329 ACT, Ceremoniales, Alcoba, 1615-1625, fol. 40rv.

330 ACT, Protocolos, Andrés Ferreira, 1601, fols. 36r-37r.

331 ACT, Protocolos, Juan de Ínsua y Valdivieso, 1713, II, fol. 78rv (véase el contenido de este contrato en el Documento 19 del corpus documental). Se han escrito dos trabajos previos sobre este retablo, que no se paran a analizarlo, por parte de Ernesto Iglesias Almeida (2000: 26-27) y Dolores Álvarez Fernández (2001: 220-221). No ha sido tratado con detenimiento hasta la redacción del capítulo de mobiliario litúrgico barroco del informe histórico-artístico del Plan Director del Conjunto Catedralicio de Tui (Novo Sánchez, 2000: 24-27). Más tarde se perfecciona en nuestra memoria de licenciatura (Novo Sánchez, 2011: 127-134).

ánuito de dicha pared».

La fecha de finalización se estipula para antes del día de San Pedro de 1715, siendo remunerado con 6.000 reales, en cuya cantidad se incluye la madera de las tres ventanas de la sala capitular y dos puertas para al entrada de la sacristía mayor. En aras a la simetría, se toma como modelo el ejemplar que preside la capilla absidal de Santiago, cuando todavía no había sido modificado. El 15 de agosto de 1713 presenta como fiador, entre otros, a su hermano Francisco Rodríguez de Pazos[332]. La policromía se adjudica al genovés Mangino en el marco del encargo de pintura y policromía realizado en 1716 por el Cabildo al taller de este maestro italiano[333].

Pese a la búsqueda de simetría estructural hay rasgos formales que varían con respecto al retablo de Santiago, debido a la diferente impronta estilística. Desaparecen los dos netos centrales de la predela y el entrepaño se sustituye por una repisa que sirve de soporte al relieve de las Ánimas del Purgatorio y de base a la imagen de San Pedro. El adelantamiento de esta estructura central del banco obliga a los netos laterales a desplazarse con ella para situarse en el mismo plano. La supresión de los mencionados pedestales lleva aparejada la de las columnas correspondientes, sustituidas por pilastras. La caja que cobija al apóstol de Cristo es abocinada, como la de San Zoilo, e igualmente tiene sus paredes cajeadas y decoradas, en esta ocasión con ramajes, figuras infantiles y tiaras, en clara alusión al magisterio atribuido a San Pedro. Presenta como dosel el susodicho atributo papal, del que pende un cortinaje descorrido por angelotes, recurso teatral con el que se busca encumbrar al apóstol como sumo pontífice [Figura 287]. Los nichos de los lados, cercados a su vez por gruesas molduras rectilíneas atestadas de fronda vegetal, poseen en la cima un dosel piramidal como el del retablo de San Paio [Figura 288]. La estructura del ático, tras la reforma dieciochesca del retablo de Santiago, es común en ambos retablos [Figura 289]. Los pedestales del banco se cubren con cartelas compuestas de flora y cabezas de aves, similares a las vistas en el retablo del mártir tudense [Figuras 290-291]. En el resto de la mazonería proliferan festones de composición heterogénea, sartas frutales, amorcillos, tarjas híbridas y roleos. Hay dos zonas del retablo en donde lo decorativo adquiere connotaciones semánticas, concretamente las pilastras de la caja de San Pedro y los entrepaños laterales del banco, cuyo examen se retomará cuando toque abordar el programa iconográfico.

El pescador de Galilea se representa, conforme a su perfil habitual, calvo y barbado. Viste túnica ceñida y manto, agarra con la mano derecha las dos llaves como atributo constante[334] y utiliza la izquierda para sujetar el libro de las Escrituras, apoyado sobre la pierna que descansa sobre la piedra que señala a Pedro como cimiento de la Iglesia apostólica y romana[335] [Figura 292]. El culto a los santos Pedro y Pablo en la basílica se retrotrae al menos a los

[332] AHPPO, Protocolos, Lucas Francisco de Gándara, 1713, fol. 53rv (véase el texto de esta fianza en el Documento 20 del corpus documental).

[333] En las cuentas de Fábrica de 1716 figura una partida de 15.439 reales para remunerar, entre otros encargos, la «doradura de los dos colaterales de la capillas de Santiago y San Pedro» (AHN, Clero, libro 10.383, fol. 470r).

[334] Como afirma Réau, «generalmente hay dos, una de oro y otra de plata, llaves del cielo y de la tierra que simbolizan el poder de atar y desatar, de absolver y excomulgar, que Cristo concediera al Príncipe de los apóstoles» (Réau, 1998: 51). El historiador francés está interpretando un versículo del evangelio de Mateo, en el que Cristo hace a Pedro la siguiente confesión: «Yo te daré las llaves del reino de los cielos, y cuanto atares en la tierra será atado en los cielos, y cuanto desatares en la tierra será desatado en los cielos» (Mt 16, 19).

[335] Los historiadores del arte franceses se ha ocupado de abordar con buen criterio todo lo relacionado con el vicario de Cristo, con aportaciones como las de Réau, 1998: 43-72 y Mâle, 1988: 87-108.

últimos tiempos del medievo, pues se registra tanto en el *Sanctorale* catedralicio[336] como en el calendario publicado en las sinodales de Diego de Muros, reiterándose su presencia en todos los concilios diocesanos de la Edad Moderna. Ávila y la Cueva documenta una cofradía puesta bajo su protección en 1381[337]. El campo del grabado ofrece diversas posibilidades en la búsqueda de pautas para esta efigie, con predilección hacia la estampa que ilustra el *Flos sanctorum* de Villegas [Figura 294].

En la hornacina del evangelio se dispone una figura de San Roque de enorme fuerza expresiva que, como la de San Pedro, ha sido reaprovechada del malogrado retablo de 1601 [Figura 293]. La indumentaria y distintivos identifican al santo de Montpellier como peregrino: manto, túnica, sombrero, esclavina, zurrón, bordón, calabaza y conchas de vieira. Aunque los escritos que tratan sobre San Roque lo sitúan como romero, los componentes de la vestimenta y ciertos emblemas muestran hasta qué punto la tradición jacobea se ha apropiado de su figura. En 1681 se erige una cofradía con su nombre, integrada por los capellanes y músicos de la catedral[338], y ese mismo año se aprueba su festividad en la ciudad y los núcleos cercanos de Pazos de Reis y Randufe, estando de acuerdo para ello la corporación municipal y el obispo fray Simón García Pedrejón[339]. Acompañan al taumaturgo francés el perro que le proporciona el sustento y el ángel que le cura la úlcera pestilente de su pierna izquierda[340]. Conserva por fortuna parte de la policromía que le fue administrada, posiblemente, en la segunda década del dieciocho, siendo especialmente vistoso el estofado floral de los atuendos del santo y el ángel sanador. No han tenido tanta suerte la estructura y el resto de la imaginería, víctimas de un execrable repinte del novecientos de tonos blanco, azul celeste y rosa salmón, que afecta en distinta proporción a otros retablos ya analizados como el de la Soledad, San Miguel y Santiago.

La caja de la epístola acoge una efigie de San Sebastián posterior y ajena al proyecto original, cuya labra podría imputarse al entorno de Antonio del Villar y su círculo de discípulos[341]. Se empareja con San Roque, como ocurre a menudo, dada su condición de abogados

[336] ACT, Sanctorale, fols. 184r-189r.

[337] Ávila y la Cueva. 1995a, 203-205.

[338] Ávila y la Cueva, 1995d: 298.

[339] El 15 de agosto de dicho año el mitrado envía un suplicatorio a las autoridades locales para que el 16 de agosto, festividad del santo, «se guardase a lo subcesivo para día festivo en la ciudad y aldeas de Pazos de Reis y Randulfe» (Ávila y la Cueva, 1995d: 298).

[340] La Leyenda Dorada no refiere la presencia del perro ni del ángel sanador, y únicamente los Flos sanctorum de Vega y Ribadeneira aluden al can que provee de alimento al santo galo. Para conocer su historia legendaria hay que acudir a biografías francesas e italianas del último siglo de la Edad Media. En su camino a Roma, al llegar a la ciudad de Acquapendente «encontró la ciudad devastada por la peste: asistió y animó a los enfermos a quienes curó haciendo la señal de la cruz sobre ellos. Al regresar de su peregrinación, en Plasencia -se refiere a Piacenza- sintió los primeros síntomas de la enfermedad. Una noche un ángel le advirtió que le había llegado la hora de sufrir. Aunque se sintió atravesado por el dolor, en vez de quejarse, dio gracias a Dios y se retiró a un bosque impenetrable para morir en soledad y no contagiar a nadie. Dios le envió un ángel consolador y curador para que lo asistiese en su soledad, el cual aplicó un bálsamo sobre su herida, y también hizo brotar una fuente para que Roque pudiera aplacar su sed febril. Además, lo aprovisionó de alimentos: cada día, el perro de un señor de la región le llevaba un pan robado de la mesa de su amo» (Réau, 1998: 147-148).

[341] Antonio del Villar, vecino de la villa de Redondela, es el maestro que toma el relevo de Domingo Rodríguez de Pazos y su discípulo Francisco García en la catedral de Tui, al menos entre 1721 y 1729 (véase su producción fuera y dentro de la basílica tudense en Álvarez Fernández, 1995: 167-189; Iglesias Almeida, 2001b; Iglesias Almeida, 2001c: 231-248; Singul Lorenzo, 2004: 180-207; e Iglesias Almeida, 2007: 39-52). De su taller han salido los retablos de la Sagrada Familia y de los santos Cosme y Damián, conservados en la capilla de Santa Catalina sin sus imágenes originales, hoy repartidas entre el Museo Diocesano de Tui y la iglesia parroquial de la Sagrada Familia de Vigo. También le pertenece en retablo de la Virgen de la Expectación, dispuesto en el brazo derecho del transepto, en una capilla ubicada entre la puerta del claustro y el retablo de la Soledad.

contra las enfermedades infecciosas. Se representa, siguiendo la tradición iconográfica, en edad juvenil y en el trance de su martirio: largos cabellos que caen sobre la espalda, mirada implorante hacia lo alto, vestido tan sólo con un sudario, asaetado y atado a un árbol, cuyas ramas, a modo de palmas victoriosas, aparecen atravesadas por las coronas del martirio y la castidad[342]. El culto catedralicio al mártir de Narbonne se retrotrae a la baja Edad Media, dado que aparece reflejado en el leccionario gótico[343]. Su fiesta se celebra desde 1467 por acuerdo entre el Cabildo y la dignidad episcopal, y unos años más tarde se ratifica en el sínodo de 1482[344]. El culto pierde fuerza en el concilio local de 1528, pero vuelve a tomar impulso a partir de 1599, en tiempos de fray Francisco de Tolosa, con la anuencia de la Ciudad y el Cabildo, tras la peste que ese año asoló Galicia[345]. Más tarde, el prelado Alfonso Galaz Torrero da el visto bueno a las constituciones de la hermandad del santo en la catedral el 16 de julio de 1687, que agrupa al gremio de tejedores, que había sido instituida en 1686[346].

En una sociedad en la que coexisten una masa de fieles afligida por el destino del alma y predicadores que fomentan la práctica de la virtud y el temor al juicio postrero[347], no es de extrañar que proliferen relieves de las Ánimas del Purgatorio[348]. Es un asunto muy relacionado

[342] Sebastián, antiguo soldado romano responsable de la tropa del palacio de Diocleciano, lejos de adorar a los dioses «persuadía a todos, que creyesen en un hombre crucificado, y blasfemasen de los dioses». El emperador le reprocha su deslealtad y acto seguido ordenó que «poniéndole delante del pecho una tablilla, en que estuviese escrito que era christiano, en pie, en medio de un campo le atasen, y le asaetasen los flecheros, y tiradores de sus guardas». Dichos soldados «sácanle al campo, desnúdanle, átanle, y descargan tantas saetas en él, que su sagrado cuerpo no parecía cuerpo de hombre, sino un herizo». Pese a tanta crueldad, «su bendita alma en medio de las saetas, y de las penas estaba muy alegre, y regalada, y entretenida con Dios, y el corazón abrasado del divino amor, deseaba padecer mucho más, de lo que padecía, y que se multiplicasen las saetas, para que con ellas se multiplicasen también las heridas, y tener más que ofrecer al Señor. Tuviéronle los soldados por muerto, y dexándole así atado, se bolvieron a sus casas» (Ribadeneira, 1790a: 201-202).

[343] ACT, Sanctorale, fols. 132r-145r.

[344] Ávila y la Cueva, 1995d: 75, y García García, 1981: 383.

[345] Ávila y la Cueva, 1995d: 75.

[346] Ávila y la Cueva, 1995d: 303.

[347] El comentario al Catecismo tridentino del jesuíta Nieremberg es bastante elocuente a la hora de comprobar qué resortes utiliza la Iglesia postridentina para amedrentar al fiel mostrándole de forma cruda las etapas del Juicio Final, a fin de que no se desvíe de la senda de la salvación. Comienza señalando que el día del juicio «será día de ira, día de calamidad, y de miseria, día de tinieblas, y escuridad, día de torbellinos, y de truenos, día de trompeta, y estruendo sobre las ciudades fuertes, y sobre las altas esquinas, aún hasta los firmes montes, y rocas se arrancarán de sus lugares. La mar sobre todos los elementos se embrauecerá, siendo tan altas sus ondas furiosas, que parecerá que han de cubrir toda la tierra» (Nieremberg, 1640: 109-110). En ese momento desaparecerán «todos los oficios, y grangerías, y con ellas el deseo, y codicia de adquirir, trayéndoles la grandeza del temor tan ocupados, que no sólo se oluidarán destas cosas, sino también del comer, y de todo lo necesario para la vida» (Nieremberg, 1640: 110). Después de estas señales «será la venida del Iuez, delante del qual vendrá un diluuio de fuego, boluiendo en ceniça toda la gloria del mundo (Nieremberg, 1640: 110). Este fuego será para «los malos principio de su pena, y a los buenos, que tuuieron alguna cosa que pagar, purgatorio de su culpa», y en ese momento «los edificios, las hermosas estatuas, los huertos más amenos, las riquezas más preciosas se resoluerán en humo» (Nieremberg, 1640: 110). Detrás del fuego «vendrá un arcángel con gran poder, y magestad, tocando una trompeta, que se oirá por todo el mundo, con la qual conuocará todas las gentes a juizio» (Nieremberg, 1640: 110). A continuación, «estando ya todos resucitados, y juntos en un lugar, abaxará de lo alto aquel a quien Dios constituyó por Iuez de los viuos, y muertos», y vendrá «con Magestad, y gloria acompañado de todos los poderes, y principados del Cielo, amenazando con el furor de su ira a los que no quisieron usar de la blandura de su misericordia», y portará «el estandarte real de la Santa Cruz, para dar testimonio del remedio, que Dios embió al mundo, y como el mundo no lo quiso recibir» (Nieremberg, 1640: 110). Tras lo cual «harán llanto todas la gentes de la tierra, hiriéndose todas ellas, y dándose golpes en los pechos. Llorarán, porque ya no pueden hazer penitencia, ni huir de la justicia, ni apelar de la sentencia. Llorarán las culpas pasadas, la verguença presente, los tormentos por venir, llorarán su triste suerte, su desastrado nacimiento, y su desuenturado fin» (Nieremberg, 1640: 110). Acto seguido el Juez «hará diuisión entre los buenos, y los malos, poniendo los cabritos a la mano izquierda, y las ouejas a la derecha» y, finalmente, «començará a celebrarse el juizio, tratándose de las cosas de cada uno» (Nieremberg, 1640: 110).

[348] Al llegar el año de la construcción del retablo la devoción hacia las Ánimas del Purgatorio ya estaba plenamente arraiga-

con la competencia que la piedad popular le ha otorgado a San Pedro como portero del Paraíso[349]. Esta prisión purgativa, nacida en la Edad Media como contrapeso a la polarización entre salvación y condena, ha experimentado un avance inédito tras el concilio de la Contrarreforma. Gracias a su conversión en verdad dogmática y a la enconada defensa de las indulgencias por parte de la jerarquía católica, como medio para acortar la estancia de las almas en dicho lugar, el Purgatorio ha cobrado un nuevo impulso en el contexto del nuevo ideario divulgado por la Iglesia de Roma. Pero no será hasta el diecisiete cuando la expansión del ideario tridentino acerca del *locus* purificador se haga patente[350]. En 1604 el prelado Francisco Terrones del Caño autoriza una cofradía de las Ánimas en el altar de San Pedro, tres años después de la construcción del retablo manierista[351]. Sus constituciones no serán aprobadas, o renovadas, hasta 1688 en tiempos del obispo Galaz[352]. De acuerdo con el ceremonial de Alcoba, la fiesta de la Ánimas de Purgatorio se celebra el día siguiente de la de los fieles difuntos, con misa cantada y procesión por el interior de la catedral y el claustro, que comienza con el primer responso en la capilla de San Pedro con canto de órgano. Los diez siguientes se dicen, por este orden, en el espacio de entrecoros, frente a las capilla de la Expectación, delante de la escalera de la sala capitular, ante los altares de la Nuestra Señora la Preñada y Santa Catalina y en el trascoro. Recorre finalmente las cuatro pandas del claustro y termina en la reja de la capilla mayor[353].

El relieve posicionado en la base del retablo muestra los cuatro destinos del alma: Pur-

da en el entorno hispano, pues por acuerdo espiritual de 9 de noviembre de 1682, a instancias del monarca Carlos II, el cabildo resuelve que «de aquí adelante perpetuamente se haga un aniuersario general por las ánimas de Purgatorio cada año el día seis de nouiembre, en que cumple años Su Magestad, el qual se ha de celebrar con noturno y misa juntamente después de las horas de la mañana y con la mayor solemnidad que en esta Santa Yglesia se acostumbra, leuantando túmulo y adornándole de luzes de hachas y velas que correspondan a la solemnidad de este aniversario» (AHN, Clero, libro 20.218, fol. 18v).

349 La idea de Pedro como valedor en el instante de las postrimerías podría devenir de un versículo del evangelio de Mateo: «Y yo te digo a ti que tu eres Pedro, y sobre esta piedra edificaré mi iglesia, y las puertas del infierno no prevalecerán sobre ella» (Mt 16, 18). A este respecto nos dice Mâle que «dans les grands Jugements derniers sculptés au portail de nos cathédrales, saint Pierre est répresenté avec ses clefs à la porte du Paradis; c'est lui qui l'ouvre aux élus», y explica que esto es «une concession de l'Église à la fantaisie populaire», a lo cual los teólogos replican que «saint Pierre symbolisait l'Église qui seule a le pouvoir de nous introduire dans la vie éternelle» (Mâle, 1958: 91).

350 González Lopo, 2002b: 475-624.

351 Ávila y la Cueva, 1995a: 388.

352 Se admiten por parte del prelado el 31 de julio de dicho año, y se redactan con el objetivo de que la «cofradía tenga augmento y conserbación, y que las benditas ánimas por medio de los sufragios, limosnas, y oraciones de los fieles salgan de aquellas penas quanto antes y uaian gozar de la presencia del Criador» (AHDT, Fondo Parroquial, Sagrario de Tui, Cofradía de Ánimas, 1665-1809). La relación de la cofradía con el altar de San Pedro queda ya clara en la primera de las constituciones del nuevo texto, pues su fiesta se hace «en la capilla del apóstol San Pedro, en donde se halla el quadro dellas, que es de dicha cofradía» (AHDT, Fondo Parroquial, Sagrario de Tui, Cofradía de Ánimas (1665-1809). Entre las cargas y obligaciones del mayordomo de la cofradía está «çilibar al otro día de los fieles difuntos un noturno con misa cantada, con diabcono y subdiácono y proçesión por los claustros y por la yglesia, con sus responsos, y a de aber sermón, y lo paga la cofradía, y se a de azer a todos los circunstantes. Tiene obligaçión el mayordomo de llamar a los señores Deán y Cabildo para que se sirban asistir a la celebración de la fiesta, y tanbién conbidar a los señores prebendados que an de decir la misa, y tanbién a la Ciudad y más señores para que asistan a todo, y tanbién para las bísperas, que se çelebran solenemente en la misma forma que el día, y la música a de asistir por lo que ya tiene señalado. Tiene más de obligación la cofradía una misa cantada los segundos domingos de cada mes, con deábcono y subdeácono. Hesta misa la solía deçir un señor prebendado por su deboción, y señalar los más señores que le auían de ayudar, más yo no se sirben de acerlo, y lo arán si tubieren gusto, por cuya razón se busca quien la diga. Hesta misa se toca el órgano y la música y tiene ya señalado su estipendio, que hes doce reales y medio a la música y órgano y la misa. Tiene obligación el mayordomo y luminario de asestir a esta misa y dar cera para ella, y lo mismo a cada persona que la oyere una vela, y a la postre se dice un responso cantado» (ACT, Cofradías, Cofradía de Ánimas, Legados y otros papeles (1600-1800), Doc. 51).

353 ACT, Ceremoniales, Alcoba, 1615-1625, fol. 44v-45r.

gatorio, Limbo, Infierno y Paraíso [Figura 295]. A diferencia de lo que veremos en la cajonería de la sacristía capitular, aquí no se representa el proceso al que se someterá cada individuo al final de sus días sino la suerte que correrá la especie humana al final de los tiempos. La composición adopta una estructura piramidal, en cuya base se sitúa el único ámbito temporal de la serie escatológica: el Purgatorio. En los vértices inferiores se disponen dos lugares de estancia permanente, el Limbo de los Niños y el Infierno, y en el superior la Gloria como sede de la inmortalidad para los bienaventurados.

En el *locus purgatoria* se encuentran las almas que necesitan expiar sus pecados leves no perdonados, o bien las faltas graves ya purgadas pero sin satisfacción penitencial. Allí han ido a parar sin distinción alguna y a modo de aviso, tal y como se aprecia en el relieve, hombres y mujeres del estado llano, la realeza y el estamento eclesiástico, desde el papa al más humilde los presbíteros [Figura 296]. Sobre las llamas expiatorias se alza Cristo triunfante y juez de la segunda parusía, empuñando con una mano el estandarte de la Resurrección y bendiciendo con la otra, rodeado por un trono de nubes y ángeles, dos de los cuales rescatan de la hoguera a dos elegidos que han merecido la visión de Dios en la Jerusalén celeste[354] [Figura 297]. De los temas del Redentor enjuiciador y victorioso y de la cárcel del Purgatorio existe una plétora de grabados apta para ser empleda. Entre ellos se halla una de las láminas que ilustran las *Evangelicae historiae imagines*, que el escultor pudo haber simplificado y amoldado al espacio con el que cuenta. El autor del libro, el jesuíta Jerónimo Nadal, es uno de los máximos exponentes de la difusión de la escatología dantesca, sobre la que pivota buena parte del Juicio Universal tudense [Figura 298].

En el medallón de la izquierda alude al Limbo de los Niños, ambiente impreciso, cavernario y lúgubre en el que reside un grupo de párvulos desnudos y aletargados. Se trata de personificaciones de las almas infantiles que no han recibido las aguas del bautismo y que, pese a no haber cometido ninguna falta en su corta vida, no han podido librarse del pecado original[355] [Figura 300]. Dado el carácter circular de la composición es muy probable que se haya tomado en consideración una láminas de la obra de Nadal en la que se muestra el anillo

[354] El relato evangélico de San Mateo concuerda con lo expresado en el relieve tudense. Afirma el evangelista que en el momento de la Segunda Parusía «se oscurecerá el sol, y la luna no dará su luz, y las estrellas caerán del cielo, y los poderes del cielo se conmoverán. Entonces aparecerá el estandarte del Hijo del hombre en el cielo, y se lamentarán todas las tribus de la tierra, y verán al Hijo del hombre venir sobre las nubes del cielo con poder y majestad grande. Y enviará sus ángeles con resonante trompeta y reunirá de los cuatro vientos a sus elegidos, desde un extremo del cielo hasta el otro» (Mt 24, 29-31). Un poco más adelante se reafirma en su predicción: «Cuando el Hijo del hombre venga en su gloria y todos los ángeles con Él, se sentarán sobre su trono de gloria. Y se reunirán en su presencia todas las gentes, y separará a unos de otros, como el pastor separa a las ovejas de los cabritos, y pondrá las ovejas a su derecha, y los cabritos a su izquierda» (Mt 25, 31-33). El *Flos sanctorum* refrenda esta asimilación de texto e imagen cuando informa que «llegada ya la hora del juyzio, baxará el Hijo de Dios en una nuue, acompañado de ángeles, con la vandera de la Cruz delante, y con las insignias de su Pasión» (Villegas, 1591: 68).

[355] En este Limbo habitan «los que antes de llegar al uso de la razón, salieron desta vida sin auer lauado las manchas del pecado original que les toco por la generación de sus padres. Dízese Limbo, ya por el sitio donde está en las entrañas de la tierra, como en el cabo della, porque allí es el fin, y paradero de los que allí van. Que si bien todos estos lugares por estar en los más baxo del mundo, pueden tener, y tienen a vezes nombre de infierno, dexose este apellido al de los condenados, como a inferior a todos, para diferenciarlo de los demás», pasando a continuación a situarlo, colocando «sobre el Purgatorio el Limbo de los Niños, que como piensan algunos teólogos no está muy lexos de la haz de la tierra» (Roa, 1645, 86). Por su parte, en la *Commedia*, Dante ubica el Limbo en el primer círculo en su viaje al Infierno de la mano de Virgilio: «Allí, según lo que escuchar yo pude, llanto no había, más suspiros sólo, que al aire eterno le hacían temblar. Lo causaba la pena sin tormento que sufría una grande muchedumbre de mujeres, de niños y de hombres. El buen maestro a mí: ¿No me preguntas qué espíritus son estos que estás viendo? Quiero que sepas, antes de seguir, que no pecaron, y aunque tengan méritos, no basta, pues están sin el bautismo, donde la fe en que crees principio tiene» (Dante, 2000, 97).

del limbo infantil, adaptada a las necesidades compositivas del relieve que nos ocupa. El jesuita abraza con este grabado la visión dantesca sobre el destino del alma de los impúberes que no han sido bautizados [Figura 299]. Pese a ello, no se debe desestimar la incidencia que pudieron tener sobre los inocentes del retablo tudense grabados de carácter sacro y profano en los que figuran niños adormecidos: Eros en reposo; el Niño Jesús como joven Salvador descansando en el interior de un corazón, sobre la cruz o en el regazo de su Madre; la alegoría del vicio de la pereza; y el asunto del sueño de la muerte representada por un infante yacente rodeado de calaveras.

En el óvalo de la derecha se esculpe el Infierno, con Lucifer en el centro engullendo a dos condenados, mientras a su alrededor un ejército de demonios airados desolla y abrasa con ascuas a los réprobos en medio de las llamas de la ignición perpetua[356] [Figura 301]. Esta imagen medieval de Satán en actitud de deglutir las almas culpables se sitúa a medio camino entre las fauces de esa especie del demonio sanguinario imaginado por Dante Alighieri[357] y la boca del Infierno, considerada como la entrada al inframundo en la tradición artística medieval [Figura 302]. El monstruo devorador ideado por el pensador italiano tiene una indudable relación con la imagen de Saturno engullendo a sus hijos [Figura 303]. La escena dantesca, grotesca y aterradora, se simplifica en el relieve tudense, pues Satanás no posee las tres cabezas con sus respectivos tragaderos, o cuatro si añadimos la del estómago, características de las representaciones artísticas del príncipe de las tinieblas concebido por el escritor florentino, pues su corporeidad se reduce aquí a una sola. Las representaciones más remotas en el tiempo, pero más próximas en el espacio, se encuentran en los demonios tragones de las portadas de las basílicas medievales, como los cincelados en los pórticos de la Gloria y del Paraíso en Galicia [Figuras 304-305]. También en grabados que reproducen murales y pinturas clásicas de temática dantesca existentes en catedrales, capillas, baptisterios, museos y camposantos de Florencia[358], Berlín[359], Pisa[360], Bolonia[361] y San Gimignano[362] [Figuras 306-310]. Asimismo, conviene tener en cuenta como pauta las ilustraciones que figuran en ediciones de la Edad

[356] A partir de la Baja Edad Media los demonios «llevan tridentes, horcas, ganchos y otros instrumentos de tortura; su atroz empleo, en el infierno, como verdugos de los condenados es una de las escenas más comunes en que figuran» (Russell, 1984: 238). Conforme a la tratadística barroca sobre cómo se deben esculpir y pintar las imágenes, «los demonios no piden determinada forma i trage, aunque siempre se deve observar en sus pinturas representen su ser i acciones agenas de santidad i llenas de malicia, terror i espanto. Suélense, i dévense pintar en forma de bestias i animales crueles i sangrientos, impuros i asquerosos» (Pacheco, 1649: 478).

[357] Dante, tras una descripción de la fealdad de Lucifer con sus tres cabezas y alas, escribe que en «cada boca hería con los dientes a un pecador, como una agramadera, tal que a los tres atormentaba a un tiempo. Al de delante, el morder no era nada comparado a la espalda, que a zarpazos toda la piel habíale arrancado. Aquella alma que allí más pena sufre -dijo el maestro- es Judas Iscariote, con la cabeza dentro y piernas fuera. De los que la cabeza afuera tienen, quien de las negras fauces cuelga es Bruto, ¡mírale retorcerse! ¡y nada dice! Casio es el otro, de aspecto membrudo» (Dante, 2000: 284-285).

[358] En Florencia destacan el Leviatán del *Giudizio Universale* del Beato Angelico, fechado hacia 1431, conservado en el Museo Nazionale di San Marco. En los paramentos de la iglesia de Santa Croce existe un mural que muestra la imagen del demonio de múltiples fauces extraída del texto de Dante, debida a Andrea di Cione (Orcagna) y fechada hacia 1350. En una de las paredes de la Cappella Strozzi de Santa Maria Novella figura un Satán dantesco de hacia 1351-57, pintado por Nardo di Cione.

[359] Beato Angelico, *Das Jüngste Gericht*, c. 1440-45. Gemäldegalerie, Berlin.

[360] En las paredes del Camposanto Monumentale de Pisa se conserva un *Giudizio Universale* con la figura aterradora de Lucifer destrozando con su boca a los condenados. Es obra de Buonamico Buffalmacco de hacia 1336-41.

[361] En la catedral de San Petronio, concretamente en el interior de la Cappella Bolognini, existe una representación del Infierno dantesco realizada cerca de 1410, cuya autoría pertenece a Giovanni da Modena.

[362] La collegiata di Santa Maria Assunta de San Gimignano, conserva en su cabecera una pintura de la misma temática infernal, encomendada a Taddeo di Bartolo en 1396.

Moderna de la *Commedia*, obra de la cual han bebido las tablas y frescos mencionados, así como la representación infernal del retablo de San Pedro [Figura 311].

En el banco se localizan dos motivos alegóricos, también de ascendencia medieval, colocados sobre una mata vegetal: un niño bicéfalo que agarra con sus manos dos pájaros y una anfisbena sujeta por otro infante. En el entrepaño del evangelio se dispone un infante desnudo, ubicado bajo un doselete aconchado, que agarra con sus manos los dos extremos de una culebra enrollada en el cuerpo de la joven criatura, cada uno de ellos con su respectiva cabeza [Figura 312]. El modelo para este reptil imaginario ha sido tomado, casi con toda seguridad, de la ilustración del emblema «LETHALE VENENVM», integrado en las *Empresas morales* de Juan de Borja [Figura 313]. El autor anima a no comportarse como la serpiente, optando por el camino del bien y desechando todo lo que se aparte de las enseñanzas de la Iglesia y de un feliz desenlace el día del Juicio[363].

El párvulo tallado en el panel de la epístola posee, contra natura, dos troncos con sus respectivas cabezas, siendo el resultado de un comportamiento pecaminoso[364]. Este portento monstruoso agarra las patas de sendas aves, reflejo acaso del vicio de la gula, por el cual se podrá padecer condena eterna si no se enmienda, como recuerda Alciato[365] [Figura 314]. La colocación de una cesta de frutas sobre su cabeza podría reforzar la idea del niño con dos aves como emblema de la voracidad. Sin detrimento de la interpretación que figura en los *Emblemata*, existe otra muy distinta debida a Ripa, que coloca dos cuervos en las manos de la mujer que encarna la *Irresoluzione.* La negra volátil simboliza la procrastinación, o hábito de retrasar el remedio de los problemas urgentes, en definitiva al mal cristiano que aplaza la solución de aquellos asuntos inherentes a su salvación[366] [Figuras 315-316]. Ambas lecturas, la del goloso y la del irresoluto, son igual de apropiadas en el contexto del mensaje salvífico esculpido en la predela del retablo. El referente de inspiración para la deformidad infantil se halla en

[363] Lo deja perfectamente claro Juan de Borja: «Todos los daños, que han sucedido en el Cielo, y en la tierra, han sido, por no conformarse, a obedecer a una sola cabeza. Esto fue lo que hechó a Lucifer del Cielo, y a Adán del Parayso. Esto es, lo que ha destruydo todas las monarquías, y los reynos del mundo, porque en haviendo más de una cabeza, es cosa forçosa, dividirse el poder, y la grandeza, y en quanto más partes de dividiere, tanto más se consume, y se deshaze, y aniquila. Lo mismo que ha sido en el universo, es en este pequeño mundo, que es el hombre, el qual no prevelece, ni se conserva, sino en quanto no se govierna, sino por una sola cabeza (que es la razón) porque en levantándose otra, que es el gusto, toda va perdido, y acavado. El que quisiere acordarse destos daños, para remediarlos, trayendo ante los ojos, que no conviene, sino adorar, y servir a un Dios, y guardar una ley, y servir a un rey, válgase desta empresa de la amphisibena, sierpe de dos cabezas, con la letra LETHALE VENENVM. Pues no puede haver veneno más mortal, que el cuerpo, en que huviere dos cabezas» (Borja, 1680: 312).

[364] Hipócrates, con criterio científico, decía «que si hay excesiva abundancia de materia se producirán gran número de camadas o un hijo monstruoso que tendrá partes superfluas o inútiles, como dos cabezas, cuatro brazos, cuatro piernas, seis dedos en manos y pies u otros miembros» (Paré, 1987: 25). Pero no es la explicación facultativa y la visión condescendiente la que impera sino la percepción moral del seiscientos, que ve a los monstruos como «alimañas despreciables, sabandijas, abominaciones, errores o juegos de la naturaleza» y, por lo tanto, como «signo de pecado» y «prodigio y castigo, reprobando su presencia» (Río Parra, 2003: 42-43). Las relaciones de sucesos portentosos relacionados con las malformaciones humanas, tan habituales en la literatura de cordel de los siglos XVI y XVII, se han relacionado con el poder divino, pues a través del caso prodigioso «el Señor habla a los católicos, los alecciona, los empuja a corregir las conductas erradas y los incita a apartarse del pecado» (Redondo, 1996b: 297).

[365] En la traducción castellana de 1549 de los emblemas de Alciato existe uno titulado *La gula*, ilustrado con un hombre deforme y barrigudo que sostiene con sus manos dos pájaros, retratado de la siguiente manera: «Muy largo como grulla el cuello tiene. Y el cuerpo y vientre gonfo y barrigudo. Y un loro o croto en las manos sostiene. Tal fue Dionisyo, y tal el otro embudo llamado Apico, y tal sación conuiene a quien renombre da su vientre rudo» (Alciato, 1549: 222).

[366] Réau, apoyándose en San Agustín, afirma que «el cuervo cuyo graznido suena cras, cras (en latín «mañana, mañana»), es el emblema del pecador endurecido y contemporizador que retrasa indefinidamente la hora de la penitencia y deja siempre su conversión para el día siguiente» (Réau, 2088: 156).

grabados que muestran alumbramientos anómalos, dados a conocer en incunables tardomedievales, como el *Liber chronicarum* de Hartmann Schedel, y en tratados de teratología de la Edad Moderna como *De monstris* de Fortunio Liceti y *Tractatus de monstris* de Arnaud Sorbin [Figuras 317-319].

Las pilastras que flanquean a San Pedro se colman de festones atestados niños, ramajes, cogollos bulbosos y delfines. Este pez mítico, considerado como alivio de náufragos y faro de navíos, alude, en su condición de animal psicopompo, a Cristo como salvador y conductor de almas, función muy adecuada en el contexto de las Postrimerías[367] [Figura 320]. Esta figura simbólica, enroscada en el ancla de la esperanza, aparece grabada en múltiples portadas de libros del quinientos como marca tipográfica, como la que distingue a la imprenta veneciana de Aldo Manucio, y también en publicaciones de tipo alegórico como los *Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna, asociado a la máxima *Festina lente*. No obstante, la fuente aquí usada y más accesible y manida es la ilustración de uno de los emblemas de Alciato, concretamente «Que el príncipe a de procurar el provecho de sus súbditos», según la edición castellana de 1549, que sin duda habrá servido como referente para el delfín tudense [Figura 321].

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[367] El emblema de Alciato denominado *Que el príncipe a de procurar el prouecho de sus súbditos* cuenta con una figura de un delfín unido a una ancla, y su texto es el que sigue: «Todas las vezes que el viento furioso al espantoso mar mueue gran guerra socorre al nauegante el piadoso delphín, clauando el áncora en la tierra. Quan bien pareçería a el religioso rey, en quien la piedad pura se encierra, ser áncora a su pueblo de contino trayendo esta diuisa del delphino» (Alciato, 1549: 42).

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA



Figura 85. Catedral de Tui. Imagen titular del antiguo retablo de la Expectación. Alonso Martínez Montánchez. 1601. Museo Diocesano, Tui.



Figura 86. Catedral de Tui. Retablo de la Preñada, hoy de Santa Teresa de Lisieux, en la capilla de San Telmo. José Domínguez Bugarín (atrib.). c. 1687-1694.



Figura 87. Reconstrucción hipotética del retablo de la Preñada a los pies de la nave del evangelio. Infografía: Roberto Novo Sánchez (novodesenho | www.novodesenho.net).



Figura 88. Retablo de la Preñada. Imagen titular, hoy en el retablo de la Expectación. José Domínguez Bugarín (atrib.). c. 1687-1694.



Figura 89. Monasterio de la Transfiguración de A Guarda. Imagen titular del retablo del Carmen. José Domínguez Bugarín (atrib.). c. 1694.



Figura 90. Altar de la Preñada a los pies de la nave del evangelio, con el retablo de San Zoilo y la imagen de la Preñada. Institut Amatller d'Art Hispànic, Arxiu Mas, Barcelona, 1919.



Figura 91. Retablo de la Preñada. Cadeneta geométrica del intradós de la hornacina.



Figura 92. Neto de la predela, con hojarasca e incisión lateral.



Figura 93. Retablo de la Preñada. Ménsulas clasicistas.

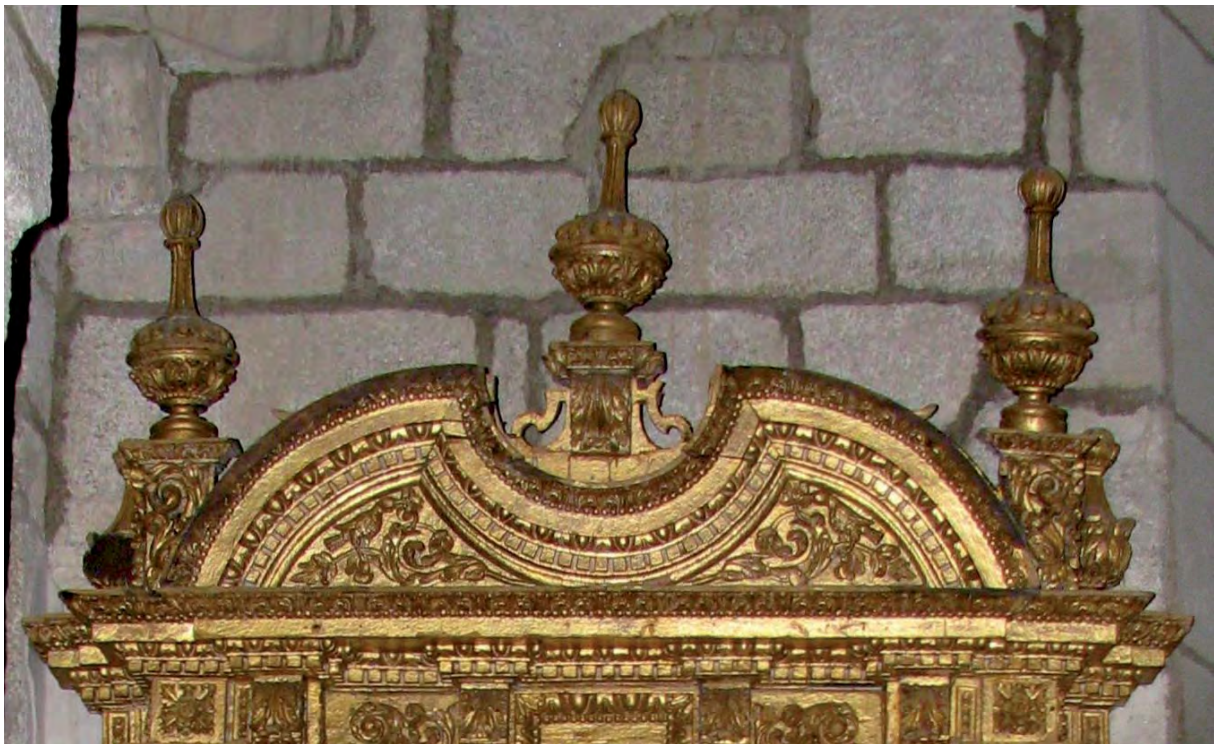


Figura 94. Retablo de la Preñada. Frontón de líneas curvas del ático, con pináculos y ménsula.



Figura 95. Catedral de Ourense. Capilla de Armada. Simón de Monasterio (atrib.). c. 1618-33.

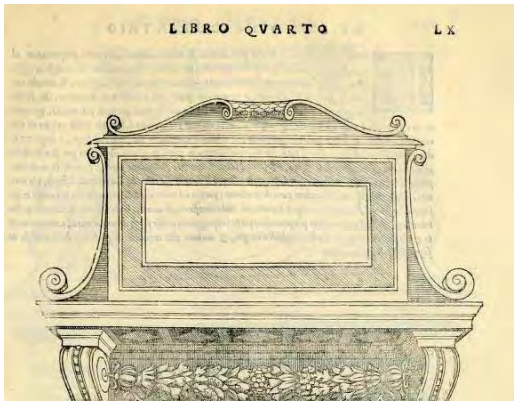


Figura 96. Catedral de Santiago. Neto de la antigua sillería coral. Juan Dávila. 1599.



Figura 97. Monasterio de San Martiño Pinario. Neto de la sillería del coro. Mateo de Prado. 1639.





Figuras 98-99. Figuras geométricas y aletones avolutados en *Tutte l'opere d'architettura di Sebastiano Serlio bolognese...*, Venetia, 1584. The Getty Research Institute, Los Angeles.



Figura 100. Ménsulas arriñonadas en Marco Vitruvio Polión, *De architectura libri decem… Liber quartus*, Venetiis, 1511. Universitätsbibliothek Heidelberg.



Figura 101. Cadeneta geométrica en Jacques Androuet du Cerceau, *Second Livre d'architecture*, Paris, 1561. Bibliothèque de l'Université François Rabelais, Tours.

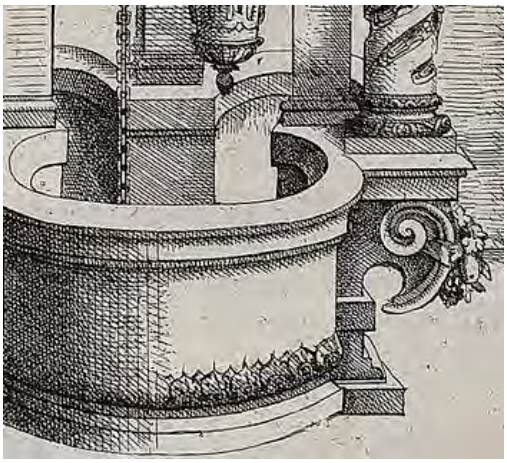


Figura 102. Ménsulas arriñonadas en Wendel Dietterlin, *Architectura*, Nürnberg, 1598. Grabado nº 79. Universitätsbibliothek Heidelberg.

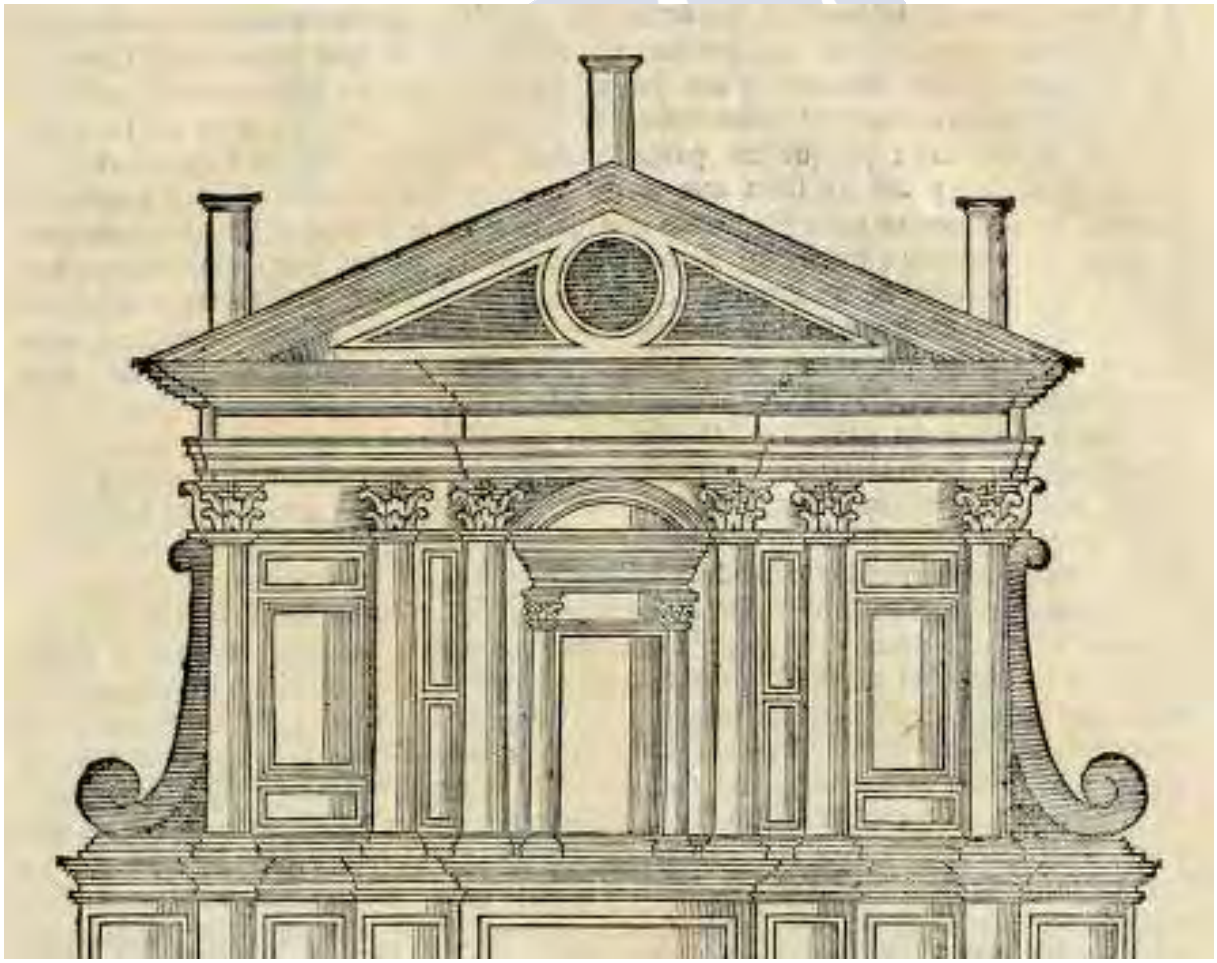


Figura 103. Aletones avolutados en Fray Lorenzo de San Nicolás, *Segunda ynpresión de laprimera parte del arte y uso de architetura...*, Madrid, 1667.



Figura 104. Retablo de la Preñada. Repisa acampanada del entrepaño de la predela.



Figura 105. Convento de Santo Domingo de Tui. Tambanillo del retablo de la capilla absidial de la epístola. José Domínguez Bugarín (atrib.). c. 1694.



Figura 106. Catedral de Tui. Pórtico occidental gótico. Virgen María del grupo escultórico de la Anunciación. Siglo XIV.



Figura 107. Virgen Preñada del grupo escultórico de la Anunciación de la iglesia de Salomé, en Santiago de Compostela.

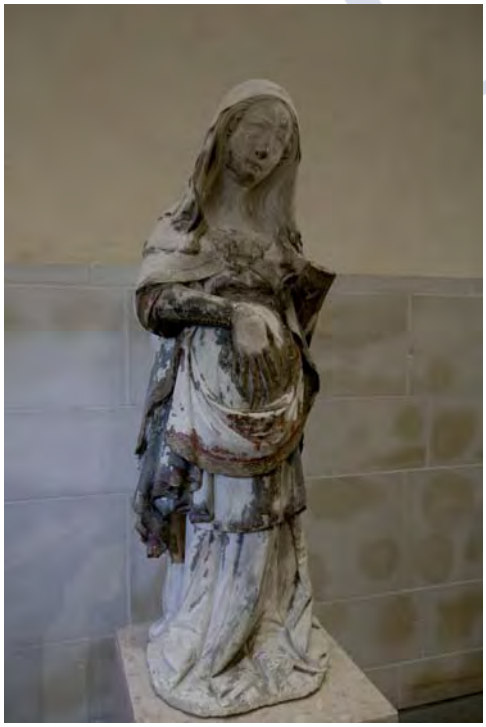


Figura 108. *Nossa Senhora do Ó*. Mestre Pêro. Siglo XV. Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra.



Figura 109. Virgen de la Esperanza, procedente de la iglesia de Santo Estevo de Budiño. Siglo XIV. Museo Diocesano, Tui.



Figura 110. *Las bellezas de Galicia*. *España turística y monumental*. Serie 40. Nº 1. Vista del retablo del trascoro de la catedral de Tui, fotografiado antes de 1962.



Figura 111. Retablo de San Miguel en su actual ubicación en el oratorio del Seminario Menor de San Paio de Tui. José Domínguez Bugarín (atrib.). c. 1687-1694.



Figura 112. Retablo de San Miguel. Repisa de la predela.



Figura 113. Retablo de San Miguel. Neto arriñonado con decoración vegetal apelmazada



Figura 114. *Segunda parte del arte y uso de architectura…*, Madrid, 1663. Biblioteca de la Universidad de Sevilla.

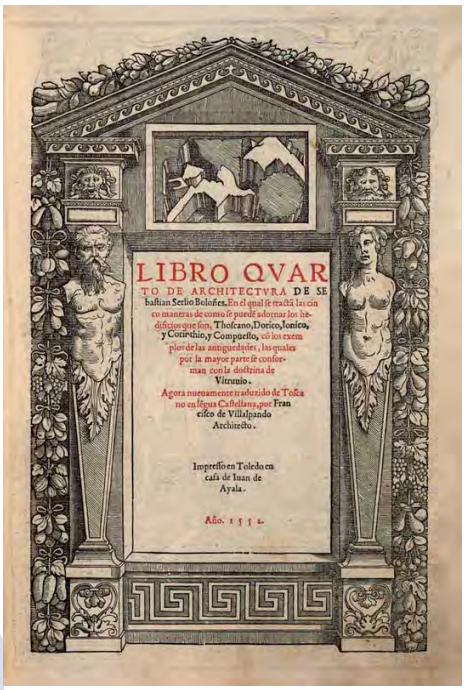


Figura 115. Frontispicio de Sebastiano Serlio: *Libro quarto de architectura*, Toledo, 1552. Biblioteca de la Universidad Complutense, Madrid.

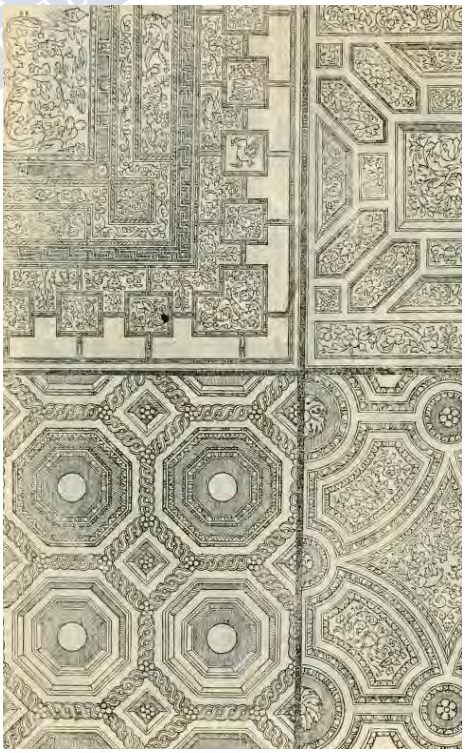
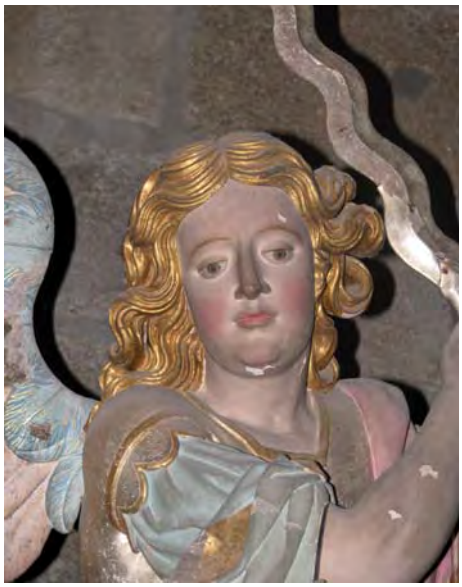


Figura 116. *Libro quarto de architectura de Sebastiano Serlio boloñés*, Toledo, 1552. Biblioteca de la Universidad Complutense, Madrid.



Figura 117. Reconstrucción estructural e iconográfica del retablo de San Miguel de la catedral de Tui. Dibujo de Roberto Novo Sánchez (novodesenho | www.novodesenho.net).





Figuras 118-119. Imagen titular del retablo de San Miguel. José Domínguez Bugarín (atrib.). c. 1687-1694.



Figura 120. Raphaël Sadeler, *Aartsengel Michaël doodt de draak*, 1619. Rijksmuseum, Amsterdam.



Figura 121. Guido Reni, *St Michael Archangel trampling on Devil falling into hell*, 1619. British Museum, London.



Figura 122. Retablo de la capilla de la Soledad. José Domínguez Bugarín. Traza de fray Francisco Antonio de Andrade. 1694.



Figura 123. Retablo de la Soledad. Policromía del sudario del Cristo yacente.



Figura 124. Retablo de Santa Librada. Policromía de Dios Padre.



Figura 125. Retablo de la Soledad. Predela. Nicho acristalado con la imagen de Cristo yacente.



Figura 126. Retablo de la Soledad. Predela. Elementos estructurales y ornamentales.

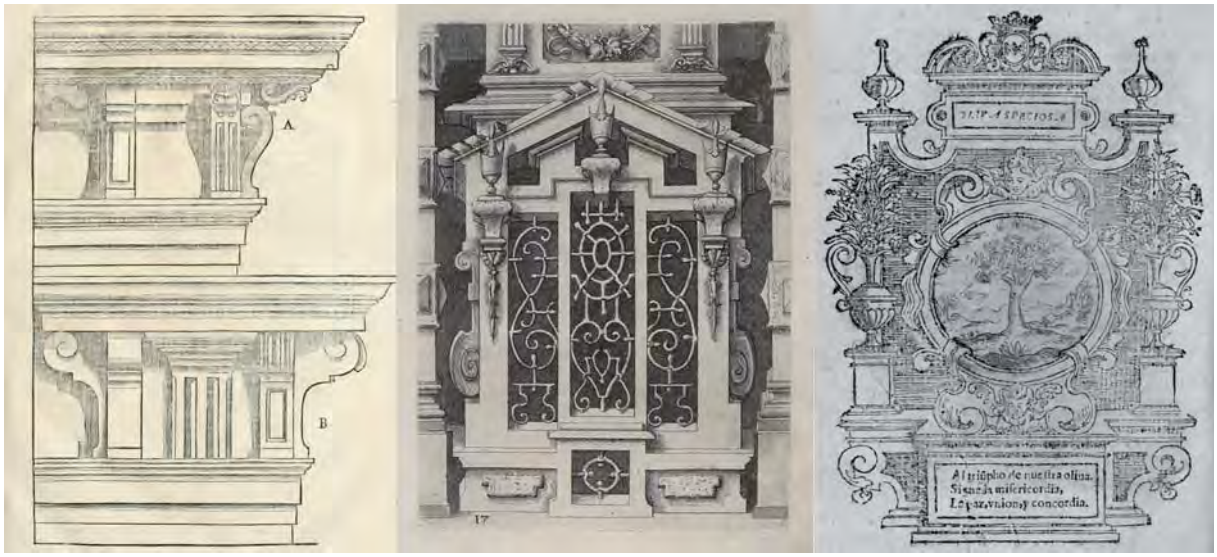


Figura 127. Fray Lorenzo de San Nicolás, *Segunda parte del arte y uso de architectura*, Madrid, 1663. The Getty Research Institure, Los Angeles. **Figura 128.** Wendel Dietterlin, *Architectura...*, Nürnberg, 1598. Universitätsbibliothek Heidelberg. **Figura 129.** Nicolás de la Iglesia, O. Cart., *Flores de Miraflores…,* Burgos, 1659. Österreichische Nationalbibliothek, Wien.



Figura 130. Retablo de la Soledad. Ático.



Figura 131. Retablo de la Soledad. Ático. Figura heráldica y Santa Faz



Figura 132. Retablo de la Soledad. Ático. Relieve de la Piedad.



Figura 133. Retablo de la Soledad. Ángel.



Figura 134. Retablo de la Soledad. Ángel.



Figura 135. Retablo de la Soledad. Manos implorantes de la Virgen dolorosa.



Figura 136. Retablo de la Soledad. Rostro afligido de la Virgen dolorosa.



Figura 137. Antiguo imagen de la Virgen de la Soledad de la Victoria. Gaspar Becerra. 1565. Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.



Figura 138. Anónimo español. Virgen de la Soledad de la Victoria. Siglo XVII. Museo Nacional del Prado, Madrid. En depósito en el Museo de Cáceres.



Figura 139. Juan de Baena, *Epítome de la vida, y hechos de don Sebastián Dézimo Sexto...*, Madrid, 1682. Biblioteca de la Universidad Complutense, Madrid.



Figura 140. Grabado de Gaspar Bouttats para François-Désiré de Sevin, *Pindus charitatis...*, Antuerpiae, 1675. Universiteitsbibliotheek, Gent.



Figura 141. Portada de Juan de Villafranca para Tomás de Oña, *Fénix de los ingenios…*, Madrid, 1664. Österreichische Nationalbibliothek, Wien.

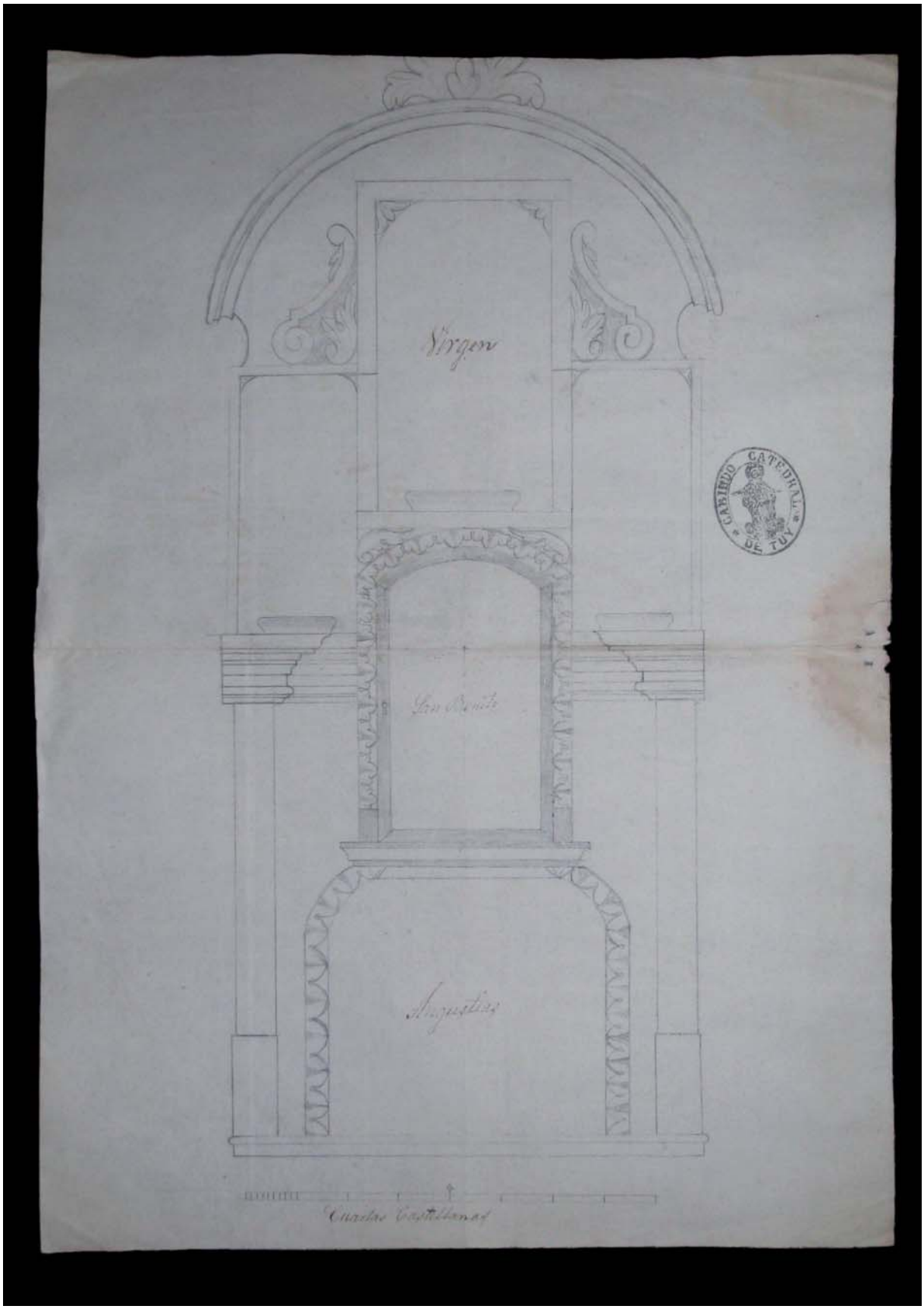


Figura 142. Retablo de las Angustias. Traza de la reforma decimonónica. 1867. Archivo Catedralicio, Tui.



Figura 143. Catedral de Tui. Fragmento del retablo de las Angustias en su última ubicación dentro de la capilla de Santa Catalina. José Domínguez Bugarín (atrib.). c. 1694-96. Institut Amatller d'Art Hispànic, Arxiu Mas, Barcelona, 1919. **Figura 144.** Grupo escultórico de la Lamentación, hoy en un nicho de la nave de la epístola, c. 1520.



Figura 145. Catedral de Tui. Retablo de Santa Ana. Arquivo Histórico Provincial, Lugo, Fondo Loty, c. 1920-1936.



Figura 146. Fragmento del ático del retablo de Santa Ana. c. 1694-96. Museo Catedralicio, Tui. Retoque fotográfico de Roberto Novo Sánchez (novodesenho | www.novodesenho.net).



Figura 147. Fragmento de la predela y del cuerpo del retablo de Santa Ana. c. 1694-96. Museo Catedralicio, Tui. Retoque fotográfico de Roberto Novo Sánchez (novodesenho | www.novodesenho.net).



Figura 148. Neto del retablo de Santa Ana. Museo Catedralicio, Tui.



Figuras 149. Ménsulas del retablo de Santa Ana. Museo Catedralicio, Tui.



Figura 150. Roleos del banco del retablo de Santa Ana. Museo Catedralicio, Tui.



Figura 151. Grupo escultórico de Santa Ana, la Virgen y el Niño, procedente del antiguo retablo mayor renacentista. c. 1520. Museo Catedralicio, Tui.



Figura 152. Catedral de Tui. Retablo de Santiago. José Domínguez Bugarín. 1696.







Figuras 153-160. Retablo de Santiago. Elementos estructurales y decorativos del banco, primer cuerpo, entablamento y segunda predela, correspondientes a la obra contratada por José Domínguez Bugarín en 1696.







Figura 161. Retablo de Santiago. Búho posado en la parte superior del fuste de una de las columnas salomónicas.



Figura 162. Sebastián de Covarrubias Orozco, *Emblemas morales*, Madrid, 1610. The Getty Research Institute, Los Angeles.



Figura 163. Aldrovandi, *Ornithologiae…*, Bononiae, 1681. Bibliothèque Universitaire, Lausanne.



Figura 164. *Historia natural de Cayo Plinio...*, Madrid, 1624. Österreichische Nationalbibliothek, Wien.



Figura 165. Retablo de Santiago. San Juan Bautista. José Domínguez Bugarín. 1696.



Figura 166. Retablo de Santiago. San Francisco Javier. José Domínguez Bugarín. 1696.



Figura 167. Portada occidental gótica de la catedral de Tui. c. 1218-36.



Figuras 168. Retablo de Santiago. Elementos estructurales y decorativos del ático, correspondientes a la ampliación ejecutada por Domingo Rodríguez de Pazos en 1714.





Figuras 169-172. Retablo de Santiago. Elementos estructurales, decorativos e iconográficos del segundo cuerpo y ático, correspondientes a la ampliación ejecutada por Domingo Rodríguez de Pazos en 1714.







Figura 173. Retablo de Santiago, Batalla de Clavijo, Alonso Martínez Montánchez, 1601.



Figura 174. Retablo de Santiago, Batalla de Clavijo, Cabeza del apóstol Santiago el Mayor. Alonso Martínez Montánchez, 1601.

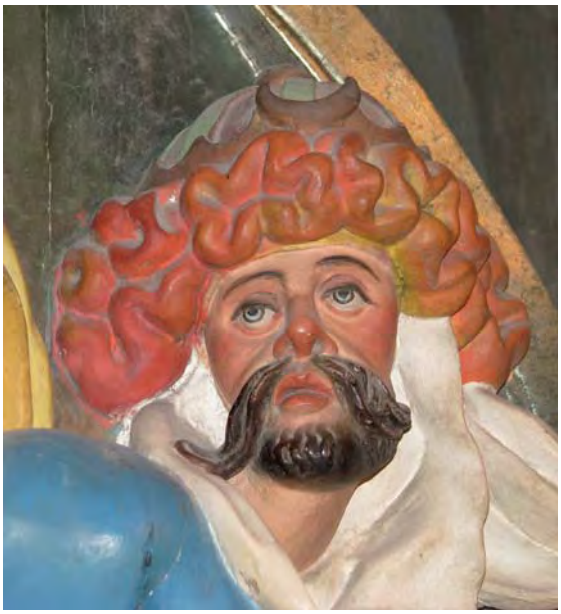


Figura 175. Retablo de Santiago, Batalla de Clavijo, Cabeza de sarraceno abatido. Alonso Martínez Montánchez, 1601.



Figura 176. Pieter Baltens. *The Battle of Clavijo.* c. 1540-1598. British Museum, London.



Figura 177. Catedral de Tui. Sillería del coro. San Juan Bautista. Francisco de Castro Canseco. 1699.



Figura 178. Autor anónimo, San Francisco Javier. c. 1670. Museo Catedralicio, Tui.



Figura 179. Santiago Granado, *In tertiam partem...*, Granatae, 1633. Biblioteca de la Universidad Complutense, Madrid.



Figura 180. Efigie medieval del Volto Santo, conservada en la catedral de San Martino de Lucca.



Figura 181. Hans Springinklee, *Engraving of St. Kümmernis*, 1513. British Museum, London.



Figura 182. Hieronymus Bosch, Martirio di Santa Liberata, 1495-1505. Palazzo Ducale, Venezia.



Figura 183. Hans Memling, Liberata en el Tríptico de Adriaan Reins, 1480. Hans Memlin Museum, Brujas.



Figura 184. «De Sancta Ontcommera». Libro de Horas de Trivulzio, 1470, fol. 38r. Koninklijke Bibliotheek, Den Haag.



Figura 185. *Missale ad usum Ecclesiae Seguntinae...*, Seguntinae, 1552. Real Biblioteca, Madrid.



Figura 186. Santa Librada crucificada. Mateo de Prado (atrib.). c. 1641. Iglesia del convento de Vista Alegre, Vilagarcía de Arousa.



Figura 187. *Officium proprium cum octava Sanctae Liberatae virginis...*, Matriti, 1626. Biblioteca Nacional de España, Madrid.



Figura 188. Pedro Ruiz de Salazar, Santa Librada y parentela, c. 1630. Catedral de Santo Domingo de la Calzada.



Figura 189. Santa Librada, procedente de la antigua ermita seguntina de la Guardera (o de los Chorrones). Escuela de Giraldo de Merlo (atrib.). Siglo XVII.

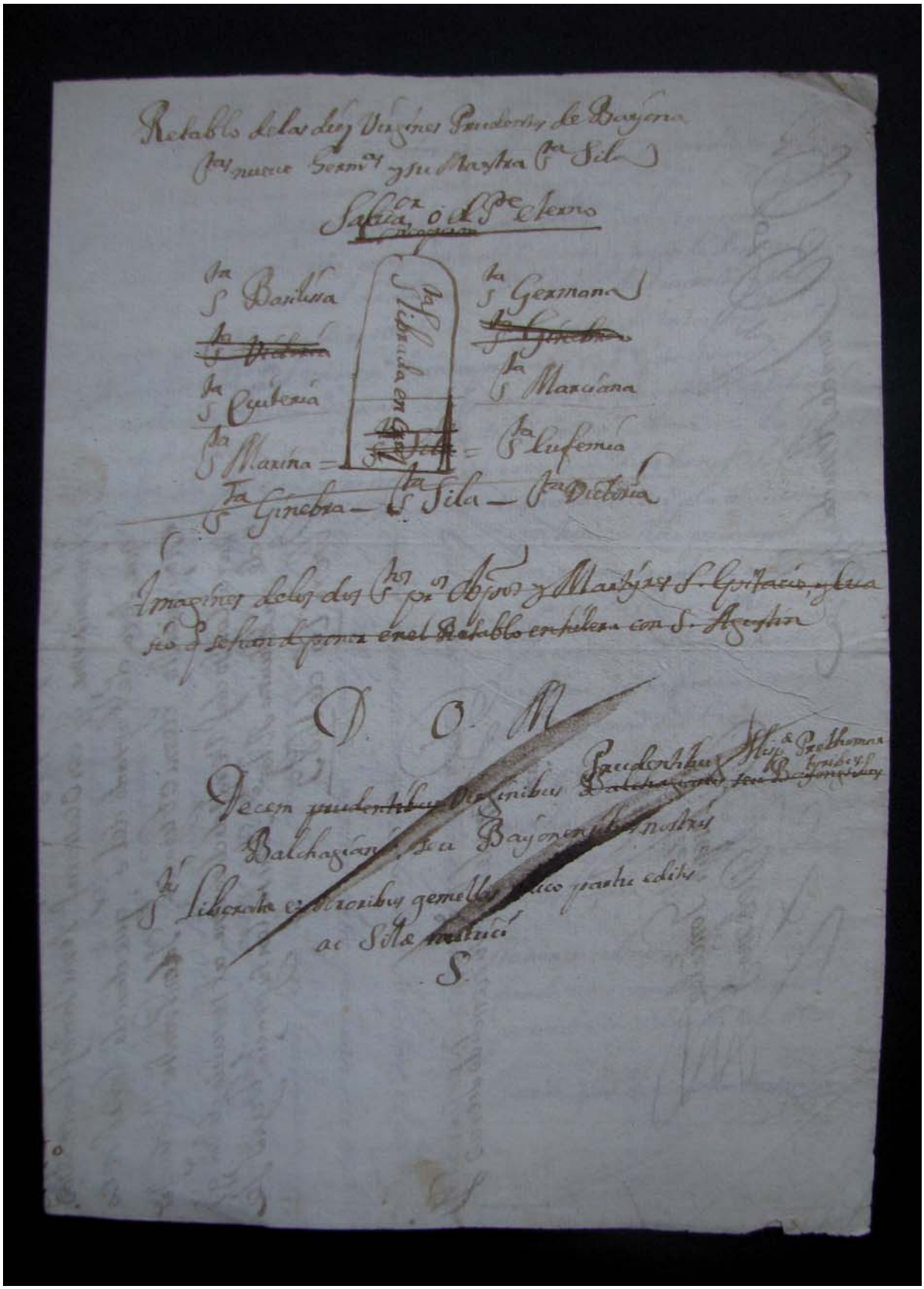


Figura 190. «Retablo de las diez vírgines prudentes de Bayona...». Borrador para el retablo de Santa Librada de la catedral de Tui, con caligrafía y dibujo del magistral Juan de Armida y Puga. c. 1689.

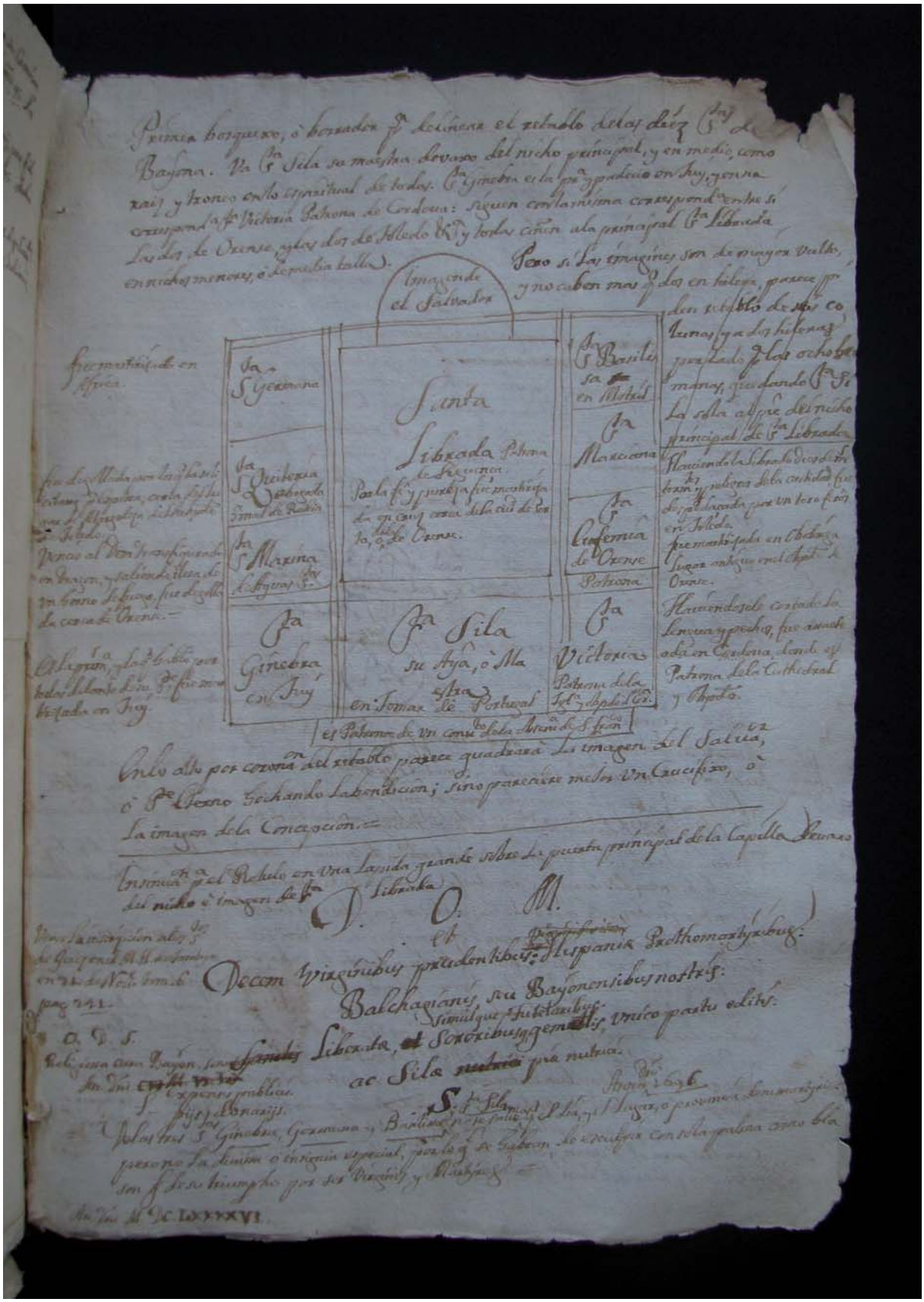


Figura 191. «Primer bosquexo o borrador para deliniar el retablo de las diez santas de Bayona...». Traza y caligrafía del magistral Juan de Armida y Puga. 1696.



Figura 192. Catedral de Tui. Capilla de San Telmo. Retablo de Santa Librada. José Domínguez Bugarín (atrib.). c. 1696.


Vida de nuestra Señora. 8

Capitulo tercero de la Concepcion inmaculada de la madre de Dios.

3. Reg. 2.

ESCRIVESE en el tercero libro de los Reyes, que estando vn dia el sapientissimo Rey Salomó assentado en vn trono y silla real, juzgando y averiguando pleytos de su pueblo Israelitico, vido venir a donde estaua a Bethsabe su madre, vista: bajó de su trono los braços abiertos a recebirla, honrandola y acariciandola mucho. Mandó que le pusiessen otro trono y silla junto a lo suyo diestra, a donde quiso que se assentasse. Assentada Bethsabe vido a Salomon vna hermosa donzella llamada Abisag, para que fuesse muger de Adonias su hermano. Es figura Salomon del hijo de Dios. El qual assentado en el trono de su pureza y inocencia juzga pleytos de los mortales como, affirma san Juan diciendo: Dio el Padre a su vnigenito hijo el cargo de juzgar a los mortales. Desde este trono visto venir a su sagrada madre. La qual al tiempo que fue concebida y tuvo ser en el mundo, salio el hijo de Dios los braços abiertos a recebirla: y fue preuenida al tiempo que la santissima alma se infundia en el cuerpo, organizado y dispuesto en las entrañas de su madre Anna, para que no fuesse maculada con culpa original. Y assi le hizo vn trono a su manera diestra bien semejante al suyo, leuantado sobre todos los mortales: pues todos cayeron en peccado original fino el hijo de Dios Iesu Christo nuestro señor, y la Virgen sacratissima su madre. Y ha se de advertir que

Ecclesiast. 24.

Figura 193. Alonso de Villegas, *Flos sanctorum. Segunda parte, y historia general, en que se escribe la historia de la Virgen…*, Toledo, 1594. Biblioteca Nacional de España, Madrid.



Figura 194. Alonso de Villegas, *Flos sanctorum. Segunda parte, y historia general, en que se escribe la historia de la Virgen…*, Çaragoça, 1586. Biblioteca Pública, Huesca.



Figura 195. Retablo del Árbol de Jessé de la iglesia de Santa Maria de Caminha. Fundação Calouste-Gulbenkian, Lisboa.



Figura 196. Representación genealógica de Santa Quiteria, sus hermanas y San Ovidio, en un retablo de la antigua iglesia de los jesuitas de Braga.



Figura 197. Hieronymus Wierix, *Crucified female martyrs*, antes de 1619. British Museum, London.



Figura 198. Retablo de Santa Librada. Padre Eterno y apoteosis de Santa Librada.



Figura 199. Imagen devocionalde la capilla de Santa Liberata de Baiona. 1687.



Figura 200. Respaldo de Santa Librada de la sillería del coro de la catedral de Tui. 1699.



Figura 201. Retablo de Santa Librada. Escenas pictóricas de la adopción de las niñas por parte de Santa Sila y de la defensa de la fe ante su padre Catelio, gobernador de Baiona.

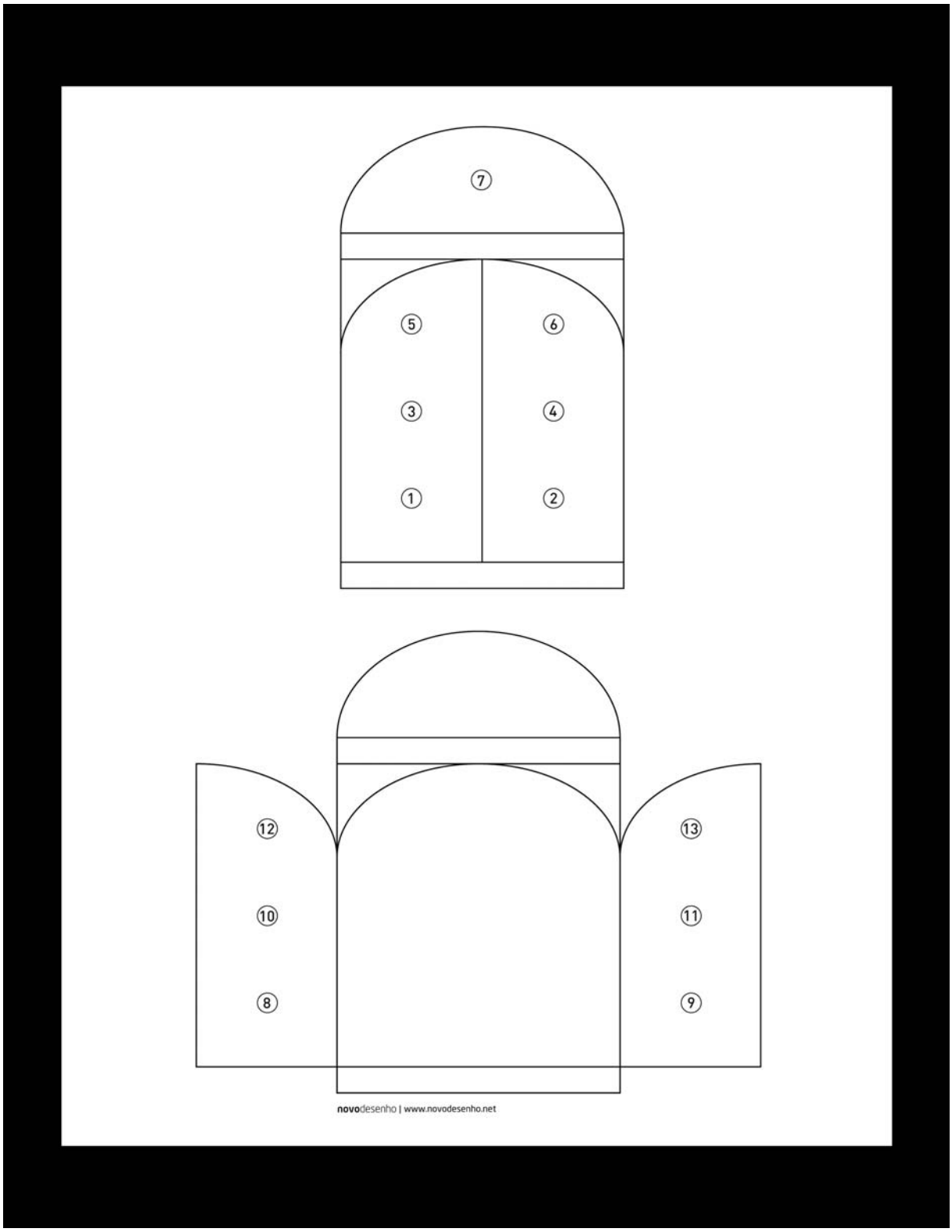


Figura 202. Esquema figurativo del antiguo retablo relicario manierista de la catedral de Tui. EXTERIOR: 1. Natividad. 2. Epifanía. 3. Conversión de San Telmo. 4. San Telmo ingresa en la Orden de Predicadores. 5. San Telmo, confesor del rey Fernando III el Santo. 6. San Telmo, patrón de navegantes. 7. San Telmo como predicador. INTERIOR: 8. Martirio de San Abundio. 9. Martirio de San Valerio. 10. Martirio de San Julián de Antioquía. 11. Martirio de San Antimio. 12-13. Anunciación. NOTAS: La estructura arquitectónica es mera conjetura, pues se ha elaborado a partir de los escasos datos que ofrece una descripción de 1732. El verdadero valor del dibujo es el de servir de soporte para presentar el programa iconográfico.



Figura 203. Busto relicario de San Telmo, posterior a 1618, hoy en el retablo-relicario de 1735. **Figura 204.** Hostiario de San Pantaleón. ¿Siglo XV? Museo Catedralicio, Tui.



Figura 205. Medio cuerpo de madera policromada de San Abundo, posterior a 1618. Hoy en el retablo-relicario de 1735.



Figura 206. Medio cuerpo de madera policromada de San Servilio, posterior a 1618. Hoy en el retablo-relicario de 1735.



Figura 207. Medio cuerpo de San Antimo, posterior a 1618. Hoy en el retablo-relicario de 1735.



Figura 208. Medio cuerpo de San Abio, posterior a 1618. Hoy en el retablo-relicario de 1735.





Figura 209. Busto relicario de plata de San Valerio, posterior a 1618, hoy en el retablo-relicario de 1735. **Figura 210.** Busto relicario de San Servilio, posterior a 1618. Hoy en el retablo-relicario de 1735.



Figura 211. Bustos de plata de San Antimio y San Abundio, posteriores a 1618. **Figura 212.** Brazo de San Julián de Antioquía, 1620. **Figura 213.** Brazo de una de las Once Mil Vírgenes, c. 1618. Todos estos relicarios proceden del retablo-relicario manierista, y hoy se guardan en el de 1735.

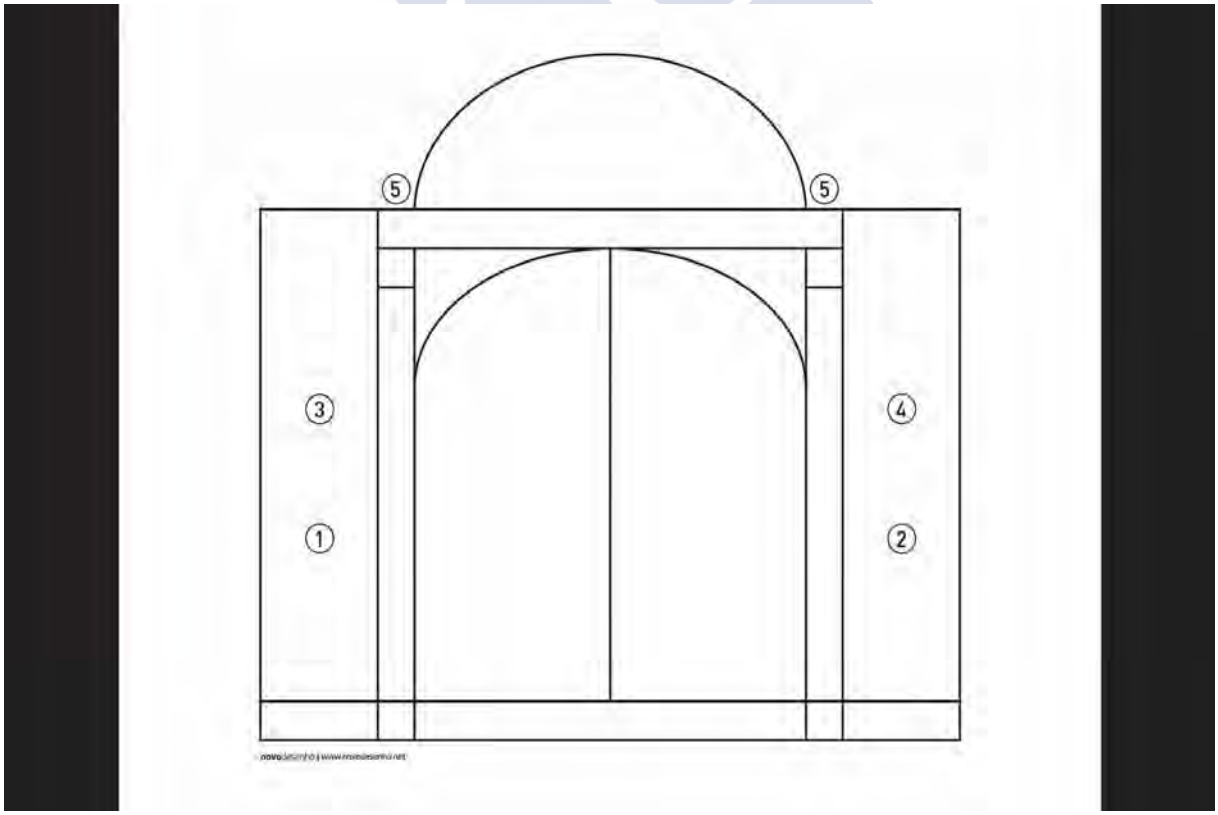


Figura 214. Esquema figurativo de la ampliación barroca del antiguo retablo relicario manierista. 1. Prodigio del aceite milagroso que rezuma del sepulcro de San Telmo. 2. Milagro de los peces en el puente promovido por San Telmo en Castrelo de Miño. 3. Milagro de la correa del hábito de San Telmo. 4. Milagro del pan y el vino durante el camino de San Telmo a Baiona. 5. Ángel. NOTAS: La estructura arquitectónica es mera conjetura, pues se ha elaborado a partir de una descripción de 1732. El verdadero valor del dibujo es el de servir de soporte para presentar el programa iconográfico.



Figura 215. Retablo de San Lorenzo en su ubicación primitiva. Arxiu Mas, Barcelona, 1919.



Figura 216. Catedral de Tui. Retablo de San Lorenzo. Domingo Rodríguez de Pazos (atrib.). 1708. Museo Diocesano, Tui

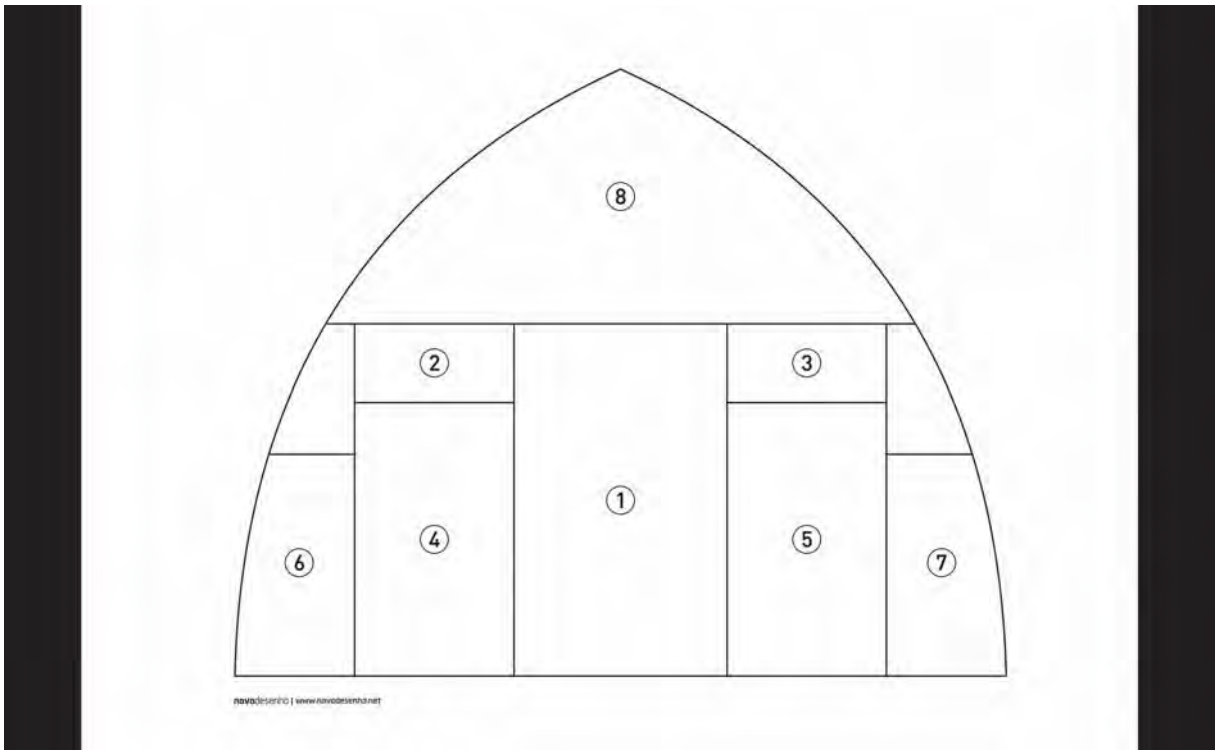


Figura 217. ESQUEMA ICONOGRÁFICO DEL RETABLO DE SAN LORENZO. 1. Bulto pétreo descabezado de San Lorenzo. 2. Martirio de San Lorenzo presidido por el emperador Decio. 3. San Lorenzo reparte entre los pobres los tesoros de la Iglesia. 4. San Ambrosio. 5. San Liborio. 6. Muerte de Santa Águeda. 7. Patronazgo y glorificación de Santa Águeda. 8. Oración en el Monte de los Olivos. Dibujo infográfico realizado por Roberto Novo Sánchez (novodesenho | www.novodesenho.net).



Figura 218. Retablo de San Lorenzo. Imagen titular pétrea de San Lorenzo.



Figura 219. Adriaen Collaert, Martirio de San Lorenzo, 1580. BNE, Madrid.



Figura 220. Retablo de San Lorenzo. Martirio de San Lorenzo en presencia del emperador Decio.



Figura 221. Retablo de San Lorenzo. San Lorenzo reparte el tesoro de la Iglesia entre los pobres.



Figura 222. Beato Angelico, *San Lorenzo distribuisce le elemosine,* 1447-1451.



Figura 223. Retablo de San Lorenzo. Figura relivaria de San Ambrosio.



Figura 224. Retablo de San Lorenzo. Escultura relivaria de San Liborio.



Figura 225. Retablo de San Lorenzo. Relieve de la muerte de Santa Águeda.



Figura 226. Retablo de San Lorenzo. Relieve de la glorificación de Santa Águeda.



Figura 227. Johann Sadeler (antes Maerten de Vos), *Heilige Agatha*, c. 1583-87. Rijksmuseum, Amsterdam.



Figura 228. Karel van Mallery, *Heilige Scholastica*, c. 1581-1645. Rijksmuseum, Amsterdam.



Figura 229. Retablo de San Lorenzo. Relieve de la Oración en el Huerto de Getsemaní. Vista general.



Figura 230. Cornelis Cort, *Olijfberg* (Monte de los Olivos), 1569-1619. Rijksmuseum, Amsterdam.



Figura 231. Harmen Muller, *Christus in de hof van Getsemane* (Cristo en el huerto de Getsemaní), 1565. Rijksmuseum, Amsterdam.



Figura 232. Cornelis Galle, *Christus in de hof van Olijven*, c. 1598-1618. Rijksmuseum, Amsterdam.



Figura 233. Catedral de Tui. Retablo de Santa Catalina. Domingo Rodríguez de Pazos (atrib.). c. 1707-1711.



Figura 234. Retablo de Santa Catalina. Entrepaño, neto y cartelas de la predela.



Figura 235. Retablo de Santa Catalina. Sagrario y parte del baldaquino que lo cubre.



Figura 236. Retablo de Santa Catalina. Sagrario del tabernáculo. Buen Pastor.



Figura 237. Crispijn van de Passe, *Representation of a shepherd, carrying a lamb on his shoulders*, 1594. British Museum, London.



Figura 238. Raphaël Sadeler (antes Maerten de Vos), *Christ as the Good Shepherd*, c. 1580. British Museum, London.



Figura 239. Retablo de Santa Catalina. Tabernáculo con baldaquino y sagrario.



Figura 240. Retablo de Santa Uxía de Mougás. Tabernáculo.



Figura 241. Convento de la Concepción de Tui. Retablo del Sagrado Corazón. Puerta del sagrario. Buen Pastor



Figura 242. Retablo de Santa Catalina. Nicho principal con marco mixtilíneo y figura de San Anselmo de Canterbury.



Figura 243. Retablo de Santa Catalina. Ático. Hornacina lateral del evangelio, con efigie de Santa Gertrudis la Magna.



Figura 244. Retablo de Santa Catalina. Ático. Camarín central e imagen titular de Santa Catalina de Alejandría.



Figura 245. Convento de la Concepción de Tui. Ático. Domingo Rodríguez de Pazos (atrib.). Antes de 1715.



Figura 246. Retablo de Santa Catalina. San Anselmo de Canterbury.



Figura 247. Catedral de Tui. Sillería del coro. San Anselmo de Canterbury.



Figura 248. Retablo de Santa Catalina. San Benito de Nursia.



Figura 249. San Benito. Fachada del monasterio de San Martiño Pinario. c. 1700.

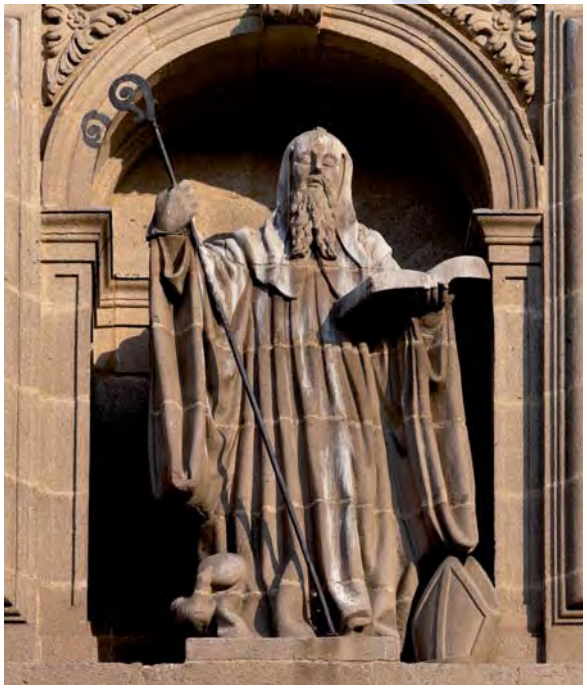


Figura 250. Fachada de la iglesia monástica de San Salvador de Celanova. San Benito. 1653.



Figura 251. Catedral de Tui. Sillería del coro. San Benito.



Figura 252. Retablo de Santa Catalina. San Mauro de Anjou.



Figura 253. Retablo de Santa Catalina. Santa Gertrudis la Magna.



Figura 254. Retablo de Santa Catalina. Santa Teresa de Jesús.



Figura 255. Gregorio Fernández, Santa Teresa de Jesús, 1630. Museo Nacional de Escultura, Valladolid.



Figura 256. Frontispicio de *Collegii salmanticensis...*, Lugduni, 1658. Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.



Figura 257. Portada de Jan Schorkens para Juan de Jesús María, OCD, *Epistolario espiritual...*, Uclés, 1623. Biblioteca de la Universidad de Granada.



Figura 258. Monogramista S, *St Catherine of Alexandria*, 1500-1525. British Museum, London.



Figura 259. Santa Catalina de Alejandría. Siglo XVI. ¿Proveniente del antiguo retablo mayor? Museo Diocesano, Tui



Figura 260. Retablo de Santa Catalina. Camarín del ático, con Santa Catalina de Alejandría.



Figura 261. Retablo de San Zoilo en el altar de la Preñada, a los pies de la nave del evangelio, 1919, en su primer destino fuera de la capilla de Santa Catalina. Arxiu Mas, Institut Amatller d'Art Hispànic, Barcelona.



Figura 262. Retablo de San Zoilo en su emplazamiento actual de la capilla de Santa Catalina, incrustado en el nicho que ocupaba el retablo de las Angustias.



Figuras 263-264. Retablo de San Zoilo. Predela. Neto, entrepaño, cartelas y Agnus Dei.



Figura 265. Iglesia de San Xoán de Fornelos. Retablo mayor. Predela. Domingo Rodríguez de Pazos. c. 1714-15.



Figura 266. Retablo de San Zoilo. Banco. Cartela y Cordero apocalíptico.



Figura 267. «LIBER SIGnatus». Nicolás de la Iglesia, *Flores de Miraflores…*, Burgos, 1659. Biblioteca Pública, Burgos.



Figura 268. Iglesia parroquial de Santa Baia de Mougás. Hornacina de San Pedro. Domingo Rodríguez de Pazos. c. 1706-15.



Figura 269. Retablo de San Zoilo. Ático. Caja circular moldurada, cartelas, querubines, imágenes de los santos Justo y Pastor e inscripción «BONA ARBOR BONOS FRVCTVS FACIT».



Figura 270. Retablo e imagen titular de San Zoilo.



Figura 271. Iglesia de Santa María de Carrión. Pedro del Mazo Vélez. San Zoilo. 1706.



Figura 272. Abadía de San Zoilo de Carrión. Imagen de la urna de San Zoilo. c. 1600.



Figura 273. Monasterio de San Zoilo de Carrión. Relieve de San Zoilo en la sillería del coro.



Figura 274. Monasterio de San Zoilo de Carrión de los Condes. Fachada con efigie de San Zoilo. Diego de Zorlando (atrib.). Siglo XVII.



Figura 275. Retablo de San Zoilo. Ático. Imágenes de los santos Justo y Pastor.



Figura 276. Retablo de San Paio a los pies de la nave de la epístola. The Hispanic Society of America, New York.



Figura 277. Catedral de Tui. Retablo de San Paio. Domingo Rodríguez de Pazos (atrib.). c. 1707-1711.



Figuras 278. Retablo de San Paio. Entrepaño y netos de la predela.



Figura 279. Retablo de San Paio. Imagen de la Fons Vitae en el centro de la predela.



Figura 280. Retablo de San Paio. Vista general del ático.



Figura 281. Retablo de San Paio. Ático. Niño montado sobre una cornucopia.



Figura 282. Retablo de San Paio. Ático. Niño montado sobre una cornucopia.



Figura 283. Catedral de Tui. Imagen titular del retablo de San Paio, expuesta temporalmente en la capilla de San Telmo.



Figura 284. Catedral de Tui. Sillería del coro. San Paio. Francisco de Castro Canseco. 1699.



Figuras 285. Retablo de San Paio. Detalle de la hornacina avenerada con el bulto de San Plácido.



Figura 286. Catedral de Tui. Retablo de San Pedro. Domingo Rodríguez de Pazos. 1713.



Figura 287. Retablo de San Pedro. Arquitectura y ornato de la caja central.



Figura 288. Retablo de San Pedro. Estructura y ornato de una caja lateral.



Figura 289. Retablo de San Pedro. Cierre ojival del ático.



Figura 290. Retablo de San Pedro. Neto de la predela. Vista lateral



Figura 291 . Retablo de San Pedro. Neto de la predela. Vista frontal con cartela.



Figura 292. Retablo de San Pedro. Imagen titular. Alonso Martínez. 1601.



Figura 293. Retablo de San Pedro. Imagen de San Roque. Alonso Martínez. 1601.





Figura 294. Grabado de Pedro Ángel para Alonso de Villegas, *Flos sanctorum, y historia general, de la vida y hechos de Iesu Christo...*, Toledo, 1591. Biblioteca Universitaria Alessandrina, Roma. **Figura 295.** Retablo de San Pedro. Predela con la representación del Juicio Universal.

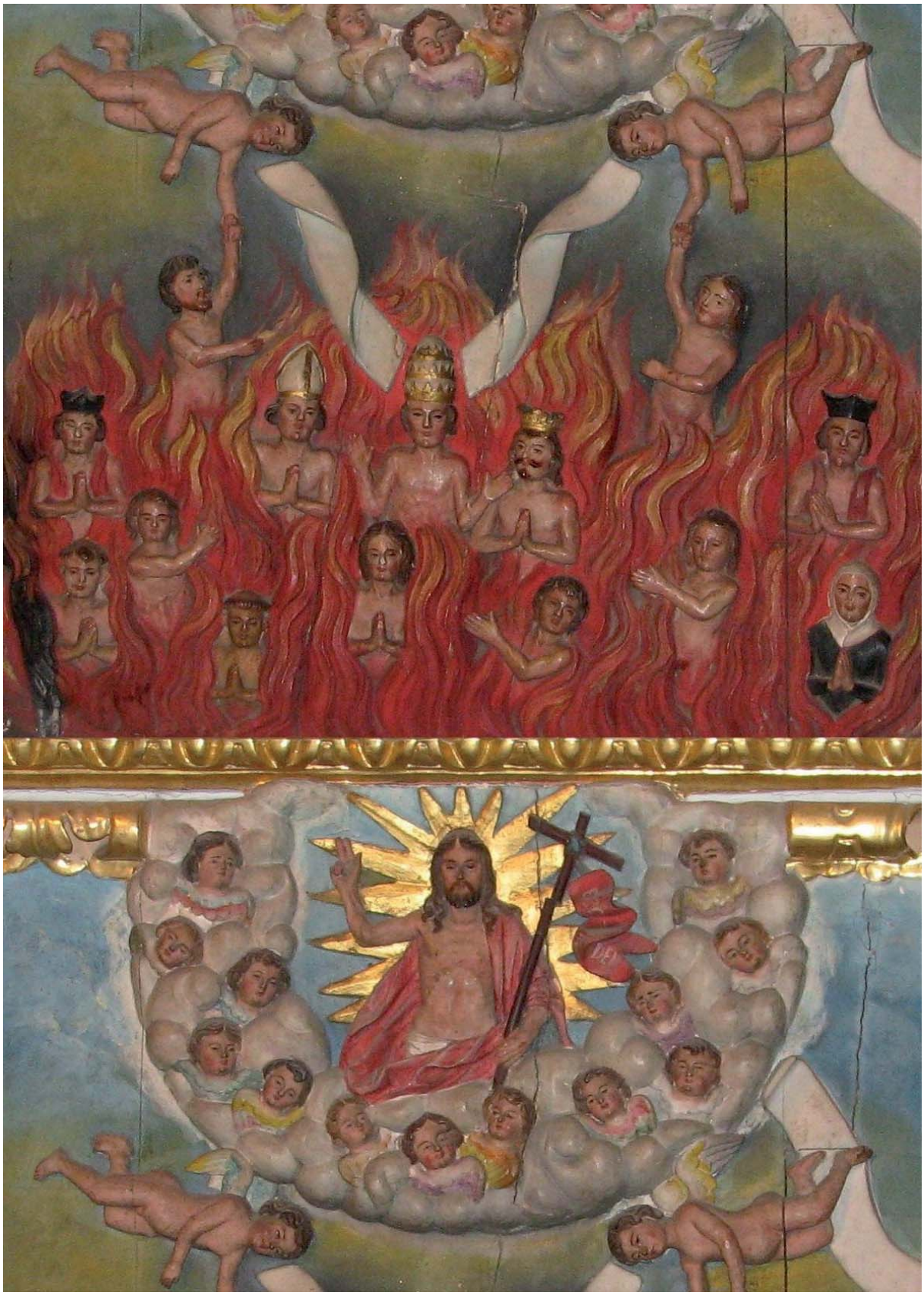


Figura 296. Retablo de San Pedro. Predela. Juicio Universal. Purgatorio. **Figura 297.** Retablo de San Pedro. Predela. Juicio Universal. Cristo juez en la Segunda parusía y Gloria.



Figura 298. «QVAE GESSIT CHRISTVS DESCENDENS AD INFEROS». Lámina de Antonius Wierix para Jerónimo Nadal, *Evangelicae Historiae Imagines*, Antuerpiae, 1593. Rijksmuseum, Amsterdam.



Figura 299. «EADEM FERIA. Ex inferno interpellat Abrahamum Epulo frustra». Lámina de Johannes Wierix para Jerónimo Nadal, *Evangelicae Historiae Imagines*, Antuerpiae, 1593. Rijksmuseum, Amsterdam.



Figura 300. Retablo de San Pedro. Predela. Juicio Final. Limbo.



Figura 301. Retablo de San Pedro. Predela. Juicio Final. Infierno.



Figura 302. *Psalter of Henry of Blois (Winchester Psalter)*, fol. 39r. British Library, London.



Figura 303. Jan Collaert, *Saturnus*, c. 1587. British Museum, London.



Figura 304. Maestro Mateo, Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago de Compostela. Demonios y réprobos en las arquivoltas del arco lateral derecho. c. 1168-1188.



Figura 305. Pórtico del Paraíso de la basílica auriense. Demonios y réprobos en las arquivoltas del arco lateral derecho. c. 1218-1248.



Figura 306. Bacco Baldini, *Lucifer standing in a pool and devouring five damned souls, surrounded by seven pits in which several sinners are being tortured by devils*, 1477. British Museum, London.



Figura 307. Francesco Rosselli (atrib.), *The Last Judgment*, c. 1570-85. British Museum, London.

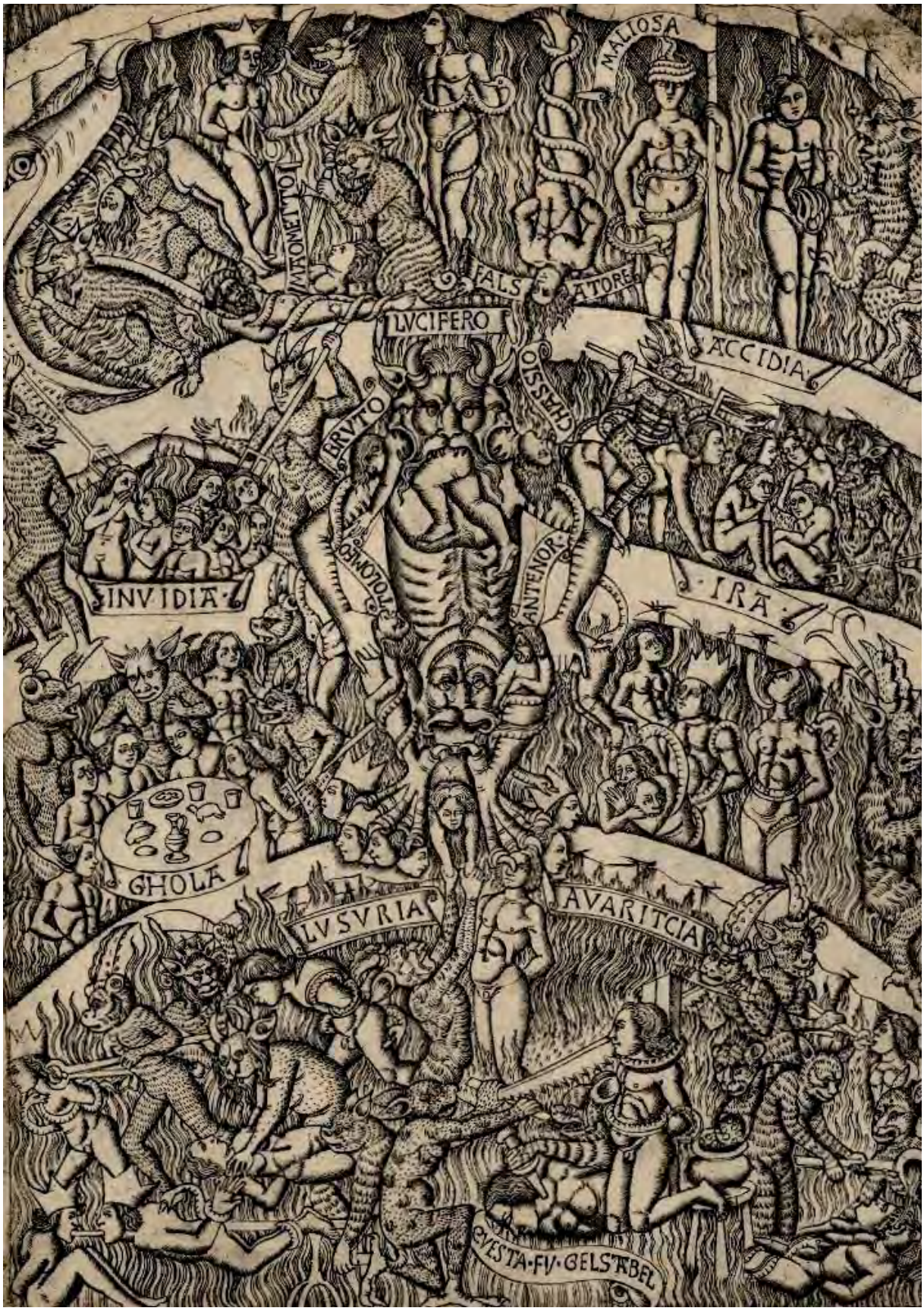


Figura 308. Anónimo italiano, *Lucifer torturing several damned souls*, c. 1460-70. British Museum, London.

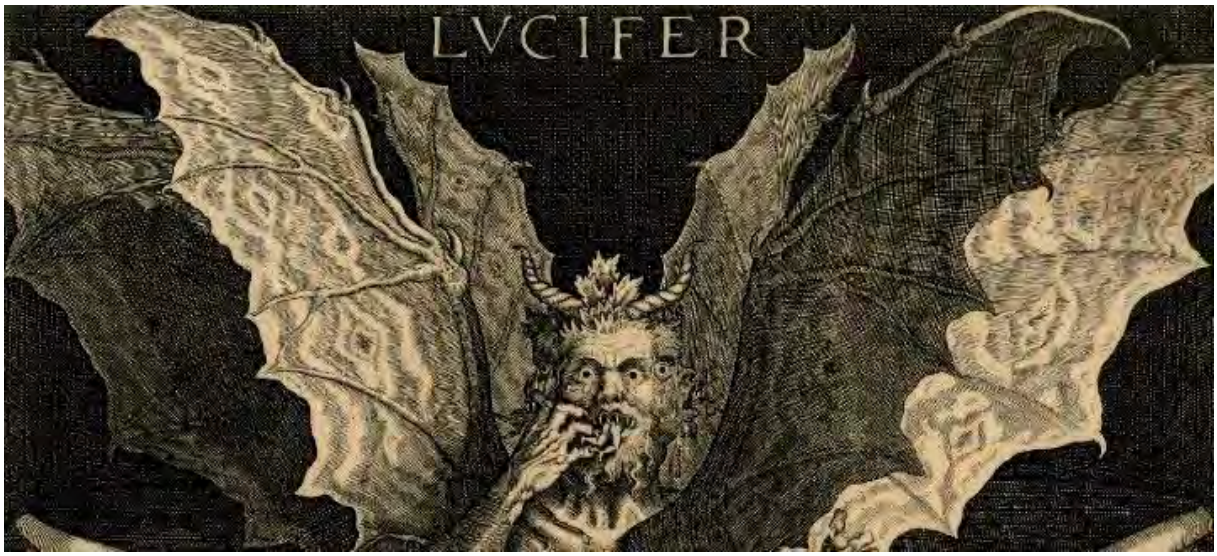


Figura 309. Cornelis Galle, Lucifer, 1590-1600. Rijksmuseum, Amsterdam.



Figura 310. Anónimo italiano, *Hel met Satan en bestraffing van zondaars door demonen*, c. 1460-80. Rijksmuseum, Amsterdam.

gliocchi, Ma egli dice non hauerglieli aperti, Perche saria stato un opporsi a la diuina giustitia, Et essere stata cortesia lesser a lui villano. A darne ad intendere, che a simili scelerati traditori non si de osseruar fede, quella che mai non si troua in loro.

Ahi Genouesi huomini diuersi
Dogni costume, e pien dogni magagna
Perche non siete uoi del mondo spersi:
Che col peggiore spirto di Romagna
Trouai un tal di uoi; che per sua opra
In anima in Cocito gia si bagna,
Et in corpo par uiuo anchor di sopra.

Insurge il poeta contra i Genouesi, Iquali ageuolmente li perdonarano, hauēdo fatto il simile contra de la propria patria, doue prese licentia di poter dire di tutte laltre. CHe col peggiore spirto di Romagna, Romagnuoli, comunemēte sono tenuti pessimi di tutte le nationi. Adūque, se Branca era col peggiore spirito che fosse tra Romagnuoli seguita, che egli fosse tanto uitioso, che unaltro piu di lui non se ne potesse trouare.



Figura 311. *La comedia di Dante Aligieri con la nova espositione di Alessandro Vellutello…*, Vinegia, 1544. Libreria Antiquaria Pregliasco, Torino.



Figura 312. Retablo de San Pedro. Predela. Niño desnudo con anfisbena.



Figura 313. «LETHALE VENENVM». Juan de Borja, *Empresas morales*, Bruselas, 1680.



Figura 314. Retablo de San Pedro. Predela. Niño bicéfalo con aves y cesta de frutas.


DI CESARE RIPA. 135
IRRESOLVTIONE.

INNOCENZA.

VERGINELLA, vestita di bianco, in capo tiene vna ghirlanda di fiori, con vn'Agnello in braccio.

Con la ghirlanda, & habito di Vergine si dipinge, per essere la mente, dell'innocente intatta, & immaculata: Però dicesi che l'innocenza è vna libera, & pura mente dell'huomo, che senza ignoranza pensi, & operi in tutte le cose con candidezza di spirito, & senza puntura di coscienza.

L'Agnello significa l'innocenza, perche non hà nè forza, nè intentione di nuocere ad alcuno, & offeso non s'adira, nè s'accende à desiderio di vendetta, mà tolera patientemente, senza repugnanza, che gli si tolga, & la lana, & la vita; douēdo così fare chi desidera d'assimigliarsi à Christo.

P 4 Qui

Figura 315. Cesare Ripa, *Iconologia…*, Roma, 1603. Library of the University of Illinois at Urbana-Champaign.


La gula.

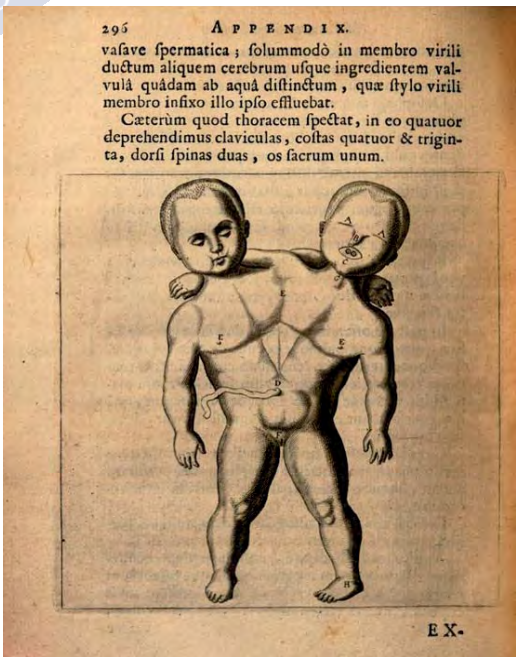
TERCETOS.

Muy largo como grulla el cuello tiene
Y el cuerpo y vientre gōfo y barrigudo
Y ũ Laro ò Croto é las manos sostiene
Tal fue Dionysio, y tal el otro embudo
Llamado Apico, y tal facion conuiene
Aquien renombre da su vientre rudo

Figura 316. «La gula». *Los emblemas de Alciato traducidos en rhimas españolas…*, Lyon, 1549. Biblioteca Nazionale Centrale, Roma.


genuensi vt sperauerāt nō inuer
pugnata. portū deinde venetus
ad expugnationē terrestribus p

Figura 317. Hartmann Schedel, *Liber chronicarum…*, Nürnberg, 1493. Biblioteca Nacional de España, Madrid.


296 APPENDIX.

vasave spermatica; solummodò in membro virili ductum aliquem cerebrum usque ingredientem valvulâ quâdam ab aquâ distinctum, quæ stylo virili membro infixo illo ipso effluebat.

Cæterùm quod thoracem spectat, in eo quatuor deprehendimus claviculas, costas quatuor & triginta, dorsi spinas duas, os sacrum unum.

EX.

Figura 318. Fortunio Liceti, *De monstris. Ex recensione Gerardi Blasii…*, Amstelodami, 1665. Bibliothèque Municipale, Lyon.

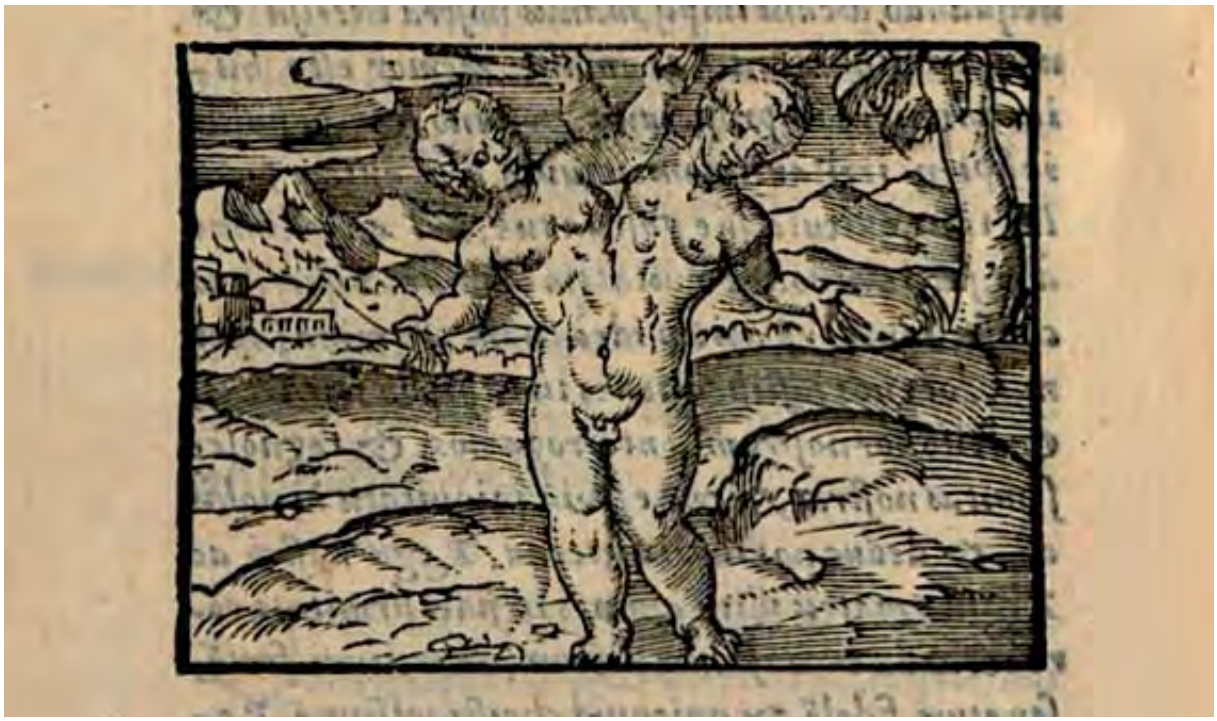


Figura 319. Arnauld Sorbin, *Tractatus de monstris…*, Parisiis, 1570. Biblioteca de la Universidad Complutense, Madrid.



Figura 320. Retablo de San Pedro. Delfín enroscado en una de las pilastras de la hornacina de San Pedro.

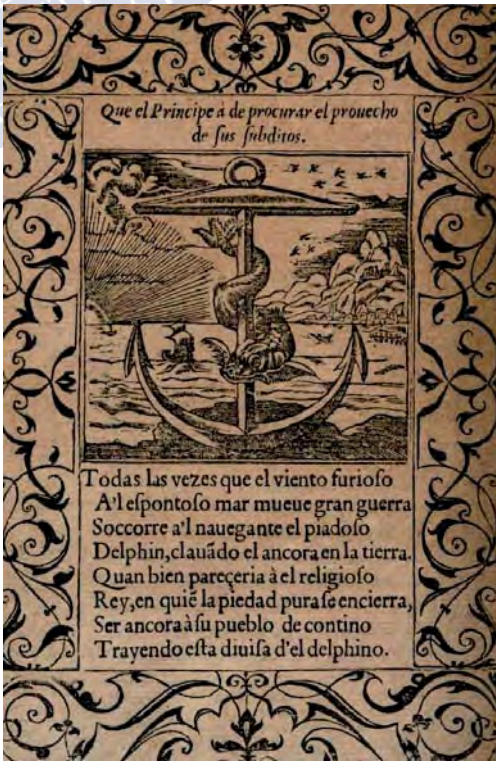


Figura 321. *Los emblemas de Alciato...*, Lyon, 1549. Libreria Nazionale Centrale, Roma.

5 PUERTAS

La costumbre de delimitar los espacios eclesiales con hojas paneladas plagadas de relieves viene de lejos. Sin ir más lejos, las catedrales de la Asunción de Pisa y San Domnius de Split, así como las basílicas de San Zenón de Verona y Santa María del Capitolio de Colonia, todavía conservan sus portones medievales repletos de escultura en madera y bronce. Esta tradición se consolida en la Italia gótica y del primer Renacimiento de la mano de Andrea Pisano y Lorenzo Ghiberti, maestros responsables de las puertas del baptisterio de Florencia. Esta clase de cerramientos historiados y entrepañados no ha tenido demasiada fortuna en los accesos de las catedrales españolas, o bien no se conservan. La basílica tudense se erige en referente de esta tipología en España barroca, dado que los batientes lignarios de sus dos portadas han logrado sobrevivir al paso del tiempo y a los cambios en los parámetros estéticos. Pese a todo, en Tui los casetones de significación iconográfica comparten espacio con recuadros cubiertos con cartelas vegetales y florones.

Esteban Lorente afirma que la puerta constituye un «resumen teológico de la doctrina representada en el interior del templo» y el contexto adecuado «para ejercicios de penitencia»[1]. Dice también que se trata del «lugar de separación, el *limes* que del mundo profano dará paso a un recinto sagrado, que es tanto antesala del cielo como el cielo mismo», y que por ello «tiene un mensaje de protección del espacio de entrada contra males y malos, conminando a los fieles a la purificación para poder entrar»[2]. Los portalones de los accesos oeste y norte de la basílica tudense atesoran una gran calidad plástica y ejercen de soporte de un programa iconográfico que da cobertura a doctores y evangelistas, referentes en la divulgación de la doctrina y los dogmas de la Iglesia de Roma; al colegio apostólico, que con su predicación, escritos y ejemplo extienden la palabra de Dios; a la falange alada de los arcángeles, transmisores de los mandatos divinos y protectores de Cristo y su Madre; a la virtud combatiente representada por los mártires; así como a la Virgen bajo la advocación de la Asunción. La cristiandad erudita, anunciadora, luchadora y triunfante se da cita en las puertas de la basílica para servir de apoyo y antesala del sermón y la homilía que en el interior pronuncia el predicador y el presbítero desde los púlpitos y el altar mayor. El repertorio figurativo se ha planeado con una clara intención didáctica: mostrar al fiel que penetra en la basílica los fundamentos dogmáticos y de ejemplaridad sobre los que se sostiene el credo católico, a la vez que se dignifica a la Madre de Dios como protectora de la basílica tudense y faro de la Iglesia Universal. El resto de los recuadros sirven de marco a un elenco de tarjetas de amplio desarrollo volumétrico. Tales motivos decorativos están presentes en otras obras de Pazos como la cajonería, la sillería de la sala capitular, sus retablos y las cajas de los órganos.

Esta encomienda capitular cuenta con un análisis previo de Juan Manuel Monterroso Montero, en el cual se analiza la estructura de las puertas y se abordan con minuciosidad los rasgos estilísticos de las figuras ornamentales, la fisionomía de cabellos y barbas y la indumentaria, sin olvidar la alusión a los diversos modelos de rostros. La descripción del aspecto físico de los bustos es tan exhaustiva que nada podemos aportar al respecto. Tales distintivos le llevan a asignar la obra a la gubia de Pazos, una teoría que que compartimos plenamente. Prosigue con la descripción iconográfica de las puertas, tratando de argumentar la relación temática entre la Virgen y los apóstoles, evangelistas, doctores y arcángeles tallados en los cuarterones[3]. Tomando como base esta investigación, nuestro estudio afronta aspectos de índole

[1] Esteban Lorente, 1998: 187.
[2] Esteban Lorente, 1998: 189.
[3] Monterroso Montero, 1999a: 191-209.

documental y cronológica, el examen de modelos y fuentes, así como el análisis iconográfico y compositivo.

La primera noticia documental que se posee de este encargo es del 25 de junio de 1706, en cuyo día se presenta en cabildo «una planta para las puertas principales», y en consecuencia el Cabildo nombra a tres prebendados «para que se ynformen de lo que pueden tener de coste»[4]. El 15 de julio el organismo capitular ordena a dichos canónigos que organicen una convocatoria de maestros para elegir a aquel que las ejecute de forma más conveniente, suscribiendo a continuación el contrato pertinente[5]. De este mandato se infiere que la adscripción de la obra se lleva a cabo por el sistema de subasta. El 10 de septiembre se estaban tallando[6], y el 3 de agosto de 1707 ya habían sido montadas, puesto que se iba a proceder a su supervisión por parte del cliente[7]. No hay constancia documental sobre su autoría, pero la adscripción a Pazos es incuestionable. Dicha filiación se sustenta en dos premisas: la cronológica, dado que la fecha de construcción coincide plenamente con el regreso de este maestro a su taller de la diócesis tudense, y sobre todo la estilística, pues existen conexiones evidentes con otras obras realizadas por dicho artífice, en particular la cajonería y sillería referidas. El 5 de septiembre de 1707 se ordena pintar la puerta septentrional y encarnar sus imágenes[8]. Es de suponer que la principal de poniente se policromase también en este momento, o en un tiempo no lejano, pero carecemos de documentación que justifique la datación. De haberse conservado esta coloración habríamos captado toda la potencia gestual que unos rostros ya de por si expresivos. Como en otras ocasiones, los prebendados acuden al palacio episcopal el 7 de mayo de 1708 para cobrar una partida dineraria prometida por el obispo Torre, y aunque no se especifica su destino, por cercanía temporal se supone que tendría como fin, cuando menos, la financiación de la obra lignaria y pictórica de las puertas catedralicias[9].

5.1 Puerta occidental

La estructura de madera que cierra la portada gótica occidental consta de una hoja rectangular encajada en la parte superior del vano y dos portones batientes de gran tamaño abisagrados a la arquitectura de la portada, que a su vez hacen la función de bastidores de otros tantos postigos de menor longitud. Toda la superficie lignaria aparece entrepañada con cuarterones cuadrangulares de tres tamaños distintos, unos rectangulares y otros de formato cuadrado,

4 ACT, Libro 11º de Actas capitulares (1696-1712), fol. 273v.

5 En el cabildo de ese día se dispone «que los señores nombrados para la manifactura de las puertas de esta Santa Yglesia llamen maestros y conçierten dichas puertas y otorguen escritura con el maestro que las hiziere más acomodadas» (ACT, Libro 11º de Actas capitulares (1696-1712), fol. 275v).

6 Tal día acuerdan «que los señores maestreescuela y don Mateo Gonçález asistan a la fábrica de las puertas desta Santa Yglesia para que no se aga de maderas verdes» (ACT, Libro 11º de Actas capitulares (1696-1712), fol. 280v).

7 El cuerpo de prebendados comisiona al doctoral y el penitenciario para «que vean las puertas de la yglesia que an echo los maestros y la escritura para que no siendo de satisfación y cláusula de la escritura den quenta al Cauildo» (ACT, Libro 11º de Actas capitulares (1696-1712), fol. 304r).

8 En la reunión capitular convocada para ese día se manda «pintar la puerta trabiesa desta Santa Yglesia, y se cometió al señor Billachán para que la ajuste con el pintor, y que las caras se pinten a modo de encarnación al ólio» (ACT, Libro 2º de Cabildos espirituales (1672-1738), fol. 146v).

9 Estando ya puestas al día las cuentas de la Fábrica, se conmina al «señor lectoral y señor penitenciario vayan al señor obispo y le hagan relaçión de los alcanços de dicha Fábrica, para que en su vista se sirua Su Ylustrísima determinar la limosna con que tiene ofrecido socorrer a la obra que está pendiente desta Yglesia» (ACT, Libro 2º de Cabildos espirituales (1672-1738), fol. 146v).

ocupados con elementos ornamentales e imágenes. El plan iconográfico expuesto en este cierre occidental consta de bustos de complexión fuerte de los discípulos de Cristo, los evangelistas, los doctores, los arcángeles Gabriel y Miguel, así como la Virgen de la Asunción de cuerpo entero inscrita en una figura heráldica[10] [Figuras 322-324]. Se diseña como plataforma de difusión de las enseñanzas de la Iglesia, toda vez que los fieles acceden por ella al interior del templo. Pero al mismo tiempo el programa se plantea como pretexto para ensalzar a la Virgen, tallada en la cima de la puerta. Además, se concibe como complemento y apoyo del mensaje mariano labrado en el dintel y tímpano de la portada gótica. En este lugar de la fachada se labran las escenas de la Anunciación, la Natividad y la Epifanía, tres episodios en los que la Virgen asiste de forma explícita. Asimismo, figuran en el plan iconográfico medieval el Anuncio a los Pastores y la comparecencia de los Reyes ante Herodes, dos historias en las cuales está implícita la presencia de María[11]. Volviendo al significado iconológico de la escultura presente en las puertas lignarias, los apóstoles acompañan a la Madre de Dios en diferentes episodios comunes como la Ascensión, Pentecostés, el Tránsito y la Asunción, narrados en los Hechos de los Apóstoles y en textos legendarios. De todos los seguidores de Cristo, Juan es el que más veces coincide con María en la historia sagrada, dada la relación que el Mesías establece entre ambos. Los evangelistas tienen asimismo un papel activo en la historia mariana, contada a través de sus escritos testamentarios. El arcángel San Gabriel, el más activo de los embajadores celestiales, está estrechamente unido a María en algunas escenas bíblicas, convertidas en temas iconográficos de primer orden: el anuncio del nacimiento de la Virgen a San Joaquín y Santa Ana[12] y a los padres del Seno de Abraham[13], así como la Salutación angélica[14], el aviso a los pastores[15] y la revelación de la muerte de María[16]. Por su parte, el aguerri-

[10] En el precitado acuerdo del 15 de julio de 1706 se dictamina que «se siga la planta de que las puertas sean con talla, en que sobresalgan las efigies de los sanctos apóstoles y evangelistas y más que les pareciere» (ACT, Libro 11º de Actas capitulares (1696-1712), fol. 275).

[11] Cendón Fernández, 2000a: 59.

[12] Ágreda, 1696a: 57-61.

[13] Ágreda, 1696a: 102.

[14] El mensajero alado hace acto de presencia para anunciar su maternidad virginal: «Y habiendo entrado el ángel, a donde estaba, dixo: Dios te salve, llena de gracia, el Señor es contigo, bendita tú entre las mugeres. Y quando ella esto oyó, se turbó con las palabras de él, y pensaba, qué salutación fuese ésta. Y el ángel le dixo: no temas, María, porque has hallado gracia delante de Dios. He aquí, concebirás en tu seno, y parirás un hijo, y llamarás su nombre Jesús. Éste será grande, y será llamado Hijo del Altísimo, y le dará el Señor Dios el throno de David su padre, y reynará en la casa de Jacob por siempre. Y no tendrá fin su reyno. Y dixo María al Ángel: ¿Cómo será esto, porque no conozco varón? Y respondiendo el ángel, le dixo: el Espíritu Santo vendrá sobre tí, y te hará sombra la virtud del Altísimo. Y por eso lo santo, que nacerá de tí, será llamado Hijo de Dios. Y he aquí Elisabeth tu parienta, también ella ha concebido un hijo en su vejez, y este es el sexto mes a ella, que es llamada la estéril. Porque no hay cosa alguna imposible para Dios. Y dixo María: he aquí la esclava del Señor, hágase en mí según tu palabra. Y se retiró el ángel de ella» (Lc 1, 26-38).

[15] Ágreda, 1696b: 161-162.

[16] San Gabriel, que previamente había sido comisionado para trasladar a la Madre de Dios la buena nueva de la Encarnación del Verbo Divino, es ahora el encargado de prevenirla sobre su inminente óbito. Dice la monja de Ágreda en la *Mystica Ciudad de Dios* que a la Virgen, llegada la vejez, «las prisiones de la carne le eran violentas», y que la tierra «no podía ya conservarle más sin restituirle a su verdadero dueño». Por ello, «determinó el Altísimo entretenerla, y consolarla, dándole aviso cierto de lo que le restaba de vida, para que asegurada del día, y de la hora tan deseada para ella esperase alegre el término de su destierro. Para esto despachó la beatísima Trinidad al santo archángel Gabriel con otros muchos cortesanos de las gerarquías celestiales, que evangelizasen a su Reyna, quándo, y cómo se cumpliría el plaço de su vida mortal, y pasaría a la eterna. Baxó el santo príncipe con los demás al oratorio de la gran Señora en el cenáculo de Jerusalén, donde la hallaron postrada en tierra en forma de cruz, pidiendo misericordia por los pecadores. Pero con la música, y presencia de los santos ángeles se puso de rodillas para oír, y ver el embaxador del Cielo, y a sus compañeros» (Ágreda, 1696c: 244-245). Tras saludarla, el arcángel hizo la siguiente revelación: «Tres años puntuales restan desde yo, para que seáis levan-

do San Miguel, custodio de la Virgen y legado divino, es el responsable, entre otros cometidos, de hacer llegar al Limbo de los Patriarcas las noticias de la Concepción en el seno de María y del Nacimiento de Cristo[17]. Pero se le relaciona principalmente con el asunto de la Virgen apocalíptica, a la que protege de la amenaza del dragón satánico[18]. Finalmente, algunos de los escritos de los doctores de la Iglesia de Roma son un canto a la virginidad de María y a los misterios de la Encarnación y la Asunción. La presencia aquí de los cuatro grandes teólogos de la Iglesia Latina obedece en buena medida a la glorificación de la patrona de la catedral, efigiada en la cima de la puerta[19].

5.1.1 Virgen de la Asunción

Como recuerda Réau, la apoteósica elevación corporal de María no figura en los evangelios sinópticos. Se trata de una leyenda de origen altomedieval ideada a partir de los temas del Arrebatamiento del profeta Elías y de la Ascensión de Cristo. A partir del doscientos este asunto ya no posee carácter apócrifo para la Iglesia de Roma y se convierte en recurrente a la hora de visualizar la resurrección de la Virgen[20]. Esta aceptación es bien visible en la *Legenda aurea sanctorum*, en la que Jacopo da Varazze trata de forma poética los tres días que mediaron entre la muerte de la Madre de Dios y su Asunción[21]. En el diecisiete cobra verdadero auge en la pluma de la visionaria concepcionista María de Jesús de Ágreda y su *Mystica Ciudad de Dios*[22].

---

tada, y recibida en el gozo interminable del Señor, donde todos sus moradores os esperan, codiciando vuestra presencia» (Ágreda, 1696c: 245)

17 Ágreda, 1696b: 40, 160.

18 Según el Apocalispsis, «hubo una batalla en el cielo: Miguel y sus ángeles peleaban con el Dragón, y peleó el Dragón y sus ángeles, y no pudieron triunfar ni fue hallado su lugar en el cielo. Fue arrojado el Dragón grande, la antigua serpiente, llamada diablo y Satanás, que extravía a toda la redondez de la tierra, y fue precipitado en la tierra, y sus ángeles fueron con él precipitados» (Ap 12, 7-9). Cuando el dragón se vio precipitado en la tierra, «se dio a perseguir a la mujer que había parido al Hijo varón. Pero friéronle dadas a la mujer dos alas de águila grande, para que volase al desierto, a su lugar, donde es alimentada por un tiempo y dos tiempos y medio tiempo, lejos de la vista de la serpiente» (Ap 12, 13-14).

19 Uno de los textos de San Jerónimo se titula, elocuentemente, *De perpetua virginitate Beatae Mariae*. San Agustín dedica a la Virgen parte de su *De Sancta virginitate*, en el cual pone a María como ejemplo de virtud para cualquier esposa, así como el *Tratado sobre la Asunción de Santa María Virgen*, muy apropiado en el contexto del programa iconográfico de las puertas. De San Ambrosio es bien conocida su redacción dogmática *De incarnationis dominicae sacramento*, que trata sobre la divinidad de Cristo y su naturaleza humana, que ha sido posible gracias a la Mujer elegida por Dios. Ambrosio aclara y defiende en este opúsculo la compatibilidad entre la eternidad y la corporeidad finita de Cristo, y por lo tanto que es el Hijo de Dios engendrado en el cuerpo de María. El santo arzobispo de Milán es también autor, entre otros títulos de contenido mariano, de *De institutione Virginis et Sanctae Mariae virginitate perpetua*, un escrito que trasluce la intención del doctor melífluo de defender los dogmas de la Iglesia acerca de la Madre de Dios. A San Gregorio se le atribuye el milagro de erradicar la peste que asolaba Roma en el año 590 por haber llevado en procesión la imagen de la Virgen de Santa Maria Maggiore. A raíz de ello se le adscribe la paternidad, al menos, de las oraciones *Regina Coeli* y *Ave Maria* del antifonario gregoriano.

20 Réau, 1996b: 638.

21 Afirma el dominico que tras el óbito Cristo, «con el alma de su Madre en los brazos, emprendió su viaje hacia la gloria» (Vorágine, 1999-2000: 481), al tiempo que los discípulos iniciaban las exequias. Al tercer día, Jesús pregunta a los apóstoles, que velaban el cadáver en el sepulcro del valle de Josafat, «qué gracias y honores» debía otorgar a quien allí estaba enterrada, y lo que responden que «les parece justo que así como tú, venciendo el poder de la muerte resucitaste y eternamente reinas, así también deberías resucitar a tu Madre» (Vorágine, 1999-2000: 481). De común acuerdo con ellos, y tras habérsela pedido al arcángel Miguel y pronunciar unas palabras de alabanza, «el alma de María se aproximó a su cuerpo y éste, vivificado nuevamente, se alzó glorioso, salió de la tumba y entonces mismo la Señora, acompañada y aclamada por infinidad de ángeles, subió a los eternos tálamos» (Vorágine, 1999-2000: 481).

Esta *Assumptio Beatae Mariae Virginis* se localiza en el centro del tablero superior en medio de una frondosa tarjeta vegetal y un encuadre blasonado. Cubre su cuerpo con manto, toca y una túnica ceñida a la cintura, alzando los ojos y moviendo los brazos y las manos en clara pose de subida. Un moderno y desatinado repinte del rostro, las manos y la vestimenta la han deformado de tal manera que apenas se aprecian su valor escultórico. Dicha imprimación, de aspecto grosero y desde luego ajena a la original, podría llevar a confusión acerca de su identificación. Pese a ello, su adscripción no deja lugar a dudas, teniendo en cuenta que la catedral está puesta bajo la protección de la Virgen de la Asunción. El aspaviento de las extremidades, el giro de la cabeza y la elevación de la mirada indican que la Madre de Dios se impulsa hacia arriba para ocupar su lugar en la Gloria [Figura 325]. El tocado regio dispuesto sobre la cabeza de la Virgen forma parte del fondo heráldico, pero en paralelo se concibe como elemento simbólico, pues en él está implícita la coronación que sucede a la asunción. La basílica ha querido, de ese modo, entronizar a su patrona como reina de la Jerusalén Celeste y soberana de la Iglesia, personificada por los mensajeros alados, los redactores e intérpretes de la historia sagrada y los discípulos de Cristo. Si no fuese por el movimiento corporal y del atuendo, así como por la titularidad de la basílica, podríamos pensar que se trata de una Inmaculada Concepción, pues al estatismo de la túnica, única prenda a la que no parece afectarle el vuelo ascensional, hay que sumar la ausencia del trono de nubes y querubines, así como los ángeles que por costumbre ayudan a María en su elevación al Paraíso. A la altura de 1706 había en la catedral dos esculturas de la Asunción susceptibles de haber servido de modelo: la del antiguo retablo mayor, de hacia 1689; y la de la sillería del coro, de 1699. La primera la compra un prebendado, y se la lleva, a finales del setecientos, por lo que desconocemos cuál era su aspecto y el grado de afinidad con la de la puerta occidental[23]. La segunda, conservada en el museo catedralicio, se aleja de la apariencia formal y la expresividad manifestada por la efigie que ahora nos ocupa [Figura 326]. La hipótesis sobre el referente utilizado por el escultor nos conduce hacia esa figura desconocida del retablo del altar mayor, sin obviar que pudo haber sido un grabado el que se toma como muestra, tomado acaso de algún libro litúrgico [Figura 327]. Nuestra efigie no sólo ha recibido la influencia de alguna de las fuentes propuestas, sino que ha servido de pauta para la Asunción que corona la cátedra episcopal de la sillería de la sala capitular [Figura 566]. Ambas son obra de Pazos y comparten la posición y expresividad de brazos y manos, la túnica atada al talle y la corona. La única diferencia radica en el componente angelical, pues el prototipo carece de alados que sujeten el manto y el tocado regio, ya sea por el tamaño de la figura, ya por el poco espacio disponible.

5.1.2 Apostolado

Rodean a la Virgen en su vuelo hacia la Gloria los bustos de diez de los doce apóstoles, bordeados por collares decorados con hojillas o inscritos en cintas onduladas. No se han

[22] El relato de la monja de Ágreda sólo difiere en detalles del expuesto por el dominico italiano. En él se dice que «la purísima alma de la Reyna con el imperio de su Hijo Santísimo entró en virginal cuerpo, y le informó, y resucitó dándole nueva vida inmortal, y gloriosa». Tras lo cual, «salió María Santísima del sepulcro en alma, y cuerpo, sin remover, ni levantar la piedra, con que estaba cerrado», organizándose «una solemnísima procesión con celestial música por la región del ayre, por donde se fue alexando para el Cielo Empíreo» (Ágreda, 1692c: 267).

[23] El 4 de marzo de 1797 se vende por 100 reales al canónigo Ambrosio Telmo Piñeiro, que la había solicitado (ACT, Libro 25º de Actas capitulares (1795-1798), fol. 110r).

podido ocupar con talla los dos entrepaños de los ángulos superiores, ya que las mochetas de la portada gótica imposibilitan cualquier desarrollo volumétrico y aunque fuese posible quedarían totalmente eclipsados. Cinco de ellos, agrupados en tres filas, se disponen con la cabeza ladeada hacia la izquierda; y los otros cinco, dispuestos del mismo modo en el lado contrario, giran el cuello en dirección contraria. Todos elevan ligeramente la mirada en dirección al edén celestial. La expresividad de los rostros esculpidos en ambas puertas sería mayor de no haberse perdido la policromía, pero aún así es poderosa. Se manifiesta a través del movimiento de la cabeza y la apertura de la boca. La vestimenta se reduce a una túnica cerrada en el cuello o con solapas. En un espacio tan reducido no hay cabida para atributos, por lo que no resulta fácil identificar a los discípulos, salvo a Juan, Pedro y Pablo, reconocibles por sus características físicas. El joven hijo de Zebedeo, que volverá a aparecer más abajo en su condición de evangelista, es el único que carece de vello facial, conforme al tipo iconográfico tradicional[24]. El resto adorna sus facciones con barba, más o menos larga, siendo excepcionalmente profusa la de San Pablo. Asimismo, unos tienen el cabello largo, cayéndole en ondulados bucles por los hombros, y otros más corto, que puede ser sinuoso o ensortijado. Dos presentan la frente despejada, uno de ellos San Pedro, cuyo tamaño de barba y grado de alopecia es inherente a su perfil figurativo[25], como lo son también el semblante juvenil de Juan y el aspecto profético de Pablo[26].

Tomando como base la localización del referido trío de apóstoles concluimos, no sin reparos, que el criterio de colocación elegido por el responsable del programa sigue el orden de la lista de los miembros del colegio apostólico confeccionada en el evangelio de Mateo[27] y, con una sola variación, en el de Lucas[28]. Así pues, teniendo en cuenta esta premisa y la fuente utilizada, la lectura se realiza por parejas de modo alternante a izquierda y derecha de la imagen de la Virgen, comenzando por la fila de abajo, siguiendo por la de arriba y terminando en la del medio. Se trata de un esquema distributivo particular mediante el cual es posible entender dentro de un patrón razonable el emplazamiento en la puerta del más joven de los seguidores de Cristo[29]. Partiendo de la sociedad constituida por el príncipe de los apóstoles y el converso de Tarso, el resto de los emparejamientos están formados según el orden siguiente: Andrés y Santiago el Mayor, Juan y Felipe, Bartolomé y Tomás -o bien Mateo en su lugar-, Mateo -o tal vez Tomás- y Santiago Alfeo [Figuras 328-329]. De esta galería de retratos quedarían excluidos tres apóstoles: Simón, Judas Tadeo, ambos unidos por el calendario, y Judas

[24] Réau dice que en el arte occidental, «por lo general, se le representa joven e imberbe», dado que «es el más joven de los doce apóstoles, el virginal (*parthenios*)» (Réau, 1997b: 189-190).

[25] El arte ejecutado dentro del orbe católico presenta a San Pedro «calvo, con sólo un mechón de pelo sobre la frente», y la «barba rizada de San Pedro siempre es corta» (Réau, 1998: 50).

[26] Mâle, al referirse a un San Pablo esculpido por un discípulo de Claus Sluter para la iglesia francesa de Baume-les-Messieurs define perfectamente el tipo físico del apóstol. Afirma que su cabeza, con «les longs cheveux s'unissant à la longue barbe», se inspira en la del Moisés de la cartuja de Champmol (Mâle, 1958: 113).

[27] «Los nombres de los doce apóstoles son éstos: el primero Simón, llamado Pedro, y Andrés, su hermano; Santiago el de Zebedeo y Juan, su hermano; Felipe y Bartolomé, Tomás y Mateo el publicano; Santiago el de Alfeo y Tadeo; Simón el celador, y Judas Iscariote, el que le traicionó» (Mt 10, 2-4).

[28] «Cuando llegó el día, llamó a sí a los discípulos y escogió a doce de ellos, a quienes dio el nombre de apóstoles: Simón, a quien puso también el nombre de Pedro, y Andrés, su hermano; Santiago y Juan, Felipe y Bartolomé; Mateo y Tomás, Santiago el de Alfeo y Simón, llamado el Zelotes; Judas de Santiago y Judas Iscariote, que fue el traidor» (Lc 6, 13-16).

[29] Los otros dos escritos que contienen una lista de los discípulos, que son el evangelio de Marcos y los Hechos de los Apóstoles, posicionan a Santiago el Mayor antes que a su hermano menor, con lo que no sería posible ubicar correctamente a Juan en su lugar en la puerta.

Iscariote, que son los tres últimos de la relación elaborada por los evangelistas. La única diferencia entre los nueve restantes a la hora de relacionarse radica en la posición que ocupan en la lista los santos Tomás y Mateo, como acabamos de comprobar, según el evangelio que utilicemos para componerla. Ni en la nómina de discípulos ni, consecuentemente, en la puerta figura Matías, último en entrar en la sociedad tras el suicidio del traidor, pues su ingreso se registra en el libro de los Hechos de los Apóstoles. Por el contrario, sí se esculpe el busto de San Pablo, sin haber formado parte del apostolado, dado que resulta fundamental en el emparejamiento con San Pedro. Si en la serie lógica de doce apóstoles incluimos a San Pablo y descartamos a los tres señalados el montante queda en diez, que son los que se tallan en la puerta. La ausencia física quedaría, pues, plenamente justificada a la luz de las fuentes.

5.1.3 Evangelistas

Bajando un registro se localizan los bustos de los cuatro evangelistas, contorneados por arcos de bolas y cartelas, dispuestos en dos filas teniendo en cuenta la precedencia y el orden de sus escritos [Figuras 330-331]. La disposición y jerarquía no es la misma que figura en el Nuevo Testamento, pues ya en el momento de contratar la puerta se tenía claro que Marcos fue el primero en terminar su evangelio y Juan el último, y entre ambos lo hicieron Mateo y Lucas[30]. El atuendo de los escritores de la historia de Cristo consta de túnica, con abertura en pico y solapas o cuello redondo, y manto caído por un hombro o los dos. Debajo del tablero del apostolado disminuye el número de cuarteles y aumenta su tamaño. Esta ampliación del espacio compositivo permite la inclusión de los emblemas del Tetramorfos junto al tintero con su pluma dentro, lo que da pie a asignar con claridad cada insignia a su propietario[31]. Toman-

[30] Aunque por tradición se les equipara, a la luz de los estudios modernos no debemos confundir al Mateo discípulo de Cristo con el Mateo evangelista, pues se trata de dos personas distintas. Uno de los especialistas en el estudio de los evengelios, tanto sinópticos como apócrifos, Antonio Piñero, aclara el equívoco con suficientes argumentos: «En primer lugar, porque el Evangelio de Mateo llegado hasta nuestros días no es una traducción del arameo, sino una obra compuesta originalmente en griego. Recuérdese que Mateo utiliza como base de su escrito a Marcos y la fuente Q, ambos redactados ya en lengua griega. Por tanto, o bien ese «Mateo arameo» se ha perdido, o bien el «Mateo» que poseemos es otro evangelio. No es posible tampoco que haya sido compuesto por uno de los Doce, pues éste tendría información de primera mano y no seguiría tan extensamente fuentes previas y en griego. El autor de Mateo es un escritor cristiano de segunda generación, puesto que utiliza textos escritos. Por tanto, parece quedar excluido que sea uno de los Doce, el publicano Mateo/Leví, cuya vocación se narra en Mateo 9:9. Algunos estudiosos han supuesto que este desconocido autor pertenece a una «escuela de escribas cristianos» por su modo de manejar las Escrituras y porque se puede ver una alusión al propio autor en la mención al buen «escriba» que saca de su tesoro cosas viejas y nuevas (Mateo 13:52). Esta suposición, sin embargo, no se puede probar aunque sea atractiva. Por tanto, no se sabe quién es verdaderamente el autor del Evangelio de Mateo. El que la tradición eclesiástica lo haya puesto bajo el nombre de un discípulo de Jesús es sólo un intento de dar autoridad a un Evangelio muy querido e importante por su riqueza doctrinal para el buen desarrollo de una Iglesia aún con pocos años. El autor es ciertamente un judío helenizado, pero de tradición palestina (conoce muchas sentencias de Jesús recogidas por la comunidad cristiana palestina), docto en las Escrituras, que vive y compone su evangelio dentro de una comunidad judeocristiana mixta, con mezcla de otros creyentes procedentes del paganismo» (Piñero Sáenz, 2006: 352).

[31] La tradición del Tetramorfos arranca del Antiguo Testamento, concretamente de la visión de la gloria de Dios del profeta Ezequiel: «Miré, y he aquí que venía del septentrión un viento impetuoso, una nube densa, y en torno a la cual resplandecía un remolino de fuego, que en medio brillaba como bronce en ignición. En el centro de ella había semejanza de cuatro seres vivientes, cuyo aspecto era éste: tenían semejanza de hombre, pero cada uno tenía cuatro aspectos, y cada uno cuatro alas. Sus pies eran rectos, y la planta de sus pies era como la planta del toro. Brillaban como bronce en ignición. Por debajo de las alas, a los cuatro lados, salían brazos de hombre, todos cuatro tenían el mismo semblante y las mismas alas, que se tocaban las del uno con las del otro. Al moverse no se volvían para atrás, sino que cada uno iba cara adelante. Su semblante era este: de hombre y de león a la derecha los cuatro, de toro a la izquierda los cuatro y de águila los cuatro» (Ez 1, 4-10). El Apocalipsis consolida esta *liaison* simbólica entre hombre y animal, que más tarde será aplicada a los

do como base el criterio de reparto dual ensayado en el tablero superior, esta vez justificado por el argumento cronológico, Marcos se relaciona con Mateo a un lado y otro de la puerta, y Lucas y Juan hacen lo propio por encima de ellos. Se respeta aquí el diferente giro de la cabeza en ambas hojas del portón y la orientación de la vista hacia el ser supremo que habíamos visto en los apóstoles. Con la salvedad del imberbe Juan, no hay diferencias fisionómicas entre los otros tres evangelistas, que se distinguen por los distintivos apocalípticos. Tales símbolos tienen en común que se hacen acompañar del recipiente de tinta con el cálamo de ave, que o bien cuelga de los cuernos del toro de San Lucas[32], pende de la boca del águila de San Juan[33], lo sujeta con sus garras el león de San Marcos[34] y figura junto al ángel de San Mateo[35]. En dichos relieves se ha compendiado el aspecto físico, indumentaria y atributos de los evangelistas a fin de incrustar sus efigies en un espacio reducido. Por ello no resulta fácil hallar los referentes gráficos utilizados en cada momento, si es que se ha recurrido a ellos, y sólo podemos aventurar hipótesis sobre el uso del santoral esculpido en el antiguo retablo mayor y la sillería del coro como posible pauta. Esta simplificación compositiva y la teoría sobre los modelos empleados se extiende a los doctores y arcángeles que nos quedan por describir, y no digamos ya al apostolado, que carece en su mayoría de distintivos que ayuden a identificarlos.

5.1.4 Arcángeles

Flanqueados por los evangelistas se ubican en sendos *tondi* los bustos de los arcángeles Gabriel y Miguel, ataviados como legionarios romanos, con coraza y manto recogido con uno de los brazos [Figuras 332-333]. La disposición longitudinal del área escultórica, que también afecta a los paneles de los doctores, permite extender la corporeidad de los emisarios

evangelistas: «Alrededor del trono vi otros veinticuatro tronos, y sobre los tronos estaban sentados veinticuatro ancianos, vestidos de vestiduras blancas y con coronas de oro sobre sus cabezas. Salían del trono relámpagos, y voces, y truenos, y siete lámparas de fuego ardían delante del trono, que eran los siete espíritus de Dios. Delante del trono había como un mar de vidrio semejante al cristal, y en medio del trono y en rededor de él, cuatro vivientes, llenos de ojos por delante y por detrás. El primer viviente era semejante a un león, el segundo viviente, semejante a un toro, el tercero tenía semblante como de hombre y el cuarto era semejante a un águila voladora» (Ap 4, 4-7)

[32] El *Rationale divinorum officiorum* del obispo Guillaume Durand ofrece una buena explicación de la presencia del rumiante en la iconografía de San Lucas, razonando que el evangelista «es el toro, porque inicia su libro hablando del sacerdote Zacarías y ha tratado más ampliamente que los otros la Pasión», siendo este animal el «más apropiado para los sacrificios de los sacerdotes», y al mismo tiempo «la figura de Cristo que fue inmolado por nosotros» (Carmona Muela, 2003: 289). Réau aporta otra razón al señalar que el buey «corresponde a la primera letra del alfabeto hebreo, aleph, que se habría aplicado a San Lucas porque éste declara que Jesús es alfa y omega, el principio y el fin» (Réau, 1997b: 264).

[33] Desde el comienzo de su evangelio «nos transporta al seno de Dios, semejando al águila, que, según los bestiarios, contempla el sol de frente», y para ilustrar esta metáfora Mâle acude al ejemplo de los evangelistas de las pechinas de la cúpula de Sant'Andrea della Valle, en Roma, pintados por Domenichino, donde «el águila y el evangelista leventan, en efecto, la cabeza hacia el manantial de luz» (Mâle, 2001: 318).

[34] Tradicionalmente se ha buscado el origen del vínculo entre Marcos y el león en una profecía de Isaías que aparece al principio de su evangelio, que comienza con la misión de San Juan Bautista: «He aquí que envío delante de ti mi ángel, que preparará tu camino. Voz de quien grita en el desierto: preparad el camino del Señor, enderezad sus senderos» (Mc 1, 2-3). Esa voz que clama es la del precursor, asimilada a la del rugido de un león, capaz, según los bestiarios medievales, de despertar a la vida a su cría nacida muerta. Este felino es la imagen de Cristo victorioso, siendo «la muerte propiciatoria de Cristo y su posterior resurrección» el tema central del evangelio de San Marcos (Carmona Muela, 2003: 301). Mâle ofrece otra perspectiva complementaria sobre la relación entre el evangelista, el león y la Resurrección de Cristo, pues este animal, que «duerme con los ojos abiertos, es una imagen de Cristo velando en el sepulcro esperando su hora» (Mâle, 2001: 317).

[35] El simbolismo zoomórfico de San Mateo es más simple, pues para indicar que su evangelio comienza por la genealogía humana de Jesús se le ha asignado como distintivo «un ángel, o más bien un hombre alado» (Réau, 1997b: 371).

celestiales más allá del pecho y bajarlo hasta cerca de la cintura, exhibiendo brazos y manos. La generosidad del espacio posibilita la inclusión no sólo de buena parte de la anatomía con su indumentaria, sino también de sus alas y atributos. Los distintivos identificativos son la banda portadora del mensaje de la Salutación angélica, que sujeta Gabriel con ambas manos y se extiende por detrás de la cabeza[36], así como la espada flamígera con la que Miguel adopta la misma pose amenazante que en la efigie titular del retablo del trascoro, que a buen seguro le habrá servido de modelo[37].

5.1.5 Los Padres de la Iglesia Latina

En la parte baja de la puerta se han tallado los santos Gregorio, Agustín, Ambrosio y Jerónimo, los cuatro doctores principales de la Iglesia de Roma, rodeados por cintas ondulantes. Son los cuatro primeros en entrar en el elenco de los eruditos de la Iglesia, merced a la determinación mostrada en 1295 por el papa Bonifacio VIII. Se distribuyen por la puerta en función de su año de nacimiento, aunque también podría ser el del óbito, y se disponen en dos diagonales [Figuras 334-337]. Comienza la serie por el que ha venido al mundo más tarde, Gregorio (540-604), y termina por el más antiguo, Ambrosio (337-397), mientras que el más próximo al santo pontífice es Agustín (354-430), con casi dos siglos de diferencia, y el más cercano al arzobispo milanés es Jerónimo (340-420), con apenas unos años de distancia. Tres de ellos se revisten de pontifical, con los ornamentos litúrgicos adecuados a su magisterio, como son el alba, la estola y la capa pluvial como elementos comunes, y sólo se diferencian por el tocado: la mitra bajo tonsura clerical para el obispo de Hipona, el mismo sombrero episcopal en el caso del arzobispo de Milán, y la tiara papal de tres coronas que porta sobre su cabeza el magno pontífice. El único que se sale de la norma es el asceta de Estridón, que se efigia con el torso desnudo y una túnica cayéndole por uno de sus hombros, no ya como padre de la Iglesia romana sino como penitente, siendo además junto al patrón de los agustinos el único que presenta barba, si bien menos abundante que la del prelado hiponense. Los emblemas identificativos son los tradicionales: cruz pontificia de triple travesaño para el obispo de Roma; corazón inflamado y asaetado para el fervoroso prelado natural de Tagaste[38]; maqueta

---

[36] Así figura el misterio de la encarnación en la Biblia Vulgata: «Y habiendo entrado el ángel, a donde estaba, dixo: Dios te salve, llena de gracia, el Señor es contigo, bendita tú entre las mugeres. Y quando ella esto oyó, se turbó con las palabras de él, y pensaba, qué salutación fuese ésta. Y el ángel le dixo: No temas, María, porque has hallado gracia delante de Dios. He aquí, concebirás en tu seno, y parirás un hijo, y llamarás su nombre Jesús. Éste será grande, y será llamado Hijo del Altísimo, y le dará el Señor Dios el throno de David su padre, y reynará en la casa de Jacob por siempre. Y no tendrá fin su reyno. Y dixo María al Ángel: ¿Cómo será esto, porque no conozco varón? Y respondiendo el ángel, le dixo: El Espíritu Santo vendrá sobre tí, y te hará sombra la virtud del Altísimo. Y por eso lo santo, que nacerá de tí, será llamado Hijo de Dios. Y he aquí Elisabeth tu parienta, también ella ha concebido un hijo en su vejez, y este es el sexto mes a ella, que es llamada la estéril. Porque no hay cosa alguna imposible para Dios. Y dixo María: he aquí la esclava del Señor, hágase en mí según tu palabra. Y se retiró el ángel de ella» (Lc I, 26-38).

[37] Véase la cita textual de la lucha de Miguel y el ángel caído en el estudio iconográfico del retablo de San Miguel.

[38] El órgano ardiente y la flecha se sintetizan en el libro noveno de sus *Confesiones*: «Aunque vos, Señor, a los que ya subíamos por este valle de lágrimas, y començávamos a cantar el Canticum graduum, nos avíades armado con vuestras saetas agudas, y encendido con el fuego de vuestro amor, para que con él pudiésemos resistir a la lengua blanda, y engañosa que, so color de dar consejo, contradize, y es como el calor natural que amando, y abraçando la vianda, la consume. Ya vos avíades asaetado, y herido nuestro coraçón con vuestra caridad, y teníamos atravesadas vuestras palabras en nuestras entrañas, y los exemplos de vuestros siervos, que vos de escuros avíades hecho resplandecientes, y de muertos vivos, recogidos en nuestro seno, y coraçón, nos encendían, y despedían nuestra floxedad, y torpeza, y nos detenían para que no cayésemos, y nos animavan de manera que ningún viento de contradición que viniese, fuese parte para apagar la llama

de iglesia sobre un libro cerrado, elemento distintivo de su condición de doctor, y cruz pectoral para el escritor oriundo de Tréveris; y crucifijo para el anacoreta dálmata[39].

5.2 Puerta norte

Como acabamos de comprobar, en la puerta que cierra la fachada de poniente figuran apóstoles, evangelistas, arcángeles y doctores, que son los heraldos del mensaje divino, los embajadores que transmiten a la humanidad creyente los preceptos de la religión a través de la escritura y la palabra. Tales personajes prestan a su vez un servicio inestimable a la hora de encumbrar a la Virgen de la Asunción, titular de la catedral. Por el contrario, la puerta septentrional, que por su poca altura no precisa de tablero horizontal, es jurisdicción de la milicia activa, triunfante y denodada, de los héroes y heroínas que manifiestan su amor y fidelidad entregando a Dios el don precioso de la vida. En esta puerta un grupo representativo de mártires femeninas del calendario romano se ponen al servicio de la dignificación de los héroes de la Iglesia local [Figuras 338-339].

Todos, hombres y mujeres, se disponen dentro de orlas formadas por ovas y gallones y visten túnica, abotonada en el caso de los santos tudenses. Se identifican por los instrumentos con los que fueron torturados, por la palma del martirio o por atributos ligados a su vida legendaria. En la línea inferior de entrepaños, lindando con los postigos, se hallan los dos mártires principales de la diócesis tudense, San Paio y San Julián. Para legitimarlos se les hace acompañar de cuatro santas significativas de la Iglesia Universal, figuradas como mozas, las cuales, como ellos, han padecido la crueldad de los dirigentes y verdugos de la gentilidad. El reparto de las heroínas por los cuarteles de la puerta septentrional obedece a un criterio cronológico, apoyado en fuentes veraces o en la fuerza de la tradición, más cercana a la fábula que al rigor histórico. En base a tal razonamiento se relacionan en dos diagonales, por el orden en el que se han enfrentado al suplicio y a la muerte, las santas Apolonia y Lucía, por un lado, y por otro Bárbara y Catalina de Alejandría, la primera a mediados de la tercera centuria y las tres últimas, coetáneas, en los primeros años de la cuarta[40].

5.2.1 Martirologio femenino

La amplitud espacial disponible permite incluir en el relieve no sólo el tórax y la cabeza sino también una de la manos y los elementos distintivos de las cuatro mártires selecciona-

que en nuestro pecho ardía, sino para acrecentarla más» (Ribadeneira, 1747: 372-373).

[39] Réau aporta un relato autobiográfico de San Jerónimo, que es sin duda un extracto de una carta enviada a su discípula Eustoquia, en el que da buena cuenta de sus tribulaciones para ahuyentar sus apetitos y que está en la base de su iconografía penitencial: «En una soledad quemada por el ardor del sol, donde sólo tenía por compañeros a los escorpiones y fieras salvajes, en imaginación me mezclé en las danzas de las muchachas romanas. El ayuno demacraba mi rostro, pero mi corazón ardía de deseos. Desprovisto de todo socorro, me eché a los pies del crucifijo, que regué con lágrimas, y durante semanas de ayuno intenté dominar la carne rebelde. No dejaba de golpearme el pecho hasta que no recuperaba la calma. Hasta mi celda, cómplice de mis malos pensamientos, me producía horror. Irritado conmigo mismo, me interné solo en el desierto. Las depresiones de los valles, las montañas abruptas, se convertían en mis lugares de oración y en el calabozo de mi carne miserable» (Réau, 1997b: 148-149).

[40] Sus martirios figuran registrados en el *Flos sanctorum* del jesuita Pedro de Ribadeneira del siguiente modo: Apolonia en 249, Lucía en 304, Bárbara en 306 y Catalina en 307. Es la única fuente que se adecúa al esquema mencionado, pues tanto la *Legenda aurea* como los santorales de Villegas y Vega o bien no hacen alusión a las fechas o las atrasan o adelantan, por lo que trastocan el esquema y no ofrecen una alternativa que se pueda considerar razonable.

das para el programa, unos exclusivos y otros genéricos como la palma. Por un lado tenemos a Santa Apolonia, que de forma delicada agarra unas tenazas que aprisionan una pieza dental[41]. En el otro lado de la diagonal se sitúa Santa Lucía, con sus ojos en un plato[42]. En los extremos de la segunda línea oblicua se posicionan Santa Bárbara, que se efigia al lado de una torre[43], y Santa Catalina alejandrina, que porta como atributos reconocibles una corona sobre su cabeza y la rueda dentada empleada como instrumento de tortura[44] [Figuras 340-343]. Con independencia de la motivación temporal que ha guiado a los diseñadores del programa, de la vinculación entre ellas se pueden entresacar lecturas iconográficas alternativas. Las cuatro han vivido y padecido en tres centros de tradición griega, como son Nicomedia, Alejandría y Siracusa, de ahí que reciban culto a partes iguales en el orbe cristiano católico y ortodoxo. No obstante, Bárbara y Catalina se veneran con especial devoción en la Iglesia oriental, no en vano ambas fueron objeto de atención por parte del hagiógrafo bizantino Simeón Metafraste, mientras que a Apolonia y Lucía se les rinde un culto fervoroso en la de Roma. Los patronazgos de estas dos últimas, basados en los episodios hagiográficos señalados, inciden en males corporales como dolores dentales y afecciones de la vista[45], aparte de haber sufrido ambas el

[41] El dominicano Jacopo da Varazze escribe que en Alejandría vivía en tiempos de Decio «una virgen venerable, ya anciana, llamada Apolonia», que antes de morir quemada fue víctima de una turba de exaltados que, al calor de las persecuciones decretadas por el emperador, «lo primero que hicieron al apoderarse de la virtuosa virgen, fue romperle sus dientes con satánica crueldad» (Vorágine, 1999-2000: 278). Esta primera tradición fue reemplazada por otra posterior, según la cual ya no sería una caterva de fanáticos la causante de sus tormentos sino un verdugo el que «le habría arrancado todos los dientes, uno a uno, con una pinza o tenazas», por lo que su martirio «habría consistido en una extracción brutal de todos los dientes» (Réau, 1997a: 134).

[42] Recuerda Réau que según su leyenda hagiográfica, Santa Lucía «fue asperjada con orina hirviente, que se consideraba apta para destruir los maleficios. Los verdugos le echaron plomo fundido en las orejas, le arrancaron los dientes y los pechos. Se levantó una hoguera a su alrededor, pero las llamas la respetaron, y para acabar con ella debieron cortarle el cuello» (Réau, 1997b: 268). Pese a ello su iconografía se ha impregnado de una tradición alternativa, según la cual «ella misma se habría arrancado los ojos y los habría enviado a su novio sobre una bandeja, pero la Santísima Virgen le habría hecho nacer otros ojos aún más bellos. Esta leyenda se apoya en la etimología popular de su nombre, Lucía, cuya raíz está vinculada con la palabra luz» (Réau, 1997b: 268). El propio Ribadeneira en su *Flos sanctorum* duda sobre este atributo, aún defendiendo el historial de invocación taumatúrgica de la santa: «Tienen a esta preciosa virgen por abogada de la vista, y comunmente la pintan con sus ojos en un plato, que tiene en sus manos. La causa de pintarse así, su historia no la dice, ni tampoco, que se haya sacado los ojos, por librarse de un hombre lascivo, que la perseguía» (Ribadeneira, 1790b: 593). El mercedario Juan Interián de Ayala va más allá y afirma que la historia de la mártir de Siracusa se contaminó con la de Santa Lucía de Bolonia, religiosa de la Orden de Predicadores, que se representa «teniendo en un pequeño plato los ojos que ella misma se arrancó» (Interián de Ayala, 1782: 460-461).

[43] La arquitectura alude a la reclusión a la que fue sometida por su padre Dióscoro, como así señala Ribadeneira: «Tenía este cavallero una sola hija, llamada Bárbara, de extremada belleza, y de muy contrarias costumbres a su padre, el qual, temiendo, que algunos, que no le estuviesen bien, procurarían casarse con ella, por su grande hermosura, y muchas riquezas, la encerró en una torre, donde havía mucha comodidad de aposentos, y regalos, para que apartada de los ojos de los hombres, no fuese codiciada por ninguno. Holgose mucho la santa doncella de este encerramiento por su rara honestidad, y porque era amiga de soledad, y quietud, y allí estaba desviada de todo bullicio, y tráfago, y se podía ocupar en la contemplación del cielo, y de la tierra, y de todo lo criado. Fue tanto lo que Dios obró en la santa virgen en aquella torre, que se determinó a guardar perpetuamente su pureza virginal, y tomarle a él como esposo, dando de mano a todos los gustos, y deleytes de la carne» (Ribadeneira, 1790b: 547-548).

[44] Uno de los prefectos del emperador Maximino dijo a su señor, ante la tenacidad en la fe de Catalina, que en pocos días podría «tener preparadas cuatro ruedas cuajadas de agudísimos clavos y de pequeñas sierras dentadas. Será un instrumento de tortura verdaderamente horroroso; si lo aplicamos a esta doncella su cuerpo en poco rato quedará acribillado y hecho trizas por los pinchazos de los garfios y por las sajaduras de las sierras» (Vorágine, 1999-2000: 770). Pero «cuando el artefacto comenzó a girar a vertiginosa velocidad un ángel hizo saltar las ruedas con tal fuerza que al dispersarse sus fragmentos en diversas direcciones y chocar violentamente contra los espectadores, mató a cuatro mil de ellos, todos los cuales eran paganos» (Vorágine, 1999-2000: 770).

[45] Según Villegas, nos acordamos de Santa Lucía «para que nos conserue Dios la vista de los ojos corporales por sus méritos y intercesión, y nos de vista en la alma, para que veamos a su Diuina Magestad en el Cielo» (Villegas, 1591: 411).

rigor del fuego en algún instante de su pasión[46]. Las otras dos, decapitadas a espada[47], detentan sendas abogacías frente a dolencias del alma en el tránsito hacia la otra vida, pues o bien son intercesoras de los que van a morir[48] o de aquellos que han expirado sin haber recibido los sacramentos[49]. En este sentido, podríamos establecer una relación entre Bárbara y Catalina y la función como cementerio del atrio que se extiende frente a la portada norte[50].

5.2.2 San Paio y San Julián

La tradición local referente a San Paio, que bebe de la *Vita Pelagii* redactada en el leccionario gótico tudense custodiado en el archivo catedralicio, lo hace padecer en la Córdoba musulmana del siglo noveno[51] . El *ranking* de los mártires de la diócesis tudense está encabezado por este joven héroe cristiano, considerado como propio por haber venido al mundo en dicho territorio. Tal es su relevancia que en el respaldo de la cátedra episcopal manierista de la desaparecida sillería coral gótica, adjudicada en 1609 a Juan Dávila, figuraba un relieve del mártir, por lo que tenía la consideración de patrón diocesano[52]. La Iglesia local reza pues a San Paio con oficio propio desde, al menos, la Baja Edad Media. Así se entiende su ingreso en el martirologio romano[53] y su inclusión en el nuevo calendario barroco tudense, editado en

---

46 Ambos casos se relatan en la *Legenda* medieval, donde se afirma, con respecto a Apolonia, que tras el episodio de los dientes los secuaces «amontonaron gran cantidad de leña e hicieron una monumental hoguera y la amenazaron con quemarla viva si no repetía las palabras blasfemas que ellos le iban a indicar», pero la santa, «viendo que el fuego ya estaba encendido y que las llamas crepitaban», se soltó de quienes la sujetaban «y corrió a lanzarse por sí misma a la hoguera» (Vorágine, 2000: 278). Para terminar con Lucía, después de múltiples tormentos infructuosos, el cónsul Pascasio de Siracusa «ordenó que embadurnaran el cuerpo de la doncella con pez y resina, que acumularan montones de leña en su derredor y que prendieran fuego a la enorme hoguera, para que la joven pereciera abrasada. Ardió la leña, consumióse toda ella, pero no se consumió ni ardió Lucía» (Vorágine, 2000: 45-46).

47 Vorágine, 2000: 771-772, 902.

48 Santa Catalina, aparte de su condición de esposa mística de Cristo y de su estimación por parte de «personas dadas a estudios y letras» (Villegas, 1591: 396), tal y como se subraya en el estudio del retablo mayor de la capilla catedralicia a ella dedicada, hizo a Dios la siguiente petición cuando iba a ser martirizada, por la cual se le tiene como abogada de moribundos: ¡Te suplico que escuches benignamente y favorablemente despaches las peticiones y deseos de cuantos, puestos en cualquier tribulación o a la hora de la muerte, recordando mi martirio invoquen mi nombre! (Vorágine, 1999-2000: 771).

49 De Santa Bárbara dice Villegas que es «particular» abogada «contra las tempestades de rayos y truenos» (Villegas, 1591: 396). A su vez, Vorágine afirma que la santa «hace ya mucho tiempo» evitó que un prisionero de un conde de Sajonia muriese de hambre y lo sostuvo entre sus manos cuando lo defenestraron desde la torre en la que estaba cautivo. Había arrancado de Dios la promesa de que el reo no moriría «sin haber recibido antes los sacramentos de la confesión, la comunión y la extremaunción» (Vorágine, 1999-2000: 902). Esta historia es semejante a otra que relata Ribadeneira, pero ambientada en Holanda en 1448, protagonizada por un hombre llamado Henrico, que envuelto en llamas tras haberse incendiado su casa pudo aplazar por un día su muerte, dada la devoción que tenía a la Virgen y por intercesión de Santa Bárbara, pues no quería morir hasta «recibir los sacramentos de la Iglesia» (Ribadeneira, 1790b: 550).

50 En algunos documentos del cuatrocientos, relacionados con la construcción de la capilla de San Andrés por parte del obispo Juan Fernández Sotomayor II, se hace referencia a esta función mortuoria del atrio septentrional (Cendón Fernández, 2000a: 46).

51 ACT, Sanctorale, fols. 182r-184r.

52 En dicho sitial se ha de esculpir, según el contrato del sitial, «de media talla la figura de San Pelayo mártir, que a de ser un niño de treçe años con una hespada desnuda en la mano hisquierda y una palma en la derecha con su rétulo del nombre del santo, que diga San Pelayo mártir, el qual letrero a de ser enbutido en el mesmo respaldar a los pies o cabeza de la dicha figura» (AHUS, Protocolos, Distrito de Santiago, Pedro das Seixas, 1609, fol. 43v).

53 El catálogo de los santos de la Iglesia de Roma, traducido al castellano en 1678 por el jesuíta Dioniso Vázquez, lo recoge de esta manera: «En la ciudad de Córdova de España, San Pelayo, de tierna edad, que por ser constante en la Fe de Christo, le mandó Abderrahamen, rey moro, atenazear, arrancando los pedaços de su cuerpo con tenazas ardiendo, y con tan ilustre martyrio glorificó al Señor» (Martirologio Romano, 1678: 155).

1688 por mandato del obispo Galaz[54]. El *Acta Sancti Pelagii*, reproducida en el martirologio hispano de Tamayo de Salazar, considera a nuestro santo «Gallaecia oriundum»[55]. Pero serán los textos litúrgicos y la hagiografía los que se encargarán de precisar su lugar de nacimiento y hacerlo «huius Dioecesis naturalis»[56] y tratarlo como santo principal[57], ubicando su hacienda familiar en la feligresía de Albeos, en Crecente, sobre la cual se levantará un monasterio benedictino[58]. En las luchas de defensa contra la incursión sarracena, su tío, el obispo tudense Hermoigio, cae preso y es llevado a Córdoba a la corte del emir Abd al-Rahman III. Hastiado de los rigores del presidio consigue abandonar la celda, dejando en su lugar a su sobrino mientras trata de permutar su libertad con la entrega de cautivos moros[59]. En el presidio cordobés comienza la carrera del adolescente hacia la santidad. Al inútil ejercicio de persuasión por parte del emir para que reniegue de la Fe de Cristo, y abrace los preceptos musulmanes[60], le sucede un episodio de tentativa de sodomía y la *passio*. El martirio, fechado en 925, siendo despedazado y luego decapitado[61]. Sus despojos viajaron a dos puntos de la España cristiana desde que fueran rescatados y sepultados en suelo cordobés[62]: primeramente a León en 967 por ce-

---

54 En él figura como «Pelagii adolecentuli M. dup. huius Dioecesis naturalis» (ACT, Papeles de santos, Documento nº 21).

55 Tamayo de Salazar, 1655: 625.

56 ACT, Papeles de santos, Doc. 23.

57 En la *Vita* de San Paio se recoge el siguiente párrafo: «Hunc nostrum patronum, martyrem tuum, corpore passum Cordubae, Tuda suscepit laetabundum» (Flórez, 1767b: 124).

58 Sandoval afirma que «de la hacienda del santo se fundó un monesterio de mongas benitas, cinco leguas desta ciudad, que agora está sin monjas, y es anexo de las de San Payo, benitas de Santiago, su aduocación San Saluador de Albeos» (Sandoval, 1610: 84-85).

59 Relata Sandoval que el mitrado «fue puesto en la cárcel muy aprisionado, y porque ya Dios por los secretos caminos de su prouidencia aparejaua la corona delo martyrio a su sieruo, sucedió que fatigado el obispo con la prisión, trató con los moros de dar por su rescate algunos cautiuos moros que tenía, y para entre tanto que los embiaua, dexó en la prisión por rehenes a un sobrino llamado Pelayo, niño pequeño de diez años, y de hermosura verdaderamente celestial» (Sandoval, 1610: 86).

60 Tras tres años y medio de cautiverio llevaron al prisionero ante el soberano cordobés, quien al verlo, «espantado de su belleza, y encendido en torpe amor della, le dixo: niño yo te ensalçaré con grande honra, y riquezas, si dexando de ser christiano, quisieses seguir la ley de nuestro propheta Mahoma. Bien ves lo que soy, y lo que puedo, de todo tendrás lo que quisieres, y destos muchachos más principales de mi palacio, tomarás el que tu quisieres, para que te sirua, y de la cárcel sacaré quantos me pidieres, y si quisieres traer acá tus padres, yo los honraré con grandes cargos y dignidades. El santo niño le respondió constantemente: todo lo que, rey poderoso, me prometes, no es nada, yo soy christiano, y lo seré, como lo he sido, sin negar jamás a Iesu Christo. Todo lo que me ofreces, tiene su fin, y ha de acabarse con el tiempo. Mas Iesu Christo mi Dios, y mi Señor, a quien yo adoro, y siruo, no puede tener ningún fin, porque tampoco no tiene principio, y auiendo criado todas las cosas de nada, es Señor dellas, y las tiene debaxo de su poderío» (Sandoval, 1610: 88). Al ver rechazado su ofrecimiento se acercó «al bendito niño, con mucho halago, quiriendo tocarle, con alguna muestra de deshonestidad. Ya entonces San Pelayo, no como niño, sino como varón esforçado, echó de sí al rey ferozmente con decirle: aparta perro, piensas que soy yo uno desos tus afeminados?» (Sandoval, 1610: 88-89).

61 El dignatario moro, convencido ya de la constancia y resistencia del recluso, mandó que lo colgasen «en la garrucha de hierro, y alçaldo, y soltaldo muchas veces, hasta que acabe la vida, o dexe de confesar a Iesu Cristo por su Señor». Viendo el gobernante a Pelayo «con semblante de poder sufrir mucho más para alcançar su corona» mandó «que le fuesen cortando todos los miembros uno a uno, y después de auerlo así muerto lo echasen en el río Guadalquivir. Con este mandamiento de el rey se encarniçaron tanto aquellos maluados ministros de crueldad, que parece se deleytauan en despedaçar aquel bendito cuerpo, como si fuera una res para su comida, uno le cortó las piernas, y otro le hería feamente en la cabeça. Entre todas estas crueldades estaua San Pelayo firme, y muy sosegado, y viéndose açer pedaços estaua tan entero en su constancia, y sufrimiento, como si no corriera del a chorros toda su sangre, sino que le saliera un sudor muy suave. No se le oyó gemido, ni voz ninguna, sino sólo las que que inuocaua a Cristo en su ayuda, diciendo líbrame Señor de mis enemigos, y quando podía leuantar las manos al cielo para decir esto, los verdugos se las cortauan luego, y con tales tormentos, y con cortarle al fin la cabeça, embiaron la benditísima alma al cielo» (Sandoval, 1610: 89-90).

62 Los sayones echaron el cuerpo al Guadalquivir, «mas no faltaron cristianos, que con deuoción le buscaron, y le recojeron, y con mucha veneración, y solenidad sepultaron el cuerpo en la iglesia de San Ginés, y la cabeça en la de San Cypriano» (Sandoval, 1610: 90). En 1585 el obispo de Córdoba, el gallego Antonio de Pazos, funda el colegio-seminario en la ciu-

sión del gobernante del emirato cordobés, al-Hakam II, al rey depuesto de León, Sancho I[63], y más tarde, en torno a 986, hacia Oviedo para salvaguardarlos de las razias de al-Mansur[64]. En la puerta tudense se esculpe con rasgos físicos juveniles, la palma común a los mártires y las tenazas empleadas por los torturadores moros para tratar de doblegar su voluntad. Este esquema iconográfico proviene de su imagen en la sillería del coro, la cual ha servido a buen seguro de pauta [Figuras 345-346].

San Julián, mártir apócrifo e ignoto, figura inscrito el 27 de enero en el registro, laxo y permeable del martirologio romano, que sitúa su *passio* en África junto a otros veinte y nueve, entre ellos los santos Dativo y Vicente, miembros señalados del olimpo de la Iglesia tudense[65]. Esta información se contradice con la tradición local, heredera de la contaminación de la hagiografía falsaria del diecisiete. Tal versión hace padecer a San Julián dentro de la jurisdicción eclesiástica tudense, junto con los señalados mártires, y sitúa sus restos en una colina a las afueras de Tui, el Monte Aloia, en la cual se edifica una capilla en su honor. Por dicha razón se conoce a este santo como San Julián del Monte. La historia oficial, extraída del martirologio de la Iglesia de Roma, pronto será tergiversada por el cronicón de Dextro, que sitúa el suplicio en el año 95 en un punto de Galicia llamado Aguas Quintianas[66]. El obispo Galaz se hace eco de esta literatura espuria y no duda en incluir el santo, y también el topónimo, entre los de su diócesis al aprobar el calendario de 1688, colocando su fiesta el mismo día que la del Julián africano[67]. Al igual que San Paio, San Julián tiene una fuerte presencia en el ritual y la mentalidad piadosa de la diócesis, conformando ambos la dupla de mártires más relevante de la Iglesia local. Amparándose en la nueva norma litúrgica, el Cabildo catedralicio y el mitrado Torre deciden incluir a este santo legendario dentro del santoral tudense esculpido en los respaldos de la sillería del coro de 1699, precisamente frente al mártir asesinado en Córdoba.

---

dad, cuyo edificio, dice Roa, «oi se prosigue en el campillo, que dizen del Rei, frente la puerta de las casas obispales, donde el santo niño padeció su martirio, i le dio nombre de San Pelayo, para despertar la memoria, i merecida devoción en los ciudadanos, i poner a los ojos de los mancebos, que en él se crían en estudios de letras, i ministerios eclesiásticos, el exemplo de su pureza» (Roa, 1615: 110).

63 Una vez destituido, Sancho fue a Córdoua a curar su obesidad «y valerse de el rey moro, como se hiço, y boluió a cobrar el reyno. En el tiempo que don Sancho estuuo en Córdoba, tomó deuoción con las reliquias de San Pelayo, y luego que se vio pacífico en el reyno, las pidió al de Córdoua, que se las dio, y las traxo con gran goço del reyno. Y las puso en un monasterio de monges benitos, que se decía San Juan Bautista de León, y agora es el de San Isidro de canónigos reglares de San Agustín» (Sandoval, 1610: 91).

64 En león permanecieron «hasta que Almanzor destruyó a León, que los cristianos se retiraron a Ouiedo, y lleuaron a San Vicente martyr, abad de San Claudio, y a San Pelayo, con otras reliquias, y cuerpos de reyes. El cuerpo de San Pelayo pusieron en un monesterio de monjas benitas, que se llamaua San Juan Bautista, y agora se llama San Pelayo, por estar aquí el cuerpo santo» (Sandoval, 1610: 91-92). Refiere Flórez que la colocación improvisada del cuerpo en su destino ovetense, a causa de la premura del traslado, por lo que «el rey Fernando I, hallándose pacífico en el reyno, resolvió colocarle honoríficamente, a cuyo fin pasó a Oviedo con obispos, y con toda la Casa Real, y le trasladó al altar mayor, donde persevera en su urna de plata de casi quatro pies de larga» (Flórez, 1767b: 129). A juicio de Morales, el arca es dorada, pero «la umidad natural de la tierra lo tiene todo tan estragado que parece cobre. Tiene vara y quarta en largo, tres quartas en alto con lo tumbado, y ancha más de media vara, labrada como todas las de aquellos tiempos, de imaginería de más que medio relieve. En alguna parte donde está rota la plata, se parece como el arca es de cedro, que huele suavísimamente» (Morales, 1765: 99).

65 Martirologio Romano, 1678: 24.

66 Dicho escrito ubica en tierras galaicas el martirio de San Julián y sus dos campañeros: «Aquis Quintianis, in Gallaecia Hispaniae Sancti Christi martyres Iulianus, Datiuus, Vincentius, & alii 27 socii eorum» (Calderón, 1619: 17).

67 En dicho calendario se alude a San Julián de la siguiente manera: «Iuliani, Datiui, Vincentii, & sociorum martyrum ad Aquas Quintianas, huius dioecesis» (ACT, Papeles de santos, Documento 23).

El magistral Juan de Armida y Puga firma en 1687 una biografía manuscrita sobre San Julián, la más documentada y extensa. Plantea para su nacimiento diversas hipótesis toponímicas en Portugal, Galicia y Andalucía, e incluso en la antigua demarcación lusa de la diócesis de Tui[68]. Asimismo, data su martirio a finales de la primera centuria de la era cristiana, en el marco de la segunda persecución cristiana ordenada por Domiciano[69]. El lugar concreto son las nombradas *Aquae Quintianae*, un lugar mítico emplazado en el entorno del manantial de Quins, en Melón, dentro del territorio histórico del obispado de Tui[70]. Siguiendo presupuestos hagiográficos al uso, el cuerpo fue entregado a sus seguidores, que lo trasladaron hasta el solar tudense y lo sepultaron en el monte Aloia[71]. A causa de la manipulación de la que ha sido objeto, San Julián ha pasado de gozar de las bendiciones de Roma como mártir en África a tener culto tan sólo en el territorio diocesano. Tan desconocida es su historia que no se ha podido descubrir la causa de su muerte, de ahí que el único distintivo de su victoria, tanto aquí como en la sillería del recinto coral, sea la hoja de aracácea. Del mueble coral proviene, previsiblemente, el prototipo escultórico del Julián de la puerta norte [Figuras 347-348].

La sillería del coro, terminada seis años antes de que Pazos asumiese este encargo, pudo ser la fuente suministradora de modelos para los bustos esculpidos en las puertas. La fuerza expresiva y variedad tipológica de los semblantes, torsos y vestimentas del santoral tallado en el mueble coral no parece haber pasado desapercibida para Pazos, y más aún teniendo en cuenta su probable participación en la misma. Así, cabe la posibilidad de que se haya empleado como referente para el Jerónimo penitente su par dispuesto en una pilastra de la cabecera de la sillería del coro, aunque adaptado al formato escogido y al espacio reservado para él [Figura 344]. Menos de veinte años atrás, hacia 1689, se contrata la imaginería del malogrado retablo mayor barroco, de la que conocemos sólo una parte. Tales efigies pudieron haber influido también en los rostros lignarios de las portadas de la catedral de Tui. Todo ello sin des-

---

68 El manuscrito de Armida refiere la siguiente información: «Nació San Julián en un lugar de nuestra España llamado entonces Acatuci o Araduci, cuya memoria borró el largo curso de los siglos, y invasiones de naciones extrañas. Presumen algunos sería en la Andalucía el que ahora de llama villa de Espejo, o la villa de Aroche. Otros en Portugal la villa de Moura en el Alentejo, o la Guimarães cerca de Braga, en la antigua Galicia. Con más fundamento se puede presumir nació San Julián en Arzúa o en el lugar de Araújo entre Duero y Miño, en los confines de este obispado de Tuy» (Gil Atrio, 1962: 106-107).

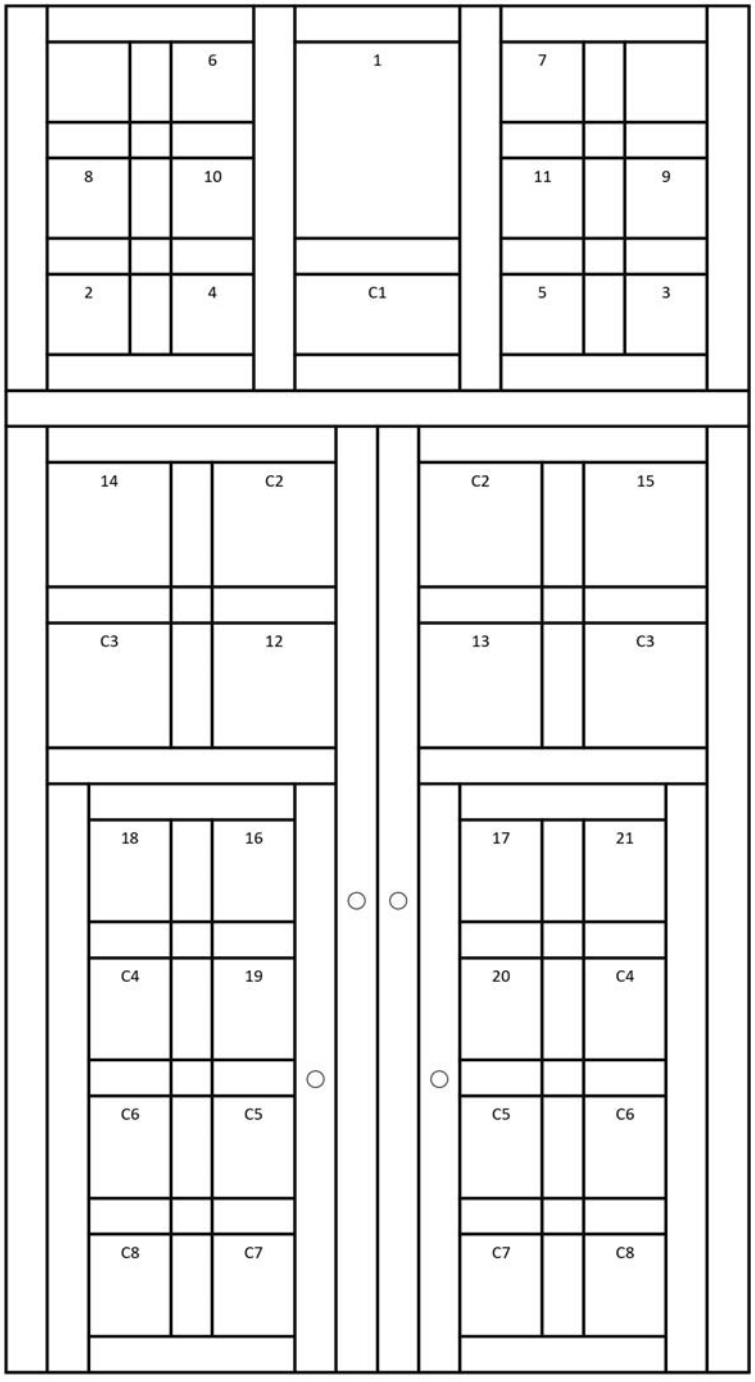
69 El prebendado Armida narra así el martirio de los santos Julián, Dativo y Vicente: «Después de varios tormentos, como es de creer, en que fue prouada su constancia, y resplandeció más su fortaleza, dieron la vida como valerosos soldados de la milicia de Christo por la confesión de su santa Fe, y a su exemplo otros veinte y siete compañeros, cuyos nombres aunque ocultos a nosotros, están escritos en el libro de la vida. De esta victoriosa y celestial esquadra de treinta valerosos combatientes fue el campión y capitán nuestro Julián, con triunfo tan célebre que en el mismo año se gloriaua el lugar de su nacimiento de auer tenido tan ilustre hijo. Fue su martirio en Aguas Quincianas de Galicia, que ahora se llaman Baños de Cerues, dentro de los términos de Santa María de Quins, comarca de Ribadauia, y dentro de este obispado de Tuy, en el día 27 de henero del año 95 de nuestro Redemptor, imperando Domiciano, y siendo Summo Pontífice de la Yglesia San Clemente, martyr primero de este nombre» (ACT, Papeles de santos, Doc. 1, fol. 9v).

70 En este lugar «hay baños muy conocidos, los más célebres y saludables del Reyno, a donde concurren a curarse de diuersos achaques, a que según su calidad siruen diuersas fuentes y baños calientes, cuyo acierto, y que sea propio de baños el achaque, importa mucho a la salud, como el errarlo de peligro. Estas aguas se llamaron antiguamente Quincianas, cuyo nombre conseruaron el mismo lugar y parroquia que se dize Santa María de Quins, de donse se llamaron Quincianas sus aguas, o baños Quincianos, como los llamó Claudiano» (ACT, Papeles de santos, Doc. 1, fol. 8r).

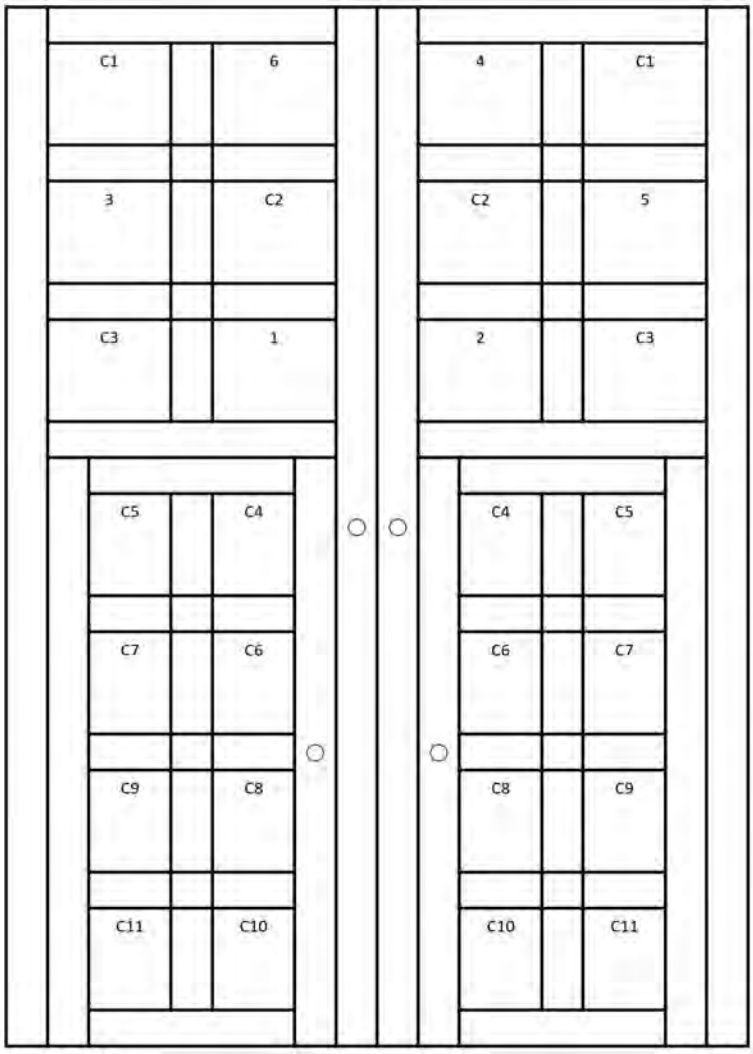
71 Prosigue el canónigo con su disertación biográfica: «El cuerpo de San Julián fue recogido por los fieles con veneración y recato, y solo o acompañado de los demás, según se puede presumir, vino a colocarse en la antigua ciudad de Tuy, o inmediatamente en el monte Aloya,más conocido ya por el rico depósito, por cuia reuerencia se llama comúnmente Monte de San Julián. Allí es cierto conserua la Diuina Prouidencia sus sagradas reliquias, y si ocultas para más seguridad no sin grande veneración y deuoción de los fieles» (ACT, Papeles de santos, Doc. 1, fol. 9v).

cartar el uso de grabados sueltos y libros ilustrados, que no resulta fácil identificar dado que el escultor trata de concentrar en un pequeño tondo el físico, el atuendo y los atributos de cada uno de los personajes de la historia sagrada.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Lectura iconográfica de la puerta occidental de la catedral de Tui. 1: Virgen de la Asunción sobre blasón y cartela. 2: San Pedro. 3: San Pablo. 4: San Andrés. 5: Santiago el Mayor. 6: San Juan. 7: San Felipe. 8: San Bartolomé. 9: Santo Tomás o San Mateo. 10: San Mateo o Santo Tomás. 11: Santiago el Menor. 12: San Marcos. 13: San Mateo Evangelista. 14: San Lucas. 15: San Juan Evangelista. 16: Arcángel San Gabriel. 17: Arcángel San Miguel. 18: San Gregorio Magno. 19: San Agustín. 20: San Jerónimo. 21: San Ambrosio. C1-C8: Cartelas.



Lectura iconográfica de la puerta norte de la catedral de Tui. 1: San Paio. 2: San Julián. 3: Santa Apolonia. 4: Santa Lucía. 5: Santa Bárbara. 6: Santa Catalina de Alejandría. C1-C11: Cartelas.



Figura 322. Catedral de Tui. Puerta occiental y pórtico gótico.



Figura 323. Catedral de Tui. Puerta occidental. Domingo Rodríguez de Pazos, c. 1706.



Figura 324. Catedral de Tui. Puerta occidental. Cartelas y efigie de la Asunción



Figura 325. Catedral de Tui. Puerta occidental. Imagen de la Asunción sobre fondo heráldico.



Figura 326. Catedral de Tui. Sillería del coro. Virgen de la Asunción. Francisco de Castro Canseco. 1699. Museo Catedralicio, Tui.



Figura 327. *Missale romanum ex decreto sacrosancti Concilii Tridentini...* , Venetiis, 1623. The Getty Research Institute, Los Angeles.



Figura 328. Puerta occidental. Desde arriba y de izquierda a derecha: San Juan, San Bartolomé, San Mateo o Santo Tomás, San Pedro y San Andrés.



Figura 329. Puerta occidental. Desde arriba y de izquierda a derecha: San Felipe, Santiago Alfeo, Santo Tomás o San Mateo, Santiago el Mayor y San Pablo.



Figura 330. Puerta occidental. San Lucas y San Marcos. **Figura 331**. Puerta occidental. San Juan y San Mateo.



Figura 332. Puerta occidental. San Gabriel.



Figura 333. Puerta occidental. San Miguel.



Figura 334. Puerta occidental. San Gregorio.



Figura 335. Puerta occidental. San Ambrosio.



Figura 336. Puerta occidental. San Agustín.



Figura 337. Puerta occidental. San Jerónimo.



Figura 338. Catedral de Tui. Puerta norte y portada románica.



Figura 339. Catedral de Tui. Puerta norte. Domingo Rodríguez de Pazos (atrib.). c. 1706.



Figura 340. Puerta norte. Santa Lucía.



Figura 341. Puerta norte. Santa Catalina.



Figura 342. Puerta norte. Santa Apolonia.



Figura 343. Puerta norte. Santa Bárbara.



Figura 344. San Jerónimo. Sillería del coro. Francisco de Castro Canseco. 1699.



Figura 345. Puerta norte. San Paio.



Figura 347. Puerta norte. San Julián.



Figura 346. Sillería del coro. San Paio. Francisco de Castro Canseco. 1699.



Figura 348. Sillería del coro. San Julián. Francisco de Castro Canseco. 1699.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

6 CAJONERÍA DE LA SACRISTÍA MAYOR

En el inventario de la sacristía de 1715, realizado tres años después de la contratación de la cajonería, están implícitas las funcionalidades de este ámbito arquitectónico. Se dispone en el extremo noreste del recinto catedralicio, entre la capilla de Santiago y un edificio que alberga el ropero de la catedral y la escalera de subida al archivo y la sala capitular. El vestuario no fue ideado hasta finales del setecientos, por lo que en origen la sacristía lindaba con el atrio norte. Dado que se concibe como punto de partida y destino de los celebrantes responsables de los oficios que tienen lugar en la basílica[1], los principales cometidos de la sacristía capitular son los de guardarropa[2], tesoro[3], oratorio[4] y biblioteca litúrgica[5]. En ella se guardan asimismo las «alhajas» de la capilla de San Julián en el Monte Aloia, dependiente del Cabildo[6]. Se utiliza también como recinto para exaltar el fervor del

---

1 Así se expresa al respecto el canónigo Francisco Alcoba en su *Breve tractado y recopilación de los ritos y ceremonias que se guardan en esta Sancta Yglesia de Tuy*: «Muchos me han preguntado, qual es el propio tiempo de salir de la sacristía a la misa solemne y a todas las cantadas. Digo que en començando en Introitu, y no antes, ni después, de manera que antes que se diga el verso estén en el altar. Y advierto que aguardar a salir al Gloria Patri es abuso, y viene de quando se dezía el Introitu dos vezes muy baxo y el Gloria Patri alto. Es grande impropriedad, porque al Gloria Patri deuemos estar humillados, y en pie, y no andando, que es indecencia» (ACT, Ceremoniales, Alcoba, 1615-1624, fol. 5v).

2 Las vestiduras sagradas y otros objetos textiles ocupan el grueso del inventario: la categoría de «hornamentos blancos» la forman cuarenta y tres capas, dieciocho casullas, una dalmática y siete ternos, compuestos en mayor o menor número de piezas por casulla, dalmáticas, estolas, manípulos, collares, bolsa de corporales, paño de cáliz, frontal, dos paños de púlpito, credencia y fundas para los epistolarios, misal y paños para los atriles y capa pluvial; a lo que se suman siete ternos colorados, treinta y ocho capas y veinte casullas encarnadas; tres ternos y nueve casullas verdes; seis ternos morados, así como trece casullas, dos dalmáticas y una capa del mismo color; cuatro ternos negros, doce casullas y ocho capas del mismo tipo; treinta y siete frontales y cuatro palios; doce paños de facistol; nueve paños de púlpito; dos colgaduras completas y ocho paños de otra; siete sitiales; siete piezas de una cama; un dosel; quince almohadas; cuatro «caydas» e igual número de mangas para los brazos de las andas, empleadas el día de la procesión del Corpus; una funda que sirve para la cruz grande en dicho día; dos cortinas para el Santo Christo de la reja frontal del presbiterio; dos alfombras, dos tapices y cinco reposteros; once sillas y dos «tijeras»; cincuenta y nueve bolsas de corporales; veintinueve mesas de corporales; noventa y cuatro paños de cálices; treinta y cuatro bandas; setenta y cinco amitos; setenta y un albas; cuarenta y dos cíngulos y treinta y dos fiadores; noventa y un purificadores; cuarenta y nueve toallas; treinta y siete mesas de manteles; siete frontaleras; doce paños de manos; y un número indeterminado de cortinas (AHN, Clero, Catedral de Tui, libro 10.379, fols. 35r-53r).

3 En dicho recuento se contabiliza primeramente la «plata», siendo buena parte de ella obra de mecenazgo de obispos tudenses, hidalgos e indianos: diez cruces, una de ellas de azabache; tres custodias, la mayor que se utiliza en la procesión del Corpus, otra que se usa para llevar el viático y una tercera que se encuentra en la capilla del Sacramento; cuatro hostiarios; un viril para dicha custodia; un «vaso» para dar la comunión; un «relicario» empleado para administrar el viático a los enfermos; doce fuentes; trece salvillas; ocho paletillas, con una tijera y dos punteros; seis cucharillas de plata para los cálices; tres aguamaniles y una jarra; veintiún cálices con sus patenas, así como otro sin patena, guardado dentro de un cofre, que sirve para el Monumento de Semana Santa; quince pares de vinajeras; cinco campanillas; dos navetas; tres incensarios; seis portapaces; ocho cetros; treinta y cuatro candeleros y ciriales de plata, y otros setenta y cuatro de bronce; nueve ampollas; un caldero; una pequeña taza con su cuchara; tres coronas; un rosario de madera y otro de cristal; seis lámparas; seis atriles, entre ellos uno japonés de arte namban; y cuatro aras de piedras nobles, sumadas a las aras de los altares, «que son de pizarra» (AHN, Clero, Catedral de Tui, libro 10.379, fols. 26r-35r).

4 Antes de que la construcción de la nueva cajonería dotase de retablo al recinto, los rezos del obispo, los canónigos, párrocos y capellanes se hacían frente a «una caja dorada con sus puertas, y dentro della un Santo Christo con dos ymágenes a los lados, una de Nuestra Señora y otra de San Juan», la cual «ahora está colgada cerca de la pila donde se lauan en la sachristía» (AHN, Clero, Catedral de Tui, libro 10.379, fol. 54v).

5 Dentro de la sacristía existe una importante librería, formada por veintidós misales; un pontifical francés de 1542, otro de 1595 «con sus estampas» y dos más de 1627; dos libros titulados «Metodus consacracionis sacre crismatis»; un libro «para cantar la Pasión en canto llano»; tres breviarios grandes «que siruen en el chroro»; tres libros «de calendas que siruen en el coro», y otros dos «que se lleuaron a San Julián y siruen allá para las funziones del Cauildo»; y dos libros «llamados pasionarios» (AHN, Clero, Catedral de Tui, libro 10.379, fols. 53v-54r).

6 La ermita de San Julián del Monte Aloia, a las afueras de la ciudad de Tui, es propiedad y responsabilidad del Cabildo. En la sacristía catedralicia se encuentran depositados los siguientes objetos de esta capilla: un relicario de plata sobredorada, con un «Santo Cristo y dos ymájenes de una parte y otra del otro»; una joya «de christal engarçada en oro con esmaltes pequeños, y de un lado un Ese Omo y de otro Nuestra Señora»; una joya de plata con una Verónica; una joya de plata sobredorada «a modo de librillo»; una joya de broce esmaltada con una Concepción; una joya «con su cerquillo de feligrana sobredorada», con «una santa mártir dentro»; una Soledad «con zerquillo de oro de un lado, y del otro la Mada-

obispo y el clero catedralicio, pues alberga un buen número de pinturas, grabados, textiles y esculturas devocionales[7].

La investigación de Andrés Rosende Valdés sobre la cajonería tudense es todo un clásico, abriendo el camino de los estudios sobre este mueble catedralicio, el cual ha servido de plataforma para desarrollar el presente capítulo. Aparte de sus apreciaciones acerca de la estructura, el ornato y el estilo, el valor de este trabajo radica en contener una explicación sintética y global en torno al programa figurativo[8]. También Ernesto Iglesias Almeida le ha dedicado una páginas en su estudio sobre Domingo Rodríguez de Pazos[9]. Recientemente, José Manuel López Vázquez ha abordado el análisis de esta obra a través de una monografía. En ella adopta una postura alternativa sobre los asuntos iconográficos que difiere en buena medida de la de Rosende[10]. Nuestra visión, en parte concordante con ambos investigadores, ahonda en la diversificación de fuentes y modelos y se basa en una interpretación de los temas que consideramos cercana a las intenciones de los ideólogos del programa. Con todo, coincidimos con ellos en la identificación del mensaje general y sus destinatarios.

El 15 de enero de 1712 recibe Pazos su mejor encargo y uno de los más relevantes de la escultura barroca gallega. Tal día rubrica con los canónigos Pedro Gómez de la Torre y Benito de Araújo, que actúan en representación del Cabildo, el contrato que le permite acometer las obras de sustitución de cajonería de la sacristía mayor y la sillería de la sala capitular[11]. La contraprestación económica se concreta en 20.000 reales y el término para afrontar ambos trabajos finaliza el 30 de septiembre de 1713. Tres días después de la firma del acuerdo se le exige al maestro la entrega de avales como condición para que se hagan efectivas las libranzas de dinero, fianza que presenta el 1 de febrero de 1712[12]. La construcción de ambos muebles estaba ya prevista dos años antes, cuando el Cabildo decide, el 5 de mayo de 1710, traer de la vecina Asturias los tablones de nogal negro necesarios para la obra[13]. Entre el 11 y el 19 de diciembre de 1711 los capitulares acuerdan con el escultor los términos de la ejecución y ordenan que la misma se traslade a documento público[14], que aún tardaría casi un mes en firmarse.

---

lena»; una Soledad «con marco de feligrana de plata», y del lado contrario «tiene la Madalena»; una diadema y una cadena de plata, así como una sortija de oro; seis capas; cuatro lazos e igual número de ligas y cintas (AHN, Clero, Catedral de Tui, libro 10.379, fols. 56v-57r).

7 Entre las piezas expuestas se encuentran las siguientes: «Un Niño dormido que está dentro de una cajita pequeña con su bidrio delante, y está a un lado del altar de la sachristía. Un quadro de Nuestra Señora con el Niño y San Juan, que tiene el marco dorado. Un Santo Christo bordado con sus marquitos, ya muy viejo. Otro marco con un tafetán en que está pintada la ymajen de San Julián. Tres láminas con marcos negros, una de Nuestra Señora de la Concepción, otra de San Pedro y otra de Nuestra Señora con el Niño en los brazos, que están sobre del arco de la sachristía. Dos láminas pequeñas con sus marquitos dorados, una del Ese Omo y otra de Nuestra Señora y San Juan… Yten un Santo Christo grande, que está colgado a la puerta de la sachristía» (AHN, Clero, Catedral de Tui, libro 10.379, fols. 54v-55r).

8 Rosende Valdés, 1980: 67-96.

9 Iglesias Almeida, 2000: 10-14.

10 López Vázquez, 2016.

11 Véase el texto completo del concierto de tales obras en el Documento 18 del corpus documental. De los viejos muebles reemplazados no ha quedado rastro alguno, ni físico ni textual.

12 ACT, Libro 3º de Acuerdos espirituales (1682-1735), fols. 86v-87r.

13 En el cabildo de ese día se acuerda «el que se encargasen en el Principado de Asturias trescientos y cinquenta tablones de nogal negro y bien seco, los queles han de tener a catorce quartas de largo, y de a doce y de a diez, y han de tener de ancho a tres quartas y media, y de a tres y de a dos y media. Y han de tener de grueso todos ellos a cinco dedos y de a seis. Y su ubiere algunos de a quatro quartas pueden venir asta veinte y cinco, yncluiéndose en los dichos trescientos cinquenta. Y han de ser todos ellos lisos y sin nudo. Cuia madera ha de seruir para los cajones, respaldos y más obra que se ha de hacer en la sachristía y en la sala del cauildo» (ACT, Libro 3º de Acuerdos Espirituales (1682-1735), fol. 77v).

14 ACT, Libro 11º de Actas capitulares (1696-1712), fols. 457v-458r.

El 9 de junio de 1713 se piensa ya en asentar la cajonería, pues se calcula que para cuando Pazos decida iniciar el montaje tendría que estar finalizado el traslado provisional del mueble viejo, los ornamentos y las alhajas a las capillas de Santa Catalina y del Sagrario[15]. El 21 de julio el cliente agasaja al entallador con 500 reales a mayores de los pactados por haber «echo la obra de la sachristía y de esta sala con toda perfeción y más de lo que se le pedía»[16]. Al respecto del mueble de la sacristía, el escrito notarial informa de la existencia de una traza, siendo bastante explícito sobre las medidas y estructuras de cajones, respaldos y coronaciones de ambos lados. Así, se determina que

> «los cajones de dicha sachristía an de lleuar tres órdenes con el alto que tienen los biejos que ay en ella al costado de la plazuela y el ancho de medio palmo minos. El frontispicio de dichos cajones a de lleuar su labor llano con todo primor y sus diuisiones bien echas entre cada uno. Y del lado de la plazuela an de yr quatro cajas grandes con doze cajones, y a los lados dos cajas más pequeñas con tres cajones cada una. Estos cajones an de lleuar su respaldo con su coronazión, y el alto de uno y otro a de llegar al plano de la bentana por donde entra la lus para dicha sachristía. Dicho respaldo a de tener sus pilastras guarnecidas con labor y la coronazión y cornija a de ser de primor, según la representa la planta echa por dicho maestro, escepto que no a de hacer plaión o salida adelante, y entre las tales pilastras se an de esculpir de media talle las efigies de los apóstoles, euangelistas y pastores[17], según la repartizión que auajo yrá declarada, cuyos cajones an de ocupar, con su respaldo y coronazión, todo el ancho que ay por el lado de dicha plazuela desde el arco de la capilla de San Juan asta la pared del altar donde se viste el presidente. Asimesmo, a de hacer cajones con su respaldo y coronazión, con lo demás correspondiente a lo referido, por la parte obpuesta, que es la pared de la capilla de Santiago, y an de ocupar dichos cajones en la forma referida desde la pared donde está el altar donde se biste el presidente asta la puerta de dicha sachristía, escepto que junto a dicha puerta an de tener dichos cajones un rasgado para que se pueda cómodamente acer la seremonia de los señores caperos. Y este rasgado a de yr guarnecido con su labor de primor, y en este sitio se an de repartir tres cajas grandes con tres cajones en cada una, con el alto de los otros arriua dichos, y si puede ser que tengan medio palmo menos en el ancho, y en todo lo demás an de yr con ygual correspondencia a los del otro lado»[18].

El instrumento público es algo menos concreto por lo que mira a la dotación escultórica, a la que alude de forma escasa y vaga. A este respecto se puntualiza que

> «las efigies de los apóstoles, euangelistas y doctores se an de repartir de entre anbos lados por mitad, començando desde la pared del altar donde se biste el presidente, y se añadirá la efigie de San Juan Baptista y las virtudes que cupieren. Y se entiende que con los apóstoles entra San Pablo para que con el Baptista aga el número ygual»[19].

Pese a la poca información iconográfica que se extrae del texto, se deduce que los capitulares se vieron en la obligación de reducir el programa figurativo, debido acaso a un cómputo optimista del espacio, insuficiente en la práctica para albergarlo sin sacrificar las proporciones. En efecto, en el documento se habla de las imágenes de los cuatro evangelistas, que no se han tallado, y de la de San Juan Bautista, que haría pareja con uno de los apóstoles y que tampoco figura en la obra final. Los autores de los evangelios se han sustituido por otros tantos episodios de la vida de Cristo. Este supuesto fallo de cálculo provoca que la lectura dual y

---

15 ACT, Libro 12º de Actas capitulares (1712-1722), fol. 38r.
16 Ibidem, fol. 40v.
17 El término «pastores» es una errata de copista, que habrá querido escribir «doctores», tal y como figura en el mismo texto más abajo.
18 ACT, Protocolos, Juan de Ínsua y Valdivieso, 1712, fol. 1r-v.
19 Ibidem, fol. 1v.

simétrica ideada a ambos lados de la cajonería, diseñada como un diálogo planificado, no se pueda realizar más que en ciertos ciclos escultóricos del mueble, como los correspondientes a los primeros padres, los profetas, la *vita Christi,* los doctores y las postrimerías. Pero queda truncada e incompleta en el caso del martirio de los apóstoles, el asunto del libre albedrío, los temas simbólicos de la crestería, así como las alegorías de los vicios y las virtudes de las pilastras. Con respecto a estas últimas, tan solo existe una correspondencia razonable entre los pecados del lado sur y las perfecciones que los contrarrestan en el respaldo norte.

El conjunto se completaba con un retablo, hoy desaparecido, formado por un Santo Cristo con las figuras de María y San Juan y un grupo de la Resurrección[20]. La escritura de concierto alude a la presencia de pilastras en dicho retablo y menciona la técnica escultórica, sin apartarse en ambos casos del estilo de los respaldos de las cajoneras, e incluso hace relación a su anchura y elevación, así como a la mesa de altar sobre la que habrá de levantarse[21]. En ningún momento se aclara si la mesa responde a un modelo clásico de altar o si sería una tercera cajonera sumada a las referidas, dado que el instrumento legal únicamente refiere dos, adosadas a los muros que lindan al norte y al sur con la plaza norte y la capilla de Santiago. Partiendo de la idea de que tradicionalmente los retablos de sacristía se levantan sobre una mesa-cajonera, nos queda todavía la tarea de identificar la que sirvió de asiento al retablo de la sacristía tudense. En el recinto catedralicio se conservan dos muebles con esas características, que por su estilo se pueden asignar a Pazos. Uno de ellos, arrimado hoy al muro oriental de la sacristía capitular, responde a la descripción que las fuentes hacen de la cajonería costeada por el obispo Torre para la capilla de Santa Catalina, ya vista en el capítulo de la clientela. Por lo tanto, intuimos por descarte que la que actualmente amuebla la sacristía de la capilla de San Telmo pudo pertenecer a la obra que nos ocupa [Figura 349].

La equipación mobiliar de la sacristía se completa en 1713 con las puertas de entrada al recinto, ajustadas a Pazos por 6.000 reales, cantidad que incluye el retablo de San Pedro y cuatro ventanas de la sala capitular[22]. Se contrataron dos hojas, una interior y otra exterior con casetones moldurados, que es la que hoy perdura. Se encuentra flanqueada por dos pilastras cajeadas recorridas por querubines y sartas de frutas, que a su vez sostienen un entablamento cuya cornisa se decora con ovas y un fila de hojarasca.

Por lo que respecta a su estructura, el mueble se divide verticalmente en tres partes: la

[20] La finalidad fundamental del oratorio de las sacristías, según Francisca del Baño, es la de «ser utilizado por los sacerdotes que van a oficiar la misa, para que puedan llevar a cabo en él su necesaria preparación y concentración previa» (Baño Martínez, 2009: 84).

[21] Este retablo forma parte indisoluble de la cajonería de la sacristía mayor, ya sea como continuación estructural, ya como complemento iconográfico. En la escritura se contempla la obligación «de hacer el retablo donde se biste el presidente de media talla, con sus pilastras de todo primor, y a de subir todo más alto que la coronazión de los cajones, pero recojiéndose a proporción de suerte que no ynpida la luz de dicha bentana. El ancho de este retablo a de ser el mesmo que tiene aora el que allí está, y en el cuerpo principal de dicho retablo a de lleuar una ymagen de un Santo Christo y a los lados dos efigies de media talla de María Santísima y San Juan Euangelista, y en la parte alta de dicho retablo a de yr esculpida la Resurreción de Cristo Nuestro Señor. Yten que a de hacer en la mesa del altar la tarima alta del plano de dicho altar y la otra tarima para los pies» (ACT, Protocolos, Juan de Ínsua y Valdivieso, 1712, fol. 1v).

[22] Se estipula en el referido contrato «que a de hacer dos puertas para la de la sachristía de dicha Santa Yglesia, la más de adentro muy fuerte y gruesa y la de afuera más delgada, según la proporçión con que oy están las puertas uiejas, y una y otra an de lleuar toda aquella guarnición liza que paresca más lucida y acomodada a dichas puertas. Ha de acer tanuién en la pared de dichas puertas de la sachristía por la parte de afuera un frontispicio, que se conpondrá de dos pilastras, de cada lado la suya, que suban con su lauor y cornija y cierren por arriua dicha puerta con sus remates de todo primor, las quales puertas no an de lleuar lauor de talla sino guarnición y lauor liso, pero con toda la perfecçión que corresponda» (ACT, Protocolos, Juan de Ínsua y Valdivieso, 1713, fol. 78r).

cajonera propiamente dicha, su respaldo y la crestería que lo corona. La sección arrimada al muro norte, más extensa que la del sur, presenta seis columnas de tres cajones, dos de ellas más estrechas, todas separadas por pilastras acanaladas [Figura 350]. En su frente los cajones se decoran con labor relivaria a modo de grutesco y corazones atravesados por flechas. Por el contrario, la cajonera meridional únicamente cuenta con tres grupos de cajones en el frente, con el central destacado en anchura, y otro dispuesto en bisel hacia la entrada de la sacristía [Figura 351]. Los respaldos albergan una parte considerable del programa iconográfico de la cajonería. Sus historias y motivos se separan mediante pilastras, mientras que en vertical figuran encajados entre un zócalo y una suerte de entablamento. Los asuntos que pueblan la crestería se dividen por medio de pivotes abalaustrados. Los dos tableros de los extremos del respaldo septentrional se disponen, al igual que sus coronaciones, en posición sesgada para evitar las ménsulas sobre las que descansan los nervios de la bóveda del recinto. En el mueble de la pared sur solo uno de los entrepaños tiene esa orientación oblícua, pues el otro, cercano a la puerta de la sacristía, no llega hasta el ángulo en el que se encuentra la ménsula. Desde el punto de vista del aparato ornamental, el mueble está poblado de cartelas de todos los tamaños y densidades, mezcladas con las composiciones de la crestería, adheridas al entablamento o formando parte de la imaginería de las pilastras.

La planificación iconográfica, que se irá desgranando paulatinamente, se centra en los motivos de la caída del hombre y la senda que se debe trazar para alcanzar la salvación. Se trata de una lección edificante y positiva dirigida al clero catedralicio, beneficiario del recinto, pero podría extenderse perfectamente al resto de la humanidad. El programa arranca con los causantes del pecado original, y prosigue con los referentes positivos y advertencias que tanto el prelado como los canónigos y capellanes deben tener en cuenta para alcanzar la deseada inmortalidad. Los *exempla* expuestos en los respaldos de la cajonería proponen a los destinatarios del mensaje la práctica de las virtudes, la abnegación, la humildad, la obediencia, la predicación eficaz y la toma de conciencia sobre la temporalidad y mutabilidad de la existencia mundana. Tal modelo de vida se explica por medio de alegorías humanas, animales y elementos vegetales, así como a través de las *passio* de los apóstoles, el talante sumiso de Cristo, la simbología eucarística, los sacrificios de Abraham y Noé y la labor de los doctores de la Iglesia de Roma como intérpretes de la palabra de Dios. También se muestra al creyente el trayecto equivocado por medio de la tentación y los vicios que es necesario evitar.

6.1 El nacimiento del pecado

«Por la mujer tuvo principio el pecado y por ella morimos todos». Eclo 25, 33.

El programa figurativo general de la cajonería debe interpretarse en clave salvífica, de modo que su análisis se iniciará inexorablemente por las figuras de Adán y Eva. La transgresión del mandato divino desencadena el ciclo escatológico, y desde ese momento la existencia plácida e infinita se vuelve desapacible y temporal. Tal desobediencia, que da origen al pecado y a la mortalidad, explica solo en parte la presencia de la pareja genesíaca en el mueble tudense, sirviendo solo como punto de partida. A esta razón hay que contraponer otra de mayor entidad y desde luego más positiva: la que sitúa a ambos padres como prefiguraciones de Cristo y la Virgen y, por extensión, referentes de esperanza de una salvación futura. Los pri-

meros padres son a un tiempo causantes de la caída y prefacio de la redención que está por venir, conceptos opuestos y complementarios que guían la lectura iconográfica del mueble de la sacristía. El concilio de la Contrarreforma señala que Adán incurrió por culpa de su prevaricación «en la ira e indignación de Dios», perdiendo de inmediato la «santidad» que le fue conferida y pasando «a peor estado en el cuerpo y en el alma»[23]. El castigo a tal desacato, para él y su descendencia, es «la muerte con que Dios le había antes amenazado» y «la muerte en el cautiverio bajo el poder del mismo que después tuvo el imperio de la muerte, es a saber del demonio»[24]. La reconciliación del género humano con su Creador tendrá lugar por medio de la pasión del Mesías. Así pues, como se defiende en el cónclave, la pena se redime a través del «mérito de Jesucristo», simbolizado en el baño de la regeneración implícito en el sacramento del bautismo[25].

El primer varón, de aspecto venerable como el de un profeta, se efigia con las piernas cruzadas en posición de reposo, arropado con un pellejo de animal, trenzado y sujeto con ramas, y apoyado sobre el azadón del que se vale para cumplir el mandato de labrar la tierra[26]. El mango del apero aparece rodeado por una filacteria cuya inscripción no es posible leer debido a su desgaste. Sentado a sus pies figura un león, felino que acompaña a menudo a Adán en el Jardín del Edén y que cabe interpretar como metáfora del propio Cristo[27], de su encarnación[28] y posterior resurrección[29]. Se concibe además, en relación con el Mesías, como sinónimo de vigilancia[30] y magnanimidad, y por lo tanto, de la justicia y misericordia divina que

[23] Concilio de Trento, 1785: 48-49.

[24] Concilio de Trento, 1785: 49.

[25] Concilio de Trento, 1785: 50-51.

[26] Para documentar los episodios bíblicos que figuran en el presente trabajo seguimos en todo momento la Vulgata latina, traducida al castellano por Felipe Scío de San Miguel entre 1790 y 1793. Después de haberse beneficiado del árbol del Paraíso amonestó Dios a la mujer con estas palabras: «Multiplicaré tus dolores, y tus preñeces: con dolor parirás tus hijos, y estarás baxo la potestad de tu marido, y él tendrá dominio sobre tí». Al hombre le dijo lo siguiente: «Por quanto oiste la voz de la muger, y comiste del árbol, de que te había mandado, que no comieras, maldita será la tierra en tu obra: con afanes comerás de ella todos los días de tu vida. Espinas y abrojos te producirá, y comerás la yerba de la tierra. Con el sudor de tu rostro comerás el pan, hasta que vuelvas a la tierra de la que fuiste tomado: porque polvo eres, y en polvo te convertirás» (Gén 3, 16-19). Tras el acto de insumisión se vieron desnudos, y para tapar su impudicia hizo el Creador «a Adán y a su muger unas túnicas de pieles, y vistiólos» (Gén 3, 21).

[27] En los textos sagrados se ha querido asimilar el león con Cristo cuando Jacob llama «cachorro de león» a su hijo Judá, de cuya tribu desciende Jesús (Gén 49, 9), reforzada en el Apocalipsis de forma más explícita en el sentido redentivo, pues uno de los ancianos anuncia «que ha vencido el león de la tribu de Judá, la raíz de David, para abrir el rollo y sus siete sellos» (Ap 5, 5).

[28] El *Physiologus* alude a una nueva característica del león que lo pone en contacto con la encarnación del enviado de Dios: «Cuando el león merodea por el monte y siente la presencia del cazador, borra sus propias huellas con la cola, para evitar que los cazadores, a la zaga de aquéllas, descubran su cubil y le cacen», del mismo modo que el Salvador, «encubrió sus huellas espirituales, es decir, su divinidad; se despojó de su rango y bajó al vientre de María para salvar al género humano del engaño» (Fisiólogo, 1986: 3-4).

[29] En la Edad Media existía la creencia, heredada de autores como Plinio, de que «la leona da a luz al cachorro como muerto y ciego, tendiéndose a su lado durante tres días, fijos los ojos en él. Transcurrido ese tiempo, se aproxima el león y echa su aliento sobre el cachorro, que recupera enseguida la vida y abre los ojos a la luz», y así también «las gentes que no creían, tras los tres días de sepultura, contemplaron la resurrección del Señor y fueron llamados a la vida. Pues, antes del bautismo, podían considerarse muertos y ciegos; pero eran observados durante los tres días de sepultura por la leona, esto es, por el santo Espíritu, y cuando llegó el león, es decir, el verbo vivificador, les inspiró el Espíritu Santo, los devolvió a la vida y los sacó a todos del infierno» (Fisiólogo, 1986: 9-10).

[30] En el bestiario de Philippe de Thaün se afirma que el león «duerme con los ojos abiertos. Sabed que esto representa al Hijo de la Virgen María, mientras velaba en su muerte, cuando destruyó la muerte mediente la muerte; llamó al demonio la muerte, y dijo que sería su muerte, su destrucción y nuestro descanso. Y en su muerte veló, cuando encadenó al demonio; mediante su muerte, venció a Satanás, nuestro enemigo. Merced a la muerte del Señor, nos ha sido dado el reposo; y

protege al pecador arrepentido[31]. Esta visión cristológica, y por lo tanto amable, del león, de la que se hace eco Pastoureau, es la más conveniente al discurso[32]. Pese a ello, no hay que desdeñar la variante que conecta a esta fiera con un buen número de vicios, entre ellos la furia, la concupiscencia carnal, la ambición inmoderada, la desidia, el deseo de lo ajeno y, sobre todo, el orgullo, como sostienen Charbonneau-Lassay[33] y el propio Pastoureau[34]. Por la vinculación de Adán con el león se le considera predecesor de la misión liberadora del Hijo de Dios y, por lo tanto, paladín contra los vicios representados por el félido. Tomando pues como base todos los aspectos del animal, favorables y adversos, el Adán terrenal se erige en antecesor de Cristo, y a su vez el Salvador se alza como nuevo Adán celestial[35]. Esta podría ser la razón de que su tratamiento en la cajonería sea tan condescendiente con su responsabilidad en la vulneración de la advertencia dada por el Señor en el Paraíso, pues no en vano, y para mayor recompensa, Adán se sitúa en la crestería sobre el tablero en el que se talla el novísimo de la Gloria [Figura 352].

Eva viste las mismas pieles que su compañero y alza con su mano derecha el fruto de la discordia[36]. Con el otro brazo sostiene una banda que llega hasta el suelo, cuya inscripción, si la ha tenido, ha desaparecido por completo. La vestimenta de pieles de la pareja pecadora es una reminiscencia de la Edad Media, siendo sumamente raro verlos ataviados con pellejos, a modo de salvajes, en representaciones de la Edad Moderna. Los largos cabellos ensortijados de Eva cayendo por el tórax y los brazos traen a la memoria los bultos inmaculistas difundidos desde su taller vallisoletano por Gregorio Fernández y en Galicia por Mateo de Prado. La evocación mariana de la primera mujer se confirma con la presencia de la serpiente diabólica sometida bajo su pie derecho[37], recurso tomado de la iconografía apocalíptica, dejando clara la asociación entre la esposa de Adán y la Virgen, considerada como nueva Eva, concepto trata-

así entendemos el seño del león» (Malaxecheverría, 1989: 27).

31 Réau, 2008: 115.

32 Algunos doctores de la Iglesia y otros autores, como San Ambrosio y Orígenes, fundamentan su apreciación del felino en el «Nuevo Testamento y ven en el león al «señor de los animales» y, por lo tanto, a una figura de Cristo. De ese modo, preparan el terreno para una futura valorización cristiana del león», al cual recibe «la influencia de los bestiarios latinos, derivados del *Physiologus* griego» (Pastoureau, 2006: 59).

33 Charbonneau confirma la *liaison* del animal con un sinnúmero de vicios, entre ellos los dos aquí mencionados: «En su papel infernal, el león suele ser emblema de una de las tres concupiscencias a las que el ascetismo cristiano atribuye la perdición de las almas: concupiscencia de la carne, de donde viene la lujuria, la avaricia y la pereza; concupiscencia de los ojos, de donde viene nuevamente la lujuria, la avaricia y la envidia, y concupiscencia del orgullo de la vida, de donde viene el orgullo y la ira. En estas tres filiaciones de los pecados capitales, el león representa el orgullo de la vida» (Charbonneau-Lassay, 1997: 51).

34 La mayoría de los Padres de la Iglesia, especialmente San Agustín, «lo presentan como un animal diabólico: es violento, cruel, tiránico; su fuerza no está puesta al servicio del bien, sus fauces se asemejan al abismo del infierno, todo combate contra un león es un combate contra Satán» (Pastoureau, 2006: 59).

35 En la primera carta a los corintios, San Pablo, aludiendo a esa dualidad Adán-Cristo, les dice que «como por un hombre vino la muerte, también por un hombre vino la resurrección de los muertos. Y como en Adán mueren todos, así también en Cristo serán todos vivificados» (Cor 15, 21-22).

36 Víctima de los ardides del reptil maléfico, Eva consideró que el árbol prohibido «era bueno para comer, y hermoso a los ojos, y agradable a la vista», por lo que «tomó de su fruto, y comió, y dio a su marido, el qual comió» (Gén 3, 6).

37 La serpiente, como parte necesaria en la tentación, tampoco se queda sin escarmiento: «Por quanto has hecho esto, maldita eres entre todos los animales, y bestias de la tierra: sobre tu pecho andarás, y tierra comerás todos los días de tu vida. Enemistades pondré entre ti y la muger, y entre su linage y su linage: ella quabrantará tu cabeza, y tu pondrás asechanzas a su calcañar» (Gén 3, 14-15).

do entre otros por Réau[38] y Levi d'Ancona[39]. Mahíques alude al triángulo de relaciones y préstamos entre Eva y la Mujer del Apocalipsis al indicar como el dragón que ronda a la segunda evoluciona hacia una serpiente sumisa a los pies de la primera[40]. A diferencia de Adán, su consorte ha soportado el peso de la culpa en el terreno de la ideología cristiana, al ser la primera en ser embaucada y confundir luego a su consorte, por lo que su ubicación sobre el relieve del Infierno no parece ser casual[41] [Figuras 353].

6.2 Las postrimerías

> «¡Oh, condición mortal! ¡Oh, dura suerte! ¡Que no puedo querer vivir mañana sin la pensión de procurar mi muerte! Cualquier instante de la vida humana es nueva ejecución, con que me advierte cuán frágil es, cuán mísera, cuán vana». Francisco de Quevedo, *¡Cómo de entre mis manos te resbalas!*, 1613.

El idilio entre Dios y su creación se resiente tras el acto de insubordinación de Eva y Adán, y ello conlleva consecuencias inexorables para la humanidad: la existencia terrenal se vuelve fugaz y por el camino acecha la muerte, como señala Quevedo. Tras el óbito se celebra un juicio particular que conducirá el alma del fallecido hacia el tormento perpetuo o la visión beatífica. La mentalidad imperante concibe la existencia humana como una calamitosa peregrinación desde la cuna hasta la ansiada hora en la que el alma se libera de la cárcel corporal. En el pensamiento colectivo se imponen normas de comportamiento que tratan de apartar al cristiano de las tentaciones que puedan devenir en falta irremediable y encaminarlo hacia la práctica de las virtudes cristianas. En definitiva, se invita a vivir una existencia modélica según los preceptos de la Iglesia con el propósito de alcanzar un devenir eterno. La transmisión de este ideario escatológico corre por cuenta, principalmente, de la maquinaria didáctica jesuítica, nutrida de un buen número de escritores y predicadores, empezando por Ignacio de Loyola. En los extremos de ambos respaldos se disponen las cuatro postrimerías: la Muerte antes del Juicio, en la parte occidental de la cajonería, junto a la entrada, y el Infierno frente a la Gloria en el lado contrario. Mientras que en la predela del retablo de San Pedro se talla el proceso que sufrirá la humanidad en su conjunto tras el segundo advenimiento de Cristo, lo que aquí se esculpe es el destino individual del alma del difunto tras el óbito.

La *imago mortis*, encarnada por un sombrío esqueleto alegórico, se recorta sobre un fondo montañoso y arbóreo y se posiciona al lado de una torre de tres cuerpos [Figura 354]. La anatomía moralizante, ligada al tema de la *vanitas*, se emplea aquí como alegoría de la fu-

---

[38] Eva es, como su par, una figura contradictoria, pues por un lado, como señala Réau, «es una prefiguración de la Virgen María, que con frecuencia es llamada *la nueva Eva*», hasta tal punto que la Iglesia de la Edad Media jugaba «con la semejanza de las palabras *Ave*, fórmula de la salutación angélica a la Virgen, y *Eva*» (Réau, 1996a: 102). Pero por otra parte se la considera «a la vez como *antivirgen*, puesto que ella introdujo el pecado en el mundo, que María Inmaculada ha redimido por el sacrificio de su divino Hijo» (Réau, 1996a: 102). Dicho de otra forma, como defiende San Ambrosio, por medio de Eva «llegó la locura, y por la Virgen la sabiduría», beneficiándose Eva «de la creciente devoción de María, con la cual constantemente se coteja» (Réau, 1996a: 102).

[39] Levi d'Ancona, 1957: 35-36.

[40] Mahíques, 1996-1997: 178.

[41] La Iglesia han tendido a «culpar a la mujer», sinónimo de «seducción, instrumento del demonio», exculpando a Adán, «culpable por debilidad» (Réau, 1996: 107). Se la señala como «la principal e incluso como la única culpable. Ella es quien entabla conversación con la serpiente y quien ofrece la manzana a Adán» (Réau, 1996: 107).

gacidad de la vida, según Civil[42], Valdivieso[43], Sebastián[44] y Bialostocki[45]. Esta *morte secca* advierte a los poderosos, que por su jerarquía se creen inmunes, que el tiempo apremia y que resulta inútil acaparar cargos civiles y clericales y gozar de sus privilegios[46]. Recuerda también que en el momento del óbito responderán ante el juez celestial en pie de igualdad con los desheredados, sin importar el puesto que hayan ostentado en el escalafón social, ya sean papas o reyes, cardenales, obispos, presbíteros y nobles, y lo hace arrojando al suelo los símbolos de la *potestas* y la riqueza acumulados en un saco: monedas, una corona real, una tiara, una mitra, un capelo, un bonete y diversos elementos de una panoplia. Según Valdivieso, en la España del Siglo de Oro existe un ambiente general de asunción de los conceptos de vacuidad de los gozos profanos y de transitoriedad de nuestro caminar por el mundo, idea que genera angustia colectiva y que no tarda en trasladarse al arte[47]. El jesuitismo es la corriente que dentro de la Iglesia ha reflexionado más sobre la evidencia de la muerte, la zozobra que provoca y la brevedad de los dones terrenales[48]. Para superar esta angustia vital la Compañía de Jesús se ha

---

42 Para Pierre Civil en el esqueleto, que es «expression traditionnelle de l'inanité de la vie», se cristaliza «l'idée même du passage suprême, plus qu'il ne suggère le reste corporel» (Civil, 1993: 38).

43 Señala Enrique Valdivieso que en «el ámbito de la vida espiritual la figuración del esqueleto ha sido admitida como símbolo de la muerte que acecha de continuo, que no se sabe cuándo va a llegar y que cuando lo hace nos arrebata todas las complacencias mundanas» (Valdivieso González, 2002: 52).

44 Santiago Sebastián habla de la generalización durante el Barroco de las llamadas «anatomías moralizadas», según expresión acuñada por André Chastel, en las cuales «el esqueleto o partes del cuerpo, además de la evocación artística, conllevan un sentimiento sobre el destino del hombre» (Sebastián López, 1985: 103).

45 Jan Bialostocki nos confirma que «las ideas de vanidad y de fugacidad fueron relacionadas desde el principio con el pensamiento de la muerte y a menudo con la idea del futuro renacer, por medio de la continuidad de la especie, de la entrada en la vida de la naturaleza, o bien, en una dimensión más trascendental, por medio de la vida situada más allá de los sentidos a la que tendrá acceso el alma inmortal después de haberse liberado de esta existencia terrenal, mortal y miserable» (Bialostocki, 1973: 186).

46 En el epigrama del emblema «NVLLI SVA MANSIT IMAGO», Sebastián de Covarrubias reflexiona acerca de la paridad a la hora de rendir cuentas en la hora de la muerte: «Verías sembrados, si aduertir quisieres, por el cruel despojo de las Parcas, cuerpos de condes, duques, y marqueses, de pontífices, reyes, y monarcas. Pudren, con los pellicos, los arneses, con doradas espuelas, las auarcas, quedando todos en la sepultura, de un mesmo parecer, y una figura» (Covarrubias Orozco, 1610: 19). El catecismo redactado tras el Concilio de Trento hace el siguiente recordatorio acerca del desenlace de la vida: «Porque el oluido de la muerte es causa de viuir los hombres engañados, y todos metidos en cosas de la tierra, sin cuidar del negocio único de su saluación, a que solo auíamos de atender, importa mucho se acuerde el christiano, que ha de venir a parar a manos de la muerte» (Nieremberg, 1640: 114). También realiza la siguiente advertencia, muy apropiada para lo que se narra en el relieve tudense: «Todas las cosas te dexarán, y ninguna te podrá valer contra la muerte, ni las riquezas que posees, ni los oficios que tienes, ni las honras que te hazen» (Nieremberg, 1640: 114).

47 A su juicio, existe «una manifiesta actitud de desengaño que tiene consciencia, en primer lugar, de la fugacidad de la existencia, de la precariedad del poder, de la riqueza o de la vanagloria y, en términos generales, de la futilidad de la existencia terrenal. El «desengaño» permite advertir que lo más trascendente para el hombre no pertenece a este penoso mundo, sino a la otra vida, a la eternidad, donde todo es seguro e infinito, al tiempo que confortador y gozoso» (Valdivieso González, 2002: 30).

48 San Ignacio explica su postura acerca de la precariedad existencial y las glorias pasajeras con el siguiente razonamiento: «Es certísimo, que he de morir una sola vez, pero muy incierto el cómo, y quándo. Si no huviera de morir, y cuydara tanto de las cosas de este mundo, fuera tolerable. Si pudiera morir dos vezes, y remediar con la segunda los yerros de la primera; tendría alguna escusa. Y finalmente si supiera el cómo, y quándo de esta muerte, podría aguardar hasta entonces el prepararme. Pero nada sé de esto último, y lo primero es de fe. ¿Pues cómo me he atrevido a acostarme en pecado mortal? ¿Que sé yo, si me acostaré, y a la mañana me hallarán muerto?» (Exercicios, 1693: 29). Escrivá, en tono poético, pero firme, ratifica lo dicho por su maestro al referir que todos los hombres «de qualquier edad, de qualquier estado, y condición que sean, moços, viejos, robustos, flacos, sanos, enfermos, ricos, pobres, sabios, ignorantes, todos son heno. El heno es una yerua de tan poca virtud y sustancia, que apenas ha nacido quando ya está marchita y seca», y remarca que «toda la gloria de la carne y del hombre, de sus honras, y riquezas, y contentos, es como la flor del campo. Para darnos a entender la flaqueza, la vanidad de la vida, de la gloria, de la felicidad, de la prosperidad temporal humana, ¿qué cosa más flaca que el heno? ¿qué cosa más vana y más frágil que la flor del campo?, a la qual el frío la seca, el calor la marchi-

esforzado en enseñar por todos los medios posibles que la práctica de una vida ejemplar es la única garantía para una buena muerte. Todo ello para sobrevivir al *finis gloriae mundi* representado en el primer novísimo de la cajonería tudense.

La composición alusiva al *Iudicium particulare* consta de dos registros, uno terrenal y otro celestial [Figura 355]. Este último lo habitan dos ángeles que surgen de un acceso de gloria: uno de ellos anuncia con su trompeta apocalíptica la resurrección de la carne y la puesta a disposición del tribunal divino del alma del difunto que yace tendido en el estrato inferior, mientras el otro sostiene la cruz de Cristo[49]. Uno de los aforismos de la Fe católica, recogido ya en el catecismo tridentino, incide en la creencia en la resurrección y de que antes de que la humanidad en su conjunto se someta al *Iudicium extremum* volveremos a la vida en cuerpo y espíritu[50]. El cadáver, postrado y desnudo en su fosa mortuoria, se atavía con un paño por debajo de la cintura como única mortaja. Sus extremidades se encuentran en proceso de reencarnación, según la visión del renacimiento corporal del profeta Ezequiel[51] y las enseñanzas de la doctrina cristiana[52]. Aturdido por el largo sueño de la muerte y desperezado por el aviso del ángel, es llamado a rendir cuentas ante la corte celestial, requerimiento que se efigia por medio de un haz de rayos. El madero de la crucifixión representa como símbolo la idea de Redención y en él se halla la esencia del Salvador como juez soberano[53].

El temido *Infernus* se distribuye en dos niveles que se complementan[54] [Figura 356].

---

ta, el viento la derriba, los hombres y las bestias la pisan, y en un momento pierde toda su hermosura, y frescura» (Escrivá, 1604: 168).

49 El relieve relativo al segundo novísimo tiene su reflejo literario en un texto del *Flos sanctorum* de Villegas, en el que se informa que «llegada la hora de juyzio, baxará el Hijo de Dios en una nuve, acompañado de ángeles, con la vandera de la cruz delante, y con las insignias de su Pasión, las quales si antes le aplacauan, y quitauan la ira y enojo contra los buenos, allí le embrauecerán contra los malos», y además de ello sonará «aquella terrible trompeta, que San Gerónymo tenía continuamente a sus oydos, y dirá: leuantaos muertos, y venid a juyzio» (Villegas, 1591: 68).

50 El catecismo contrarreformista, adaptado al castellano por Juan Nieremberg, dice que «por virtud diuina en el día postrero, todos los hombres han de resucitar, así buenos, como malos, así fieles, como infieles, y con su mismo cuerpo, y con su misma alma han de boluer a viuir, de manera que la misma carne que ahora tenemos, aunque muerta, y sepultada, y conuertida en poluo ha de resucitar, y boluerse a unir, y juntar con el alma inmortal, para que con ella viua perpetuamente en gloria, o en pena» (Nieremberg, 1640: 229).

51 En este caso se pudo haber tomado en consideración la profecía de Ezequiel acerca de la resurrección de la carne, en la cual Yavé llega a un campo lleno de «huesos secos» y emite el siguiente mensaje de esperanza a los muertos, anunciado por boca del profeta: «Voy a hacer entrar en vosotros el espíritu y viviréis, y pondré sobre vosotros nervios, y os cubriré de carne, y extenderé sobre vosotros piel, y os infundiré espíritu, y viviréis y sabréis que yo soy Yavé» (Ez 37, 5-6).

52 En el texto didáctico por antonomasia del Credo católico figura el siguiente axioma: «Estando destinadas por el justísimo Dios penas para los malos, y premios para los buenos, y saliendo de esta vida muchísimos de ellos, unos sin pagar las penas merecidas, y otros por la mayor parte sin ser remunerada su virtud con algún galardón; es necesario tornarse a juntar las almas con los cuerpos, para que los cuerpos, de que usan los hombres como de compañeros del pecado, sean junto con el alma, o castigados por las malas obras, o premiados por las buenas» (Catecismo, 1782: 79).

53 En el primer punto del «exercicio del iuizio particular», Ignacio de Loyola anima a reflexionar como «salida el alma del cuerpo, será presentada para dar cuenta de toda su vida delante del Supremo Juez de vivos, y muertos. El qual hará este juicio invisiblemente, aunque dará señales de su presencia, imprimiendo terrible miedo, y horror en el malo; y paz, y consuelo en el bueno» (Exercicios, 1693: 33-34). Por su parte, en la *Leyenda Dorada* se dice que mediante la «ostensión de las insignias de la Pasión» se pretende, por una parte, dar «testimonio de la soberana victoria del Redentor, haciendo que todos vean estas insignias envueltas en gloriosos resplandores», además de manifestar «la divina misericordia y dejar en claro que por ella, benignamente, los justos obtuvieron su salvación» y, finalmente, dejar constancia «de la justicia de Dios y certificar quán justisimamente los réprobos incurrieron en condenación por haber menospreciado el valor de la sangre de Cristo» (Vorágine, 1999-2000: 28).

54 Entre las numerosas acepciones de Infierno que plantean los jesuitas está la siguiente, que se acerca al que aquí se muestra: «Infierno es un horno de fuego, en que como ladrillos arderá para siempre la infeliz masa de los condenados. Infierno es tinieblas, y pasmos, griterías, llantos, y horror» (Exercicios, 1693: 41).

En el superior se dispone una testa satánica, horrenda y cornuda, expulsando fuego por sus fauces y orejas, acompañada por dos diablos grotescos, alados y rabudos a modo de dragones, dispuestos de forma simétrica en el centro del relieve, que preceden a las lenguas del fuego infernal. En este Averno se consume una desdichada que no ha merecido la gracia divina, sujetada por otro demonio y hostigada por dos serpientes que le despedazan los senos, las cuales representan al pecado como ningún otro animal, según Ripa, pues no hay que olvidar que fue Lucifer revestido de ofidio el instigador de la tentación en el Paraíso[55]. El vicio concreto mejor simbolizado por dicho reptil es sin lugar a dudas la envidia, tal y como queda reflejado en la personificación estampada por Heinrich Aldegrever en 1549[56] [Figura 357]. Por el vientre de la condenada trepa bien un sapo, atributo de la avaricia[57], o más probablemente una rana, encarnación de la lascivia[58], anfibio que ya figura con un sentido peyorativo en el Apocalipsis[59]. Este asunto figura en múltiples ubicaciones del arte medieval hispano, caso de la portada sur de la iglesia de Santa María la Real de Sangüesa, en Navarra [Figura 358]. En un nuevo grabado del señalado artista alemán, la alegoría de la Lujuria se hace acompañar por cuatro animales que ejemplifican tal desviación: el gallo, la raposa, el camello y el referido batracio [Figura 359]. Esta conducta viciosa, merecedora de condenación perpetua, ha sido ferozmente denunciada por la moral de la época. Esa es precisamente la razón de que sea una mujer la desahuciada en el relieve tudense y no un varón, pues en la mentalidad contrarreformista tal anomalía se asocia generalmente a la condición femenina. Sea envidia, avaricia, lujuria o pecado en general, el ideólogo del programa iconográfico ha querido encarnar en la joven pecadora la corrupción que desemboca en el tormento eterno. Lleva la mano izquierda a la cabeza lamentándose por no haber sido más juiciosa y doliéndose de la acción del fuego y los mons-

[55] El joven que representa el Pecado «va ceñido por una sierpe porque el pecado pertenece al señorío del diablo, nuesto mayor enemigo, el cual trata continuamente de engañarnos bajo la fingida apariencia de alcanzar algún bien, esperando lograr siempre con nosotros el éxito y la victoria que infelizmente alcanzó de nuestra madre primera» (Ripa, 2007b: 188). Pacheco admite que los demonios «no piden determinada forma i trage», si bien se suelen y deben «pintar en forma de bestias i animales crueles i sangrientos, impuros, i asquerosos, de áspides, de dragones, de basiliscos, de cuervos, i de milanos», y también «en figura de leones» y en «figura de ranas», no obstante lo más común es que adopten la forma de «dragón i serpiente» (Pacheco, 1649: 478). Tomó el ángel caido la apariencia de serpiente «para engañar a nuestros primeros padres; i como le salió tan bien el engaño, lo repite. Y toma este aspecto, para acreditar su primera hazaña y porque tiene no sé qué genero de familiaridad con estas bestias. I porque esta forma es de su naturaleza orrible, monstruosa, i fuerte; y está dotada de una vigilancia grande, i aguda vista» (Pacheco, 1649: 479). Fuera del rostro flamígero, en nuestro caso el demonio y el vicio están personificados por buena parte del bestiario aludido por Pacheco: la rana, la serpiente y el dragón.

[56] La Envidia toma forma a través de una «mujer delgada, vieja, fea y de lívido color», que ha de tener «desnudo el pecho izquierdo, mordiéndoselo una sierpe que se ciñe y enrosca apretadamente alrededor del pecho que decimos», lo cual «simboliza el remordimiento que permanentemente desgarra el corazón del envidioso» (Ripa, 2007a: 341).

[57] Tal vicio se asocia a una «mujer mal vestida, despeinada y descalza», la cual «lleva un sapo en la mano derecha, sujetando con la izquierda una bolsa cerrada» (Ripa, 2007a: 122).

[58] En los textos sagrados y la iconografía este batracio «es identificado con el poder demoníaco. Pero demonio es tanto como pecado. Uno era el pecado por antonomasia: el de la lujuria. De ahí que la rana -o el sapo, pues muchas veces no cabe distinciones- se representa en actitud de comer los atributos sexuales del hombre y de la mujer» (Martín González, 1972a: 270). Este es el significado que adopta la rana en el frontis de la Universidad de Salamanca, así como en otros muchos ejemplos españoles y foráneos, en los cuales el anfibio aparece asociado a la muerte (Sebastián López, 1978a: 208-209).

[59] En una de sus visiones, San Juan, tras haber vertido el sexto ángel una de las copas de la ira de Dios sobre el Éufrates, ve «que de la boca del dragón, y de la boca de la bestia, y de la boca del falso profeta salían tres espíritus inmundos, como ranas, que son los espíritus de los demonios, que hacen señales, que se dirigen hacia los reyes de la tierra para juntarlos a la batalla del día grande del Dios todopoderoso». Ap 16, 13.

truos infernales que la atormentan[60].

Frente a la oscuridad y el desasosiego del mundo de las tinieblas se dispone el anhelado *Regnum caelorum*, repartido también en dos mitades, repleto de fulgor y serenidad [Figura 360]. Si para ejemplificar las faltas expiadas en la hoguera se ha escogido a una mujer en actitud atribulada, también es una hembra venturosa la elegida para personificar la luz eterna que irradia a los bienaventurados en el Edén celestial[61]. La última de las postrimerías del hombre se concibe como un lugar poblado de nubes algodonosas e irradiado por una luminosidad resplandeciente que emana de la glorificación de su feliz moradora[62]. Una pareja de ángeles dispuesta en el centro de la composición le entrega dos coronas de flores, a modo de laurel victorioso por una existencia virtuosa que le ha conducido a este deslumbrante *Hortus deliciarum*. En el estadio superior le da la bienvenida la paloma del Espíritu Santo, colocada en la misma posición frontal que en la escena del Bautismo de Cristo de esta misma cajonería, embebida en un nuevo estallido esplendoroso de rayos y querubines. Es factible que se haya empleado como referente algún grabado o portada de libro en el que figure la Inmaculada Concepción o la Asunción [Figuras 361-364]. La moza que goza de la bienaventuranza adopta la misma quietud orante y emite idéntica claridad sobrenatural que en algunos modelos gráficos de dichas advocaciones marianas.

6.3 Fortuna

> «Nadie confíe mucho en la prosperidad, nadie en la adversidad pierda esperanzas. Mezcla esto y aquello Cloto y no permite que dure la fortuna, todo lo agita el hado. Nadie tuvo a los dioses tan de su parte como para poder prometerse un mañana: nuestros asuntos los hace girar dios en veloz torbellino». Lucio Séneca, *Tragedia de Tiestes*, 1980.

Por si no fuera suficiente el concepto de *tempus fugit* que sugiere la figura de la Muerte, con la Rueda de la Fortuna se pone una vez más de manifiesto el mensaje de mutabilidad del destino. Se trata de un nuevo tema de procedencia medieval en la cajonería de Tui, aunque esquematizado y modificado con respecto a la fórmula más extendida para adaptarlo al men-

---

60 El tratadista y pintor portugués Francisco de Holanda, en su *De la pintura antigua* recomienda al buen pintor representar «con la pintura los tormentos y castigos del Infierno», y pintar «la cruel cárcel que prende a los condenados, a la cual el evangelio llama mazmorra de fuego, y ansí aquellas tinieblas palpables que escurecen y ofuscan todas las perdidas ánimas que en formas muy lamentables y dolientes debe de hacer, de los monstruosos pecados, atormentadas, los cuales pecados y diablos saber gravemente pintar es gran dificultad, y no hay cosa que más aparte los maestros de los ignorantes» (Civil, 1996: 392).

61 Resulta imposible evocar el Paraíso «sin restiturle sus colores, pero también y ante todo su maravillosa luz». Pone como ejemplo el políptico del Cordero místico de Jan van Eyck, afirmando que «en el retablo de Gante esta luz irrumpe sobre la pradera paradisíaca. Emanando de la paloma del Espíritu Santo, forma en torno a ella un semicírculo de rayos dorados que atraviesan un espacio etéreo con matices color pastel. Es a la vez la luz de la creación del mundo y la que va a iluminar en lo sucesivo la eternidad bienaventurada». Delumeau, 2005c: 219.

62 Esta explosión de claridad tiene algunos referentes en los textos contemporáneos, pues si a Moisés -dice Escrivá en su discurso sobre los novísimos del Infierno y la Gloria- se le iluminó el rostro solo por oír a Dios, qué ocurrirá con los elegidos cuando «no en la tierra, sino en el cielo, no en la carne mortal, sino inmortal, e incorruptible, no oyéndole, sino viéndole, y no por las espaldas, sino cara a cara, claramente y manifiestamente, no por espacio de un mes, o de un año, sino en los siglos de los siglos, eternamente, continuamente estén viéndole y gozándole. ¿Qué será? ¿Qué resplandor de gloria se comunicará, no solo al rostro, sino al cuerpo todo de qualquier bienauenturado?» (Escrivá, 1616: 62). San Ignacio se reafirma en este concepto cuando anuncia que los bienaventurados brillarán «como el sol, y como siete vezes el sol, dize San Anselmo, y algunos muchas vezes, en especial los cuerpos de María Santísima y de Christo Nuestro Señor. ¡Quan claro quedará el Cielo con tantos resplandores!» (Exercicios, 1693: 51).

saje tridentino de Cristo como juez en el camino de la salvación. Lo habitual es que la Fortuna, trasmutada en mujer, accione la ruleta, la sujete con una de sus manos, se sitúe sobre ella o la tome por bandera, o incluso que sea la mano de Dios la que la haga girar, con individuos que tan pronto se sitúan en la cima del bienestar como se dan de bruces con la pérdida de la posición social. Pero aquí la advertencia es diferente, más simple y directa: el propio Salvador, efigiado como cordero inmolado[63], es quien provee sobre el destino y hace girar la noria, mientras la Fortuna, provista de copón y cetro florido, se sienta cómoda en la cima del éxito banal. Se trata de una advertencia para quien ignore que la permanencia en el triunfo perecedero puede ser más tarde inestabilidad y causa de condenación si la conducta se desvía de la senda que conduce a la inmortalidad[64] [Figura 365]. Para la personificación femenina presente en el relieve se ha usado probablemente como patrón un grabado de la alegoría de la Fortuna de Jacob Binck, que muestra a una fémina sentada sobre una inestable esfera con los mismos atributos que en Tui [Figura 366].

6.4 El libre albedrío

> «Entrad por la puerta estrecha; porque ancha es la puerta, y espacioso el camino que lleva a la perdición, y muchos son los que entran por ella; porque estrecha es la puerta, y angosto el camino que lleva a la vida, y pocos son los que la hallan». Mt 7, 13-14.

El libre albedrío consiste, según Ripa, que toma la cita de Tomás de Aquino, en «la libre potestad atribuida a la naturaleza inteligente, para mayor gloria de Dios, según la cual es posible elegir entre varias y diferentes cosas, una de las cuales más que las otras se conviene mejor con nuestro fin»[65]. El hombre está expuesto a las tentaciones desde el momento que es un ser débil e imperfecto. Por ello, pecar o ser juicioso depende de un ejercicio de libertad de elección desde el instante en el que Adán y Eva perdieron la inmunidad concedida por Dios. La psicomaquia, o lucha del alma por su salvación, que se libra entre los vicios y las virtudes a lo largo de los respaldos de la cajonería, se compendia en el relieve que lleva al campo de la plástica la noción del *libero arbitrium* [Figura 367]. La falta cometida por los ocupantes del Paraíso terrenal obliga a sus sucesores a optar por dos caminos divergentes en una encrucijada

---

63 La exclamación *Ecce Agnus Dei* proferida por el Bautista en el contexto de la ablución de Cristo en el Jordán, transmitida por el evangelio de San Juan, está en la base del *paragone* entre el Salvador y el borrego. Cuando ve que Cristo se acerca, el precursor lo presenta a todos los que aguardaban la venida del Mesías: «He aquí el cordero de Dios, he aquí el que quita el pecado del mundo» (Jn 1, 29). Esta asimilación se confirma en el cordero apocalíptico de la visión de San Juan, que aprecia en medio del «throno», del Tetramorfos y los ancianos «un Cordero en pie así como muerto, que tenía siete cuernos, y siete ojos, que son los siete Espíritus de Dios, enviados por toda la tierra» (Ap 5, 6).

64 Para ejemplificar la mutabilidad de la Fortuna nada mejor que el globo terráqueo, pues así como nuestro planeta «se encuentra en continuo movimiento, así también la fortuna se mueve de continuo cambiando siempre de aspecto, pues a unos los alza y a otros los abate» (Ripa, 2007b: 441). El emblema «LABITUR QVOD DEO BENE NON HAERET» proporciona al príncipe consejos para enfrentarse a la inconsistencia de lo mundano, asimilada a la rueda que gira como la fortuna: «El que sin mirar a Dios, se entrega a la Fortuna, va auenturado en sus designios, porque sola la virtud puede poner clauo a su rueda». Y manifiesta su autor que, puesto que la Fortuna «tiene por esencia ser mudable, el vencerla, consiste en asirse bien de Dios, que no se muda. La Fortuna mejor es, no sentir los riesgos, y mudanzas della, y no las siente, quien con la virtud, asido a Dios, viue seguro. Inexpugnable está a todos los golpes. No le mueuen las riquezas, ni la necesidad; no el dominio, ni la sugeción; no la salud, ni los achaques; no la honra, ni la afrennta; que el ánimo virtuoso está sobre todo; pues, lo que es más, está sobre sí mismo». Y termina diciendo: «Cada uno se labra su fortuna; el bueno dichosa; el vicioso desgraciada; que no consiste la felicidad en lograr tal vez sucesos prósperos, sino en esperarlos del poder diuino, y en tolerar con ánimo constante los aduersos» (Mendo, 1662: 9).

65 Ripa, 2007b: 23.

moral, uno de ellos engañoso que termina en la perdición y otro atinado que conduce al descanso eterno. En la disyuntiva de la vida hay que escoger lo más conveniente, decisión trascendental ante la cual el ser humano se muestra inseguro y receloso. El creyente, que es falible y frágil, se halla ante un dilema no exento de interferencias en su búsqueda de la senda adecuada: inclinarse por una existencia edificante, aunque repleta de penalidades, que asegure su estancia junto a los elegidos, o bien plegarse al placer menos costoso de los frutos y las vanidades pasajeras, alternativa que pondrá en peligro el éxito de la conducción del espíritu a la Jerusalén Celeste. El ser humano goza de plena capacidad para obrar, y según sean sus decisiones así será la recompensa, en contraposición con la predestinación de la Iglesia reformada. La de Roma defiende a ultranza la dicotomía expuesta en el evangelio de Mateo y en el panel tudense, que sugiere dos modelos de conducta que discurren por itinerarios opuestos.

A la izquierda se ubica la puerta del infierno, amplia y monumental, accesible tras discurrir por un espacio llano tapizado de flores, metáfora de las facilidades que ofrece su anfitrión para atraparnos. Por entre las llamas que salen del interior asoma el cuerpo aberrante de un diablo que trata de inducir a tentación a un hombre mediante frutas y monedas colocadas en cestas, alusivas a las prendas eventuales que nos atan a este mundo. Esta ligazón se ha querido manifestar tallando a un hombre desconcertado subido a la esfera del mundo, rodeada por una cadena que lo une a los bienes triviales. El mal se aprovecha de la flaqueza humana para atraer hacia el camino de la condenación al fiel que con su mano derecha, hoy cercenada, parece querer tomar lo que se le ofrece.

Su paso decidido hacia la puerta equivocada, desdeñando la otra, y su intención inicial de sumarse a los deleites del comer y las opulencias pasajeras pone de manifiesto el poder de seducción de lo demoníaco. No obstante duda del acierto y desconfía de la conveniencia de su decisión llevándose la otra mano a la cabeza. Esa vacilación y movimiento de brazos es una buena metáfora de la batalla librada entre la virtud y el vicio. Ello facilita la misión del ángel que, salido de un rompimiento de gloria, invita al irresoluto a desprenderse del yugo que le brinda el demonio y entrar en la puerta de la derecha, más angosta y austera y de empinado acceso. A esta meta se llega por medio de escalones repletos de malas hierbas, que se tendrán que subir con abnegación y sufrimiento a lo largo de la vida. Del umbral de esta estrecha abertura cuelga un flagelo, elemento de azote que recuerda que a través de la penitencia y la disciplina es posible alcanzar el Reino de Dios, que se vislumbra a través de la exhalación de luz que surge de su interior.

6.5 Los rostros de la necedad

> «Por tanto mandamos, que no jueguen los clérigos de nuestro obispado los tales juegos prohibidos por derecho, como son dados, suertes, i otros semejantes, ni naipes, si no fuere en poca cantidad, en las quales se les permite jugar unos con otros alguna poca cosa, por vía de entretenimiento; i no tengan en sus casas tablage de juego; ni dancen, ni bailen en público; ni canten cantar alguno deshonesto, profano, o secular; ni jueguen cañas; ni corran cavallos en fiestas; ni prediquen cosas livianas en regocijos, o fiestas; ni se disfracen, o representen personage en farsa». *Constituciones synodales del obispado de Tuid*, Santiago, 1761.

Un zorro tocando la corneta, un simio tamborilero y un gaitero en edad pueril forman un trío pecaminoso entregado al deleite pagano y ardor lúdico, la estulticia y debilidad de espíritu [Figura 368]. Esta orquesta diabólica dada a la parodia emula el comportamiento huma-

no reprobable y acumula una buena cantidad de malos ejemplos que los capellanes y prebendados reunidos en la sacristía deben evitar, como son las actitudes viciosas, la relajación de costumbres, la algazara festiva, en definitiva la mundanidad[66]. Esta *imitatio humanae* es una denuncia de la necedad asociada a la conducta profana y su contagio al clero. La raposa, aparte de su codicia y apetito voraz, que satisface engañando a sus presas con su natural astucia[67], es uno de los emblemas clásicos de la lascivia, como recuerda Aldegrever en un grabado sobre la encarnación de dicho vicio[68] [Figura 359].

De entre los defectos que se le achacan al mono cabe señalar también la impudicia[69], pero es la gula, bien por glotonería bien por ebriedad, la anomalía que mejor lo define. Su relación iconográfica con el sentido del Gusto no hace más que confirmar esta *liaison*. La avidez por las manzanas relaciona al primate con el pecado cometido en el vergel del Génesis,

---

66 En el sínodo de 1482 se manda que los hombres de Iglesia «no trayan coletas ni barvas, e que se afeyten a lo menos de quinze en quinze días, no trayan armas, ni bevan en tavernas salvo si fueren camino» (Antonio García García, 1981: 356). Asimismo, en él se advierte que «qualquier clérigo de nuestro obispado que fuere a romería o a estudio sin nuestra liçençia sea suspenso del beneficio que toviere por un anno» (Antonio García García, 1981: 358). Finalmente, en las referidas sinodales se constata que «algunnos de nuestro obispado andando con sennores e cavalleros de nuestro obispado por moços de cartas, e fechos sus procuradores e soliçitadores de negoçios, e son sus mayordomos e cogedores de su hazienda, e otros están con ellos en las fortalezas e las velan e guardan dexada la honestidad e hábito clerical, e dexan de rezar e dizir el ofiçio divino, de lo qual se ha seguido e siguen grandes escándalos e enormes desonestades» (Antonio García García, 1981: 363). Aparte de los mandatos que figuran en la cita que encabeza este epígrafe, las constituciones de 1627 tratan de impedir que los clérigos de la Iglesia de Tui vayan a «taberna, o bodegón a comer, o beber en ella; ni jueguen en ellas; ni estén mirando jugar», y en el caso de «que se les provare averse embriagado en algún lugar público delante de algunas gentes, por la primera vez pague quatro dudados, i si fuere más veces será preso, i suspenso por un mes del ministerio del altar, i esté recluso tres meses donde nos pareciere» (Constituciones, 1761: 54).

67 En el Cantar de los Cantares se anuncia ya el carácter maléfico del zorro: «Cazadnos las raposas, las raposas pequeñas que destrozan las viñas, que las nuestras están ya en flor» (Cant 2, 15). Santiago Sebastián, tomando una cita de las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla, manifiesta que el zorro «nunca va recto en su camino, anda tortuosamente, es fraudulento y de muchas trampas» (Fisiólogo, 1986: 106). Jerónimo de Huerta, traductor y comentarista de la *Historia Natural* de Plinio, siguiendo en esta línea menciona que cuando «ve alguna vanda de cuervos, o cornejas, se va donde ay barro colorado, y se ensuzia para parecer que está herida, y sangrienta, y echándose luego en el suelo cierra los ojos, arrima el rostro a la tierra, abre la boca, y detiene el aliento, fingiendo que está sin vida. Y viéndola las aues desta suerte, y entendiendo que está muerta, vienen juntas con muchas vozes, y sentándose encima, saltan alegres, y parece que burlan de aquella a quien antes temían. Pero ella sufre y disimula su engaño hasta verlas cerca de su boca, y entonces salta y las echa la garra, y se venga de la que coge» (Plinio, 1624: 419). Por eso el Fisiólogo, haciendo un paralelismo, recalca que el diablo obra de igual modo con el hombre, pues «le tienta para que se comporte lo más negligentemente en su vida de oración y así es seducido con toda facilidad» (Fisiólogo, 1986: 105). El Bestiario Toscano aprovecha el *modus operandi* del zorro para poner de relieve su codicia y clamar contra los avariciosos: «Este zorro podemos compararlo todavía de otra forma a muchos hombres de este mundo, los cuales son todos falsos y engañosos; y no hay ningún hombre que de ellos se pueda guardar, porque ellos engañan con evidencia, comprando, y vendiendo, y haciendo usura, y ofreciendo de tal manera que puedan dar y manipular; porque ellos están dañados y quieren dañar a otros» (Bestiario Toscano, 1986: 48).

68 El Fisiólogo latino sostiene que «el zorro es la imagen del diablo y de quienes viven en sus obras: adúlteros y fornicadores» (Tervarent, 2002: 538). No en vano, «la propia palabra zorra significa prostituta» (Réau, 2008: 160). El Bestiario de Oxford completa la idea de falsedad del animal con su reputación de lujurioso al sostener que «el zorro simboliza al diablo porque este último finge estar muerto para mejor engañar a los que viven dominados por la carne. Así los coge en su gaznate y les castiga; pero en cambio, para los hombres que viven según el espíritu y la fe de Dios, el diablo está verdaderamente muerto» (Fisiólogo, 1986: 106).

69 El Descaro se visualiza a través de una mujer «lascivamente vestida, alzándose el faldón con ambas manos, con lo que descubre las piernas dejando los muslos desnudos». Aparece acompañada por una mona mostrando las vergüenzas, pues este animal, «llevado de su natural instinto, descubre y manifiesta sin el menor cuidado aquellas partes que es preciso ocultar y reservar» (Ripa, 2007a: 268-269). El mono tocando instrumentos, como en el caso del tambor en la sillería coral del monasterio de Yuste, «se asocia con los placeres amorosos y las intrigas galantes», mientras su condición de disoluto queda bien patente en la sillería de la catedral de Toledo, en uno de cuyos relieves una mujer sujeta a un mono «por las piernas mirándole el trasero que éste le muestra impúdicamente», manifestándose de este modo «la inclinación obscena de este animal» (Mateo Gómez, 1979: 90-91).

siendo por ello espejo del proceder inmoral del hombre, pues a través de la sensibilidad gustativa el diablo penetra en el alma y la corrompe[70]. No en vano, el diablo alado con anatomía simiesca de la Portada de Platerías de la basílica jacobea ofrece a Cristo una piedra para que la convierta en pan[71] [Figura 369]. Viste una prenda humana y con ello pone en práctica su inclinación natural hacia la simulación, que es otro de sus vicios reconocibles y causa de su perdición[72]. Para dar sentido a la alegoría de la *Imitatione*, Ripa imagina a una mujer sujetando una máscara y unos pinceles acompañada de una mona[73] [Figura 370]. Por la semejanza entre ambos se establece una relación nociva entre el hombre y el antropoide, cuya tendencia a la imitación hace más evidentes las debilidades de la condición humana. Por esa razón el cuadrúmano figura a veces en los libros miniados y sillerías corales danzando y tañendo todo tipo de instrumentos asociados a la mundanidad festiva. Esto es lo que ocurre en una misericordia del mueble del coro de la catedral de Barcelona [Figura 371]. También la alimaña aparece en ocasiones tocando música profana en las sillerías corales. Así, en la basílica lucense la podemos ver soplando una gaita junto a un cuarteto de intérpretes del mundo animal [Figura 372]. La deshonestidad, implícita en la zorra, y la desmesura en el comer, inherente al simio, son desviaciones asociadas al clero de la época, las cuales se pretenden combatir a modo de amonestación a través de esta composición escultórica. La segunda de tales aberraciones queda patente en la alegoría del sentido del gusto, y por ende de la gula, en la cual podemos ver al macaco asociado a la ingesta de fruta [Figura 373]. Para el conjunto de perversiones del hombre reflejadas en el macaco basta fijarse en cualquiera de los grabados que muestran a un vendedor ambulante asaltado por una jauría de monos poniendo en práctica sus costumbres deplorables, uno de ellos tocando el tambor como en Tui [Figura 374].

A diferencia de las dos bestias con las que forma un triángulo irracional, el proceder indecoroso del infante que centra la composición deriva de su ingenuidad y candidez. Su pro-

---

70 Su voracidad resulta evidente «por la debilidad que este animal siente por las manzanas», por las veces en las que aparece el mono bebiendo» y por las escenas, como en la sillería de la catedral de Sevilla, «donde se juntan ambos alimentos» (Mateo Gómez, 1979: 90).

71 Así se expresa Mateo en su evangelio al respecto de la primera tentación experimentada por Cristo en el desierto: «Entonces fue llevado Jesús por el Espíritu al desierto para ser tentado por el diablo. Y, habiendo ayunado cuarenta días y cuarenta noches, al fin tuvo hambre. Y acercándose el tentador, le dijo: Si eres Hijo de Dios, di que estas piedras se conviertan en pan. Pero él respondió, diciendo: Escrito está: "No solo de pan vive el hombre, sino de toda palabra que sale de la boca de Dios» (Mt 4, 1-4).

72 Las monas aprenden «quanto las enseñan, aunque pocas vezes imitan lo bueno que haze el hombre, sino lo malo», y hace referencia a su capacidad de emulación como causa de su perdición: «El modo de caçarlas es, haziéndolas mil burlas los caçadores, para que imitándolos queden presas, y así unas vezes se calçan laços, y otras se lauan los ojos con agua, o se los untan con miel, donde ven que los están mirando, para que yéndose ellos, baxen de lo alto, y se calcen çapatos que dexan de plomo muy pesados, llenos de laços, y se unten los ojos con liga, que dexan en lugar de miel, y desta suerte, quedando presas, o ciegas, las asen fácilmente viuas, por auer querido imitarlos» (Plinio, 1624: 503). De esta forma, según el Fisiólogo, «nos atrapa el demonio, el gran cazador. Viene al mundo y trae con él la liga del pecado, pues el pecado es como la liga para las aves. Y muestra al hombre cómo cegar sus ojos y oscurecer su mente, y prepara un gran lazo de cuerda, pues el pecado es insaciable, y el hombre cae en él, en alma y cuerpo. Y cuando el diablo ve que el hombre le sigue, lo sujeta firmemente con el lazo» (Malaxecheverría, 1989: 39). A la mona «podemos compararla a todos aquellos que pecan por propia voluntad, porque ellos imitan al diablo, que fue el primero que pecó. Todavía hay unos hombres que cuando ven practicar la usura, de igual manera la quieren ellos hacer; y si ven mentir o blasfemar u otros vicios, quieren hacer otro tanto; y así el diablo, lo sabe, y, por este ingenio, persigue a los cazadores y los apresa, y los enreda y los sume en un grave pecado, de tal manera que ellos no pueden huir» (Bestiario Toscano, 1986: 19).

73 En tal personificación «la máscara y a mona simbolizan la imitación de las acciones humanas. Esta por ser animal que acostumbra a imitar al hombre con sus gestos; y aquella otra, por cuanto sirve para imitar en las comedias, y aún fuera de ellas, la apariencia y el porte de los diversos personajes» (Ripa, 2007a: 508).

pensión innata a reproducir el comportamiento de sus mayores no es fruto de la insensatez perversa sino producto de la inocencia. El simio y el cánido cubren sus cabezas con barretas, tocados absurdos que remiten a la juglaresca, como trovadores interpretando una sinfonía bufa, mientras que el párvulo lo hace con un penacho de plumas no menos extravagante y disparatado. En la Cappella degli Scrovegni de Padua, Giotto coloca un tocado de plumas a la alegoría de la *Stultitia*, por lo que esta clase de adorno festivo tiene ya cierto recorrido en el arte [Figura 375]. Con esta sátira musical, visualizada a través de la deformidad grotesca de los ministriles, se trata de moralizar contra el peligro de actuar con negligencia y laxitud en el ejercicio de los cargos eclesiásticos, cuyos poseedores se abandonan a menudo a la irracionalidad, la gula y la avaricia, ajenas a la circunspección que debe imperar entre los clérigos. Existe a disposición del escultor una gran variedad de referentes para el pequeño gaitero, dispersas en misericordias de sillerías de coro y grabados, así como en los *marginalia* de los libros miniados [Figuras 376-378].

La inconsciencia y jovialidad que muestra el niño del relieve anterior se reitera en otro infante que canta y baila moviendo su pequeño cuerpo al son de una guitarra barroca que tañe con sus manos, mientras su émulo le reclama contención llevándose un dedo a la boca [Figura 379]. Este último posa su otra mano sobre el plumaje de un pájaro que descansa en un nido trenzado con ramas. Podría tratarse de un alción, volátil que forma su hogar en aguas mansas y que por ello es encarnación de la paz y la prosperidad[74]. La moraleja de esta composición es un elogio del silencio, la armonía, la discreción y la serenidad, en oposición al alborozo, la discordia, la incontinencia y el azoramiento que tanta mella pueden hacer a los capitulares y párrocos en su provechosa acción pastoral y en su propio caminar por los derroteros de la salvación. Es probable que se haya utilizado como muestra gráfica para el pájaro la ilustración del emblema «TRANQVILLITAS FOECVNDA», uno de los que forman las *Empresas morales* de Juan de Borja [Figura 380]. Esta escena ha sido interpretada como metáfora de Cristo y su Iglesia, y no puede ser más acertada, pues la circunspección es una actitud inherente a la vida de todo eclesiástico[75].

Una nueva escena pueril se vuelve a repetir en el pequeño que monta a horcajadas sobre los hombros de otro jugando al popular pasatiempo de la gigantilla [Figura 381]. No falta aquí, como en las dos composiciones anteriores, una crítica al placer laico y esparcimiento lúdico, hábitos que el clero debe evitar a toda costa para centrarse en la labor ministerial. No habría que descartar la idea de inestabilidad y desmoronamiento, principales alicientes de este *divertimento*, como ideas implícitas con contenido moralizante, del mismo modo que en la rueda de la fortuna pero expuestas de un modo alternativo. La reprensión iría por lo tanto dirigida hacia quien se pueda sentir seducido a abandonar las responsabilidades del buen pastor, y a través de ella se advierte que cuanto más se ascienda en el nivel de perversión mayor será el

---

[74] Borja en sus *Empresas morales* pone de relieve en su emblema «Tranquillitas foecunda» el parangón entre dicha ave y la tranquilidad de espíritu, base de la bonanza: «Grande es el trabajo, que pasa consigo mismo un espíritu inquieto, y desasosegado, y no menor el que haze pasar a otros, si son amigos de paz, y quietud. El inquieto no reposa, ni descansa machinando, y buscando modos de como desasosegar a su émulo, en esto gasta la vida, consume el tiempo, y la hazienda. Por lo contrario el que es amigo de sosiego, con él alarga la vida, y acrecienta la hazienda, y vive con gusto, y contentamiento», dando a entender con «esta empresa del nido de los alciones en mar bonanza» que «así como estas aves, por conocer el tiempo en que la mar ha de estar en bonanza, hazen en ella misma sus nidos, y ponen sus huevos, y sacan sus pollos en muy poccos días, de la misma manera, los que fueren amigos de reposo, y quietud, se les multiplicarán los bienes, y contentamientos en esta vida, y en la otra» (Borja, 1680: 36).

[75] Rosende Valdés, 1980: 80-81.

desplome hacia la condenación del alma.

6.6 León y águila

> «Lo que yo represento entre las aves, lo es Aristómenes entre los héroes. Reposen las tímidas palomas en las tumbas de los tímidos, que nosotras las águilas damos liberal signo a los intrépidos». *Los emblemas de Alciato*, 1549.

Un león y un águila enfrentados inician una pequeña serie de cuatro animales, junto con el carnero y el lobo, que simbolizan la feroz lucha que tiene lugar en el interior del hombre entre sentimientos contrapuestos: orgullo y humildad, hostilidad y paz. Ambos sujetan en alto una corona con una de sus garras, debajo de la cual se halla un cetro y dos palmas, y con la otra ofrecen a sus crías en el altar del sacrificio, todo dispuesto en una composición simétrica [Figura 382]. La lectura parece evidente, pues el tocado regio y el cetro hacen referencia al reino de los cielos, al que se llega victorioso tras la resurrección, de ahí la presencia de dos hojas de aracácea. El hilo conductor de esta composición es la idea de inmolación y resurgimiento triunfante. El dogma del renacimiento espiritual tras el deceso se entiende como una conquista sobre la muerte, como así queda patente en la propia muerte y resurrección de Cristo, quien, hecho hombre, se erige en rey terrenal para llevar a cabo la tarea encomendada por el Padre. Dichos animales, asociados tradicionalmente a la idea de autoridad áulica, se conciben como variables complementarias, él como soberano de la fauna telúrica y ella como reina de las criaturas volátiles, metáforas de Cristo majestuoso sobre la muerte y de su misión redentiva[76]. Vista la asimilación del león con la tarea salvífica a propósito de la figura de Adán, los bestiarios ven en el águila dos cualidades relacionadas con la regeneración del alma: la primera, su capacidad para recobrar vigor y juventud después de elevarse hasta el sol y zambullirse tres veces en el agua, lo que se ha puesto en relación con la Resurrección y la purificación a través del bautismo[77]; y la segunda, su tendencia a desterrar como ajenos a los agui-

[76] Plinio califica al león como «príncipe y rey de los animales, así por su ligereza y fuerça, como por su ferocidad y nobleza, y así comunmente ha sido símbolo, o hieroglífico de los reyes» (Plinio, 1624: 374). Según Valeriano, en el águila «reluisent toutes vertus royales», pues «elle deuance tous autres volatils en force de corps, & nourrit ses petits auec un extreme soing & curiosité; elle est viste & legere, gentille & de belle façon, polie, propre & cointe, hardie, vaillante, liberale, point enuieuse, point insolente, ains douée mesme de quelque modestie; elle n'est point criarde; elle n'a iamais mal aux yeux, ni surdité aux ouies, ni l'esquinançe à la gorge, ni la pepie sur la langue, ni ne s'enrouë point, ses façons de faire sont toutes royales, en somme elle imite en tout & par tout la maiesté d'un roy» (Valeriano, 1615: 237).

[77] En el salmo CIII el rey David sienta las bases de la futura vinculación del águila con Cristo. En él, refiriéndose a Dios, dice lo siguiente: «Él perdona del todo tus pecados y te sana de todas tus dolencias; él rescata tu vida de la fosa y te corona de favor y de mercedes; él satura de bienes tu existencia, y tú te rejuveneces como el águila» (Sal 103, 3-5). La versión latina del Fisiólogo (la griega ofrece un mensaje semejante) afirma que el águila al envejecer «se le tornan de plomo las alas y se le cubren de tinieblas los ojos. ¿Qué hace entonces? Busca una fuente de agua, vuela por los aires hacia el sol, quema en él sus alas y la oscuridad de sus ojos, baja luego a la fuente, se baña tres veces en ella y queda rejuvenecida y renovada» (Fisiólogo, 2002: 74). El texto termina con la consabida moraleja: «Así también tú, si tu ropaje ha envejecido y se han oscurecido los ojos de tu corazón, busca la fuente espiritual, que es el Señor», y prosigue: «Y volando hacia la altura, llega hasta el sol de justicia, que es Jesucristo; él quemará tu viejo ropaje diabólico» (Fisiólogo, 2002: 74). Este mismo concepto de rejuvenecimiento moral es el que deja entrever Juan de Borja en el emblema *Vetustate relicta*, cuando sostiene que el hombre descuida su instinto de conservación «por querer seguir más a sus apetitos, que obedecer a la razón. El que hiziere lo contrario, y quisiere conservarse, ningún remedio puede hallar mejor, para perpetuarse, que dexada la vejez, renovarse, así como se escribe, que el águila lo haze, volando tan alto hazia el sol, que con sus rayos la abrasa, y quema las plumas, y dando consigo en el agua, queda con nuevas plumas, y nuevas fuerças. Lo mismo nos acontecerá, si quisiéremos, llegarnos tanto a nuestro Sol de Justicia, que nos abrase, y nos renueve» (Borja, 1680: 12). Afirma Charbonneau que el águila, aparte de al Salvador, «representa también al fiel, su discípulo. La fábula del águila que recobra su ju-

luchos que apartan la vista del astro luminoso, salvando al polluelo que alcanza ese objetivo y se aferra a la vida, del mismo modo que Jesús ha sido ungido para redimir al penitente que ansía la gloria de los bienaventurados[78].

Pero no todo es propicio en la semántica de estas dos especies, pues el felino y la rapaz poseen, desde su fortaleza, un temperamento arrogante, puesto de manifiesto en la personificación de la soberbia estampada por Aldegrever, la cual se hace acompañar de un caballo, un pavo real, un león y un águila, cuatro animales que comparten idéntico talante orgulloso [Figura 383]. Podríamos estar ante un nuevo reproche al estamento clerical catedralicio para que se abstenga de la vanidad, que toma forma a través de las dos bestias adultas y, por el contrario, cultiven la humildad encarnada por el cachoro y el polluelo sacrificados en el altar de la altivez paterna. El león y el águila pugnan por el cetro y la corona del reino terrenal, territorio de los inmodestos, sin reparar que solo la sumisión mostrada por su descendencia, simbolizada en la palma de los mártires, será provechosa para alcanzar los dones de la monarquía divina, del mismo modo que Cristo acató obedientemente el mandato de Dios de sacrificarse por la humanidad pecadora.

6.7 Carnero y lobo

> «El lobo y el cordero pacerán juntos, el león y el buey comerán paja, y el polvo será el pan de la serpiente. No dañarán, ni matarán en todo mi santo monte». Is 65, 25.

El carnero y el lobo, otrora enemigos irreconciliables, figuran en la crestería de la cajonería bebiendo de un mismo manantial, sobre el que se dispone, vertical, una espada culminada por una corona. Mezclados con la mata vegetal se sitúan dos amorcillos que despliegan sendas bandas y señalan con el dedo hacia la escena, requiriendo la atención de quien tenga que observarla [Figura 384]. El carnero, en calidad de responsable del rebaño, tiene como cometido salvaguardar su seguridad frente a las amenazas que lo ponen en peligro, principalmente del lobo y su tendencia natural al expolio[79]. Del mismo modo que el castrón se siente responsable de sus ovejas, el Salvador como buen pastor se preocupa por el redil cristiano y lo defiende de los peligros con su propio holocausto para que así pueda alcanzar la visión divina,

---

ventud simbolizó la resurrección del cristiano lo mismo que la de su Dios. Y la fuente regeneradora cuya agua procuraba el águila una nueva vida fue, en la literatura mística, imagen de la pila bautismal cuya agua regenera las almas. Por eso San Máximo de Turín hace del águila la imagen del neófito, que mediante el bautismo es renovado e iniciado en una vida nueva» (Charbonneau-Lassay, 1997: 83).

78 Brunetto Latini, un diplomático florentino del *duecento*, remarca en el *Livre du trésor* que «a aquél de sus polluelos que mira al sol directamente, sin flaquear, lo conserva y lo cría como digno de ello, pero el que aparta los ojos es rechazado y arrojado fuera del nido». Por ello, según recomienda Philippe de Thaün en su bestiario del siglo XII, para no ser repudiados como la cría del águila debemos «contemplar a Dios para no renegar de nuestro linaje» (Malaxecheverría, 1989: 76-77). Covarrubias en los *Emblemas morales* insiste en moralizar esta costumbre atribuida a la rapaz: «O verdadero Sol, Dios infinito, si de mi pensamiento los hijuelos, en vos no ponen, toda su esperança, deséchelos mi alma, sin tardança» (Covarrubias Orozco, 1610: 79).

79 Ya en el primitivo arte cristiano, según argumenta Charbonneau, se solía «convertir al cordero en emblema de Cristo, pastor de las almas. El carnero, que es un cordero adulto, tenía que asumir de modo incluso más natural todavía el mismo papel simbólico. La costumbre que tiene el cordero, en los pastos o al caminar, de ponerse al frente del rebaño, y la que las ovejas tienen de ir detrás, hicieron que, desde que el hombre cría rebaños, el carnero fuese imagen del pastor mismo» (Charbonneau-Lassay, 1997: 141). Léclercq apunta en esa misma dirección: «Si le Christ est substitué à l'humanité, la raison en est aisée à donner, c'est qu'il est le chef de l'humanité; il marche à sa tête; or, par un rapprochement imprévu, il se trouve que tel est aussi le rôle et le rang du bélier, il prédède le troupeau» (Léclercq, 1924b: 651).

no dando ninguna res por perdida, objetivo último de la tarea de salvación[80]. La concepción de Cristo como conductor de almas se complementa con la de víctima propiciatoria, que toma como referencia el carnero degollado por Abraham en sustitución de Issac[81]. El corajudo morueco se relaciona, pues, con la mansedumbre del Mesías sacrificado por su Iglesia, mientras que el lobo satánico, del que ya previenen la parábola del buen pastor y las fábulas de Esopo[82], es emblema de avaricia, lascivia e ira[83].

El lobo se identifica además con la herejía, vencida y apaciguada por Cristo y sometida a la justicia divina, simbolizada por el arma blanca y el tocado regio[84]. Estamos, probablemente, ante la traslación a la escultura de la profecía de Isaías sobre la venida del Mesías, tras la cual habrá concordia entre el lobo y el cordero bajo una misma ley que emana del Reino de Dios, que de modo ecuánime someterá al pecador y premiará al justo[85]. El *Trattato dell'imprese* de Capaccio contiene una ilustración que por su semejanza pudo haber servido de patrón gráfico al relieve tudense [Figura 385].

---

80 En la propia parábola del buen pastor, Jesús elige al lobo como enemigo y emblema del diablo: «Yo soy el buen pastor. El buen pastor da su vida por las ovejas. Pero el asalariado, que no es pastor, a quien no pertenecen las ovejas, ve venir al lobo, abandona las ovejas y huye, y el lobo hace presa en ellas y las dispersa, porque es asalariado y no le importan nada las ovejas. Yo soy el buen pastor; y conozco mis ovejas y las mías me conocen a mí, como me conoce el Padre y yo conozco a mi Padre y doy mi vida por las ovejas. También tengo otras ovejas, que no son de este redil; también a ésas las tengo que conducir y escucharán mi voz; y habrá un solo rebaño, un solo pastor. Por eso me ama el Padre, porque doy mi vida, para recobrarla de nuevo. Nadie me la quita; yo la doy voluntariamente. Tengo poder para darla y poder para recobrarla de nuevo; esa es la orden que he recibido de mi Padre» (Jn 10, 11-18).

81 Tras disponer a Isaac sobre el altar edificado al efecto y haber pasado satisfactoriamente la prueba a la que fue sometido, Abraham alzó «los ojos y vio que había un carnero enredado por los cuernos en la maleza. Llegóse a él Abraham, lo apresó y lo ofreció en holocausto en vez de su hijo» (Gén 22, 13). Este paragone convierte al carnero «en imagen de Cristo víctima» y en «Verbo hecho carne e inmolado en sacrificio por nuestra redención» (Charbonneau-Lassay, 1997: 147).

82 En una de las muchas fábulas que dedica al lobo, Esopo glosa su capacidad para la falsedad: «El cordero y el lobo cada uno por su parte vinieron a beuer al río. El lobo beuía arriba y el cordero más abaxo en el agua. E viendo el lobo al cordero díxole así: porque me has turbado el agua en tanto que yo beuía? E respondió el cordero con paciencia: Como te pude yo turbar el agua que corre de donde tu beuiste a do yo beuía. El lobo no curando de la verdad ni razón díxole: Por eso me maldices? Respondió el cordero: No te maldixe yo. Entonces el lobo mirándolo de través dixo: Seys meses ha que me hizo otro tanto tu padre. Y respondio el cordero: Yo en ese tiempo aún no era nascido. De cabo dixo el lobo: Porque me has destruido mi campo paciéndomelo. Dixo el cordero: Por cierto aún no tengo dientes para pacer, e así no te he hecho daño alguno. Finalmente díxole el lobo: Aunque no pueda soltar tus argumentos, empero yo te entiendo cenar, y después de cena holgar contigo. E así tomando el cordero inocente quitóle la vida y comiólo» (Esopo, 1546: 52).

83 Charbonneau-Lassay vincula a la loba con todas las desviaciones señaladas, incluida la concupiscencia carnal a propósito del Infierno de la *Divina Comedia* (Charbonneau-Lassay, 1997: 311-312), alusión literaria que confirma Luis Martínez de Merlo, traductor de Dante, que la asocia con «la codicia en la mayor amplitud de su significado» (Dante, 2000: 79). Tervarent pone ejemplos del mundo de la miniatura y el grabado que ligan al lobo con sus naturales instintos de ira y voracidad (Tervarent, 2002: 345), mientras Mateo pone el acento en su carácter lascivo (Mateo Gómez, 1979: 87-88). Ripa, por su parte, coloca a la alegoría femenina de la voracidad junto a un lobo, puesto que este animal engulle «en un momento, y de una sola vez, todo aquello que tiene ante sus fauces, sin pensar para nada en las necesidades del tiempo por venir» (Ripa, 2007b: 432-433).

84 Plinio, 1624: 399.

85 Según pronostica el profeta, el Señor «no juzgará según vista de ojos, ni argüirá por oída de orejas. Sino que juzgará a los pobres con justicia, y reprehenderá con equidad en defensa de los mansos de la tierra, y herirá a la tierra con la vara de su boca, y con el espíritu de sus labios matará al impío. Y la justicia será cíngulo de sus lomos, y la fe ceñidor de sus riñones. Habitará el lobo con el cordero, y el pardo se echará con el cabrito, el becerro, y el león y la oveja andarán juntos» (Is 11, 3-6).

6.8 Psycomachia

> «El oficio de la Prudencia es mostrar en todas las acciones el fin debido, y los medios conuenientes, y todas las circunstancias, esto es, el tiempo, el lugar, el modo, y cosas semejantes, para que la obra esté bien hecha en todo y por todo, y por esto se llama maestra de las otras virtudes, y es como los ojos en el cuerpo, como la sal en los manjares, y como el sol en el mundo». Juan Eusebio Nieremberg, *Práctica del catecismo romano*, 1640.

Para contrarrestar las tentaciones y aportar claridad a las indecisiones del creyente en su peregrinar por la vida se despliega en el respaldo de la cajonería, para edificación del clero que se da cita en la basílica, una batería de lecciones dignas de ser aprendidas sobre el abandono del mundo. Se trata de conductas ejemplares como las del hombre que con dignidad carga con el peso de su existencia mortal, y de actitudes modélicas mostradas por profetas, apóstoles, doctores y el propio Mesías. Nos detendremos en ellas en sucesivos epígrafes, pero antes abordaremos el estudio de una larga serie de virtudes susceptibles de ser practicadas y de vicios que es necesario eludir para alcanzar la Gloria. Toman forma a través de pequeñas efigies ubicadas en las pilastras situadas entre los paneles, la mayor parte de ellas féminas jóvenes, acompañadas de sus divisas identificativas. Se disponen bajo festones de composición variada constituidos por doseletes y una amalgama de hojas, plantas, frutas, cuerdas, cintas, bandas, volutas, cabezas pueriles, críos de cuerpo entero y animales con connotaciones perversas. Se trata del toro, la cabra, la liebre, el león, el simio, el jabalí, el cuervo y el gato, criaturas que ya han aparecido en lo que llevamos de capítulo y que volveremos a ver en otros lugares de la cajonería y en la sillería de la sala capitular [Figuras 386-403]. En la cima de una de estas pilastras se dispone un chiquillo cabalgando un cordero encorvetado, que aunque se ha identificado como Frixo carece a nuestro juicio de los rasgos iconográficos del personaje mitológico[86]. Este se representa en el campo de la emblemática como un varón joven, e incluso como adulto barbado, y la montura es por lo común un carnero cubierto con el vellocino dorado, rasgos que no apreciamos en el relieve tudense[87] [Figura 404]. Ahora bien, no descartamos que se haya utilizado como muestra gráfica la ilustración que acompaña al emblema «Dives indoctus» de Alciato, adaptándolo a la idea del pequeño montado a horcajadas sobre un borrego que aparece en la cajonería tudense [Figura 405]. En la división en dos registros de dichas pilastras se deja sentir el influjo de las que flanquean los respaldos del primer cuerpo de la sillería de coro. Si aquí se produce una neta diferenciación entre un estrato mundano y otro supraterrenal, en la cajonería la mitad inferior la ocupa la alegoría correspondiente y la superior la figura adoselada que la cobija.

No podían faltar las alegorías de las siete virtudes teologales y cardinales, pero junto a ellas se hacen hueco otras menos habituales en los programas escultóricos, como Inocencia, Amor divino, Liberalidad, Castidad, Gozo, Verdad, Pureza, Penitencia, Sabiduría y Humildad. Encarnan valores que el Cabildo catedralicio trata de inculcar en sus filas. Al final del respaldo sur se disponen la Avaricia, la Pobreza, la Lujuria y la Ebriedad, cuatro vicios contrapuestos a alguna de las virtudes señaladas. Buena parte de las alegorías no ofrecen dudas en su

---

[86] López Vázquez, 2016: 156-158.

[87] Atamante, padre de Frixo y Hele, quiso sacrificar a sus hijos «a Zeus Lafistio, pero el dios envió a los dos niños un carnero alado, con vellocino de oro, el cual se los llevó y los salvó del sacrificio» (Grimal, 2009: 208). Cabalgando el carnero «volaron hacia Oriente», y durante el viaje «Hele cayó al mar y se ahogó, pero su hermano llegó sano y salvo a Cólquide, a la corte del rey Eetes» (Grimal, 2009: 208).

identificación a causa del uso extendido que se hace de ellas en los programas iconográficos medievales y modernos, y también a unos atributos reconocibles. En cambio, otras son de filiación controvertida por la rareza de sus distintivos, porque carecen de ellos o porque ofrecen varias posibilidades de interpretación.

La Prudencia es la virtud que «gobierna el entendimiento», y por ello sujeta las pasiones del hombre con las riendas de la razón[88] y endereza su conducta hacia el fin último de su existencia, que es Dios[89]. La joven que la representa inicia el cuarteto de virtudes cardinales y se atavía como las otras tres de su serie, las teologales y el Gozo, que son las ocho primeras del respaldo norte. La vestimenta consta de dos prendas de manga corta: una túnica interior que le llega hasta los pies descalzos y una casaca exterior, más corta y asegurada con un prendedor. Las únicas diferencias en el atuendo de dichas alegorías radican en el tipo de cenefa que ornamenta el fondo de la chaqueta de alguna de ellas, la presencia en ciertas ocasiones de una cinta que ciñe la túnica a la cintura y, finalmente, la forma y posición del broche. Alza el brazo derecho y se lleva la mano a la cabeza, que, a modo de Jano barroco, cuenta con dos rostros contrapuestos, uno femenino y angelical y otro de hombre de avanzada edad y abundante barba, lo que se explica por la capacidad de esta virtud para mirar simultáneamente hacia el pasado y el futuro[90]. El brazo contrario presenta una serpiente enroscada, hoy descabezada, reptil asociado también a la cautela[91] [Figura 406]. La fuente de inspiración para este pequeño relieve se halla en un grabado de Marcantonio Raimondi relativo a dicha virtud [Figura 407].

La Templanza, que según el catecismo tridentino «modera el apetito concupiscible», es la virtud que pone freno a los deleites sensuales y hace que la persona goce de ellos «con la medida que manda la razón»[92]. Esta virtud está ejemplificada en los santos, que «con palabras y con obras nos han exhortado al ayuno y a la mortificación de la carne»[93]. La fémina que la personifica concentra su mirada en la delicada operación que está llevando a cabo, pues sostiene con la mano derecha una jarra y hace el ademán de verter el líquido de su interior en la copa que sujeta con la izquierda, ejercicio que realiza con la serenidad y moderación que se requiere para ejecutarlo[94] [Figura 408].

---

88 En *Práctica del catecismo romano*, libro elaborado sobre la base de los catecismos tridentinos de Pío V y Clemente VIII, se dice que «la verdadera prudencia consiste lo primero en conocer, y estimar las cosas según la verdad, no por la apariencia y falsa opinión del mundo, estimando más los bienes del alma, que las comodidades del cuerpo, y más la honestidad de la virtud, que el interés de la hazienda, o otro bien temporal». Para alcanzar este objetivo «es necesario no se rija uno por pasión, sino solo por la razón», y en la búsqueda de la prudencia «deue procurar tener sodegado su corazón reprimiendo, y mortificando sus pasiones». Confróntense esta citas en Nieremberg, 1640: 320.

89 Nieremberg, 1640: 320.

90 Las dos caras, según Ripa, «significan que la Prudencia consiste en una cierta y verdadera cognición, mediante la cual se ordena y se dirige cuanto se debe hacer, naciendo tanto de la atenta consideración de las cosas pasadas como de las futuras. La excelencia de esta virtud es tan elevada e importante, porque con ella se recuerdan las cosas del pasado, se ordenan las presentes, y se prevén las futuras, a tal punto que el hombre que de ella carece no podrá recobrar lo que perdiere, conservar lo que posee, ni alcanzar finalmente cuanto espera» (Ripa, 2007b: 233).

91 Dice el simbolista italiano que la sierpe, «cuando se ve combatida, opone todas las fuerzas de su cuerpo al ataque que recibe, irguiendo la cabeza y amagando con ella mientras se envuelve en sus anillos; simbolizándose con esto que por defender nuestra virtud y perfección, que viene a equivaler a la cabeza, deberemos oponer a los golpes de fortuna la totalidad de nuestras fuerzas y recursos» (Ripa, 2007b: 233). Jesús al dar instrucciones a sus discípulos dice lo siguiente: «Os envío como ovejas en medio de lobos; sed, pues, prudentes como serpientes y sencillos como palomas» (Mt 10, 16).

92 Nieremberg, 1640: 321.

93 Nieremberg, 1640: 322.

94 En una de sus muchas representaciones, la templanza lleva «entre sus manos dos vasos, haciéndolo de forma que, vertien-

El cometido de virtud de la Justicia es «dar a cada uno lo que es suyo» y «poner igualdad en los contratos humanos», que es el fundamento «de la quietud y de la paz» que suceden a la discordia[95]. La mujer que la encarna está muy mermada, pues le falta la mitad del filo de la espada, el antebrazo derecho y la práctica totalidad de la balanza que pendía de la mano diestra, instrumento del que únicamente se ha salvado una bandeja y parte de las cuerdas que la sujetan [Figura 409]. Su tocado consta de unos extensos mechones que le caen por la espalda y la delantera, y el arma que empuña con la mano derecha descansa sobre el hombro del mismo lado[96]. Las portada del libro barroco es una fuente inagotable de referentes gráficos, también para esta virtud. Cabe la posibilidad de que el escultor se haya decantado por el frontispicio de un tratado sobre la difteria editado en 1616, pues en él la Justicia sostiene la espada del mismo modo que en la cajonería tudense [Figura 410]. Este gesto no lo hemos visto de un modo tan aproximado en el resto de grabados que muestran la virtud cardinal. Tampoco podemos desdeñar como pauta la figura del emblema de Sebastián de Covarrubias «IMPVDICVM FERIEN RVINAE» [Figura 411].

La Fortaleza es la virtud que nos arma de valor para que podamos afrontar las adversidades con ánimo inquebrantable, y por ello está asociada de forma indisoluble al martirio[97]. La alegoría de la Fortaleza engalana su peinado con una cinta y unos mechones que parten de la frente y se unen por detrás de la cabeza, presenta como único rasgo distintivo una columna que sostiene con ambas manos a la altura del pecho[98]. La agarra de tal forma que se dispone cruzada y parece liviana, como carente de toda gravedad, en el regazo poderoso de su portadora [Figura 412]. El patrón para este pequeño relieve se puede rastrear en las portadas de la bibliografía sacra del seiscientos, una de las cuales se la debemos al grabador francés Léonard Gaultier [Figura 413].

El trío de virtudes teologales comienza por la Fe, cuyo «oficio es alumbrar el entendimiento» para que el fiel «crea firmemente todo lo que Dios por medio de la Iglesia nos reuela, aunque sea sobre la razón natural»[99]. Adquiere corporeidad a través de una muchacha provista de una extensa cabellera rodeada por la venda que cubre sus ojos. Abraza con la mano derecha una cruz de grandes dimensiones que hace descansar sobre el brazo del mismo lado, subiendo por encima de la cabeza y describiendo una diagonal desde el suelo hasta su terminación [Figura 414]. Le falta al madero la mitad del *patibulum* y a la moza una porción importante de la extremidad superior izquierda, que de haber perdurado sostendría el proverbial cáliz, acompa-

---

do una parte del contenido de uno, rellenaban el otro. Lo mismo ocurre en efecto con la moderación, que une en uno solo, cual dos distintos líquidos, dos distintos extremos» (Ripa, 2007b: 353).

95 Nieremberg, 1640: 321.

96 El aparato de medida indica «que la Divina Justicia marca la pauta de todas las acciones, mostrándose con la espada las penas que les aguardan a quienes fueron delincuentes», y recalca Ripa que mediante ambos elementos «se pueden también representar los honores mundanos, que tan pronto se acrecen como desaparecen del todo; siendo concedidos o arrebatados en virtud de la Divina Justicia, según los méritos de los hombres y conforme a la enorme severidad de los juicios y resoluciones divinas» (Ripa, 2007b: 9).

97 Nieremberg sostiene que la Fortaleza «es una virtud que haze seamos promptos para vencer todas las dificultades que nos impiden el bien obrar, y se entiende hasta el padecer muerte, quando es necesario para gloria de Dios, o por no faltar a nuestra obligación, y así todos los santos mártires han triunfado de sus perseguidores por medio desta virtud» (Nieremberg, 1640: 321).

98 La Fortaleza va ligada a una columna «porque de los elementos de un edificio éste es el más fuerte y el que sostiene a los otros» (Ripa, 2007a: 437).

99 Nieremberg, 1640: 369.

ñado quizás por la hostia[100]. A juzgar por el número de modelos grabados de esta personificación cristiana en las portadas de los impresos del seiscientos es previsible que se haya utilizado alguno de ellos [Figuras 415-417]. Uno de estos libros, ampliamente difundido, es la *Psalmodia eucharistica* de Melchor Prieto, en cuyo interior figura una alegoría de la Iglesia que agarra su cruz del mismo modo que la Fe tudense, siendo por lo tanto la fuente más probable de las empleadas por el escultor [Figura 418].

La misión de la Esperanza como virtud sobrenatural es levantar nuestra voluntad sobre los asuntos mundanos «para que espere de Dios la felicidad y gloria eterna»[101]. Se fundamenta en la «infinita bondad, y misericordia de Dios» que, a través de su Hijo, prometió al género humano «la herencia del Reyno de los cielos»[102]. Esta virtud toma forma humana por medio de una doncella con el pelo suelto cayéndole sobre los hombros [Figura 419]. Dirige su mirada hacia arriba y con el índice de la mano derecha señala al ser superior en el que debemos depositar nuestros anhelos de salvación. Con su brazo izquierdo doblado arrima el ancla a su cuerpo, motivo recurrente de su iconografía, apoyándose en ella como si fuese un bastón[103]. Para la formación de este relieve el escultor de Fornelos se ha podido valer de un grabado de Raimondi sobre la personificación de la Fe, que con su mano derecha señala hacia arriba para indicar que en Dios se debe depositar toda expectativa de redención. De haber utilizado esta fuente, tan sólo tendría que añadir a la alegoría del grabador italiano un ancla en la que apoyar el brazo izquierdo [Figura 420].

La joven «madre» que da vida a la Caridad simboliza el amor a Dios y «a todos los hombres, y a todas las cosas que Dios ha hecho»[104]. Se halla, como de costumbre, rodeada de niños: sostiene a uno de ellos en alto con la palma de la mano izquierda, posición ideal para mesarle los cabellos a su protectora, y sujeta al que está de pie en el suelo con la otra mano [Figura 421]. Este último mantiene un brazo levantado, precisamente el que da a su cuidadora, mientras hace el ademán de cerrar y arrimar a su cuerpo el que le queda libre[105]. La fuente suministradora de grabados para la Caridad tudense se encuentra probablemente en la *Iconologia* de Ripa, en su edición de Padua de 1611 [Figura 422].

Tras las virtudes teologales, o de revelación divina, y cardinales, también llamadas morales, se despliegan en el mismo respaldo norte otras cinco personificaciones de suma relevancia en la educación moral del clero catedralicio. La primera de ellas corresponde al Gozo, uno de los frutos del Espíritu Santo, que es más profunda que la simple felicidad material, pues está arraigada en Dios y viene de él, y por ello este *spirituale gaudium* es más sensato y estable que la *laetitia* corporal, que es frívola y emocional y dura solo un tiempo. De esta últi-

[100] Los dos «principales extremos de nuestra Fe» son, siguiendo a San Pablo, «el creer en Cristo crucificado y el creer además en el sacramento del Altar», y por ello «se pinta con su cruz y su cáliz» (Ripa, 2007a: 402).

[101] Nieremberg, 1640: 370.

[102] Nieremberg, 1640: 370-371.

[103] Esta alegoría va a menudo acompañada de este objeto náutico, «que siempre nos auxilia en los mayores peligros de fortuna», y los gestos que realiza con la mano y los ojos tienen una explicación trascendente, pues al contrario «que el mundo y que los hombres, que como mortales e inseguros de la duración de sus vidas no pueden producir efectos que lo sean con absoluta certeza y seguridad, Dios, que es el dador de todo Bien, es también el verdadero fundamento de las humanas esperanzas, dándolas y poseyéndolas en sí mismo del modo más perfecto», evitando con la mirada elevada «poner los ojos en las vanidades y falsas locuras del mundo» (Ripa, 2007a: 354-356).

[104] Nieremberg, 1640: 371.

[105] La caridad es «hábito de la voluntad infundido por Dios, que nos inclina a amarle, fin nuestro supremo, amando también al prójimo como a nosotros mismos» (Ripa, 2007a: 161).

ma ya hemos visto varias muestras en la crestería: el niño, el zorro y el mono que interpretan música festiva, el alborozo del joven guitarrista al que su par pide contención y los dos pequeños que juegan a la gigantilla. Esta virtud se sustancia desde el punto de vista iconográfico como una zagala alada, con los ojos vendados e indumentada con dos piezas de ropa como muchas de sus compañeras. El hecho de que tenga el rostro velado podría significar que esta virtud mira hacia su interior, de forma reflexiva y espiritual, mostrando por el contrario su ceguera hacia los goces profanos. Apoya su brazo derecho y arrima su cuerpo a una columna baja, lo que le permite cargar su peso sobre la pierna izquierda, doblando la derecha en un claro *contrapposto*, mientras tañe con ambas manos una guitarra barroca [Figura 423]. Existe en el campo del grabado diversos recursos iconográficos con los que poder confeccionar varios de los elementos de esta encarnación. Para la postura que adopta esta personificación alada y la columna de apoyo se pudieron haber manejado grabados de la Fortaleza de Raimondi y Beham [Figuras 424-425]. Para la figura de la mujer alada con los ojos velados contamos con modelos gráficos, aunque nada favorables, de las encarnaciones de la Codicia[106], la Ambición[107], el Favor[108] y la Fortuna[109] [Figuras 426-428]. Si añadimos una guitarra o un laúd, el muestrario de estampas aumenta de forma considerable, desde la alegoría de la Música hasta las musas Terpsícore, Erato y Calíope, representadas tanto con alas como sin ellas [Figuras 429-432]. De estas últimas, la más cercana físicamente a la virtud del relieve tudense es la musa de Franz Brun. Sin embargo, para el instrumento de cuerda es más apropiado un ejemplar de un grabador italiano del cuatrocientos que imagina a las deidades como naipes de una baraja.

La siguiente moza podría encarnar a la Virginidad, que situada en el contexto eclesial de la cajonería equivale a Castidad [Figura 433]. Las constituciones sinodales contemplan a menudo apercibimientos contra el vicio de la indecencia, concretamente en aquellos títulos que tratan sobre la vida y recato de los clérigos[110]. Esto es síntoma de que la perversión no era

---

106 Se entiende la *Cupidità* como una «donna ignuda, che habbia bendati gli occhi con l'ale alle spalle», que simboliza «un appetito fuor della debita misura, che insegna la ragione, però gl'occhi bendati sono segno, che non si serve del lume dell'intelletto. L'ale mostrano velocità, colle quali essa segue ciò, che sotto specie di buono, e di piacevole le si rappresenta. Si fà ignuda perché con grandissima facilità scopre l'esser suo» (Ripa, 1625: 147).

107 A la personificación de la Ambición «se le pintan alas en los hombros, mostrando con ello que los ambiciosos apetecen y desean ardientemente aquellas cosas que no les convienen, es decir, volar más alto que los demás, y aún ser superiores a todos». Además, se representa con los ojos vendados porque «tiene el vicio de no discernir» (Ripa, 1618: 15).

108 Este vicio toma forma de «un joven alegre, desnudo, con alas en las espaldas, una venda en los ojos y los pies temblorosos, manteniéndose encima de una rueda» (Ripa, 2007a: 400). La ceguera de los ojos corporales es una metáfora del «capricho e inclinación del que favorece, sin pretender fin alguno y sin abrigar esperanzas de ningún beneficio razonable», pero también de la soberbia «que nos priva de apreciar las virtudes y conocimientos de los que nos son inferiores» (Ripa, 2007a: 400).

109 A alegoría de la Fortuna toma forma de «mujer con ojos vendados que aparece junto a un árbol, golpeando sus ramas con una vara de mucha longitud, viéndose como de ellas están cayendo numerosos instrumentos pertenecientes a diversas profesiones, como lo son los cetros, libros, coronas, joyas, armas y otros muchos» (Ripa, 2007a: 440). Aparece con los ojos cubiertos por una venda «para mostrar con ellos que no favorece preferentemente a un hombre sobre otro, sino que a todos los ama o bien los odia con entera indiferencia» (Ripa, 2007a: 441).

110 En 1482, en el sínodo convocado por Diego de Muros, se ordena que los miembros de la clerecía diocesana «sean mansos e honestos en sus costumbres e hábito», y que «ningund clérigo de nuestro obispado tenga mançeba pública. E qualquier que la toviere, de oy en treinta días la dexe e la heche fuera de su casa, e non la resçiba más» (Antonio García García, 1981: 356-357). En el de Diego de Avellaneda de 1528 se prescribe «que ningún clérigo tenga en su casa muger sospechosa, so pena de perder los frutos de los beneficios, durante el tiempo que la tuviere» (Antonio García García, 1981: 450). El de Pedro de Herrera de 1627 es el más explícito en este sentido, reprendiendo a los servidores de Dios para que «no tengan en su casa muger sospechosa, casada, ni soltera», ni tampoco «la muger con quien ya ha sido amonestado»,

una excepción entre los hombres de Iglesia. Aquí la continencia carnal aparece representada por una fémina de corta edad, de profusa melena ceñida por una diadema de flores trenzadas, atributo que los ángeles entregan por regla general a las mártires que además son vírgenes[111]. Esto lo podemos fácilmente comprobar en la pintura del retablo de Santa Librada, donde aparecen representados dos pequeños alados ofreciendo a la santa la palma y la corona floral, y en el relieve de Santa Eufemia de la sillería del coro. Encima de las vestiduras de la joven va colocada una banda cruzada desde el hombro izquierdo hasta la cadera, decorada en la cima con una roseta. Sujeta la tira transversal con una de sus manos, empuñando con la otra una vara de azucena, que apoya en el hombro derecho. Si a la cinta de flores le sumamos el ramo de lirios, símbolo clásico del decoro, la identificación de la figurilla femenina no parece ir muy desencaminada.

La fémina que sucede a la anterior podría corresponder a una alegoría de la Liberalidad. De largos mechones sujetos con una diadema, y ataviada con dos prendas ceñidas al talle, sostiene con la mano izquierda un recipiente a modo de copón repleto de monedas. Le falta buena parte del brazo derecho, incluida la mano, por lo que nunca sabremos si haría con ella algún gesto dadivoso [Figura 434]. Esta figura aniñada se usa para aconsejar a los usuarios habituales de la sacristía que practiquen la genrosidad con los más desfavorecidos. Ripa entiende la liberalidad como sinónimo de altruismo[112]. La *Iconologie*, edición francesa del libro del autor italiano moralizada por Jean Baudoin, contiene un grabado que muestra a la *Liberalité* cogiendo monedas de un recipiente semejante a un copón y entregándoselas a varios niños[113] [Figura 435]. Dicho grabado nos permite consolidar la hipótesis acerca la identificación de la imagen que nos ocupa.

La virtud que viene a continuación corresponde al *Desiderio verso Iddio*, título de una de las alegorías de Ripa. Adopta la corporeidad de una joven de largos cabellos, vestida con un atuendo de dos piezas de manga corta sujeto en la cintura. Dirige su mirada hacia lo alto y porta en su mano izquierda un corazón inflamado, emblema de amor ardiente, que al doblar el brazo sitúa a la altura del lugar que le corresponde en su lozana anatomía, mientras extiende

advirtiendo asimismo que si no evita tenerla en su casa y conversar con ella «sea avido por público concubinario, i como tal castigado» (Constituciones, 1761: 53). Además, se preceptúa que «ningún clérigo acompañe a muger, aunque sea a la iglesia, ni a romerías, si no fuere madre, o hermana» (Constituciones, 1761: 54). El obispo Herrera denuncia, y legisla al respecto, que algunos clérigos para continuar teniendo trato «con las mugeres, que han tenido por sus mancebas, o con quien han estado infamados, se hacen sus compadres, i que otros las casan, i después se sirven de ellas, i de sus maridos, con mucho daño de sus conciencias, i grande escándalo de los que lo saben» (Constituciones, 1761: 55). En este mismo concilio diocesano se aborda otro problema relacionado con la conducta sexual de los clérigos: qué hacer con su descendencia. En este sentido, se dispone que «ninguna persona de orden sacro, de qualquier estado, i condición que sean, i dignidad, esté presente a bodas, baptismo, misas nuevas, ábito, o profesión de sus hijos, o nietos, o hiernos, ni se acompañen de ellos, ni les lleven a la iglesia, ni les permitan que les ayuden a misa; ni tengan en sus casas hiernos, ni nuera» (Constituciones, 1761: 56).

111 En *De Historia Sanctarum Imaginum et Picturarum* se afirma, haciendo una asimilación con un versículo del Cantar de los Cantares, que «nous donnons une couronne de fleurs tressées aux images des vierges parce qu'il appartient à la virginité de cueillir les fleurs et d'en faire du miel» (Molanus, 1996: 558). La corona de flores se asocia a la virginidad porque, «según dicen los poetas, la virginidad no es otra cosa que una flor que, tan pronto como es cogida y arrancada, pierde por completo su gracia y su belleza» (Ripa, 2007b: 422).

112 Por liberalidad se entiende «cierto mediano desahogo en el gastar, siguiéndose un comportamiento virtuoso y moderado», siendo la abundancia de riquezas el contexto más «conveniente y apropiado para alumbrar y producir la liberalidad, si se ve acompañada de la nobleza y generosidad de los ánimos, de acuerdo con el poder y posibilidades de quien dona o regala» (Ripa, 2007b: 18).

113 Baudoin, 1643: 131.

hacia abajo su otra extremidad [Figura 436]. La devoción que ha penetrado en el corazón de esta joven alegoría no es pasión mundana y pasajera sino *pia desideria*, en palabras de Herman Hugo. Para idear la imagen escultórica de esta personificación se ha podido recurrir a modelos gráficos de la diosa Venus, personificación del amor profano [Figura 437]; de la Benignidad [Figura 438] y la Caridad [Figura 439], dos virtudes emparentadas entre sí y relacionadas con el amor divino[114]; y, principalmente, del Amor hacia Dios[115] [Figura 440]. Todas estas alegorías comparten el mismo órgano e idéntica pasión flamígera. El grabado que ilustra la última de ellas en la *Iconologia* de Ripa parece ser el más apropiado como muestra gráfica del relieve tallado en la cajonería tudense.

Termina el flanco norte con la primera de las dos alegorías que no adoptan forma femenina, pues en esta ocasión se trata de un niño [Figura 441]. Después de analizar todos los elementos significantes del relieve llegamos a la conclusión que estamos ante la imagen de la Inocencia. Esta virtud toma forma a través de la candidez de un niño de aspecto rollizo vestido con túnica, que con la mano izquierda sujeta lo que queda de una vara de azucena, mientras sacrifica la derecha en la llamarada que surge de un brasero semiesférico colocado sobre un ara romana. La rama de lirio y el muchacho decantan la balanza hacia el candor y la ingenuidad, pues si no fuera por el chaval y su atributo podríamos estar ante la alegoría de la Constancia, que también se hace acompañar de un altar llameante. Lo que aquí se muestra es una adaptación infantil de una ordalía o prueba de fuego, una institución vigente hasta finales de la Edad Media utilizada para decidir sobre la culpabilidad o inocencia de una persona en base a designios divinos. Así, si al introducir una mano en el fuego se salía ileso de la quema se entendía que era la providencia la que había intervenido en su salvación. De ahí la expresión tan socorrida de poner la mano en el fuego. Tal costumbre jurídica hunde sus raíces en la Antigüedad, concretamente en la historia heroica de un joven patricio romano, Mucio Escévola, narrado entre otros por Tito Livio en *Ab Urbe Condita*[116]. Para diseñar esta virtud el escul-

[114] La Caridad, que habitualmente sujeta un corazón ardiendo con una de sus manos, es «afecto puro y ardiente del ánimo que se orienta hacia Dios y hacia sus criaturas. Pues se dice de un corazón que arde cuando ama; ya que al conmoverse los espíritus por algún objeto digno de su pasión, provocan en el corazón una restricción de la sangre con lo que, alterándose su temperatura, se dice por analogía que se pone a arder» (Ripa, 1997a: 161-162).

[115] El deseo de unión con la divinidad toma forma a través de un muchado, de cuyo pecho ha de salirle «una llama, que es la que Cristo Nuestro Señor vino a traer a la Tierra». Lleva la mano izquierda hasta el pecho mientra mantiene el brazo derecho extendido. Los gestos de brazos y manos, así como «el rostro, que aparece vuelto hacia el Cielo, nos dan aviso de que nuestras obras, nuestros ojos y nuestro corazón deben estar siempre vueltos hacia Dios en todo cuanto hagamos» (Ripa, 1997a: 270).

[116] El carácter despótico del último rey de Roma, el etrusco Tarquinio el Soberbio, provova su expulsión y exilio de la ciudad. Se refugia en el reino etrusco de Clusium, el también etrusco Lar Porsena, que como represalia decide atacar, y finalmente asediar, Roma. Ante esta situación el senado romano permite al joven patricio Cayo Mucio Escévola llevar a cabo su plan de infiltrase en el enemigo y asesinar al monarca que mantiene en aislamiento a la población. Se equivoca en su intento y en vez de eliminar al soberano mata a su secretario. Siendo capturado tuvo una actuación valerosa que inspiró temor en las huestes al mando de Porsena, que acabará forzando su retirada: «Como enemigo, quería matar a un enemigo, y tengo suficiente valor como para enfrentar la muerte con tal de lograrlo. Es la naturaleza romana actuar con valentía y sufrir con valentía. No soy el único en haber tomado esta resolución en tu contra; detrás de mí hay una larga lista de aspirantes a la misma distinción. Si es tu deseo, prepárate para una lucha en la que habrás de combatir cada hora por tu vida y encontrar un enemigo armado en el umbral de tu tienda. Esta es la clase de guerra que nosotros, los jóvenes romanos, te declaramos. No temerás las formaciones, no temerás la batalla, es solo cosa entre tú y cada uno de nosotros. El rey, furioso e iracundo, y al mismo tiempo aterrorizado por el peligro desconocido, le amenazó con que si no explicaba inmediatamente la naturaleza de la conjura que tan veladamente le acechaba, le quemaría vivo. Mira, gritó Mucio, y aprende cuán ligeramente consideran sus cuerpos aquellos que aspiran a una gran gloria. Entonces metió la mano derecha en el fuego que ardía en el altar. Mientras la mantuvo allí, quemándose, fue como si estuviese desprovisto de toda sensación; el rey,

tor habrá tenido en cuenta alguno de los grabados que escenifican la valentía del héroe romano, para luego adaptarlo al niño esculpido en la cajonería, siendo el más cercano al relieve que nos ocupa el de Albrecht Altdorfer [Figura 442].

Las pilastras del respaldo sur de la cajonería albergan nueve virtudes alegorizadas, tres menos que en el norte por ser la cajonería más estrecha. La primera de ellas encarna la Verdad, siguiendo el orden ya establecido de oriente a poniente. Se presenta como una joven devota que dirige su mirada extasiada hacia Dios como fuente de infalibilidad[117] [Figura 443]. Se viste con saya de manga corta, o remangada, y corpiño y deja al descubierto buena parte de las extremidades superiores. Adorna su peinado con una cinta y un objeto anular que recoge su pelo en forma de coleta. Carece a día de hoy de antebrazo derecho, que dobla hacia dentro, por lo que se desconoce qué gesto hacía con la mano, o si con ella sujetaba algún atributo. Con la palma de la izquierda sostiene una bola, que en su caso simboliza el sol[118], y a sus pies se encuentra depositado un libro cerrado en el que se halla la verdad[119]. Los prototipos gráficos para esta pequeña figura femenina podrían proceder de frontispicios de libros españoles del seiscientos, ámbito propicio para la alegoría, así como de la *Iconologia* de Ripa, concretamente de las personificaciones de la Verdad y la Claridad [Figuras 444-447].

La imagen que sigue a la anterior hace referencia, muy probablemente, a la virtud de la Pureza, entendida como antídoto contra la corrupción que deriva del pecado [Figura 448]. Estrena nueva indumentaria, muy presente en grabados de Raimondi de arcángeles, musas, virtudes y sibilas. Consiste en una suerte de túnica sin mangas ceñida en la cintura y con pliegues por debajo de la misma. Tiene el pelo sujeto con una coleta y una diadema y agarra con ambas manos un cuenco semiesférico que contiene pan sin levadura, vinculado con la limpieza de espíritu. La levadura está tradicionalmente ligada a la impureza, como factor contaminante en la tradición hebrea. Esta connotación parte del Éxodo, cuando el Dios de los israelitas ordenó a Moisés y Aarón que durante siete días del mes de Pascua el pueblo comiese pan ácimo para purificarse[120]. El fermento está ligado a la hipocresía de los fariseos en el evangelio de Lucas[121]. Por otra parte, en la primera epístola a los corintios, San Pablo plantea otro significado para la levadura, cual es el de la inmoralidad sexual y la fornicación, vicio en el

asombrado por su conducta sobrenatural, saltó de su asiento y ordenó que le retirasen del altar. Vete, dijo, has sido peor enemigo de tí mismo que mío» (Tito Livio, 2016: 59).

117 Diversas son las citas evengélicas que aluden a la verdad. En una de ellas, Jesús, a través de Juan, ruega por sus discípulos y pide a su Padre lo siguiente: «Santifícalos en la verdad, pues tu palabra es verdad» (Jn 17, 17). En otra, el mismo Mesías responde a una pregunta de Santo Tomás: «Yo soy el camino, la verdad y la vida; nadie viene al Padre sino por mí» (Jn 14, 6).

118 La Verdad «ha de ir sujetando un sol con una mano, simbolizándose con ello que la verdad es amiga de la luz, y aún por sí misma es una luz clarísima que nos lo muestra todo tal cual es. También puede decirse que va mirando el sol, o sea, a Dios, sin el cual ni hay luz ni hay verdad alguna, puesto que solo él es la verdad en sí mismo» (Ripa, 2007b: 391-392).

119 Ripa, 2007b: 392.

120 Así se concreta el mandato de Yavé: «Por siete días comeréis panes ázimos; desde el primer día no habrá ya levadura en vuestras casas, y quien del primero al séptimo día comiera pan con levadura, será borrado de Israel. El día primero tendréis asamblea santa, y lo mismo el día séptimo. No haréis en ellos obra alguna, fuera de lo tocante a aderezar lo que cada cual haya de comer; y guardaréis los ázimos, porque en ese mismo día saqué yo vuestros ejércitos de la tierra de Egipto. Guardaréis ese día de generación en generación, como institución perpetua. El primer mes, desde el día catorce del mes, comeréis pan sin levadura hasta el día veintiuno. Por siete días no habrá levadura en vuestras casas, y quien coma pan fermentado será borrado de la congregación de Israel, sea extranjero o indígena. No comeréis pan fermentado; en todas vuestras moradas se comerán panes ázimos» (Éx 12, 15-20).

121 Jesús advierte a sus discípulos: «Ante todo guardaos del fermento de los fariseos, que es la hipocresía, pues nada hay oculto que no haya de descubrirse, y nada escondido que no llegue a saberse» (Lc 12, 1-2).

que carga las tintas[122]. Con estas referencias a fuentes concluimos que la figurilla femenina del mueble tudense, que porta un cuenco rebosante de pan sin levadura, es una personificación de la integridad. Esta alegoría se ha ideado tomando prestada la moza que encarna la Esperanza en uno de los grabados del grabador italiano [Figura 449].

Los rasgos clásicos de María Magdalena, entendida como *speculum poenitentia*, son muy adecuados a la hora de mostrar la idea de mortificación, de ahí que se haya escogido a esta santa coetánea de Cristo para dar corporeidad a la virtud de la Penitencia. Los bucles del cabello de esta bella moza se deslizan libres sobre el torso al carecer de elementos que lo retengan. Su atuendo, que es el propio de los anacoretas, se limita a una prenda interior trenzada y otra exterior de piel ovina atada con sogas al talle, dejando libres y desnudos los brazos. Con la mano izquierda sujeta una calavera, elemento central de su retiro de meditación en la gruta de la *Sainte Baume*, que proviene de una leyenda provenzal, y de la derecha cuelga el flagelo que utiliza para azotar sus carnes. El acto disciplinario se complementa con la frugalidad en el alimento, pues el sustento que tiene sobre la mesa dentro de una cesta se limita a un recipiente con agua y una pequeña hogaza de pan [Figura 450].

Del mismo modo que en la encarnación de la Verdad, el libro es el atributo esencial de la Sabiduría. Pero no es aquí la *cognitio* humana la que se esculpe sino un erudición más elevada, la *sapientia* divina. La jovial doncella que la personifica cuenta con un atuendo exclusivo, compuesto por una prenda talar lisa subida hasta los codos, y un corpiño con tiras en las mangas [Figura 451]. Utiliza como tocado en su cabeza una diadema que adopta forma triangular por encima de la frente. Dado que aquí la sapiencia proviene de Dios, la figura que la representa eleva su mirada, sostiene un libro abierto en una mano y con el índice de la otra señala en dirección a las alturas para indicar que la sabiduría emana del Reino de los Cielos. A sus pies se encuentra depositada una parte de los volúmenes empleados para fundamentar sus aserciones. Dado que Pazos ha utilizado grabados de Raimondi como pauta, cabe la posibilidad de que al menos para la diadema haya usado como muestra gráfica alguno de los grabados de alegorías que muestran esa clase de adorno capilar, como es el caso de la Fortaleza, la cual se había aportado como fuente para la encarnación de la alegría espiritual.

Las galas con las que se atavía la siguiente muchacha, encarnación de la Humildad, se componen de una prenda de una sola pieza que le cubre la totalidad de la anatomía y una especie de túnica corta con flecos en la cintura y las mangas que le llega hasta las rodillas [Figura 452]. Inclina ligeramente la cabeza y baja la mirada en una clara actitud de sumisión. Con ambos brazos sujeta un borrego, imagen animada de la mansedumbre y del propio Cristo, que como dócil cordero se sometió a la dura prueba de la muerte en pos de la salvación del hombre. Las alegorías de la Humildad y la Paciencia, actitudes afines y complementarias, tienen a sus pies un cordero [Figuras 453-454]. Por su parte, Ripa concibe dicha virtud como una mu-

[122] San Pablo condena en la carta la conducta inmoral y alarde de los corintios al descubrir que entre ellos «reina la fornicación», dándose incluso el caso «de tener uno la mujer de su padre» (I Cor 5, 1). Y les exhorta a lo siguiente: «No está bien vuestra jactancia. ¿No sabéis que un poco de levadura hace fermentar toda la masa? Alejad la vieja levadura, para ser masa nueva, como sois ázimos, porque nuestra Pascua, Cristo, ya ha sido inmolada. Así, pues, festejémosla, no con la vieja levadura, no con la levadura de la malicia y la maldad, sino con los ázimos de la pureza y la verdad» (I Cor 5, 6-8). Y además les recuerda cuál es el objeto de su epístola: «Lo que ahora os escribo es que no os mezcléis con ninguno que llevando el nombre de hermano sea fornicario, avaro, idólatra, maldiciente, borracho o ladrón; con éstos ni comer» (I Cor 5, 11).

jer que «sostiene en brazos un tierno corderillo»[123]. La modestia es la mejor receta contra los accesos de vanidad imputables al clero, una actitud que el Cabildo pretende erradicar por medio de esta exhortación en forma de mujer esculpida en el mueble de la sacristía. El modelo gráfico concreto y más certero podría estar en una personificación de la Humildad estampada en una portada de un libro que narra la historia de la Orden de los Mínimos [Figura 455]. Sin detrimento del citado frontispicio, resulta sumamente adecuado como referente un grabado de Abraham Bosse de la sibila Eritrea, la cual tiene como distintivo un cordero en su regazo [Figura 456].

La lectura parece cambiar a partir de aquí, pues las figuras que emergen de las cuatro últimas pilastras no son de virtudes sino de vicios. No han sido escogidas al azar, pues se trata de la codicia, la adicción al juego que deviene en pobreza, la lujuria y la ebriedad. Corresponden a otras tantas desviaciones que la jerarquía catedralicia trata de corregir por su perversidad y arraigo, pues de ellas es víctima a menudo la clerecía distraída en actividades paganas. La distinción entre las virtudes y los vicios se lleva también al terreno de los atuendos, que poseen desde luego cualidades semánticas. Las prendas elegantes y delicadas de las encarnaciones de se contraponen a las telas extrañas y estrafalarias de las alegorías de los pecados. Cada uno de los vicios se enfrenta a la virtud que lo domina en las pilastras correspondientes del flanco norte, constituyendo estos ocho soportes los únicos en los que se puede establecer un diálogo iconográfico dentro de esta serie de personificaciones femeninas. Así pues, la Avaricia se topa con la Caridad, la Pobreza lidia con la Templanza, la Lascivia se opone al Gozo espiritual y la inmoderada Ebriedad queda neutralizada por la Sobriedad, representada aquí por la continencia de que hace gala la Castidad.

La Avaricia presenta un atuendo exótico, consistente en una túnica apretada en la cintura, abierta en forma de pico a la altura del pecho y dotada de una suerte de mangas recortadas por delante que dejan al aire los brazos [Figura 457]. Lleva sujeta una talega a la correa de la cintura, probablemente con dinero, atributo tradicional de la codicia. Esta conducta viciosa parece confirmarse simbólicamente en el tocado frigio colocado en su cabeza, y también por el hecho de que el saco se encuentra bien sujeto al talle y no en la mano en ademán de repartir lo que hay en su interior, como cabría esperar de una actitud dadivosa[124]. Para combatir la avaricia por parte de los clérigos, en las actas de los sínodos se prohíbe el ejercicio de toda actividad económica[125]. Todo indica que se trata de una fémina, como viene siendo habitual en esta

[123] La Humildad es aquella virtud «a causa de la cual los hombres se estiman inferiores a sus semejantes, manifestando su pronta y dispuesta voluntad de obedecer». Lo hacen con la intención de esconder las dotes y cualidades que poseen «para no dar causa ni lugar de ensoberbecerse con ellas». La efigia de blanco «para dar a entender que la candidez y pureza de la mente producen en el hombre bien dispuesto y ordenado a lo que es de razón aquel tipo de humildad que es suficiente para realizar las acciones más meritorias y agradables ante Dios, pues este concede su gracia a los humildes, y hace en cambio resistencia a la voluntad de los soberbios». Se hace acompañar de un cordero «porque es verdadero símbolo y retrato del hombre humilde y manso, por cuya razón Cristo Nuestro Señor fue llamado Cordero en numerosos lugares, tanto en el Evangelio como en los textos de los profetas» (Ripa, 2007a: 499).

[124] La fémina que encarna la Avaricia suele representarse «aferrada a la bolsa, gozando más en el guardar sus dineros, como cosa que satisface su deleite, que en emplearlos como cosa útil para subvenir a las corrientes necesidades» (Ripa, 2007a: 124).

[125] En el concilio diocesano de 1482 se dictamina que «nungund clérigo de nuestro obispado non arriende alcavala ni otra renta ninguna del rey ni de sennor seglar, ni tracte mercadorías conprando e vendendo, nin otros ofiçios viles e profanos» (Antonio García García, 1981: 362). De acuerdo con las constituciones del sínodo de 1627, ningún miembro del estamento eclesiástico podrá ejercer como «mercader, ni tratante, ni arrendador por sí, ni por tercera persona, ni en compañía de otros, aunque sea de frutos eclesiásticos», y únicamente podrá vender «los frutos de su beneficio, o grangería» (Constitu-

serie figurativa, pero el hecho de que tenga el pelo corto, o recogido, debajo de un gorro invita a la confusión. Realiza una clara invocación al ser superior, como si desease purgar su culpa, evidenciada a través del giro de la cabeza, la dirección de la mirada, la extensión hacia abajo de los brazos y la apertura de las manos.

La pobreza si no es voluntaria o inherente a la condición social de quien la padece no es digna ni tiene connotaciones virtuosas. La penuria sobrevenida es resultado de una conducta adquirida, perniciosa y desmedida, fruto de la debilidad humana. La encarnación de la Pobreza, entendida como vicio, toma forma a través de un joven con los brazos cruzados y el torso desnudo, cubierto únicamente con una capa, semejante a una esclavina, y un sayo [Figura 458]. La desnudez y el aspecto andrajoso de la vestimenta se adecuan a la condición menesterosa de su poseedor y al mensaje que se pretende transmitir. Se ha empleado a buen seguro como pauta gráfica la ilustración de «IVBET QUIDVIS ET FACERE ET PATI», uno de los *Emblemas morales* de Sebastián de Covarrubias, que denuncia la inmoralidad de los juegos de azar, causantes de la ignominia y miseria en la que, a menudo, se ven sumidos aquellos que por negligencia avariciosa pierden su dignidad y pertenencias[126] [Figura 459]. Pese a la evidencia de la fuente, no habría que descartar un grabado de Cornelis Anthonisz sobre la vuelta del hijo pródigo, en el cual se efigia la alegoría del Hambre [Figura 460].

La imagen de la Impudicia abriga su cuerpo con una túnica talar con cortes irregulares en las mangas y a la altura de los tobillos [Figura 461]. El movimiento de los pies y el cruce de una de las piernas denota agitación, que se confirma con el movimiento que realiza con la mano derecha al mesarse el cabello y con la izquierda al abrir el atuendo para mostrar el pecho. Esta actitud obscena hunde sus raíces representativas en el tema de la muerte de Lucrecia, narrada por Tito Livio, quien después de ser agredida sexualmente por Sexto Tarquinio, hijo del último rey de Roma, decide quitarse la vida, abrumada por el desconsuelo de la humillación[127]. El azoramiento y gesticulación que muestra la alegoría tudense podría ser la manifestación de un espíritu atormentado por el pecado. A la hora de idear la imagen de esta mujer turbada se han podido manejar pautas grabadas de la Desesperación[128] [Figura 462]; de la Virtud desengañada, uno de los emblemas que Alciato consagra a la perfidia[129] [Figura 463]; de la alegoría femenina de los placeres de la oscuridad imaginados por el filósofo ciego Antípatro de Cirene [Figura 464]; así como del propio suicidio de Lucrecia [Figura 460]. Asimismo, pudo el escultor haber tomado en consideración muestras gráficas de la Ira irreflexiva y desenfrenada, así como de una variante de la Angustia inconsolable, esta vez personificada en la figura de Caifás. A ambas las pinta Giotto rasgándose las vestiduras en la Cappella degli Scrovegni de Padua [Figuras 465-466].

La personificación que cierra la serie de los vicios, la Ebriedad, recoge su cabello con la misma diadema que porta la Verdad, esculpida en el extremo opuesto del mismo lado sur de

---

ciones, 1761: 55).

126 La pobreza no suele ser indigna «en quien no la ha tomado por sus manos, como el tahur», en cambio, afirma, a todos es notorio los inconvenientes que acarrea el juego, que «ya no tiene de juego y pasatiempo, más que solo el nombre, por auerse reducido a auaricia y robo» (Covarrubias Orozco, 1610: 127-128),

127 Tito Livio, 2016: 48-50.

128 El hombre entregado a la desesperación «extingue en su persona toda semilla de virtud, apartándose con ello de toda acción digna y meritoria», con el agravante de que por su estado «le falla la razón así como su sentido de rectitud y justicia» (Ripa, 2007a: 271).

129 Alciato, 1549: 28.

la cajonería. La falta de privación en el beber por parte de los clérigos es un quebradero de cabeza para las autoridades diocesanas, hasta el punto de figurar como problema a resolver en las constituciones sinodales[130]. La joven que encarna esta desviación en la cajonería está ataviada con una especie de toga que deja entrever buena parte del tórax, las piernas y los brazos, uno de los cuales se ha perdido totalmente [Figura 467]. Presenta como característica diferenciadora una botella o jarra que con la mano izquierda lleva hasta la boca, distintivo de la conducta corrupta que se le atribuye. El hombre llevándose un recipiente de vino a la boca con una o ambas manos es una imagen reconocible de la iconografía del sentido del gusto, de la estación otoñal propia de la vendimia y, sobre todo, del vicio de la gula, como ocurre en un grabado de Johannes Wierix que sin duda ha servido de referente gráfico [Figura 468].

6.9 Atlas cristiano

> «Aunque la carga, y pesadumbre, que el Mundo da a cada uno en su estado, muchas vezes oprima, y fatigue de manera, que parezca, que se nos cae a cuestas, no por esto devemos desmayar, ni dar con la carga en el suelo, sino antes ponerle los hombros, haziendo nuevo esfuerço, para sufrir». Juan de Borja, *Empresas morales*, 1581.

La vida es un préstamo oneroso que hay que devolver tras la muerte. Así se entiende en la antífona *Salve Regina* cuando hace referencia al valle de lágrimas. También lo acepta con humildad el hombre que, habiendo resuelto satisfactoriamente la incertidumbre entre la tentación y la reducida puerta de la vida eterna, camina encorvado con el madero de su propio calvario por una senda trabajosa y plagada de dificultades que le hará merecedor de un lugar en el paraíso [Figura 469]. En la lucha de contrarios pudo haber sucumbido al engaño de los vicios, pero ha elegido sabiamente la vía de la existencia humana concebida como penitencia y mortificación y, en resumen, como camino de perfección. Este Atlas cristiano que rota fatigoso, descalzo y desarropado sobre un orbe dentado es una personificación de la desnudez y renuncia al mundo que debe asumir el creyente en vida para asegurarse el bienestar espiritual. Un tronco de árbol subido a la espalda, un lastre colgado del cuello, ambos amarrados con una cuerda, y una bola encadenada a una de sus piernas mantienen doblegado a este modesto titán. Su vigor no es físico, a modo de Hércules mitológico, sino espiritual y metáfora de la dignidad y la fortaleza de ánimo, del mismo modo que la cruz ha humillado al hijo del Creador en la subida al Gólgota.

La Dignidad alegorizada por Ripa se representa a través de una moza que carga a sus espaldas una sección de entablamento [Figura 470]. Los párrafos que acompañan a la ilustración son tan elocuentes que podrían aplicarse perfectamente a la escultura de la cajonería, pues si bien el peso soportado en ambos casos es distinto la noción de carga es similar. Así, mientras en el mueble de la sacristía el paso por la tierra se vuelve gravoso, provocando el torcimiento del costado de un pobre mortal, en la alegoría ideada por el autor italiano es la responsabilidad asociada a los galardones y los cargos la que encorva simbólicamente el cuerpo

[130] Las actas del sínodo de 1627, promovido por Juan de Herrera, tratan de impedir que los clérigos de la Iglesia de Tui vayan a «taberna, o bodegón a comer, o beber en ella; ni jueguen en ellas; ni estén mirando jugar», y en el caso de «que se les provare averse embriagado en algún lugar público delante de algunas gentes, por la primera vez pague quatro dudados, , i si fuere más veces será preso, i suspenso por un mes del ministerio del altar, i esté recluso tres meses donde nos pareciere» (Constituciones, 1761: 54).

de la mujer[131]. La imagen de mortificación que figura en el texto de Ripa se repite en autores de la talla de Raimondi, cuyo gigante soporta el peso de una basa [Figura 471].

La imagen de Atlas es relativamente abundante en el campo del grabado, y muy especialmente en la literatura emblemática. Entre las muestras disponibles podemos señalar las ilustraciones de algunos emblemas de Horozco[132] y Giovio[133], así como un grabado de Aldegrever y otro estampado en el *Mondo simbolico* de Picinelli [Figuras 472-475]. Tales referentes se han tenido que acomodar a la idea propuesta en la cajonería. Borja, en el epigrama del emblema «LEVE ET MOMENTANEVM», reflexiona acerca del premio que nos aguarda en la otra vida si concebimos la existencia terrenal como vereda de sufrimiento[134]. Sus palabras tienen tanta relación con el tema objeto de estudio que podrían haber servido de ayuda al escultor a la hora de trasladarlo a la cajonería.

6.10 Prefiguraciones mesiánicas: Noé y Abraham

> «El que quisiere pelear contra los vicios y ser dellos vencedor deue fundarse primero en la fe christiana imitando al patriarcha Abraam». Prudencio, *Batalla o pelea del ánima*, 1529.

El humilde Heracles del epígrafe anterior ha podido desprenderse de las distracciones profanas porque tiene espejos de virtud en los que mirarse, entre ellos los patriarcas Noé y Abraham. La elección de ambos como acróteras de la cajonería, uno enfrente del otro, haciendo pareja con Adán y Eva, no se ha dejado al azar. Ambos se erigen en heraldos de lealtad, sumisión divina y fortaleza de ánimo, en contraposición evidente a la desobediencia y debilidad mostradas por los primeros padres que desemboca en castigo para la humanidad. La colocación de las dos parejas en un extremo y otro del mueble se ha realizado a modo de confrontación evidente entre la desviación que supone el pecado original y la rectitud representada por ambos varones, en la cual han de vivir los creyentes que aspiren a la trascendencia del alma. Aparte de referentes de integridad, o como consecuencia de ello, Noé y Abraham se significan por ser ascendientes de Cristo, según una genealogía que parte del propio Adán realizada por San Lucas[135]. Algunos pasajes bíblicos que aluden a ellos se interpretan en clave eucarística, hacen mención al pan y el vino, al cuerpo inmolado y a la sangre que Cristo habrá de derramar para corregir la imprudencia de aquellos que vinieron a perturbar el equilibrio de la Creación. Su afinidad les lleva a compartir rasgos iconográficos: poseen el mismo semblante barbado y respetable, idéntico turbante coronado[136] y la misma túnica ceñida. Tan solo difieren en

---

131 De dicha imagen se deduce «que los honores no son sino pesos y cargas que se han de sobrellevar. Por ello se habla muchas veces en nuestra lengua de cargas, refiriéndose a veces al hacerlo así a honores y dignidades. ¡Feliz quien pueda sobrellevarlos sin arruinar sus espaldas y destrozar sus pobres huesos en el empeño!» (Ripa, 2007a: 282).

132 «ESTE solo ME SUSTENTA» (Horozco Covarrubias, 1603: 9).

133 «SVSTINET NEC FATISCIT» (Giovio, 1561: 127).

134 En el texto que acompaña a la *pictura* del emblema se dice lo siguiente: «Aunque la carga, y pesadumbre, que el Mundo da a cada uno en su estado, muchas vezes oprima, y fatigue de manera, que parezca, que se nos cae a cuestas, no por esto devemos desmayar, ni dar con la carga en el suelo, sino antes ponerle los hombros, haziendo nuevo esfuerço, para sufrir», y, prosigue, «no puede haver carga tan pesada en esta vida, que no parezca liviana, si la comparamos con el premio, que por los trabajos se espera en la otra» (Borja, 1680: 6).

135 Lc 3, 23-38.

136 Llevan tocado áulico, aunque no fueron monarcas, quizás por pertenecer a la progenie de la segunda dinastía de gobernantes del reino de Israel, David y Salomón, según el árbol familiar de Cristo elaborado por San Mateo, que arranca precisamente de Abraham (Mt 1, 2-16). Este último aparece entre los reyes del árbol genealógico del Salvador, que parte de

que Abraham se atavía además con un manto que sujeta con la mano izquierda, y en los atributos que portan: cayado abalaustrado semejante a un cetro y azada para Noé, y espada para Abraham [Figuras 476-477].

Noé emerge como prototipo del hombre recto que se libra del castigo de Dios a su propia obra y se beneficia y lidera la preservación de las especies. En medio de la perversión que aflora en la descendencia de Adán y Eva, que da pie a su aniquilación, el patriarca, exceptuado de un diluvio cuyas aguas destructivas purifican el mundo[137], se erige en patrón del arca de una renovada alianza que precede al contrato sellado por Dios con la humanidad al enviar a su Hijo a la muerte[138]. Su embriaguez fue la única mancha de una conducta intachable. No obstante, su labor de viñador, patente en el utensilio de labranza que sujeta con la mano izquierda y las hojas, sarmientos y uvas que trepan por el mango, son alusiones implícitas a la sangre del Salvador simbolizada en el vino de la misa, transubstanciación en la que se sustenta buena parte del discurso de la salvación[139]. Los racimos que figuran en los fruteros repartidos por la crestería de la cajonería tienen idéntico sentido salvífico. La burla de que fue objeto Noé por parte de uno de sus hijos, al ver a su padre en estado de ebriedad y desnudo, recuerda a los improperios y escarnio sufridos por Jesús desde el Prendimiento hasta la Crucifixión, incluido el despojo de sus vestiduras. Por otra parte, la historia del diluvio se ha considerado desde la Edad Media como parábola del bautismo, merced al cual se perdona la falta con la que se nace, siendo a la vez premonición de la misión del Mesías[140]. Dios pone a prueba a la humanidad, y de ella únicamente salen indemnes las almas sin mácula, representadas por Noé. Esta selección puede ser la razón del posicionamiento del patriarca sobre el tablero de la postrimería del Juicio, adquiriendo tintes escatológicos. Cuando Noé sale del arca junto con sus ocupantes ofrece un sacrificio animal al Dios de los judíos, del mismo modo que Abraham ofrece a Yahvé a su vástago[141]. Entre Adán y Noé, situados en el mismo lado de la cajonería, en ambos extremos, existe una innegable *liaison*. Ambos se valen del mismo instrumento para remover la tierra, obligados a cavarla en busca de sustento, y además se erigen en progenitores del género humano en diversos momentos de la historia bíblica. Pese a estas coincidencias, lo que más los une es el hecho de que en ellos están simbolizadas las especies eucarísticas, el pan y el vino, como queda reflejado en un grabado de Alardo de Popma que ilustra la *Psalmo-*

Jesé, padre de David, según la profecía de Isaías (Is 1, 1).

137 Mâle, 2001: 315.

138 Después de anunciar que eliminará todo «hálito de vida debajo de los cielos», Dios ordena a Noé, a quien halla digno de no perecer en el diluvio, que fabrique un arca, dejando así abierto un resquicio a la esperanza de un nuevo paraíso: «Contigo estableceré yo mi alianza, y entrarás en el arca tú y tus hijos, tu mujer y las mujeres de tus hijos contigo» (Gén 6, 18-21). En otro capítulo del Génesis, ya calmadas las aguas, manda lo siguiente a Noé y su prole: «Sed fecundos, multiplicaos y llenad la tierra» (Gén 9, 1).

139 En el primer libro de la Biblia se alude a la actividad vitícola de Noé, pues al salir del arca «comenzó a plantar una viña. Bebió vino de ella, se embriagó y quedó desnudo en medio de su tienda. Vio Cam, padre de Canaán, la desnudez de su padre, y fue a contárselo a sus dos hermanos que estaban fuera. Sem y Jafet tomaron un manto, se lo pusieron ambos sobre los hombros, y caminando de espaldas, cubrieron la desnudez de su padre; por tener su rostro vuelto hacia atrás no vieron la desnudez de su padre» (Gén 9, 20).

140 Réau, 1996a: 132.

141 Así se narra la inmolación en el Génesis: «Salió, pues, Noé con sus hijos, su mujer y las mujeres de sus hijos, y salieron también todas las fieras, ganados, aves y reptiles que se arrastran sobre la tierra, según sus especies. Alzó Noé un altar a Yahvé y, tomando de todos los animales puros y de todas las aves puras, ofreció sobre el altar un holocausto. Y aspiró Yahvé el suave olor, y se dijo en su corazón: "No volveré ya más a maldecir a la tierra por el hombre, pues los deseos del corazón humano, desde la adolescencia, tienden al mal; no volveré ya a exterminar cuanto vivo hice sobre la tierra. Mientras dure la tierra, habrá sementera y cosecha, frío y calor, verano e invierno, día y noche"» (Gén 8, 18-22).

dia eucharistica de Melchor Prieto[142] [Figura 478].

En la historia de Abraham, que pertenece a la genealogía de Noé, hay cuatro asuntos que encierran un profundo significado salvífico, pero con distinto grado de relevancia para nuestra investigación: la ofrenda de Melquisedec, la teofanía en el encinar de Mamré, la oblación de Isaac y el seno de Abraham. El pan es el plato principal del ágape servido por Abraham a los tres enigmáticos ángeles aparecidos junto a su tienda. Si a ello sumamos la presencia simbólica de Dios en el banquete, encarnado en uno de los alados, podríamos estar asistiendo a una anticipación de la Última Cena[143]. En la historia del encuentro entre Abraham y Melquisedec, el sacerdote de Salem acude al encuentro del profeta para obsequiarle con pan y vino por su victoria frente a los captores de Lot, hito al que se le ha dado relevancia sacramental al ver en él un preámbulo de la institución de la misa realizada en el cenáculo[144]. De igual importancia, o más, que el anterior es el capítulo del sacrificio de su unigénito, sugerido por medio de la espada de Abraham, donde se reviven la obediencia y subordinación de Cristo a su misión, pues Isaac acepta su rol de sumisión del mismo modo que el Hijo de María no pone reparos a la decisión del Padre de entregarlo a la cruz[145]. Abraham levantando el arma para asestar el golpe mortal a su hijo se revela como metáfora de Dios Padre entregando al suyo como cordero en el altar del holocausto. Los respectivos sacrificios de Noé y Abrahan presagian la tarea redentiva encomendada por el Creador al Mesías. Finalmente, en el Seno de Abraham, o Limbo de los Patriarcas, residen las almas de los justos redimidos por Cristo, un tema iconográfico de innegable contenido soteriológico[146]. Abraham es un hombre desprovisto de vanidad, con desapego hacia lo profano y leal a Dios, hasta el punto de sacrificar su bien más preciado, de ahí que su imagen se disponga sobre la figura de la Muerte, representada por un esqueleto que avisa de la irrelevancia de los bienes y cargos terrenales ante el trance del óbito.

142 El autor mercedario, según las pautas dadas al grabador, «pone en primer término a Jesús sacerdote sosteniendo en sus manos la hostia y el cáliz consagrados. A Adán, a quien el Padre Eterno había anunciado que habría de comer el pan con el sudor de su frente, Cristo le brinda el pan consagrado que da a sus descendientes el sosiego y hartura del corazón. A Noé, que bebió vino hasta embriagarse sin atender los eternos dictados del Espíritu Santo, Jesús le presenta el vino que engendra vírgenes. La Trinidad augusta hace la invitación eucarística a toda la humanidad representada por el primero y segundo padre del género humano» (Trens Ribas, 1952: 14).

143 A este banquete se le ha dado una significación eucarística, dado que en él se ha degustado «pan amasado con tres medidas de harina» (Trens Ribas, 1952: 24). La visita a la tienda del patriarca es, por ese motivo, «imagen de la excelsa comensalía con Cristo en el sacramento del altar» (Trens Ribas, 1952: 24).

144 La ofrenda de Melquisedec ha sido interpretada «como la figura más eminente del sacrificio de Cristo», al tiempo que «la simplicidad de los dones ofrecidos por Melquisedech hace resaltar más su prefigurativa significación». En fin, los padres de la Iglesia «vieron en esta ofrenda tan simple una alusión al sacrificio y banquete eucarístico» (Trens Ribas, 1952: 17-19).

145 Este acto de abnegación del patriarca y su descendiente «fue una prefiguración minuciosa del sacrificio cuya víctima había de ser el propio Hijo de Dios. La relación entre el sacrificio de Cristo y el de Isaac resalta más si se recuerda que el propio Isaac llevó el madero sobre el que había de ser sacrificado y que, además, consintió en serlo». Por ello es considerado en la misa y para los escritores sagrados «como una imagen del sacrificio eucarístico» (Trens Ribas, 1952: 24-25).

146 Este lugar de espera hasta la Resurrección, como así lo consideran Tertuliano y Tomás de Aquino, figura en el evangelio de Lucas dentro de la historia del rico epulón y el pobre Lázaro: «Sucedió, pues, que murió el pobre, y fue llevado por los ángeles al Seno de Abraham, y murió también el rico, y fue sepultado. En el hades, en medio de los tormentos, levantó sus ojos y vio a Abraham desde lejos y a Lázaro en su seno» (Lc 16, 22-23).

6.11 Cristo como *speculum humilitas*

> «Cristo ha resucitado de entre los muertos, primicias de los que reposan. Porque, como por un hombre vino la muerte, también por un hombre vino la resurrección de los muertos. Y como en Adán mueren todos, así también en Cristo serán todos vivificados». 1 Cor 15, 20-22.

En los respaldos de ambos lados de la cajonería se tallan cuatro episodios de la vida del Salvador, uno de ellos correspondiente a la infancia, otro a la actividad pública y los dos últimos a la pasión: la estancia de la Sagrada Familia en Egipto, el Bautismo, la Flagelación y la Coronación de Espinas. A ellos hay que añadir otros dos asuntos ubicados en el desaparecido retablo de la sacristía, que por no haber perdurado no podemos hacer mayor relación de su iconografía. Se trata de un Calvario, con Cristo crucificado acompañado por la Virgen María y San Juan, y del asunto de la Resurrección. Tales episodios se vinculan con la condición humana y mortal de Jesús, con su postura de sumisión frente a los acontecimientos de la Redención. Dicha actitud de obediencia al Padre deriva en triunfo sobre la muerte y el pecado. A la clerecía catedralicia, y por ende a la humanidad, le aguarda un destino halagüeño en el Más Allá si su conducta se asemeja al compromiso ejemplar del Hijo de Dios.

Temeroso Herodes Ascalonita por el anuncio del nacimiento del infante que habría de disputarle la corona, convoca a los magos y les conmina a que le informen acerca del paradero del Niño a la vuelta de su viaje de adoración. Al verse engañado por ellos, dado que toman un camino diferente de regreso para evitar revelar la ubicación del Mesías, ordena asesinar a todos los niños nacidos en Belén[147]. José es alertado por un ángel de esta cruel disposición, apremiándole para que se dirija a Egipto con su retoño y esposa antes de que el edicto surta efecto, residiendo allí hasta la muerte del sanguinario monarca[148]. Esto es todo lo que se extrae de los evangelios ortodoxos sobre los motivos de la huida y del propio viaje, pues para conocer los detalles del trayecto hacia el exilio, que aquí carece de relevancia, y de la permanencia en el destino africano es necesario acudir a las fuentes legendarias, entre ellas la *Mystica Ciudad de Dios*, que informan sobre la austeridad de la morada, la extrema pobreza en la que vivían sus tres ocupantes y la búsqueda de sustento a través del trabajo[149]. Las hagiografías al uso de la época, sin negarlo, tratan este episodio con suma parquedad[150]. A la hora de ambientar la vida cotidiana de Jesús, José y María en Heliópolis se recurre a una escena de asueto y relajación en el sobrio hogar, a fin de remarcar la concordia y felicidad familiar[151] [Figura

147 Herodes, al sentirse burlado por los tres magos, «se enfureció y envió a que mataran a todos los niños que había en Belén y en toda su comarca menores de dos años, conforme al tiempo que cuidadosamente había averiguado de los magos». Mt 2, 16.

148 A la partida de los tres reyes, «un ángel del Señor se le aparece en sueños a José y le dice: «Levántate, toma contigo al niño y a su madre y huye a Egipto; y quédate allí hasta que yo te avise. Porque Herodes se pondrá a buscar al niño para matarlo». José se levantó, y tomó consigo, de noche, al niño y a su madre, y partió para Egipto; y se quedó allí hasta la muerte de Herodes». Mt 2, 13-15.

149 Se instalaron en «una casa humilde, y pobre, pero capaz para su habitación, y retirada un poco de la ciudad, como lo deseaba la Reyna del Cielo», afirmando que «de los tres aposentos que tenía, el uno se consagró para templo, o sagrario», otro se destinó «para el santo esposo, donde dormía, y se recogía a orar. Y el tercero servía de oficina, y taller, para trabajar en su oficio» (Ágreda, 1692b: 216-217).

150 La pareja residía en Egipto «como gente necesitada, estranjera, arrinconada, mal aposentada, y desfauorecida del mundo. Aunque por otra parte se mostrauan alegres y muy contentos, por tener a saluo su tesoro. Pasauan la vida trabajando de sus manos: el santo Joseph en su oficio de carpintería, y la sagrada Virgen en obras de costura, con que se sustentauan así, y al que sustenta a todo el mundo» (Villegas, 1591: 10).

151 Esta armonía conyugal de los santos esposos es una traslación a la imagen del concepto de familia imperante en la España

479]. Si no fuese por la edad aparente de Jesús podríamos estar perfectamente en la casa de la familia en Nazaret, tras la vuelta del exilio, pues apenas existen diferencias iconográficas entre los interiores de la Sagrada Familia en Egipto y Galilea. La opción norteafricana se sustenta en textos de Ágreda[152] y Pacheco[153], verdaderas autoridades a la hora de suministrar pautas textuales a las artes plásticas del Barroco. Ambos aluden a los siete años que Jesús y sus progenitores permanecieron en el destierro egipcio, y dada la inseguridad que muestra el pequeño Salvador a la hora de caminar es evidente que no sobrepasa esa edad. El joven redentor se dispone de pie, ayudado por un bastón, sobre la mesa de carpintero de su padre nutricio, que describe una diagonal en la composición, al lado de las astillas, un taco de madera sin desvastar, dos escoplos, una maza, una escuadra y lo que podría ser un compás, útiles a los que se suma la sierra bracera que cuelga de la pared.

La acción didáctica de la Iglesia durante el Barroco ha ensalzado el tema del taller de José, haciendo apología de la vida activa y propagando los valores cristianos del trabajo manual, como forma de crítica a la ociosidad. Se otorga a San José un nuevo papel en el escenario de la redención, en contra de los que se oponían a que un hombre de su nobleza pudiese hacer labores viles, como así eran consideradas las propias de un carpintero[154]. El compañero de la Virgen, que de simple comparsa pasa durante la Contrarreforma a tener un protagonismo inédito, se coloca detrás de la plataforma de ebanista y agarra al pequeño cariñosamente por la cintura para que se sostenga, pues todavía no camina con soltura. Para representar la lozanía de que hace gala José se acude al modelo de rostro de San Juan Evangelista de la misma cajonería, del que apenas difiere en la longitud de la barba[155]. En el plan iconográfico general, que muestra imágenes de significados contrapuestos encaja a la perfección la figura de San José, *exemplum* de buena muerte[156]. Por su conducta intachable de obediencia, castidad y pobreza se alza asimismo como modelo de virtud y espejo de religiosos, los mismos que a diario emplean la sacristía catedralicia para revestirse y que ahora tienen un espejo en el que reflejarse[157].

La afanosa Madre, sentada en una silla y ubicada en una posición inferior, ofrece una

---

contrarreformista, fundada sobre «l'amitié conjugale». Tomando como modelo los valores adscritos a San José, como son «l'autorité du chef de famille, l'encadrement matériel et moral, la gestion des pulsions sexuelles», se promociona entre los casados, más que «la procréation», «la solidarité et l'affection qui instaurent entre les époux une relation circonscrite à une sphère nouvelle d'intimité» (Civil, 1995a: 34).

152 Ágreda, 1692b: 233.

153 Pacheco, 1649: 523.

154 El *Flos sanctorum* hace una crítica feroz hacia los haraganes de su tiempo poniendo como ejemplo al esposo de la Virgen, afirmando que «no solo San Joseph se exercitava en labrar madera por sí y por oficiales que devía tener, sino que también el mismo Jesu Christo se exercitó algún tiempo en esto», y ello «para confusión de los holgazanes de nuestro tiempo, particularmente en España, que se tienen muchos por afrentados de aprender oficios y exercitarlos, de lo qual resulta aver muchos pobres, y aún dar en ruines tratos, porque la ociosidad es madre de vicios y madrastra de virtudes» (Villegas, 1691: 45).

155 La controversia sobre la juventud de San José persigue a los artistas y clientes del Barroco. Frente a la tradición que lo representa de edad avanzada como a San Pedro, surge en la Edad Moderna, sin desbancar a la anterior, una nueva figura vigorosa, «con cabellos negros y sin la calvicie tradicional», en línea con su nuevo papel preponderante de consorte de la Virgen. España, con María de Jesús de Ágreda a la cabeza, y también Francia, se suman a ella, frente a Italia que sigue fiel al viejo, alopécico y canoso (Mâle, 2001: 292-294).

156 La felicidad de que gozó José en vida también le acompañó en el tránsito al Más Allá, habiendo sido confortado en ese trance por la Virgen y el Mesías. Esta muerte tan dulce, que la Edad Media despreció en sus manifestaciones plásticas, «es la que debe desear todo cristiano» (Mâle, 2001: 298-299).

157 Mâle, 2001: 292.

pera a su Hijo en un receso en la labor de costura que tiene en su regazo, ocupación indefectible en el esquema iconográfico del hogar de la Virgen, su esposo y Jesús[158]. En su regazo se aprecia, sobre una almohadilla, una tira para cuyo bordado emplea aguja, hilo y tijeras, y en el suelo, dentro de una cesta, dos ovillos y el resto de la confección tapada con un paño, elementos de una ocupación que María desempeña con dignidad[159]. Cerca de la canastilla se sitúa un gato, animal doméstico por excelencia, que acentúa la esencia hogareña de este pasaje de la vida de la Sagrada Familia[160]. En la parte superior derecha de la composición se talla una visión celestial que ilumina con su resplandor la pobre habitación, dentro del cual se ubican entre nubes dos angelotes retozones, uno de ellos señalando al Hijo de Dios, actitud juguetona que concuerda con el espíritu de desenfado de esta versión de la historia apócrifa[161].

A este episodio intimista le sucede, en el respaldo de la epístola, el Bautismo, acto previo al inicio de su actividad pública y de predicación [Figura 480]. El restablecimiento de la confianza entre el hombre y su Creador tras la insubordinación de Adán y Eva se produce por medio de la Pasión del Mesías. Así pues, como se defiende en el Concilio de Trento, la pena se redime a través del «mérito de Jesucristo», simbolizado en el baño de la regeneración implícito en el sacramento del bautismo[162]. No es necesario, como en el caso anterior, acudir a referentes ajenos a los escritos oficiales para documentar este episodio de la vida de Cristo, pues la concordancia entre la imagen y los textos neotestamentarios es más que plausible[163]. El acontecimiento evangélico se desarrolla en un escenario natural formado por un altozano de peñas redondeadas poblado de plantas, colocadas de tal forma que dan sensación de perspectiva a la montaña. Detrás del profeta y precursor se sitúa, presumiblemente, un castaño de proporciones esbeltas, árbol ajeno al paisaje asiático y que se entiende como una licencia al paisaje gallego[164]. Delante de él se dispone Jesús de rodillas para recibir las aguas regenerado-

[158] La pera es un fruto que simboliza la esperanza y que «no pocas veces encontramos en manos de la Virgen y del Niño Jesús, sobre todo cuando forman parte del grupo de la parentela de María» (Trens Ribas, 1947: 566).

[159] Para compensar el esfuerzo que realiza su marido para salir adelante en tierras extrañas, la Virgen «determinó ayudarle en lo que pudiese. Y como lo determinó, lo executó, buscando labores de manos, por medio de aquellas mugeres piadosas, que començaron a tratarla, aficionadas de su modestia, y suavidad. Y como todo quanto hazía, y tocaba, salía de sus manos tan perfecto, corrió luego la voz de su aliño en las labores, y nunca le faltó en qué trabajar, para alimentar a su Hijo hombre, y Dios verdadero» (Ágreda, 1692b: 217).

[160] El gato, «con ser tan casero jamás se domestica, porque no se dexa lleuar de un lugar a otro, si no es metiéndole por engaño en un costal, y aunque le lleuen a otro lugar se buelue sin entender como pudo saber el camino» (Covarrubias Orozco, 1611: 431.

[161] La Sagrada Familia formada por la pareja virginal y el Niño Jesús, y en la que la figura de San José alcanza la relevancia que antes se le había negado, es una devoción desconocida con anterioridad al Concilio de Trento. Indica también que dichas composiciones, que en esta etapa de lucha religiosa no logran desterrar a la santa parentela multitudinaria de siglos anteriores, «son las que los artistas de los siglos de la Contrarreforma representan preferentemente». La terna divina, sostiene el investigador francés, aparece ahora «bajo un aspecto mucho más austero», y se desea «mostrarla humilde, pobre, sumisa a la ley del trabajo». También afirma que este «interior pobre de artesano, cuya alma resplandece, fue muy grato a la pintura española» (Mâle, 2001: 288-290).

[162] Concilio de Trento, 1785: 50-51.

[163] En el evangelio de San Mateo, uno de los tres que tratan este asunto, y el menos lacónico de ellos, se afirma que «Jesús llega de Galilea al Jordán, y se presenta a Juan para que lo bautice. Pero Juan quería impedírselo, diciendo: «Soy yo quien debería ser bautizado por ti, ¿y tú vienes a mí? Pero Jesús le contestó: «Permítelo por ahora, porque es conveniente que así cumplamos toda disposición divina». Entonces Juan se lo permitió. Apenas bautizado Jesús, salió en seguida del agua, y en esto se abrieron los cielos y vio al Espíritu Santo de Dios descender, como una paloma, y venir sobre él, mientras de los cielos salió una voz que decía: «Éste es mi Hijo amado, en quien me he complacido» (Mt. 3, 13-17). Según María de Ágreda, cuando Jesús llegó al lugar en el que se hallaba su precursor «se postró a sus pies» (Ágreda, 1692b: 334).

[164] Del mismo modo que el roble que sirve de marco al martirio de San Bartolomé, tallado en esta misma cajonería, el castaño es también un árbol del bosque autóctono. La clase de hoja y la posición del fruto aquí representado indica, supuesta-

ras, rendido frente al Bautista y con las manos unidas en signo de alabanza, esperando la purificación de las aguas del Jordán. Esa postura hincada y orante del Redentor es la recomendada por Pacheco, modalidad un tanto marginal dado que lo habitual, muy especialmente en las fuentes grabadas, es que se represente erguido y con las extremidades inmersas en el torrente, que aquí solo se intuye[165]. Presenta Jesús una larga cabellera que le cae por el torso y la espalda y un paño de pureza como único atuendo, pues ya se ha despojado de la túnica, depositada en el suelo envuelta en un amasijo, prenda de cuya custodia se responsabiliza por regla general un ángel, cuando no varios, ausentes en esta ocasión de un relato en el que no tienen cabida. Al lado del Mesías, de pie, se alza San Juan Bautista, también de aspecto joven y ataviado con la proverbial piel de cordero[166], sujetando con una mano un improvisado bordón crucífero y vertiendo con la otra el agua sobre la cabeza del catecúmeno, representándose el instante fugaz en el que el líquido sale de la concha. El tercer elemento forzoso de la historia es la paloma del Espíritu Santo, enviada por el Padre para atestiguar el carácter mesiánico del bautizado[167]. La tercera persona de la Trinidad participa de un rompimiento de gloria de gran envergadura que ilumina la escena con sus rayos, compuesto además por una masa nubosa, querubines y angelotes mostrando una filacteria. Al postrarse ante el Bautista, Jesús desvela su naturaleza humana e instituye el sacramento del bautismo, necesario para el perdón de la falta primigenia y la salvación del alma según los teologos presentes en el Concilio de Trento. La creencia en la total remisión del pecado original a través de las aguas bautismales es uno de los caballos de batalla de la disputa entre la ortodoxia romana y la ideología luterana, de ahí que tenga un espacio de privilegio en los decretos del santo sínodo[168]. La administración de dicho sacramento se reserva a presbíteros como los que ofician en la basílica tudense, a quiénes se recuerda a través de la imagen que son responsables de la conversión de las almas y que, por ello, deben dar ejemplo de buena conducta. El relieve tudense conserva de los bautismos pretéritos la alusión a la categoría sobrehumana de la segunda persona de la tríada, pero incorpora de los nuevos modos de representación la humildad de Cristo[169]. Conviven, pues, en un mismo espacio escultórico la dignidad suprema y el acatamiento implorante, el mismo que

mente, que se trata de dicha especie, si bien la dificultad lógica e impericia a la hora de representar las cápsulas espinosas que envuelven a las castañas lleva a confundirlas.

165 Pacheco, 1649: 529-531.

166 El sayo tejido con pelo de camello, propio de la iconografía oriental del santo, «se reemplazó en Occidente con una piel de oveja o de cabra que le deja los brazos, las piernas y hasta una parte del torso desnudos» (Réau, 1996a: 496).

167 Los circunstantes en el acto bautismal vieron «el Espíritu Santo en la forma que vino sobre el Salvador, y fue este testimonio el mayor, que pudo darse de la divinidad de nuestro Redentor, así por parte del Padre, que le confesaba por Hijo, como por la de la misma testificación, pues por todo se manifestaba, que Christo era Dios verdadero, igual a su Eterno Padre en la sustancia, y perfecciones infinitas» (Ágreda, 1692b: 334).

168 Concilio de Trento, 1785: 50-51.

169 Si con la presencia del Padre y el Espíritu Santo en el momento del bautismo se ponía el acento sobre el origen divino del Hijo, su gesto de recogimiento pone en evidencia su faceta terrenal y pecadora: «Este acto de humillarse Christo nuestro Redentor a la forma de pecador, recibiendo el baptismo con los que lo eran, ofreció al Padre con su obediencia, y por ella para reconocerse inferior en la naturaleza humana común a los demás hijos de Adán, y para instituir con este modo el sacramento del baptismo, que en virtud de sus merecimientos avía de lavar los pecados del mundo, y humillándose el mismo Señor el primero al baptismo de las culpas, pidió, y alcançó del Eterno Padre un general perdón para todos los que le recibiesen» (Ágreda, 1692b: 334-335). Para los teólogos de la Edad Media el Bautismo «era una manifestación de la divinidad de Cristo», así como «un misterio de grandeza», y por ello Cristo «está de pie en el río, junta las manos con fervor e inclina ligeramente la cabeza, mientras San Juan Bautista vierte el agua encima de su frente» (Mâle, 2001b: 244). El Barroco convierte esa solemnidad medieval «en un misterio de humildad», en «sumisión voluntaria», pues ahora Cristo «se inclina ante San Juan Bautista con respeto» (Mâle, 2001b: 244). Por otra parte, la iconografía postridentina del Bautismo «a veces subraya la humildad, y en ocasiones la majestad del Salvador» (Réau, 1996b: 313).

se podrá verificar en buena parte de las escenas relivarias de apóstoles martirizados talladas en esta cajonería. La fuente gráfica que ha servido de base para este relieve podría estar en un grabado de Matías de Arteaga que figura en la *Mystica Ciudad de Dios*, concretamente en la edición de Sevilla de 1698 [Figura 481].

Tanto la Flagelación como la Coronación de espinas utilizan como telón de fondo un pórtico, que pretende recrear, aunque de modo extemporáneo, la residencia de Pilato referida en los evangelios, construido con piezas de sillería perfectamente labradas, dos gruesas columnas que soportan el peso de un balcón abalaustrado y una ventana cuadrangular enrejada. No obstante, hay ciertas diferencias en la escenografía de ambas escenas, determinada por necesidades narrativas: en el caso de la imposición de la corona, la fachada se muestra centrada y el vano es más pequeño debido al poco espacio que otorgan los verdugos, mientras que en el relieve de la flagelación el frente constructivo se sitúa a la derecha para así dar visibilidad al soporte en el que se mantiene sujeto el azotado y ubicar correctamente a los integrantes de la escena, sensación de desplazamiento que se acrecienta con la imposta que prolonga la línea del balcón hacia la izquierda. Lo habitual es que ambos dramas se sitúen en el interior del palacio del pretor, pero aquí se desenvuelven en el exterior para mayor escarnio, concibiéndose el castigo como función teatral y la terraza como palco para las autoridades palatinas que acuden al espectáculo público. El marco arquitectónico de ambas historias ha sido extraído de la *Regola* de Vignola, referente que confirma la formación intelectual en la adquisición de los oficios artísticos por parte de maestros como Bugarín y Pazos [Figura 482].

En la Flagelación tudense, el condenado viste un paño de pureza afín al del bautismo y presenta sus manos encordadas por las muñecas a una argolla incrustada en una posición baja de la caña y la pierna derecha sujeta por el tobillo a otra soga amarrada cerca de la basa, lo que obliga al fustigado a adoptar una posición arqueda que añade mayor sufrimiento al que ya provocan los latigazos [Figura 483]. Aunque se trata de un poste alto, aprovechando una de las columnas del pórtico, se ha forzado el encorvamiento de Jesús para dar la sensación de estar ensogado a un fuste achatado, todo ello para cumplir con los deseos del arte nacido de Trento[170]. A ambos lados de Cristo se disponen dos de los soldados seleccionados para ejecutar el escarmiento, armados con flagelos, descargando uno su fusta sobre la espalda y el otro sobre el torso. En un ejercicio de teatralidad, se asoman al mirador superior dos personajes arropados con prendas distinguidas, acaso Pilato y otro miembro de su corte, que lamentan desde su privilegiada atalaya la despiadada exhibición de crueldad, pues uno de ellos coge la mano del otro para confortarle en tan desagradable trance[171] [Figura 484]. Los escritos neotestamentarios aluden a los azotes propinados a Cristo de forma lacónica, muy al contrario del eco que han tenido en las artes plásticas[172]. A diferencia del silencio oficial, la literatura mística se deleita en detalles escabrosos, a la vez que exagerados, en torno a los cuales se ha for-

[170] Cristo, antes de Trento, «era atado a una elevada columna que le sostenía y le mantenía derecho bajo los golpes de los verdugos. Ahora Cristo aparece atado por las manos a la argolla de una columna baja, de tal modo que no tiene punto de apoyo alguno y se inclina bajo las correas y los azotes» (Mâle, 2001b: 246). Al adoptar esta posición, «los golpes llueven tanto sobre su espalda como sobre su pecho» (Réau, 1996b: 472).

[171] No resultaría extraño que Pilato, «después de dar la orden, haya controlado la ejecución» (Réau, 1996b: 472), como ocurre en el cuatrocientos, aunque con otra disposición compositiva, en *Les Très Riches Heures du duc de Berry* de los hermanos Limbourg.

[172] Se limitan a decir que Pilato, viendo la inutilidad de su labor de intercesión, «mandó traer agua y se lavó las manos ante el pueblo». Tras lo cual «les soltó a Barrabás y entregó a Jesús, después de mandarlo azotar, para que lo crucificaran». Mt 27, 24-26.

mado el patrón figurativo de este episodio evangélico[173].

La carga simbólica que atesora y un número mayor de personajes hacen de la Coronación un acontecimiento más interesante que la Flagelación desde el punto de vista iconográfico [Figura 485]. El Mesías, rendido y humillado tras los golpes propinados en el relieve anterior, se posiciona en el centro de la composición, a modo de emperador entronizado, con las manos inmovilizadas y cruzadas a la altura de la cintura. Ataviado con el paño de pureza y una clámide raída y despedazada, porta como distintivo la caña que le sirve de cetro, que sostiene con la mano izquierda, si bien lo tradicional es que lo haga con la diestra. La laureola espinosa está todavía en la fase inicial de instalación, en la cual se emplean a fondo dos mílites, uno acomodando las zarzas sobre la cabeza del Salvador y el otro, encargado de proporcionárselas, asentando con una herramienta el ignominioso tocado. Completan la guardia pretoriana otros dos soldados, uno de los cuales se arrodilla ante el penado con ánimo de burla, mientras el segundo, sin cometido específico, agarra su arma de asta con la mano izquierda, que por estar cortada no es posible saber si se trata de una lanza o una alabarda como las que están arrimadas a la pared del fondo[174]. El relato de la imposición de la corona de espinas tiene mayor predicación y entidad en los textos evangélicos, muy comedidos en la explicación del suceso[175]. Con la apoyatura de las vidas de la Virgen y de Cristo contenidas en el *Flos sanctorum* y

---

173 La narración que de esta etapa de la Pasión de Cristo se hace en la *Mística ciudad de Dios* concuerda en esencia con el relato escultórico. En ella se señala que para dar los azotes «fueron señalados seis ministros de justicia, o sayones robustos, y de mayores fuerças, que como hombres viriles, réprobos, y sin piedad admitieron muy gustosos el oficio de verdugos». Tras su elección «llevaron a nuestro Salvador Jesús al lugar de aquel suplicio, que era un patio, o çaguán de la casa, donde solían dar tormento a otros delinquentes, para que confesaran sus delitos. Este patio era de un edificio no muy alto, y rodeado de columnas, que unas estaban cubiertas con el edificio, que sustentaban, y otras descubiertas, y más baxas. A una columna de estas, que era de mármol, le ataron fuertemente». Le dejaron «totalmente desnudo, salvo unos paños de honestidad, que traía debaxo», y luego por parejas «le açotaron con crueldad inaudita». Los dos primeros le azotaron «con unos ramales de cordeles muy retorcidos, endurecidos, y gruesos», levantando en su cuerpo «grandes cardenales, y verdugos, de que le quajaron todo, quedando entumecido, y desfigurado, y por todas partes para rebentar la preciosísima sangre por las heridas». La segunda pareja, con sendos «ramales de correas como riendas durísimas le açotaron sobre las primeras heridas, rompiendo todas las ronchas, y cardenales, que los primeros avían hecho, y derramando la sangre divina, que no solo bañó todo el sagrado cuerpo de Jesús nuestro Salvador, sino que salpicó, y cubrió las vestiduras de los ministros sacrílegos, que le atormentaban, y corrió hasta la tierra». Los dos últimos sayones utilizaron como instrumento de suplicio «unos ramales de nervios de animales, casi duros como mimbres ya secas», con los cuales «rompieron las inmaculadas, y virgíneas carnes de Christo nuestro Redentor, derribando al suelo muchos pedaços de ella, y descubriendo los huesos en muchas partes de las espaldas, donde se manifestaban patentes, y rubricados con la sangre, y en algunas se descubrían en más espacio del hueso, que una palma de la mano». Y para mayor ensañamiento «le açotaron en su divino rostro, en los pies, y en las manos», cuyos golpes «fueron de incomparable dolor, por ser estas partes más nerviosas, sensibles, y delicadas», quedando la faz «entumecida, y llagada, hasta cegarle los ojos con la sangre, y cardenales que en ella hizieron». Para que quede bien patente la iniquidad de la prueba que había superado el Hijo de Dios, María de Ágreda recalca que el «número ajustado de los açotes que dieron al Salvador, fue de cinco mil ciento quinze, desde las plantas de los pies hasta la cabeça». Confróntense esta citas en Ágreda, 1692b: 477-479.

174 La lectura que realiza Pacheco de este episodio no es menos gráfico que el de la religiosa de Ágreda, y coincide en lo esencial con la escultura tudense: «Después de los crueles açotes del Señor, los 300 soldados de la guardia de Pilatos lo sacaron al patio del pretorio, que estava lleno de gente, i como quien representa una comedia ridícula para regozijar el pueblo, quitándole sus propias vestiduras, le pusieron sobre el cuerpo desnudo i sangriento un manto abierto i raído de púrpura, a quien San Mateo llama *clamide coccinea*, ábito militar que usavan los reyes, i sentándolo en una media coluna de elado mármol, que oy se conserua en Roma en la iglesia de Santa Cruz de Ierusalém, le pusieron sobre su sagrada cabeça una corona de espinas tan rezias i agudas que le penetravan hasta los guesos, bañando de sangre cabellos, cuello i rostro. I poniéndole en la mano derecha una caña dura, aunque gueca, para representar al vivo con estas insignias que era rei aparente, i de burla, para más escarnecerlo, se hincavan de rodillas ante él diziendo *Ave rex iudaeorum*. I escupiendo su venerable rostro le davan en él bofetadas, i con la caña sobre la corona, pretendiendo con estos desprecios i golpes otormentarlo de nuevo i provocar a risa a los circunstantes» (Pacheco, 1649: 535).

175 Tras azotarlo, «los soldados del procurador se llevaron a Jesús al pretorio y reunieron en torno a él a toda la cohorte. Lo

la *Mystica* de Ágreda, mucho más gráficas, la historia y su traslado al terreno de la escultura en la cajonería tudense resultan más comprensibles[176].

Posado sobre el balcón se acomoda Pilato, impasible en su trono, con porte áulico y aspecto venerable, acompañado por un grupo de hombres que se consuelan entre sí, apesadumbrados por el castigo infligido por los sayones. En los extremos del balcón, sujetos a los balaústres, se disponen un pájaro, presumiblemente un córvido, y un simio, que invitan simbólicamente a domesticar y refrenar las pasiones a ellos asociadas, especialmente las vinculadas a la lascivia y la avaricia, a fin de que no supongan un lastre a la hora de la muerte [Figura 486]. A dichos excesos, y otros vinculados con dichos animales, ya hemos aludido en el caso del mono músico y lo haremos en el de la viciosa volátil cuando nos adentremos en el epígrafe de la fruta salvífica. Tales bestias aluden aquí, en fin, al sometimiento del pecado a través de la pasión, la muerte y la resurrección de Cristo, proceso del que forma parte el pasaje de la coronación. No faltan ejemplos de mono encadenado en pinturas, miniaturas y misericordias desde la Edad Media. Pero es el mundo del grabado el que aporta un mayor número de posibilidades a la simbología de este animal, como encarnación de la impudicia, la vanidad y, muy particularmente, la gula [Figuras 487-489]. Se trata de conductas perniciosas a las que se quiere poner coto desde la cajonería por medio del mensaje transmitido por el mico, metáfora de la conducta corrupta del clérigo que con sus votos se ha comprometido a servir a Dios de forma intachable. No faltan estampas en las que son la Virgen y el Niño, o Cristo a través de la Pasión, los que someten a control los vicios representados por este animal [Figuras 490-491].

6.12 Metáforas eucarísticas

> «Sabed, pues, que tal es su suerte: muere por su voluntad, y de la muerte vuelve a la vida; oíd lo que esto significa. Este pájaro representa a Jesús, hijo de María, pues tuvo el poder de morir a su albedrío, y de la muerte regresó a la vida». *Bestiario de Philippe de Thaün*, 1987.

La mitología sitúa el fénix en el paraíso y le atribuye la costumbre de bañarse en la fuente que allí brota[177]. Comparte, pues, con el águila una estrecha relación con el agua. Pero, como indica el Fisiólogo, es el fuego de una pira de Heliópolis, en Egipto, el que interviene en

---

desnudaron y le pusieron un manto de color púrpura. Luego, le pusieron en la cabeza una corona que habían entretejido con espinas, y en la mano derecha una caña. Y doblando ante él la rodilla, se burlaban, diciendo: «¡Salve, rey de los judíos!». Y escupiéndole encima, le quitaron la caña y le golpeaban con ella en la cabeza». Mt 27, 27-30.

176 Una vez desatado de la columna, los verdugos le rasgaron «al redopelo los vestidos que él se havía comenzado a vestir, y vestiéronle una ropa, coccínea, u de grana vieja, despedazada, y muy sucia, por ser la grana insignia, o librea de rey (Villegas, 1591: 58). A continuación le pusieron en su cabeza «un seto de espinas muy texido, que le sirviese de corona. Era este seto de juncos espinosos con puntas muy azeradas, y fuertes, y se le apretaban de manera, que muchas le penetraron hasta el casco, algunas hasta los oídos, y otras hasta los ojos. Y por esto fue uno de los mayores tormentos el que padeció Su Magestad con la corona de espinas. En vez de cetro real, le pusieron en la mano derecha una caña contemptible». Finalmente, unida la milicia en torno a Jesús, «con desmedida irrisión, y mofa le llenaron de blasfemias, porque unos le hincaban las rodillas, y con burla le dezían: «Dios te salve rey de los judíos». Otros le daban bofetadas. Otros con la misma caña, que tenía en sus manos, herían su divina cabeça, dexándola lastimada. Otros le arrojaban inmundísimas salivas, y todos le injuriaban, y despreciaban con diferentes contumelias» (Ágreda, 1692b: 480-481).

177 Plinio incluye esta leyenda en su *Historia naturalis*, siguiendo en este asunto a Lactancio, autor de *De ave Phoenice*. Afirma que esta ave «vive en el paraíso, donde siempre es el aire templado, y el cielo está claro y sereno, y los árboles nunca pierden sus hojas. Allí dize que está una fuente clara y limpia, que llaman de la vida, donde la fenix, que es única y consagrada al sol, laua tres o quatro vezes su cuerpo cada mañana» (Plinio, 1624: 669).

su proceso de reconstitución[178]. Todo ello tras su nacimiento y existencia en la India, Arabia o Siria, según las fuentes[179], y su paso por los bosques del Líbano para aromatizarse[180]. Cuando se halla en el ocaso de la vida construye allí un nido, provoca un incendio y se consume en la hoguera, recobrando la vida al tercer día de entre las cenizas de su propia aniquilación[181]. Este renacimiento es equiparable desde el punto de vista simbólico a la Resurrección de Cristo y se relaciona con la esperanza en la inmortalidad[182]. El fénix de la cajonería tudense se efigia con la cabeza ladeada y las alas desplegadas en posición frontal, abrasándose en la llama en que se ha convertido su altar-nido [Figura 492]. Debido a la poca altura de la superficie compositiva, el pájaro mítico apenas sobresale por detrás de una fogata que está a punto de incinerarlo. No son pocas las fuentes gráficas que retratan esta ave mítica en el ámbito de la emblemática y las portadas de los libros de la Edad Moderna, pero no en todas figura en la misma posición y con los mismos elementos que en la cajonería de Tui. Las muestras gráficas más apropiadas son un grabado que circula como marca de impresor en infinidad de frontispicios y colofones del diecisiete, así como las ilustraciones de tres emblemas de Giovanni Ferro[183], Giulio Cesare Capaccio[184] y Juan de Villava[185] [Figuras 493-496].

En el versículo del Apocalipsis escrito al principio de este epígrafe se halla una de las alusiones más directas a la regeneración a través de la Fuente de la Vida, presente como alegoría redentiva en la crestería del lado del evangelio[186]. Constituye una de las metáforas clásicas de intencionalidad eucarística, que ya habíamos visto en el retablo de San Paio. El culto a la sangre del Salvador se materializa en temas como la prensa mística, que luego evoluciona hacia la *Fons Vitae*, en la cual está patente, o sugerida, la figura de Cristo. En el relieve de la catedral de Tui, el precioso fluido nace de cinco manantiales que manan de una cruz griega, que evocan los estigmas de Cristo [Figura 497]. Luego cae en un vaso semiesférico, que evoca, tal vez intencionadamente, una pila bautismal o un cáliz, para salir después expedida por

178 Fisiólogo, 2002: 75.

179 Malaxecheverría, 1986: 120-127.

180 Fisiólogo, 2002: 75.

181 Al final de sus días, «después de auer viuido mil años», el fénix abandona el Paraíso y dirige su vuelo «a Siria, llamada por ella Fenicia, y escogiendo una palma muy alta, haze sobre ella un nido de todo género de árboles olorosos, y sentada en él, con el calor de su cuerpo, y recibiendo el del sol, enciende fuego con que se abrasa y quema, hasta hazerse ceniza, de la qual sale un gusanillo blanco, que crece muy presto, y toma forma de hueuo, del qual renace otra nueua fénix como la primera» (Plinio, 1624: 669-670).

182 El Fisiólogo se hace la siguiente pregunta: «Por qué entonces los inicuos judíos no creyeron en la resurrección de Nuestro Señor Jesucristo al tercer día, siendo así que un ave se renueva a sí mismo en el espacio de tres días» (Fisiólogo, 1986: 70). Recuerda el mismo autor que ya en la Antigua Ley «estaba muy viva la creencia en el más allá y de que el paso por este mundo era fugaz». Retomando esta tradición, el Nuevo Testamento se reafirma en «la resurrección de Cristo y del cristiano. El dogma de la resurrección de los muertos quedó claro, y los pontífices, los escritores y artistas vieron en el ave fénix el símbolo ideal para representarlo» (Fisiólogo, 1986: 71). Honoré d'Autun insiste en ello en el *Speculum Ecclesiae*: «El fénix consumido por las llamas en su nido es la imagen de Cristo consumido en Jerusalén en el fuego de la Pasión. Al tercer día vuelve a la vida, como Cristo resucitado por su Padre» (Réau, 2008: 110).

183 «NVTRIX IPSE SVI» (Ferro, 1623: 311).

184 «NVTRIX IPSE SVI» (Capaccio, 1592: 99).

185 «Vitales inter odores» (Villava, 1613: 19).

186 Pero ya antes del último libro veterotestamentario, en los Salmos, David afirma que en el Señor «está la fuente de la vida» (Sal 35, 10). Asimismo, Dios, por boca de Jeremías, se lamenta de los errores de su pueblo: «Me dexaron a mí, que soy fuente de agua viva, y cavaron para sí algibes, algibes rotos, que no pueden contener las aguas» (Jer 2, 13). Pero es el evangelio de Juan el que se refiere de forma más explícita al agua regeneradora que es Cristo, quien afirma que «el que bebiere del agua que yo le daré, nunca jamás tendrá sed. Pero el agua que yo le daré, se hará en él una fuente de agua, que saltará hasta la vida eterna» (Jn 4, 13-14).

otros tantos surtidores hacia un pilón de mayor capacidad. La fuente tallada en la cajonería es más explícita que la que posee el retablo de San Paio, pero no por ello deja de ser una simplificación de la fórmula general nacida a finales de la Edad Media[187]. En ella abrevan seis corderos, uno de ellos directamente en los chorros, personificaciones del rebaño fiel, o del pecador retractado, ávido de líquido purificador, ansioso de gloria sempiterna, cuyo primer estadio se alcanza con el perdón que se obtiene a través del bautismo, sacramento que borra la mácula de la descendencia de Adán y que está implícito a la imagen de la fuente de agua viva[188]. Haciendo un símil, la figura de las ovejas saciando su sed en la fuente mística aparece ligada al cristiano deseoso de esperanza divina, pues no en vano se alude a ellas en la misa del Domingo de Pascua como metáfora del papel ejercido por Cristo en la tarea de liberación[189]

La Pascua judía conmemora cada año la ingesta del cordero en la velada anterior a la partida hacia la tierra prometida, guiados por Moisés y Aarón[190], preludio de la Cena de la nueva pascua cristiana presidida por el elegido, el Agnus Dei que va a ser degollado cual víctima expiatoria[191]. En el lado norte del mueble de la sacristía se muestran los manjares del citado banquete, que remite a la comunión de los apóstoles con Jesús en la noche de su apresamiento en el huerto de Getsemaní [Figura 498]. Colocados sobre una mesa cubierta con mantel se disponen los majares simbólicos de la redención, una jarra de vino y una hogaza de pan, junto a un cordero descabezado servido en una fuente y preparado para ser degustado, como el Mesías en el momento del sacrificio. Conforme a la cronología dictada en el evangelio de Juan, la condena a muerte de Jesús tuvo lugar el día de la preparación de la Pascua, a mediodía[192]. A las tres de la tarde, en el mismo instante en el que se procede a la degollación del animal según la costumbre judía, Cristo entregó su espíritu al Padre en lo alto de la cruz. De ese

187 El prototipo iconográfico de este símbolo eucarístico ya está plenamente consolidado a finales de la Edad Media en Francia: «Du centre d'une grande vasque s'élève la croix; de longs jets de sang jaillissent des plaies du Sauveur et emplissent la cuve autour de laquelle se pressent les pécheurs» (Mâle, 1925: 109).

188 En la Edad Media el manantial de la misericordia «pasa a significar la eficacia redentora de la sangre de Cristo y aparece relacionada con el sacramento del Altar y con el Bautismo. Esta fuente no es ya vagamente la fuente de aguas vivas, sino una fuente de sangre que borra pecados, purifica, fortalece y nutre» (Trens Ribas, 1952: 168). Este tema «alcanza su iconografía más característica en la representación de un gran vaso en cuyo centro se eleva la cruz, o aparece Jesús con el madero a cuestas exprimiendo la llaga de su costado; los pecadores acuden ansiosos a regenerarse en la fontana bebiendo la Preciosa Sangre, o disponiéndose a entrar en tan saludable baño» (Alejos Morán, 1977: 401).

189 La secuencia de la misa del Domingo de Pascua que hace referencia implícita al Mesías como Cordero inmolado es como sigue: «A la víctima pascual consagren los cristianos las debidas alabanzas. El Cordero redimió a las ovejas: Cristo inocente reconcilió a los pecadores con su Padre» (Oficio de la Semana Santa, 1784: 402).

190 Dios conmina a los israelitas, por boca de ambos hermanos, a que se aprovisionen de «un cordero por familia, un cordero por casa», que será «un animal sin defecto, macho, de un año», con el mandato de guardarlo hasta el catorce del mes de Pascua, momento en el que «toda la asamblea de la comunidad de Israel lo inmolará entre dos luces». Tomarán su sangre y «la pondrán en las dos jambas y en el dintel de las casas donde se va a comer. Comerán la carne esa misma noche; la comerán asada al fuego, con ázimos y hierbas amargas. Nada de él comeréis crudo ni cocido en agua, sino asado al fuego, con su cabeza, patas y entrañas. No dejaréis nada de él para la mañana; si quedare algo para la mañana siguiente, lo quemaréis en el fuego. De este modo lo comeréis: tendréis ceñida la cintura, la sandalias en los pies, y el cayado en la mano. Lo comeréis de prisa». Al terminar Yavé con sus preceptos da el siguiente aviso: «La sangre será en vuestras casas la señal que distinguirá los lugares donde moráis. Al ver yo la sangre, pasaré de largo, y no habrá entre vosotros plaga de exterminio cuando yo hiera la tierra de Egipto. Este día será memorable para vosotros, y lo solemnizaréis con una fiesta a Yahvéh. Celebraréis esta fiesta como institución perpetua para siempre». Éx 12, 3-14.

191 Las prescripciones rígidas dadas por Dios para seleccionar, preparar y comer el cordero pascual «hacen alusión patente al Cordero de Dios, que había de librar al mundo de la esclavitud del pecado. El cordero pascual, como sacrificio, como banquete y en todos sus aspectos, fue una eminente figura de Jesucristo, de quien recibió el poder expiatorio y protector» (Trens Ribas, 1952: 28).

192 Jn 19, 14.

modo, cumpliendo con lo preceptuado en el libro del Éxodo, y siguiendo el calendario semita, el Salvador se inmoló como verdadero Cordero al final del día catorce del mes de Pascua. San Pablo rememora este sacrificio en la primera carta a los corintios[193]. La asimilación del Mesías con el Cordero tuvo lugar en el instante del bautismo en el Jordán, como ya ha quedado de manifiesto. En conmemoración de los episodios que se suceden desde la cena hasta la muerte se celebra la misa vespertina y eucarística de Jueves Santo, seguida de la reserva del cuerpo de Cristo en el tabernáculo del Monumento y del solemne oficio diurno de Viernes Santo. Detrás de la mesa se produce un resplandor glorioso del que surge un querubín, mientras otros dos descorren la cortina de un dosel, encuadre celestial que proporciona carácter trascendente a las viandas del ágape eucarístico.

6.13 Fruta salvífica

> «Yo soy la vid verdadera, y mi Padre es el labrador. Todo pámpano que en mí no lleva fruto, quitarlo ha, y todo aquél que lleva fruto, limpiarlo ha, para que lleve más fruto». Jn 15, 1-2.

El valor simbólico que posee la fruta tiene pleno sentido en un discurso escatológico, sin olvidar la intencionalidad de la presencia de infantes junto a las cestas y los cuernos que la contienen y los animales que la degustan. Los niños por su *aetas imperfecta* son sinónimo de renovación, convirtiéndose por ello en hilos conductores de la tarea soteriológica. A la hora de transmitir el mensaje de la redención el arte cristiano ha tomado cuerpo de impúber en no pocas ocasiones, ya sea en forma de un precoz Salvador, ya como amor divino, tan necesario para asegurarse una favorable conducción del alma. En el campo del grabado la cesta de fruta va asociada generalmente a la personificación del sentido del gusto y, por derivación, al vicio de la gula, haciéndose acompañar, en ocasiones, por párvulos. Similar tono profano presenta la dualidad niño-frutero en la alegoría del otoño, vinculada a la vendimia, la irracionalidad dionisíaca, la embriaguez y el erotismo.

Frente a esta imagen excesiva y mundana se impone, también en la gráfica del Barroco, la contención y el positivismo cuando un pequeño figura con su cesta al lado de la figura de la caridad, o es el propio Niño Jesús el que toma los frutos de ella en escenas de intimidad familiar. Los fruteros tudenses están repletos de peras, membrillos y uvas, frutas ligadas a la esperanza, la resurrección y la eucaristía. Asimismo contienen manzanas, asociadas a la tentación que deriva en pecado, pero también a la redención, pues no en pocas ocasiones es un atributo con carga semántica en manos del pequeño Jesús o de su Madre cuando ambos comparten escenario iconográfico[194]. En su significación perniciosa no hay que olvidar que la manzana que porta la diosa Venus hace referencia al amor profano, y por lo tanto a la carnalidad[195]. Pese a ello, no se puede dejar de lado el hecho de que los niños que sirven de soporte a dichos manjares son emblemas de esperanza. El simbolismo vegetal trabaja aquí, en unión con los

---

193 Dice el apóstol lo siguiente: «Alejad la vieja levadura para ser masa nueva, como sois ácimos, porque nuestra Pascua, Cristo, ya ha sido inmolada» (Cor 5, 7).

194 En este contexto salvífico hay que interpretar un texto del Cantar de los Cantares que alude a la dulcura del fruto del manzano, según los comentarios de San Ambrosio y Beda el Venerable a dicho libro: «Como el manzano entre los árboles silvestres, así mi amado entre los mozos. A su sombra apetecida estoy sentada, y su fruto me es dulce al paladar» (Cant 2, 3).

195 Tervarent, 2002: 353-354.

párvulos, para transmitir mensajes de advertencia y, al mismo tiempo, de confianza en una salvación ulterior y de que es factible la consecución de la prosperidad tras la muerte, cimentándola, eso sí, en una existencia irreprochable.

En la crestería del mueble hay tres composiciones que coinciden con dichos argumentos. En la primera de ellas, un niño dispuesto de frente, con las manos colocadas sobre las caderas, aguanta a sus espaldas una onerosa banasta de fruta levantada por otros dos impúberes [Figura 499]. Admitiendo la premisa de que la cosecha del manzano es, desde el Génesis, distintivo de la caída del hombre, y de que el frutero, y sobre todo los cuernos de la abundancia que en esta ocasión lo flanquean, tienen relación con el gusto y, por extensión, el apetito voraz, así como con la prosperidad, entonces el trío pueril podría personificar al creyente soportando el pesado lastre terrenal de la tentación y el vicio. La imagen encierra un claro aprendizaje para el estamento clerical receptor de esta admonición: sujetando las pasiones mundanas habrá oportunidad tras la muerte para experimentar la bonanza eterna y paladear las verdaderas ambrosías, que se saborearán en el Reino celestial.

La conducción de nuestra vida por la senda de la ejemplaridad debe extenderse a lo largo de nuestra existencia, y si pecamos debemos buscar el perdón. Una pareja de infantes sentados al lado de una cesta de frutas dan de comer uvas a una ave, tal vez un cuervo, y peras a un conejo, o liebre, ambos acomodados en sus regazos [Figura 500]. Los animales aquí representados son los pecadores, principalmente golosos y lujuriosos, que ansían mitigar su culpabilidad. Por el contrario, los niños simbolizan la inocencia y las frutas la esperanza de redención. El carroñero se caracteriza por el desenfreno a la hora de comer[196] y simboliza el abandono de la vida contemplativa y la apostasía, ideas expuestas por San Agustín[197], Piero Valeriano[198] y Sebastián de Covarrubias[199]. Por su parte, el gazapo aparece ya retratado como criatura inmunda en el Antiguo Testamento[200]. Amén de su voracidad en el yantar, el ávido mamífero representa la fecundidad prolífica y, en consecuencia, la obscenidad, según Plinio[201]

---

196 En su *Théâtre des bons engins,* Guillaume de La Perrière muestra a un cuervo devorando una serpiente, y en el comentario avisa que «tal manjar agrada a su paladar como si se tratara de un dulce o buena carne de caza, pero muy pronto el buen gusto se transforma en veneno que acaba con la vida del ave. Ello constituye una advertencia sobre la necesidad de que los glotones sepan sofocar su gula, pues beber y comer sin mesura puede aproximarles a su fin», y añade, «la boca nos puede acarrear más amarguras que las que proporciona Marte con su espada» (García Arranz, 1996b: 313).

197 San Agustín ve en el cuervo de Noé, que no regresa al arca, «a los hombres repugnantes que se ven seducidos por la inmundicia de los deseos, y que se muestran excesivamente dedicados a los asuntos mundanos» (García Arranz, 1996b: 321-322).

198 Valeriano, autor de los *Hieroglyphica*, afirma que dicha ave «simboliza para unos los hombres que, tras recibir las sagradas órdenes, e iniciarse en los misterios más elevados, abandonan vilmente sus compromisos llevados por su inconstancia de ánimo; o, para otros, los herejes que, separándose de la Iglesia se unen a la multitud herética y, al igual que el cuervo rodeado de los cadáveres que encontró fuera del arca, se envuelven perpetuamente en el fango» (García Arranz, 1996b: 322).

199 El cuervo, «a quien del arca dio salida Noé, para que fuese mensajero, de la tranquilidad, allá se olvida, por ser voraz, glotón, y carnicero», y recomienda que el que profesa vida religiosa, si ha de salir de su encierro en busca de sustento, «buéluase ligero, a la antigua clausura, y no se abata, al carnal pasto, que las almas mata» (Covarrubias Orozco, 1610: 85).

200 Yahveh, en el Levítico y el Deuteronomio, considera abominables al conejo y a la liebre: «De entre los animales, podéis comer todos los de pezuña hendida, casco partido y que rumian; pero no comeréis de los que solo rumian o solo tienen pezuña hendida... el conejo, que rumia, pero no tiene pezuña hendida, será inmundo para vosotros; la liebre, que rumia, pero no tiene hendida la pezuña, será impura para vosotros». Lv 11, 3-6.

201 Plinio señala, citando a Arquelao, que la liebre «tiene naturaleza de macho y hembra, y que igualmente puede engendrar sin macho», y por eso dice que la naturaleza ha sido tan benigna «que a los animales buenos para alimento, y que no son nociuos, los hizo fecundos, y multiplicadores», destacando además que este mamífero «concibe sobre lo que ya ha conce-

y Ripa[202]. Tales vicios acercan a ambos animales, compañeros en multitud de grabados sobre las alegorías de la gula y la lujuria. Tanto el lepórido, probando plácidamente el fruto de la esperanza, como la volátil, que hace lo propio con una de las especies eucarísticas[203], se erigen en metáforas de la dominación de los vicios señalados por parte de las virtudes de la templanza y la castidad. Del mismo modo, dichas imágenes simbólicas muestran a la Iglesia como un hogar acogedor en el que los arrepentidos tienen cabida, siendo al mismo tiempo un reproche amable a los hombres de Iglesia que con su falta de ejemplaridad abandonan el estilo de vida que da sentido a su vocación.

El relieve que cierra este epígrafe presenta a un chiquillo desnudo que tiene en su cabeza un recipiente atestado de racimos de uvas picoteadas por córvidos [Figura 501]. Viene a confirmar la misma idea implícita en la composición anterior de subordinación de los goces pasajeros a los principios intemporales presentes en las enseñanzas cristianas. Los pájaros se conciben una vez más como encarnaciones de las almas afligidas que vuelven al hogar cristiano y que ansían beber de nuevo la sangre del Redentor y merecer la vida eterna.

6.14 *Mors apostolorum*: la Iglesia militante

> «Sé que soy indigno de que el propio Cristo me escuche; pero por medio de mis patronos, los mártires, puede serme concedida medicina». Aurelio Prudencio, *Peristephanon*, 1943.

Las *passio* de los mártires son especialmente útiles para la didáctica contrarreformista, pues a semejanza de Cristo experimentan desde la humildad las fases de padecimiento, óbito y triunfo. El santo atormentado vive el tránsito hacia la muerte de forma arrebatada, que no obstante libera al inmolado de la carga de este mundo y lo pone en contacto con la deseada visión de Dios. De ahí su potencial ejemplarizante y valor pedagógico. Ripa define con absoluta precisión el martirio y el estereotipo diseñado por la doctrina de la Iglesia postridentina para el héroe cristiano, un concepto antiguo que ya figura en el *Peristephanon* de Prudencio[204]. Fuera del simbolista italiano, un buen número de estudiosos del Barroco se han acercado al martirio

---

bido. Cría uno, y trae otro en el vientre cubierto de pelo, y otro sin él, y otro juntamente empeçado a formar» (Plinio, 1624: 508). En sus comentarios a la obra del escritor latino, Gerónimo de Huerta destaca de las liebres que «son tan lasciuas, que entre los antiguos fueron dedicadas a Venus», y añade que «en saliendo de parir la hembra, está el macho aguardando a la puerta, y al momento torna a dexarla preñada» (Plinio, 1624: 508).

202 En la alegoría de la fecundidad, Ripa utiliza como símbolo de la procreación «una lepre con suoi parti», indicando que «è tanto feconda, che mentre dà il latte partorisce, & pone frà l'uno è l'altro parto pochissimo interuallo» (Ripa, 1603: 148).

203 Del producto de la vid nace el vino y éste, tras la transubstanciación, se convierte en la sangre del Mesías, quien, como fuente de vida, se compara con la viña en el evangelio de San Juan: «Yo soy la vid verdadera, y mi Padre el viñador. Todo sarmiento unido a mí que no da fruto, lo corta; y todo el que da fruto, lo poda, para que dé más todavía. Vosotros estáis ya limpios por la palabra que os he hablado. Permaneced en mí, y yo en vosotros. Como el sarmiento no puede dar fruto por sí mismo si no permanece en la vid, así tampoco vosotros si no permanecéis en mí. Yo soy la vid, vosotros los sarmientos. El que permanece en mí y yo en él, ése da mucho fruto; porque separados de mí no podéis hacer nada. El que no permanece en mí es arrojado fuera, como el sarmiento, y se seca; y los reúnen y echan al fuego, y se queman. Si permanecéis en mí y mis palabras permanecen en vosotros, pedid lo que queráis, y os será concedido». Jn 15, 1-7.

204 Concibe la alegoría del martirio como un «bello y risueño joven vestido de rosado, que ha de tener los ojos vueltos hacia el cielo, apareciendo todo ensangrentado y viéndose en sus miembros señales abundantes de sus muchas heridas, que han de resplandecer cual preciosísimas joyas. Se califica propiamente de martirio al suplicio que se sufre por el amor de Dios y en defensa de la Religión y fe católica, soportándose por especialísima gracia del Espíritu Santo con la esperanza de lograr la vida eterna. Por todo lo expuesto es por lo que se pinta muy alegre y risueño y con el traje rosado, simbolizándose con ello el gran amor que decimos; siendo sus cicatrices los auténticos sellor que atestiguan tan santísimo martirio» (Ripa, 2007b: 43-44).

como tema artístico y literario, siendo especialmente certeras las aportaciones de Mâle[205], Weisbach[206] y Puppi[207], sin olvidar la pertinente historiografía hispana[208]. Defienden que, aunque la representación del martirio no es un asunto nuevo, ha desarrollado durante el Barroco su vertiente más violenta y expresiva, al calor de la combatividad propagandística de la Iglesia de Roma.

En esta suerte de *imitatio Christi*, los suplicios apostólicos sirven de espejo edificante para los clérigos que usan la sacristía, desde el simple capellán hasta el prelado cuando se reviste para oficiar. De su ejemplo pueden extraer enseñanzas para su propia pastoral y el ejercicio de virtudes cristianas, pero también valor y determinación. Los relieves se ambientan en exteriores, en los cuales los elementos paisajísticos pueden pasar de tener una importante presencia, con una carga semántica relevante, a no figurar en la composición. Los ropajes, tocados, expresiones faciales y anatómicas son sumamente ricos y variados, tanto en ajusticiados como en verdugos, en los cuales el escultor pone su pericia al servicio de la dramaturgia. Es el ciclo más numeroso después del que se talla en las pilastras, compuesto por trece tableros, cuya lectura iconográfica se realiza de forma alternante, de norte a sur y desde el fondo hacia la entrada de la estancia.

Los apóstoles Pedro y Pablo se erigen en pilares de la Iglesia Universal, y la asociación entre ambos, a la que se recurre con frecuencia en la iconografía cristiana, ya como figuras autónomas, ya formando pareja, se fundamenta en su predicación conjunta en la Ciudad Eterna. Desde su emotivo encuentro[209] hasta que sus caminos se separan camino del martirio[210] su convivencia fue sumamente fructífera, con episodios como la reclusión en la cárcel

---

205 El arte, fiel intérprete de los sentimientos de la Iglesia, «colocaba sin cesar el martirio bajo la mirada de los fieles y les recordaba, en estos días de fuego y sangre, la virtud del sacrificio», y que después del Concilio de Trento «los mártires luchan bajo nuestra mirada, es preciso que veamos el color de su sangre, que seamos testigos de su dolorosa agonía» (Mâle, 2011b: 125 y 146).

206 En la época existe una fuerte apetencia por trasladar a las artes figurativas los tormentos de los santos y verdadero interés en que las «imágenes y hechos de mártires y ascetas pasan a primer término, substituyendo a las escenas bíblicas». Con la «impresionante figuración de semejantes hazañas religiosas, con el acusado acentuamiento y la removedora proclamación de una superación victoriosa de la carne y su consiguiente recompensa y glorificación con la bienaventuranza celestial, los fieles reforzaban su fe y eran exhortados a la resignación abnegada, a la vez que despertaba en ellos la compasión amorosa por los mártires» (Weisbach, 1942: 254).

207 Desde el punto de vista de la «théorie fondamentale de l'éthique chrétienne» el tormento infligido al mártir «c'est une chose qui incite fortement à la dévotion que de voir toutes sortes de tourments et un si grand nombre de martyrs» (Puppi, 1990: 1991).

208 Prudencio ya calificaba al mártir como héroe cristiano en su *Peristephanon* al referirse a los santos torturados de los primeros momentos de la Iglesia, «pues su comportamiento al testimoniar su fe, anteponiéndola a la propia vida, había sido heroico». Pero es en el Barroco cuando se multiplica «hasta los límites inconcebibles la representación cruda del martirio, no escatimando un ápice en la descripción de las atroces torturas de los mártires hasta rayar, a veces, en lo morboso y ópticamente intolerante» (Rodríguez de Ceballos, 2002: 84).

209 En los *Hechos de Pedro y Pablo*, apócrifo sobre la predicación romana de ambos apóstoles, se da noticia de su primera entrevista: «Pedro se enteró de que Pablo había llegado a Roma, con lo que sintió una gran alegría. Se levantó inmediatamente, y se dirigió a visitarlo. Cuando se vieron el uno al otro, se echaron a llorar de alegría, y después de abrazarse largo rato, se humedecieron mutuamente con sus lágrimas» (Hechos Apócrifos, 2011: 385).

210 En una carta a San Timoteo escrita por San Dionisio con motivo del martirio de San Pablo, y que recogen tanto Santiago de la Vorágine como Alonso de Villegas en sus hagiografías, alaba la entereza y dignidad de ambos apóstoles y afirma lo siguiente: «Al tiempo de apartarse, porque fueron muertos en diversas partes, abrazándose el uno al otro tiernamente, y con muchas lágrimas, San Pablo dixo a San Pedro: Yd en buena hora, fundamento de la Iglesia, y pastor de las ovejas de Dios. San Pedro, dixo a San Pablo: Yd en paz, doctor de las gentes, presto nos veremos». San Dionisio afirma que acompañó a su maestro, San Pablo, «hasta que le degollaron», y que San Pedro había sido «condenado a muerte de cruz, y recibiola con grande contento» (Villegas, 1591: 213).

Mamertina por orden de Nerón tras las disputas y muerte de Simón el Mago[211]. Sus muertes difieren en el tipo de tormento recibido y el lugar concreto, pero concuerdan en el día, la urbe y el mandatario del que parte la orden de condena[212]. Desde la Edad Media existe en la cabecera de la basílica tudense una capilla dedicada a San Pedro, cuya advocación se ha mantenido inalterable pese a la reforma arquitectónica de finales del cuatrocientos. La presencia iconográfica de ambos santos durante el período estudiado es especialmente prolífica, tanto en la cajonería, donde San Pedro se efigia hasta en dos ocasiones, como en otras dos obras objeto de estudio de la presente investigación: la puerta occidental de entrada a la catedral y el retablo de la referida capilla de la testera. Por su parte, la sillería de coro posee dos respaldos con sendas figuras relivarias de la pareja apostólica y seis pilastras con otras tantas historias, relativas a la negación, arrepentimiento y prisión de San Pedro, y a la conversión y posterior faceta escritora de San Pablo.

El martirologio de los discípulos de Cristo arranca con San Pedro, cuya única indumentaria consiste en un paño de pureza enrollado por debajo de la cintura, a imagen de quien le había dado las llaves y la primacía de la Iglesia [Figura 502]. El sino infausto que suponía la muerte por crucifixión estaba asignado a todo el que, como Jesús y el propio Pedro, no contase con la ciudadanía romana. En un ejercicio de modestia y respeto hacia su mentor entiende que carece de legitimidad para sufrir su misma pasión y solicita a sus verdugos que lo crucifiquen en posición invertida a la de Cristo[213]. La cruz describe dos diagonales en la composición, y dos sayones a ambos lados se afanan en levantarla. El que se sitúa en un nivel inferior la empuja con sus manos y se ayuda del hombro izquierdo, reflejándose en su rostro el peso de la carga, mientras su compañero, desde una posición más elevada, trata de subirla con una cuerda atada en la base del madero, usando un árbol como polea. Se trata posiblemente de una higuera, especie de connotaciones salvíficas[214], identificable en el relieve por sus hojas, aun-

[211] El destino trágico de Simón el Mago terminó por enervar los ánimos del emperador, pues por su mandato «fueron los sanctos apóstoles presos, y entregados a un varón muy claro que auía nombre Paulino. Y Paulino púxolos en la cárcel de Mamertino debaxo de la guarda de dos caualleros, que auían nombre Proceso, e Martiniano, los quales Sant Pedro conuirtió». Éstos «abrieron la cárcel, y rogaron a los apóstoles que se fuesen», pero al comprobar que San Pedro no deseaba salir de ella «vinieron los hermanos, y con muchas lágrimas rogáuanle que se fuese de allí, porque su vida era a ellos muy necesaria», ante lo cual, «lleno de compasión» y «vencido por los ruegos dellos salióse de la cárcel» (Pedro de la Vega, 1580: 128).

[212] El papa San Gregorio se ve en la tesitura de separar la festividad de ambos para dar preeminencia a San Pedro, determinando «que el día en que murieron se reservase para la celebración litúrgica de la festividad de San Pedro, por tres razones: porque en un día como ese fue consagrada la iglesia construida en honor de este apóstol; porque Pedro precedió a Pablo en la conversión y en dignidad, y porque fue obispo de Roma», disponiendo además «que en la jornada siguiente, todos los años, se celebrase la fiesta de San Pablo» (Vorágine, 1999-2000: 357).

[213] San Pedro, sabiendo «que el cielo suele ganarse más rápidamente por lo humilde» y temiendo «ganar la misma gloria de su gran Maestro, o emular la fama de su alta muerte, pidió ser enclavado con la cabeza abajo y los pies arriba» (Prudencio, 1943: 215).

[214] Para Camerarius, autor del emblema «MITTE NON PROMITTE», el fruto de la higuera se asocia con la fecundidad por su abundancia y dulzura, mientras que la hoja es sinónimo de humildad, concepto fácilmente vinculable con el martirio. Siguiendo con la temática martirial, para Gregorio Magno, uno de los mayores intérpretes del Cantar de los Cantares, «la Iglesia es la higuera fecunda que alumbra mártires para la vida eterna» (García Mahíques, 1991a: 340, 346). Mucho más preciso es Borja, que en una de sus *Empresas morales*, titulada «ET, QVOD NON HABET, DAT», establece la relación entre la higuera y su fruto y la necesidad de entregarse a Dios para alcanzar el deseado tránsito al elíseo, ejercicio que los mártires como San Pedro llevan al extremo. Afirma que la higuera «haze madurar, y da gusto, y dulçura a los higos», no siendo por naturaleza «dulces, ni maduros los cabrahigos», y ello lo compara con «los trabajos, y fatigas, que en esta vida se pasan por Dios, pues el pasarlos por su amor, no solo es medio, para alcançar esto, pero da gusto, y haze parecer dulce las tribulaciones, y fatigas, no siendo ellas de suyo» (Borja, 1680: 244).

que los frutos no se hayan sabido representar con claridad, por cuyo tronco trepa la hiedra[215]. Fuera de las fuentes escritas, apócrifas y literarias, la pauta gráfica concreta procede a buen seguro del mundo del grabado [Figuras 503-505].

Frente al pescador se dispone el apóstol de los gentiles, Pablo de Tarso, que por poseer la ciudadanía romana le corresponde la sombría prerrogativa de ser ajusticiado mediante decapitación[216] [Figura 506]. El altivo soldado Saulo se muestra aquí con pobres ropas de apóstol, con túnica ceñida y manto, postrado de rodillas y algo sesgado con respecto a la perpendicular, juntando las manos en actitud orante a la espera de que el verdugo le separe la cabeza del cuerpo. El ajusticiador se coloca detrás del condenado, y con la pierna izquierda adelantada, la mano del mismo lado en la cintura y la espada en alto toma impulso antes de proceder a la ejecución, contada con profusión de detalles por Jacopo da Varazze[217]. Prudencio revela a su vez, en el *Peristephanon*, la topografía de la sepultura de los cuerpos de Pedro y Pablo, quienes tuvieron un destino coincidente a lo largo de su predicación y en su muerte e inhumación[218]. El escultor no ha sabido posicionar esa pierna visible con naturalidad, pues no se sabe muy bien si la intención del ejecutor es descargar el peso de su cuerpo sobre el apóstol, o bien apoyarse en el suelo, como sería lógico. Parece etérea, como si con la extremidad en el aire quisiese asestar un golpe de mayor contundencia. Para la actitud corporal del sayón es probable que el escultor se haya fijado en una de las estampas de santos ajusticiados que figuran en el *Flos sanctorum* de Vega [Figura 507].

A diferencia de Pedro y Pablo, cuyos caminos de evangelización convergen en Roma, Santiago el Mayor y Juan no vuelven a encontrase tras su separación en Jerusalén. En efecto, conforme a los hechos apócrifos, el primero permanece en Jerusalén[219] y al segundo se le asigna como tierra de misión el territorio de Éfeso[220], por lo que es necesario buscar una razón distinta a la geográfica para el emparejamiento. Sin duda, la relación fraternal está en la base de su filiación en la mueble, pero también la coincidencia de que, después de San Pedro y San Andrés, haya sido la de los hijos de María Salomé y Zebedeo la segunda pareja en ser recla-

---

215 La adherencia de la hiedra a las superficies y el daño que causa es para los simbolistas italianos Piero Valeriano y Filippo Piccinelli metáfora de tenacidad y perseverancia, que llevadas al terreno del martirio son virtudes inherentes a los santos que han sufrido suplicio (García Mahíques, 1991a: 310).

216 Existe una clara diferenciación en el tipo de suplicio experimentado por ambos discípulos, derivado de su diferente origen, pues mientras a Pedro «le crucificaron, que era muerte ordinaria de los ajusticiados», Pablo murió «degollado, que era muerte principal, y noble, por quererle en esto guardar el privilegio de ciudadano romano» (Villegas, 1591: 429).

217 La *Legenda Aurea*, principal fuente hagiográfica bajomedieval, trata este acontecimiento con exhaustividad: «Llegados al sitio en que Pablo iba a ser decapitado, el santo apóstol se volvió hacia oriente, elevó sus manos al cielo y llorando de emoción oró en su propio idioma y dio gracias a Dios durante un largo rato; luego se despidió de los cristianos que estaban presentes, se arrodilló con ambas rodillas en el suelo, se vendó los ojos con el velo que Plantila le había dado, colocó su cuello sobre el tajo, e inmediatamente, en esa postura, fue decapitado; mas, en el mismo instante en que su cabeza salía despedida del tronco, su boca, con voz enteramente clara, pronunció esta invocación tantas veces repetida dulcemente por él a lo largo de su vida: «Jesucristo». En cuanto el hacha cayó sobre el cuello del mártir, de la herida brotó primeramente un abundante chorro de leche que fue a estrellarse contra las ropas del verdugo; luego comenzó a fluir sangre y a impregnarse el ambiente de un olor muy agradable que emanaba del cuerpo del mártir y, mientras tanto, en el aire brilló una luz intensísima» (Vorágine, 1999-2000: 361).

218 Informa que, al colocarlos «el sacerdote Tybris en sepulcros benditos, puso los huesos de uno a una orilla del Tíber y los del otro, en la otra» (Prudencio, 1943: 216).

219 Así se refleja en el apócrifo *Historia y hechos del apóstol Santiago el Mayor*, cuando Pedro le comunica a Santiago que todos en el cuerpo apostólico asumen que «tú eres el elegido y no puedes salir de esta ciudad», en referencia a la Ciudad Santa (Hechos Apócrifos, 2011: 495).

220 Ribadeneira dice que «en Asia predicó San Juan la doctrina del Cielo», y allí funda «siete Iglesias en siete principales ciudades, que fueros Éfeso, Esmirna, Pérgamo, Tyatira, Filadelfia, Sardis, y Laodicea» (Ribadeneira, 1790b: 643).

mada por el Maestro para la formación del colegio apostólico[221]. La relevancia de ambos en el escalafón de los discípulos de Jesús resulta evidente, pues junto a San Pedro, elegido para liderar la incipiente comunidad cristiana, forman el trío de apóstoles escogidos por el Maestro para acompañarle en el Huerto de Getsemaní.

La *inventio* de las reliquias del apóstol Santiago da pie a un fenómeno cultural y cultual de extraordinaria relevancia para Galicia, España y Europa que se canaliza a través del Ruta Jacobea y tiene su cénit litúrgico en las diferentes conmemoraciones festivas en su honor celebradas en catedral de Santiago[222]. Por lo que respecta a Tui, por su territorio discurre uno de los ramales internacionales de la vía de peregrinación, el Camino Portugués. Además, una de las capillas originales de la cabecera medieval de la catedral tiene como titular al Hijo del Trueno, cuya advocación, del mismo modo que la de San Pedro, ha sobrevivido a los avatares arquitectónicos de finales de la Edad Media. Antes de la fabricación de la cajonería capitular el recinto catedralicio ya contaba con iconografía jacobea. Por un lado, en el retablo de la señalada capilla, que sirve de soporte a un monumental relieve de Santiago Matamoros y a las insignias jacobeas. Y también en la sillería coral, que cuenta con un relieve de Santiago como peregrino y otros dos menos habituales, que aluden al paso del apóstol y sus discípulos por el territorio español: el encuentro con la Virgen en Zaragoza y la liberación del presidio en Granada. Aparte del relieve objeto de estudio, en la propia cajonería se ha tallado una pequeña figura de Santiago con ropas de apóstol y caminante, como se verá al tratar el relieve de los santos doctores Ambrosio y Agustín. La presente composición tiene el valor añadido de ampliar la iconografía jacobea en la basílica tudense con un asunto nada frecuente[223].

El hijo mayor de Zebedeo ocupa el tercer lugar en el martirologio tallado en la cajonería, dada su posición de honor en el devocionario español, por la leyenda que extiende hasta aquí su predicación, y, sobre todo, gallego y, por extensión, tudense [Figura 508]. Es además el primer sacrificado del grupo de apóstoles, martirizado en territorio hierosolomitano, cuando el resto de sus compañeros aún no se habían dispersado por el mundo. El suceso del martirio presenta como telón de fondo una palmera datilera, en alusión tal vez a la ubicación oriental del acontecimiento, pero sobre todo a la palma como insignia del triunfo victorioso del mártir[224]. Se representa en el mismo instante en el que se materializa su destino heroico, cuando el hosco y andrajoso sayón de Herodes Agripa introduce el filo de la espada por detrás del pescuezo, provocando un abundante chorro de sangre que cae sobre la túnica del inmolado, mientras con la otra mano le sujeta la cabeza por el cabello para asegurar el buen resultado de su empresa. El apóstol se ubica de frente, algo ladeado hacia la izquierda, rogando a Dios con las manos cruzadas y la cara llena de lágrimas para que le reserve un lugar entre los elegidos[225].

---

221 La vocación de Santiago y Juan se relata de forma precisa en los evangelios: «Caminando adelante vio a otros dos hermanos, Santiago el de Zebedeo y a su hermano Juan, que estaban en la barca con su padre Zebedeo arreglando las redes, y los llamó. Y ellos al instante, dejando la barca y a su padre, le siguieron» (Mt 4, 21-22).

222 Taín Guzmán, 2011: 230-261.

223 No abundan las representaciones sobre el suplicio del hijo mayor de Zebedeo y, en consecuencia, tampoco las investigaciones sobre su iconografía. Una de ellas es la realizada por Jan-Karel Steppe, que alude al ciclo de la *Passio Magna*, que comienza con la predicación en Jerusalén y termina con la degollación del apóstol, como parte integrante de la *légende palestinienne*, ajena a los asuntos jacobeos relativos a la *légende compostellane et spagnole*, como son la predicación en España, la *translatio,* la *inventio* y los milagros *post mortem* (Steppe, 1985: 145-149).

224 Véanse los distintos significados de la palma en la explicación del programa iconográfico de la sillería de la sala capitular.

225 Ni los textos bíblicos ni las hagiografías medievales y modernas son pródigas en lo referente al martirio de Santiago el

Tal y como ocurre con su deudo, no abundan las representaciones de San Juan en el trance de su martirio, al menos si las comparamos con las que lo retratan como evangelista y apóstol, ya sea en la Última Cena y el Monte de los Olivos, ya en la Crucifixión, el Descendimiento, la Lamentación, el Entierro, la Transfiguración, el Tránsito y Asunción de la Virgen, por mencionar algunos temas iconográficos de los que es partícipe. Protagoniza uno de los relieves de mejor factura de la cajonería, en el cual el apóstol predilecto afronta solo, sin acompañamiento de verdugos, la pena impuesta por Domiciano [Figura 509]. El cumplimiento de la sentencia le acarrearía, de no haber salido airoso, una muerte lenta por cocción. La tina circular repleta de aceite hirviendo, el fuego que la aviva y el vapor que asoma por un lateral ocupan la totalidad de la escena. Detrás del caldero se divisan los sillares de la muralla de Roma, pues no en vano delante de uno de sus accesos, la Puerta Latina, se ambienta este trágico episodio. Inmerso en la cuba de medio cuerpo para abajo, con un paño a la cintura como única prenda de vestir, ansía alcanzar la gloria, y para ello une las palmas de las manos en actitud de súplica[226]. Tras haber salido victorioso de la prueba, Juan recibe de su protector como recompensa una vida longeva y apacible y una muerte pacífica, demostrando una vez más la inclinación que en vida había sentido hacia su joven discípulo[227]. El referente para esta composición se encuentran probablemente en el grabado de San Juan *ante Portam Latinam* que ilustra el *Ecclesiae militantis triumphi* ilustrado por Jan van Halbaeck, en cualquiera de sus ediciones de finales del quinientos y primeros años del seiscientos [Figura 510].

La conexión entre Andrés y Matías aparece reflejada en los hechos apócrifos, que hacen coincidir su tarea evangelizadora en un ignota tierra, o ciudad, de antropófagos[228]. A este

Mayor. Los Hechos sinópticos se limitan a indicar que por entonces el rey Herodes hizo «morir a espada a Santiago, hermano de Juan» (He 12, 2). En el *Flos sanctorum* se puede leer que el mandatario, «por dar contento al pueblo, le mandó degollar» (Ribadeneira, 1761: 372). La historiografía santiaguista nacida al amparo del culto al apóstol apenas da más detalles sobre el particular, limitándose a informar que, después de que Santiago bautizase al escriba Josías, «fueron entrambos descabeçados por la confesión de la Fe católica» (Castellá Ferrer, 1610: 94).

226 La acusación vertida sobre él durante su estancia en la ciudad jónica le conduce a Roma, en donde el emperador «mandóle raer la cabeça por escarnio, y meter en una tina de azeyte heruiente, a la puerta de Roma que es llamada Latina. Y entrando en la tina no sintió dolor alguno ni daño, más salió ungido, así como cauallero muy esforçado» (Pedro de la Vega, 1580: 92). El relieve podría haber sido tallado a partir de una pauta textual, conforme a la cual San Juan, al entrar en la caldera, «levanta las manos, los ojos, y el corazón al Cielo, haze una devota oración a su Maestro Jesuchristo, ofreciéndole su vida en sacrificio», al tiempo que «los verdugos comienzan a enceder la leña, levántase la llama, sube el humo hasta las nubes, comienzan a calentarse, y hervir el óleo, la pez, y resina» (Villegas, 1591: 337).

227 Llegado el final de una larga existencia, «siendo ya el sagrado apóstol muy viejo, y cargado de años, trabajos, y merecimientos, y no menos de encendidos deseos de ver a su dulcísimo maestro en el Cielo, tuvo revelación, de que le quería cumplir sus deseos, y llevarle a gozar de sí. Y un día, haviendo amonestado a sus discípulos, y dícholes, lo que en aquella hora les convenía, salió con ellos a un monte, donde solía hacer oración, y mandó cavar en él, y hacer un hoyo capaz de su cuerpo». Tras encomendarse a Dios, y despedirse de los allí presentes, «echó su manto en el hoyo, y después entró en él. Allí cercado de una resplandeciente luz dio su espíritu al Señor» (Ribadeneira, 1790b: 372).

228 Existe controversia en los Hechos apócrifos acerca de la identidad del apóstol que figura junto a Andrés en el mismo, si Matías o Mateo. Antonio Piñero y Gonzalo del Cerro, responsables de la edición castellana más completa y reciente se decantan por Mateo después de confrontar los distintos puntos de vista (Hechos Apócrifos, 2011: 255-257). Los *flos sanctorum*, desde la Leyenda Dorada hasta Ribadeneira, pasando por Vega y Villegas, sitúan a Mateo en tierras de Etiopía y Egipto, pero no mencionan nada de la tierra de caníbales a la que alude el apócrifo. Constantin von Tischendorf, que realiza una transcripción del original griego, se inclina ya en el encabezamiento hacia Matías, traducido al latín como *Acta Andreae et Matthiae in urbe anthropophagorum* (*Acta apostolorum apocrypha*, Leipzig, 1851, LI-LVI y 132-166). Las fuentes de los primeros siglos del Cristianismo, como la *Synopsis* de Doroteo de Tiro, editada en libros impresos de la Edad Moderna, toman partido por el apostolado de Matías en la tierra de los devoradores de hombres: «Hic in interiore Aethiopia, ubi, Hysus maris portus, & Phasis fluuius est, hominibus barbaris & carniuoris praedicauit euangelium» (*Máxima bibliotheca veterum patrum... Tomus tertius*, Lugduni, 1677, 427). El propio mueble tudense resuelve el equívoco, pues de no estar perfectamente resuelta la polémica no habría lugar a poner a uno enfrente del otro, y si a esto se añade

territorio exótico había acudido Matías a enseñar los preceptos cristianos por defección de Judas Iscariote, siendo apresado y cegado[229]. Mientras espera servir de alimento a sus captores solicita al Creador que, si ha de morir de esa manera, al menos le permita contemplar su destino. Atendidas las súplicas, no solo recobra la vista sino que además con la ayuda de Andrés, enviado por el Mesías para auxiliarlo, sale de prisión[230]. Comprobada la concomitancia geográfica que justifica su relación, la tipología y enclaves de sus martirios no pueden ser más divergentes.

El hermano de Pedro recala en la región griega de Acaya, más concretamente en la ciudad de Patras, donde el procónsul Egeas le hace prisionero, preocupado por la expansión del cristianismo en sus dominios y la conversión de su esposa Maximila. Vista su pertinancia en la defensa de la Fe, lo sentencia a morir en la cruz[231]. Atado de pies y manos a una cruz aspada recortada sobre una palmera, elemento arbóreo que situa la escena en un contexto natural lejano, se dispone sobre ella desnudo, con una suerte de calzón ceñido a la cintura como único atuendo [Figura 511]. Dos sayones a ambos lados del madero se afanan en terminar su trabajo: uno de ellos, remangado, sujeta con fuerza la pierna izquierda del crucificado para amarrarla al madero, y el otro, de puntillas, se esfuerza por hacer lo propio con el brazo derecho. Cabe también la opción, si bien menos probable a la luz de la información que proporciona el

---

que San Mateo se empareja con San Felipe en la misma cajonería habrá que concluir que los agentes implicados en el proyecto escultórico tenían clara la dualidad Andrés-Matías.

229 La historia de ambos mártires es la misma en todas la ediciones de los Hechos, llámese Mateo o Matías uno de los miembros de la pareja, de ahí que sigamos la narración por la edición de Piñero y Cerro. De acuerdo con este relato de tintes fabulosos, a Matías «le tocó en suerte encaminarse a la tierra de los antropófagos. Los habitantes de aquella ciudad no comían pan ni bebían vino, sino que se alimentaban con la carne de los hombres y bebían su sangre. Cuando alguien llegaba a su ciudad, lo detenían, le sacaban los ojos y luego le daban de beber una droga preparada a base de hechizos y de ritos mágicos. En cuanto bebían la droga, su corazón se enajenaba y su mente se transformaba (Hechos Apócrifos, 2011 : 265). Traspasada la puerta de la ciudad «lo apresaron los hombres del lugar y le sacaron los ojos. Luego le dieron a beber la droga del engaño mágico, lo llevaron a la cárcel y le ofrecieron forrage para que comiera», pero, como recuerda el propio texto, «no lo comió», y aunque había ingerido el brebaje «no se había enajenado su corazón ni se había transformado su mente» (Hechos Apócrifos, 2011: 265).

230 Matías implora a Dios que le devuelva la vista «para que pueda ver, al menos, lo que intentan contra mí los malvados hombres de esta ciudad», y aunque no opone resistencia a su destino le pide que no le entregue a una muerte «tan amarga». Dicho esto, en la celda «resplandeció una luz, y de la luz salió una voz que decía: Mateo querido, recobra la vista. Y la punto la recobró». Le pide que tenga paciencia y permanezca en el penal veintisiete días, y una vez terminados «te enviaré a Andrés quien te sacará de esta cárcel». Mientras tanto el Señor ordena a Andrés que libere a su condiscípulo: «Levántate y marcha con tus discípulos al país de los antropófagos, y saca a Mateo de aquel lugar. Pues dentro de tres días, lo sacarán los hombres de aquella ciudad y lo degollarán para que les sirva de alimento». Al llegar a la puerta del presidio, Andrés «hizo sobre ella la señal de la cruz, y la puerta se abrió sola. Entró entonces con sus discípulos, y encontró a Mateo sentado y cantando salmos a solas. Cuando Mateo lo vio, se levantó, y ambos se saludaron mutuamente con el beso santo». Tras sanar y liberar a «los ciegos que había en la cárcel», el libertador mandó a Mateo «que se retirara con sus discípulos de la zona oriental de la ciudad», y para ello «ordenó a una nube, y la nube tomó a Mateo y a los discípulos de Andrés y los depositó en el monte donde estaba Pedro enseñando. Y se quedaron con él». Hechos Apócrifos, 2011: 265-267 y 289-295.

231 Egeas mandó colocarlo en una cruz, pero «no enclavarle, sino atarle con sogas, para que el martyrio fuese más prolixo». Llegado el cortejo al lugar del martirio «él por sí mismo se desnudó sus vestidos, y los dio a los verdugos, los quales le levantaron en alto, y ataron en la cruz, de la manera, que les havía sido mandado». El gobernador, al ver a su pueblo amotinado por los padecimientos de su pastor, «para atajar el alboroto, y daño, que podía tener, determinó quitar al santo apóstol de la cruz, y haviendo ido él mismo en persona, y mandado a los verdugos, que le quitasen, y queriendo ellos hacerlo, nunca pudieron llegar al cuello del glorioso apóstol, y extendiendolos brazos, para desatarle, se entorpecían, y pasmaban, y perdían su fuerza, y vigor». Tras encomendarse al Señor, «baxó del Cielo un grande resplandor, a manera de rayo, y rodeó el cuerpo del apóstol, encubriéndole a los ojos, de los que allí estaban, que no pudieron sufrir tan desacostumbrada claridad, la qual duró como media hora, y al tiempo, que desapareció, dio el santo apóstol su espíritu al Señor». Ribadeneira, 1790b: 510.

propio relieve, de que estén intentando desatarlo y que, como reza la leyenda, no lo puedan llevar a cabo al quedar inutilizados los brazos por deseo del martirizado. Es factible que el relieve se haya ideado a partir de un grabado alusivo a dicho martirio que ilustra el *Liber chronicarum* de Hartmann Schedel [Figura 512].

Enfrente se dispone Matías, cuyo tormento se ambienta en el solar de Judea, donde, según testimonios hagiográficos, primero fue apedreado y luego decapitado con un hacha por un legionario romano[232]. Esta historia llevada al campo de la escultura coloca al apóstol postrado de rodillas en el suelo, ataviado con una vestimenta de múltiples pliegues y a punto desplomarse a causa de la hendidura mortal que se aprecia en el cuello, la cual provoca un abundante chorro de sangre que cae por la túnica [Figura 513]. El verdugo se cubre con una indumentaria militar inadecuada a los tiempos de la predicación apostólica, más propia del período en el que se fabrica la cajonería, y, por el contrario, un turbante de raíz oriental que aporta a la escena un ambiente retrospectivo. El sayón se halla en posición de reposo tras la ejecución, sujetando con su mano libre un brazo del mártir, acaso para comprobar que ha muerto, y con la otra el hacha homicida. En un segundo plano discreto se ubica su asistente, que agarra por el cabello la cabeza inerte del ajusticiado.

El hilo argumental que une a Bartolomé y Tomás, también llamado Dídimo, procede de nuevo de la literatura legendaria, que les adjudica el acristianamiento de la India. El primero desarrolla su papel de predicador en los dominios del rey Polimio, sometiendo al ídolo Astarot, obrando milagros curativos y convirtiendo a la nueva creencia a sus súbditos, como también al propio monarca y su familia. Su sucesor, Astiages, enardecido por el cambio de costumbres de sus parientes y la merma de la religión pagana ordena traer a su presencia al predicador, pero al constatar su posición contumaz en la defensa de su credo le inflige un castigo que acabará con su vida, siendo primero apaleado y luego despellejado vivo, al gusto descarnado de la Iglesia contrarreformista[233]. Se representa en el relieve tudense amarrado a un árbol, probablemente una encina por la clase de hoja y las bellotas[234] [Figura 514]. Adopta una

---

[232] Con su predicación y milagros convirtió a muchos en Judea, siendo esta la causa «que movió a los judíos que lo odiaban, a formarle proceso y a condenarle a morir apedreado. Dos falsos testigos que declararon contra él fueron los primeros en arrojar algunas piedras sobre su persona; pero el apóstol las recogió y manifestó su deseo de que aquellos guijarros fuesen enterrados con él para que sirvieran de testimonio contra sus verdugos. Después de haber sido apedreado, mientras con sus brazos extendidos hacia el cielo encomendaba su espíritu a Dios, acercóse a él un soldado y, conforme a la costumbre romana, con una afilada hacha le cortó la cabeza y puso fin a la vida del apóstol» (Vorágine, 1999-2000: 184).

[233] Existe una enorme disparidad de opiniones acerca del tipo de suplicio sufrido por San Bartolomé. El apócrifo que alude a su predicación y pasión, denominado *Passio Sancti Bartholomaei apostoli*, menciona que tras ser azotado muere decapitado (Hechos Apócrifos, 2011: 871-873). Vega, Villegas y Ribadeneira referencian la paliza y el descabezamiento, pero entre un tormento y otro sitúan el desuello, mientras que la *Leyenda Dorada* acepta este último junto con el vareado, pero sin nombrar para nada el degüello. Su *passio*, que no es todo lo prolija que cabría esperar, se gesta cuando, estando el santo argumentando su posición frente al soberano, «vino un mensagero a Astiages, que le dixo, como un ídolo, que tenía en el templo principal de la ciudad, havía caído en tierra, y estava hecho pedazos. Esto sintió tanto el tyrano, que en señal de enojo, y rabia, despedazó sus vestiduras. Mandó herir con varas de hierro al santo apóstol, y después de haverle atormentado desta manera algún rato, mandó que le desollasen vivo. Comenzóse el tormento, que fue cruelísimo, porque duró muchas horas en executarse, y vista tanta dilación, mandóle cortar la cabeza» (Villegas, 1591: 584).

[234] Hay diversos aspectos físicos y simbólicos de la encina fácilmente asociables con el martirio. En la Antigüedad la encina era sinónimo de virtud a causa de la fuerza de sus raíces, de ahí que Piero Valeriano y Alciato vean en ella los valores de la fortaleza y la firmeza, los mismos que muestra el mártir ante su trágico sino. También podría relacionarse el suplicio del héroe cristiano con la muerte representada por la encina, conforme a la idea que sobre dicho concepto tenían tanto atenienses como romanos. Pero mucho más importante al respecto del relieve que nos ocupa es el hecho de que el Cristianismo haya heredado del período clásico la noción de «virtud triunfante» encarnada por el árbol bellotero, y la creencia de que, a juicio de Rabano Mauro, la cruz de Cristo se haya fabricado con madera de encina, suposición que establece un

postura contorsionada debido a la ubicación de las ataduras que sujetan las extremidades a las ramas del árbol, mientras un lacayo del déspota inicia por el brazo izquierdo, ayudado de un cuchillo, el meticuloso ritual de desuello. Una suerte de sudario le sirve de vestimenta desde la cintura hasta las rodillas. La pauta empleada en este relieve podría ser, con ciertas variaciones, un grabado ejecutado por José de Ribera en 1624 [Figura 515].

Acerca de la presencia de Tomás en la India existen dos historias que únicamente confluyen en el desenlace final, una transmitida por las *Acta Thomae* y la otra por el *Flos sanctorum*. De acuerdo con esta última, el apóstol penetra en los dominios de un anónimo rey de aquella lejana demarcación con aspecto de anacoreta, pregonando los nuevos dogmas en el idioma local «contra los dioses que ellos adoravan, siendo el principal de todos el sol», realizando prodigios y bautizando «a toda aquella gente bárbara». Al llegar a la antigua ciudad de Calamina, en donde reside la Corte, argumenta frente a su dirigente en contra de la divinidad del astro por ellos venerado y a favor de la superioridad de la palabra de Dios, por cuya razón es sometido a múltiples torturas antes de morir alanceado[235]. Por el contrario, en la versión fabulística narrada por el extenso apócrifo, Tomás viaja a la India como esclavo del mercader Abán, que había venido en busca de un artesano para que construyese un palacio para el rey Gundafor en la ciudad de Andrápolis. Allí asiste a la conversión del monarca y de su hermano Gad, pregona las enseñanzas de Cristo, obra milagros, convierte a allegados de Misdeo, nuevo mandatario de aquellos confines, entre ellos a Migdonia, esposa de su pariente Carisio, a Sifor, general de su ejército, a su propia mujer Tercia y a su hijo Vazán, sufriedo finalmente la ira del monarca que le provocará la muerte[236]. La escena del martirio de Santo Tomás, formada por el apóstol y un único ejecutor con una palmera como decorado, parece responder a la versión transmitida por el santoral castellano [Figura 516]. El linchamiento corre a cargo de un soldado que se abalanza sobre su víctima, ya abatida, con el propósito de introducir con mayor precisión y firmeza una lanza en su costado izquierdo, directa al corazón, utilizando para ello ambas manos, arma que forma parte inseparable de la iconografía del incrédulo apóstol de Cristo.

Los apóstoles Santiago el Menor, Judas Tadeo y Simón son, según la hagiografía de la Edad Moderna, hermanos e hijos de María Cleofás y Alfeo. El parentesco se utiliza una vez más como pretexto para enfrentar a los dos primeros en la cajonería, como lo había sido en el caso de Santiago el Mayor y Juan. Tampoco comparten actividad misionera y martirio, como habrá ocasión de comprobar. Los judíos de Jerusalén tenían a Santiago Alfeo por justo y honesto, pese a las sospechas de que era seguidor de Cristo. Tal era su prestigio que había sido

vínculo entre esta especie arbórea y la Redención (García Mahíques, 1991a: 213, 225-226).

235 El gobernante indio, enojado porque Tomás afirmaba «que el sol no era Dios, sino hechura de Dios, y que el hombre es de mucha mayor dignidad, que el sol, porque usa de razón, y tiene alma, que es el espíritu, faltándole esto al sol, mandóle prender, y dar algunos tormentos, como fue, ponerle planchas de metal encendidas sobre su cuerpo desnudo, después le echaron en un horno encendido. Y visto que esto no le hazía daño, mandóle llevar a un templo, donde estava una grande estatua del sol de bronze, para que la adorase. Púsose de rodillas el apóstol, y pidió a Dios, que deshiziese aquella estatua, por que aquella gente quedase confusa, y desengañada, visto lo poco que podía su dios. A la oración del santo apóstol, la estatua cayó en tierra, y se desmenuzó toda. Estavan presentes sus sacerdotes, y brachmanos, mostrando en ver lo que pasava grande saña, y furia, donde incitado uno de ellos por los demás, tomó una lanza, y alcanzó al santo apóstol, y así dio a Dios su alma» (Villegas, 1591: 843).

236 Misdeo, tras reflexionar qué muerte dar a Mateo, «entregó el apóstol a cuatro soldados y a uno de los oficiales, dándoles la orden de que lo subieran a la montaña y lo alancearan», tras la cual «los cuatro lo atravesaron a la vez y lo mataron» (Hechos Apócrifos, 2005: 1191 y 1197).

nombrado prelado de la Ciudad Santa. Al comprobar que San Pablo, a quien no habían podido asesinar, se había marchado a Roma, «concitaron todo el furor de su odio religioso contra Santiago, y comenzaron a buscar algún pretexto para acusarle»[237]. Para ponerlo a prueba conspiran contra él, proponiéndole que durante la Pascua se dirija a los fieles de la ciudad para que abandonen las enseñanzas del Mesías. Pero lejos de hacerlo se reafirma en ellas, por lo que, desencantados, primero lo tiran desde lo alto del templo en el que había pronunciado su discurso, a continuación lo apedrean y, para terminar con aquella afrenta, descargan un garrote sobre su cabeza. El relieve que da cobertura plástica al episodio del martirio del «hermano del Señor»[238] presenta como fondo lo que podría corresponder a la torre desde la que fue arrojado[239] [Figura 517]. Frente a ella se sitúa el apóstol, tumbado de lado, apoyado en el suelo con una mano y con la otra en una pierna del esbirro que se dispone a darle muerte. El verdugo sujeta al santo con la mano derecha para mantenerlo erguido de cintura para arriba, tras haber sido lapidado, y con el pie del mismo lado la inmoviliza para asestarle el golpe mortal con una estaca de un grosor contundente.

Los escritos de santos de Vega, Villegas y Ribadeneira, de mismo modo que la *Legenda Aurea,* tratan juntos a Judas y a Simón, siendo ambos compañeros de apostolado y pasión. No ocurre lo mismo con los dos textos extraoficiales que narran sus actividades evangelizadoras y óbitos: los Hechos de Tadeo y los Hechos de Santiago, Simón y Judas, obra del Pseudo Abdías. El primero de los apócrifos se consagra en exclusiva a glosar la predicación y muerte, que no martirio, de Judas en tierras mesopotámicas. En él, San Mateo, después de la Ascensión de Cristo, envía a Judas a la ciudad de Edesa para que se presente ante el rey Abgaro y cure la enfermedad que padece, tal y como el propio Jesús le había prometido al soberano[240]. El monarca, entregado a la causa cristiana, pues no en vano contaba ya con una imagen del rostro del Mesías impresa en un lienzo[241], quedó libre de la dolencia por acción del apóstol[242].

---

237 Vorágine, 1999-2000: 281.

238 Aparte de Menor, Alfeo y Justo le corresponde este apelativo «por el gran parecido que existía entre él y Jesucristo, cuyos rostros eran tan semejantes que muchos confundían al uno con el otro» (Vorágine, 1999-2000: 279), pero además, si en el evangelio Jesús llama hermano a Jacobo, que era hijo de una hermana de la Virgen, «es modo de hablar de los hebreos llamar hermanos a los parientes cercanos, como Abraham llamaba hermano a Loth su sobrino» (Villegas, 1591: 318).

239 Al contrario de lo que sus urdidores esperaban de su alocución, Santiago sostuvo que el Hijo de Dios «está sentado en el cielo, a la derecha del Sumo Poder, y que un día vendrá a juzgar a los vivos y a los muertos». Los cristianos asistentes se regocijan en sus palabras, pero los «fariseos y escribas», para enmendar el error de haber confiado en él, lo condujeron «a lo más alto del templo» y a continuación «le dieron un empujón y lo arrojaron al vacío». Cuando llegó al suelo «comenzaron a apedrearlo», frustrados al comprobar que «pese a la altura desde la que cayó no se había hecho ningún daño». Mientras le llueven las piedras se arrodilla y ora por sus detractores, pero, pese a la intercesión de un sacerdote presente en el tumulto, «uno de aquellos fanáticos, con una pértiga de batanero, descargó sobre la cabeza del apóstol un golpe tan terrible, que le rompió el cráneo y le saltó los sesos». Vorágine, 1999-2000: 281-282.

240 Previamente a la respuesta de Jesús, el monarca, convencido del carácter divino de su interlocutor al comprobar su poder para curar a los enfermos y resucitar a los que ya no tienen vida, le había enviado otra carta con la siguiente petición: «Por tanto, ruégote que te plega de tomar tanto trabajo, y venir a mí a me sanar desta enfermedad que tengo» (Pedro de la Vega, 1580: 244). Él le responde que es preciso «cumplir aquí todas las cosas a que fuy embiado, y después tornarme a aquél que me embió, y como fuere a él buelto, embiarte he uno de mis discípulos, para que te sane» (Pedro de la Vega, 1580: 244).

241 El gobernante mesopotámico, desolado por no poder contar con la presencia de Cristo, envió «un pintor para que le lleuase pintada su ymagen, y pudiese ver alomenos en la ymagen al que no podía ver cara a cara, con los ojos corporales. Y como el pintor quisiese pintar su ymagen, no la podía figurar, ni le podía acarar en la cara derechamente por el gran resplandor que le salía della, ni la podía pintar así como era. E viendo esto el Señor tomó el paño o lino que traya el pintor, e púsolo sobre su cara y dexó en el paño su ymagen pintada, y embióla a Abagaro que lo deseaua ver» (Pedro de la Vega, 1580: 244).

242 Parece ser que el rey era leproso, por lo que «tomando el apóstol San Judas la carta del Señor, estragóle con ella la cara, y

Tras este episodio, Judas fallece pacíficamente después de viajar por tierras de Siria y Fenicia[243]. El otro texto hace confluir a Judas y Simón en Persia al final de sus recorridos evangelizadores. Conforme a esta nueva tradición, Judas se unen en terreno persa a Simón, procedente de Etiopía, y allí verán materializado su deseo de morir por sus creencias. La acción que precipita la muerte de ambos en Babilonia es la destrucción de los dioses paganos de una ciudad de aquel feudo, en donde dos hechiceros, Zaroés y Arfaxat, cuyos poderes habían neutralizado en presencia del rey, instigaron a sus pobladores para que los matasen si se negaban a rendir obediencia a los ídolos, suceso que finalmente acontece cuando sus adoradores, encolerizados, asisten a la claudicación de los demonios que anidaban dentro de las deidades[244]. San Judas adopta en la cajonería tudense una pose corporal semejante a la de San Pablo, pues el viejo predicador se coloca de lado, postrado y con las manos unidas y alzadas, rogando al Señor que tras la dura prueba de lealtad le reserve una plaza en el empíreo [Figura 518]. Para ambientar la historia del trance heroico se ha escogido un fondo rocoso, por el cual asoman los dátiles de una rama de palmera. Al tiempo que realiza su invocación, un sayón ubicado en posición frontal, ataviado con una capa que ocupa buena parte de la composición, le clava la punta de una alabarda en la espalda, que es junto con el garrote y la cruz invertida uno de sus atributos.

San Felipe tiene en común con el apóstol Mateo la ubicación que ciertos textos legendarios dan a sus respectivos martirios y mausoleos: la ciudad de Hierápolis[245]. Esta opción hagiográfica, muy minoritaria en los escritos en el caso de San Mateo, se somete a la corriente mayoritaria, tomada parcialmente de la Leyenda Áurea, que sitúa a este discípulo de Cristo en tierras africanas, que es la que se ha tenido en cuenta a la hora de llevar su pasión al terreno de la plástica. La historia del martirio de Leví, así llamado por los evangelistas Marcos y Lucas, arranca con la contienda librada en la ciudad etíope de Nadaber contra los magos Zaroés y Arfaxat hasta expulsarlos a Mesopotamia, donde serán de nuevo derrotados por San Judas Tadeo y San Simón. A la muerte del rey Egido, que Mateo había convertido al cristianismo junto con la reina Candaces y su eunuco, asciende al poder su hermano Hitarco, quien había quedado prendado de la belleza de su sobrina Ifigenia, consagrada a la vida contemplativa por indicación del apóstol. El nuevo jerarca procura su complicidad para matrimoniar con su pariente, pero tras indicarle en un sermón que su propósito no puede materializarse por estar la religio-

luego fue sano de toda la lepra que le atormentaua» (Pedro de la Vega, 1580: 244).

243 Hechos Apócrifos, 2011: 469-471.

244 En cuanto llegaron a la urbe, sus habitantes «se arrojaron sobre ellos, los prendieron y los llevaron a un templo dedicado al sol». Una vez dentro, calmada ya la turba, piden la palabra: «Para demostraros que estos ídolos no son dioses, y que en su interior hay demonios agazapados, vamos mandar a los malos espíritus que salgan inmediatamente de las imágenes en que permanecen escondidos, y que cada uno de ellos destruya la estatua que hasta ahora le ha servido de escondite» (Vorágine, 1999-2000: 686). Efectivamente, al dar la orden anunciada «de las dos estatuas que había en el templo salieron sendos individuos negros como etíopes y completamente desnudos», y al instante «ambos diablos, en presencia de los asistentes, destrozaron las imágenes de cuyo interior salieron, y rápidamente escaparon de allí dando voces y alaridos. Mientras la gente, impresionada por lo que acababa de ver, permanecía muda de asombro, los pontífices paganos, irritados, se arrojaron sobre uno y otro apóstol y los despedazaron» (Vorágine, 1999-2000: 686).

245 La vinculación de San Felipe con dicha urbe, cuyas ruinas se ubican hoy en Turquía, es indiscutible y está perfectamente definida en las fuentes textuales. Pero la de San Mateo no es mayoritaria y solo unos pocos autores han hecho alusión a la misma o la han defendido, indicando que es San Matías el que realmente pisa territorio etíope, destino adjudicado mayoritariamente a Mateo, entre ellos Epifanio de Salamina, Doroteo de Tiro y, en tiempos modernos, Juan Basilio Santoro. El segundo de ellos, en su *Synopsis de vita et morte prophetarum,* señala lo siguiente: «Obiit autem Hierapoli parthiae, ubi & cum honore sepultus est» (La Bigne, 1677: 427). El tercero afirma que San Mateo «se fue a la Ethiopía, la qual le auía caydo por suerte, aunque otros dizen que fue a Hierápolis de Siria riberas del río Eufrates» (Santoro, 1580: 158).

sa desposada con el rey celestial, lleno de cólera, envía a un esbirro para que le arrebate la vida al enviado de Cristo, muriendo alanceado en el interior del monasterio[246]. Este drama literario presenta en su traslación a la escultura la presencia de tres actores: el apóstol subyugado, el secuaz encargado de ejecutarlo y el cómplice que le asiste [Figura 519]. El otrora despreciado y acaudalado publicano se dispone ahora derrotado y echado en el suelo, de forma similar a como lo está Santo Tomás, completamente inmovilizado por el verdugo, que lo tiene agarrado por la barba al tiempo que le pisa el abdomen y le clava su afilada lanza a la altura del corazón. El brazo justiciero del gobernante etíope presenta indumentaria castrense, a medio camino entre centurión romano, soldado del ejército español y combatiente sarraceno, mientras que la fisonomía y el cabello de su ayudante, dispuesto en segundo plano sujetando el brazo derecho del evangelista, podría corresponder al de un nativo de la tierra en la que San Mateo ejerció su apostolado y derramó su sangre.

En el marco del proceso de dispersión apostólica, San Felipe se marcha a la región asiática de Escitia y, más tarde, a la ciudad frigia de Hierápolis. En ella tuvo como cometido desenmascarar a un demonio que se había apropiado del cuerpo de una serpiente, deshacerse de ella y librar al pueblo de la obligación de reverenciarla y entregarle ofrendas humanas[247]. La divinidad pagana que allí tenía su sede trama con ánimo vengativo su desaparición, viéndose oprimida por las oraciones del apóstol e impotente ante la buena acogida de su predicación, así como de la abjuración de las prácticas paganas por parte de sus antiguos súbditos y la ordenación de servidores de Dios. Sus leales lo encarcelan y lo torturan primero, llevándolo luego al patíbulo, donde le aguarda la muerte por crucifixión a imagen de su Maestro[248]. El de San Felipe es el relieve en el cual el fondo paisajístico tiene mayor entidad [Figura 520]. Está formado por un núcleo montañoso, cuyas rocas no son abruptas sino redondeadas y esponjosas como nubes, en el que crecen palmeras colmadas de fruto. En primer término, en medio de

[246] En su exhortación «trató del matrimonio, quan necesario era para la conservación del universo, y otras cosas en su alabanza, como fue instituido por Dios el bien de la generación, y tener hijos», pero acto seguido habló «de las penas que merecían los adúlteros, que eran grandes, de lo qual infirió, que si algún criado, o siervo del rey se atreviese a quitarle su muger, no solo merecía caer en su indignación, sino la muerte, aunque no se siguiese la obra, sino por solo intentarla. Así también, ¡o rey! entiende, que Ifigenia es esposa de Jesuchristo , y que si pretendieres quitársela, caerás en su indignación, y ira». Dicho esto, el soberano abandona enojado la iglesia, «mostrándole muy mal rostro al sagrado apóstol, y amenazándole». Para librarlas de tal persecución «puso a todas velos sobre sus cabezas, haziéndolas verdaderas monjas, con esto, y con hazer los tres votos, de castidad, pobreza, y obediencia». Finalizada la ceremonia dijo misa, «y acabando de dezirla, llegó de parte del rey Hirtaco un cruel verdugo, que le dio de lanzadas, quedando el altar rociado con su sangre, y su cuerpo delante del muerto» (Villegas, 1591: 636).

[247] En uno de los templos de Hierápolis «residía una extraña serpiente, que con ser cosa natural, y serpiente verdadera, el demonio estava apoderada della, teniéndola como atada en él, y allí persuadía al pueblo la adorasen, y ofreciesen sacrificios como si fuera Dios». Se presume que las ofrendas que se hacían a la bestia «era de personas humanas, como malhechores, sentenciados a muerte, o que echavan suertes entre los del pueblo, y al que caía, era despedazado, y comido della, haziendo el demonio en esto muchas ganancias». Visto esto, San Felipe «haze oración a Dios, estando cerca de la serpiente», y a consecuencia de ello quedó «muerta, y el pueblo libre» (Villegas, 1591: 316).

[248] El negocio de la evangelización era tan pujante que satán, no soportándolo más, «apoderándose de algunos ministros suyos, con tropel, y vozería acometen al apóstol, prendenle, échanle prisiones, pónenle en la cárcel, y allí le azotaron, y dieron muchas heridas. No contentándose con esto, levantan una cruz en alto, y pónenle en ella. Estavan allí juntos los que havían echo esta maldad, burlando del apóstol, holgándose de verle padecer, y esperando a que diese el alma, quando repentinamente comenzó a temblar la tierra, abriéndose por muchas partes, derribí edificios, asolo casas, hundiéndolas con sus moradores en los abismos. Abrióse el lugar donde estavan juntos los que havían puesto a San Felipe en cruz, y a todos los tragó vivos la tierra» (Villegas, 1591: 317). La gente humilde y los nuevos cristianos, entendiendo que aquello era castigo de Dios, sopesaron bajarle del madero, pero al hacer oración el santo cesó el temblor y «antes de que le baxasen de la cruz dio el alma a su Criador» (Villegas, 1591: 317).

la composición, se alza la cruz en la que se dispone el apóstol, desnudo y con un paño como único remedio para cubrir las zonas impuras de la anatomía, exactamente del mismo modo que el Mesías. El sayón, arrodillado a la izquierda del madero, pone todo su empeño en introducir el último de los cuatro clavos en los pies del mártir, si bien la herramienta y la mano que la sostenía ya no existen. A la derecha del madero se dispone un cesto que contiene un taladro y unas tenazas, útiles tan esenciales como el martillo para cumplir su siniestro objetivo. Se ha empleado como prototipo formal para el relieve de San Felipe un grabado de la Crucifixión de Cristo, correspondiente al momento en el que un sayón clava sus extremidades inferiores a la cruz. En el modelo gráfico la cruz de Cristo todavía no ha sido alzada, mientras que en la composición escultórica San Felipe ya se encuentra en posición vertical. Esta es la única diferencia entre la muerte del Maestro y la de su discípulo, pues la postura y útiles de los verdugos coinciden tanto en una como en otra crucifixión [Figuras 521-522].

Al ser trece el número de apóstoles tallados en la cajonería, uno de ellos, en esta ocasión Simón, queda descolgado y sin pareja [Figura 523]. La idea inicial, a juzgar por el escrito contractual, era tallar una historia referente a San Juan Bautista para que con San Pablo y los doce apóstoles hiciesen número par, proyecto que, tal vez por falta de espacio, termina desechándose. La historia de Simón el Cananeo se funde con la de su hermano Tadeo, como ya ha habido ocasión de comprobar, sin que ninguno de los relatos hagiográficos usados en la época, y ni siquiera la literatura apócrifa, traten al cananeo de forma separada y aludan a un martirio distinto al sufrido por Judas. La respuesta a la incógnita de por qué en la cajonería se representa a Simón aserrado se encuentra en un préstamo hagiográfico: el del martirio de Isaías, relatado en la *Ascensión de Isaías*, uno de los apócrifos veterotestamentarios[249]. El relieve que desarrolla la historia de su pasión es de los más expresivos y mejor ejecutados de toda la cajonería. El apóstol, tapado con un paño mal atado por debajo del talle, se dispone acostado a lo largo de una mesa rectangular ubicada en diagonal, con los brazos y las piernas colgando y sujetas con sogas a dos de sus patas. Un par de esbirros, uno de ellos de pie y el otro, más joven, con una pierna arrodillada, parten en dos por encima del ombligo el cuerpo del viejo zelote, brotando gran cantidad de sangre por un corte que ambos bellacos realizan con suma eficacia con un serrón de talar árboles, siguiendo al pie de la letra la historia de la muerte violenta del profeta[250]. Para que este espectáculo atroz se pueda mostrar con toda su crudeza, el escultor dispone el cuerpo de San Simón en posición ladeada hacia el espectador, para lo cual uno de los ejecutores se sitúa en un nivel inferior.

[249] Jean Croisset asegura que «según la tradición antigua, fue aserrado por el medio», de ahí que en «virtud de la misma tradición se pinta a San Simón con una sierra» (Croisset, 1818: 543).

[250] En el apócrifo *Ascensión de Isaías*, el profeta comunica que perecerá a manos de Manasés, hijo de Ezequías, rey de Judá, pues «Semayel Melkira, jefe de los demonios, servirá a Manasés y ejecutará todos sus deseos; este se hará seguidor de Beliar, otro nombre del jefe de los demonios, en lugar de serlo mío, apartará de la fe recta a muchos de Jerusalén y Judea, y Beliar morará en Manasés, por cuyas manos seré aserrado». Efectivamente, Beliar «moró en el corazón de Manasés y lo aserró con una sierra de madera», pero Isaías «no lloró ni gritó mientras lo aserraban, sino que hablaba por su boca el Espíritu Santo, hasta que fue partido en dos» (Piñero Saenz, 2007: 66-68)

6.15 Los escritos de los Doctores

> «Nuestro Padre Jerónimo, pastor de nos e tienda, leyendo en hebreo en essa su leyenda, trovó cosas estrañas, de estraña facienda: qui oír las quisiere, tenga que bien merienda. Trovó el omne bono, entre todo lo ál, que ante del Judicio, del Judicio cabdal, venrán muy grandes signos, un fiero temporal, que se verá el mundo en presura mortal». Gonzalo de Berceo, *Los signos del Juicio Final*, 1992.

Los santos Gregorio Magno, Jerónimo, Ambrosio y Agustín, doctores de la Iglesia de Roma, se erigen en herederos de los apóstoles y los evangelistas en la propalación de los dogmas cristianos, dada su enorme tarea de revisión, traducción y comentario literario de los textos sagrados. Tales autores han profundizado sobre asuntos centrales en la iconografía de la cajonería como el pecado y el destino del alma[251]. La intercesión por los difuntos y la eucaristía, nociones esenciales para entender el mensaje soteriológico del mueble tudense, están presentes en ciertos temas de la iconografía gregoriana, como la Misa de San Gregorio[252], la liberación del purgatorio de Trajano[253], la salvación del monje Justo[254] y la redención de las almas en general juntamente con San Vital[255]. Por su parte, la reflexión sobre la muerte, los vicios y la segunda venida de Cristo se asocian a la figura de San Jerónimo, que en no pocas ocasiones se le representa, en su faceta de eremita, meditando delante de una calavera, escuchando la trompeta que anuncia el fin de los tiempos o luchando contra sus propias tentaciones[256]. En esta misma línea de significado redentivo, el bautismo de San Agustín por parte de San Ambrosio evoca el de Cristo a manos del Bautista y pone de relieve la necesaria administración de este sacramento para el perdón del pecado original, como recuerda el propio Agustín[257]. El

[251] El destino del alma preocupa a San Gregorio, hasta el punto de promover en el seno de la Iglesia, una vez llegado a la silla de San Pedro, un nuevo concepto del purgatorio, pues hasta entonces «la creencia era que los difuntos estaban reducidos a la situación de sombras y permanecían en un lugar transitorio, a la espera de un juicio único y final. Se trata del *refrigerium*. solo escapan de él los mártires, que pueden acceder directamente a la beatitud eterna, ya que, en efecto, se encuentran enteramente poseídos por Cristo» (Henne, 2011: 120-121). En los *Diálogos*, el doctor formula una nueva tesis al respecto: «Después de la muerte, el difunto sufre un primer juicio, particular y no general. Lo que sucede más a menudo es que es relegado al purgatorio, cerca del infierno», e incluso algunos «pueden conocer enseguida la beatitud», de ahí que recomiende que, pese a la utilidad de las misas por los difuntos, «lo más seguro es hacer por uno mismo, mientras se está vivo, el bien que se puede esperar para uno después de la muerte de la condescendencia de los demás» (Henne, 2011: 121). Por otra parte, para San Agustín el pecado original es, en palabras de Geerlings, «castigo por el pecado y al mismo tiempo causa de más pecados. Es una culpa original (*reatus originalis*) para la humanidad y se presenta concretamente como *ignorantia*, *superbia* y *concupiscencia carnalis*. solo el bautismo puede liberar del pecado original, y sin la gracia otorgada por el bautismo nada puede hacer el libre albedrío del hombre» (Geerlings, 2006: 40). Gonzalo de Berceo, en *Los signos del Juicio Final*, anuncia en modo poético las quince señales que precederán a la segunda parusía, otorgando su autoría a San Jerónimo: «Señores, si quisiéssedes atender un poquiello, querría vos contar un poco de ratiello un sermón que fo priso de un santo libriello, que fizo sant Jerónimo, un precioso cabdiello. Nuestro Padre Jerónimo, pastor de nos e tienda, leyendo en hebreo en essa su leyenda, trovó cosas extrañas, de extraña facienda; qui oír las quisiere, tenga que bien merienda. Trovó el omne bono entre todo lo ál, que ante del Judicio, del Judicio cabdal, venrán muy grandes signos, un fiero temporal, que se verá el mundo en presura mortal. Por esso lo escripso el varón acordado, que se tema el Pueblo que anda desviado, mejore en costumnes, faga a Dios pagado, que non sea de Christo estonz desemparado» (http://www.bibliotecagonzalodeberceo.com/berceo/antoninoperez/signosberceo.htm. Fecha de consulta: 25.04.2016). Para cerrar la cuadratura de los doctores, San Ambrosio también se ha ocupado del pecado cometido por Adán y Eva y de los conceptos adyacentes, tales como la creación, el paraíso, la tentación, la caída, la concupiscencia diabólica, el destierro y la muerte (Bastero Eleizalde, 1985: 102-190).

[252] Réau, 1997b: 53-54.

[253] Réau, 1997b: 51.

[254] Réau, 1997b: 51.

[255] Réau, 1997b: 52.

[256] Réau, 1997b: 144-145, 148-149, 150.

[257] Réau, 1997a: 41.

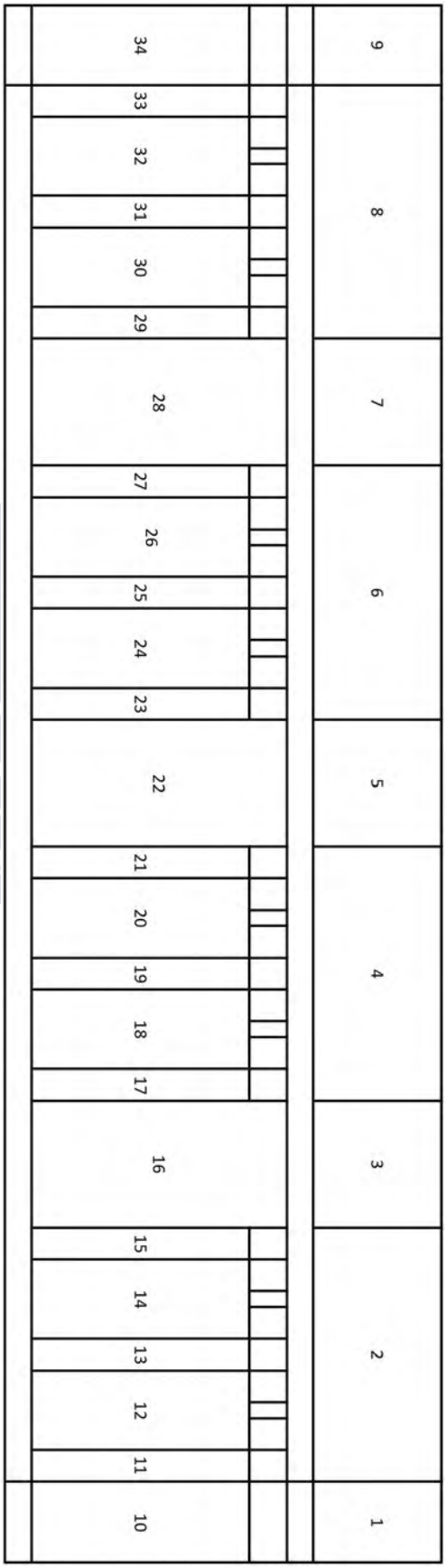
obispo de Hipona se erige además en figura central en el campo de la comprensión del Juicio Universal, el Infierno y el Cielo, postrimerías que ha teorizado en los tres últimos libros de su *Ciudad de Dios*.

La serie de los doctores es la más corta de la cajonería, con un relieve a cada lado y un mismo esquema compositivo, en el que tan solo varían los actores. En último término, a modo de escenario, se ubica la portada de una iglesia, cuyo acceso adintelado se cierra por medio de una puerta de doble hoja cuartelada, enmarcada por dos columnas de orden toscano de fuerte éntasis dotadas de entablamento, cuya cornisa adopta forma mixtilínea. Encima del dintel se dispone una suerte de tímpano que acoge un rompimiento de gloria, formado por querubines y la paloma del Espíritu Santo entre nubes y rayos, símbolo que adopta una postura diferente en uno y otro lado del mueble, bien con la cabeza hacia abajo, bien en posición frontal como en la historia del Bautismo de Cristo. No le falta a la fachada ni siquiera la escultura monumental, pues en línea con los soportes se sitúan de pie, alzados sobre pedestales, dos parejas de apóstoles, escogidos por su significación: San Pedro, San Andrés, Santiago el Mayor, que son los tres primeros discípulos en ser reclutados por Cristo, y San Pablo, que no puede faltar al lado del príncipe de los apóstoles. No se apartan ni un ápice del esquema iconográfico que caracteriza al apóstol: visten túnica ceñida y manto, aparecen descalzos y sujetan un libro cerrado con su mano izquierda. Las diferencias radican en sus rasgos distintivos: San Pedro presenta la cabeza pelona y con el brazo derecho, hoy seccionado, agarraría las consabidas llaves; su par San Pablo se talla con barba profusa y la espada en posición vertical entre la mano derecha y el suelo; San Andrés recorta su figura sobre la cruz en aspa que evoca su martirio; finalmente, el hijo de Zebedeo se atavía como peregrino, con esclavina y bordón provisto de calabaza [Figuras 524-525].

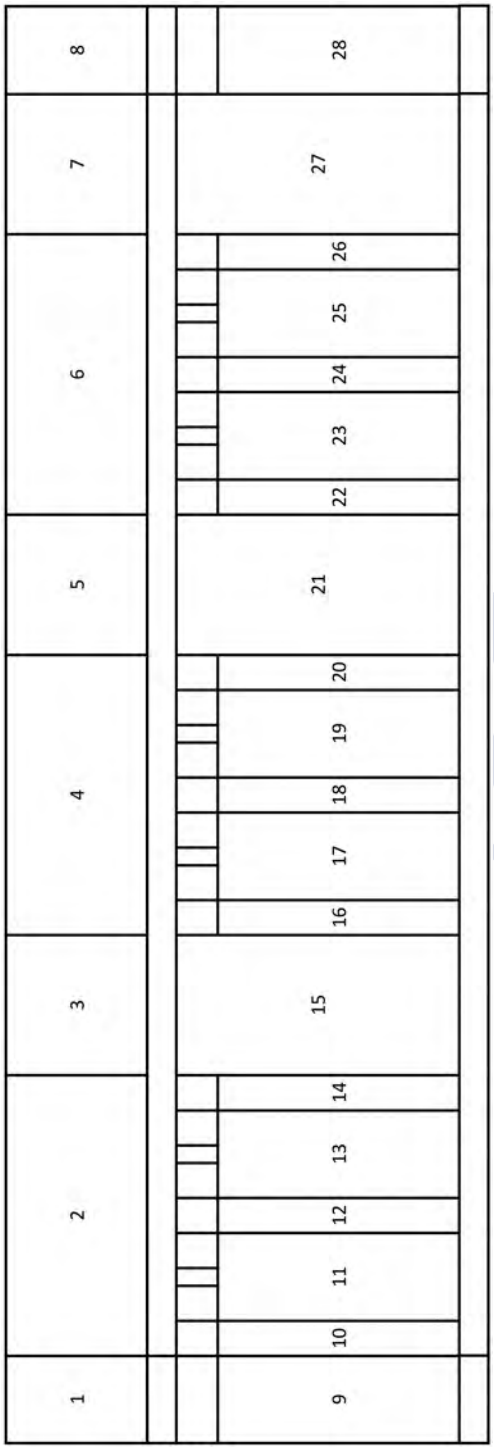
Los cuatro discípulos, juntamente con el ave espiritual, se erigen en fuentes de inspiración para los doctores de la Iglesia occidental. Estos se disponen en primer plano escribiendo en sus celdas o estudios, sentados por parejas sobre una mesa alargada cubierta con mantel [Figuras 526-527]. Sobre esta superficie se disponen libros, abiertos y cerrados, sobre los cuales apoyan los escritores sagrados sus manos y brazos, así como tinteros y los tocados inherentes a la dignidad que ostentan, ya sea papal, episcopal o cardenalicia. La tiara y el capelo pertenecen a San Gregorio Magno y San Jerónimo de Estridón, que lo sujeta con una mano, ambos efigiados en el respaldo norte. El bonete y la mitra son propiedad de San Ambrosio de Milán y San Agustín de Hipona, tallados en la zona sur. Salvo el santo de Dalmacia, que porta la muceta de cardenal sobre el alba, aún sin haberlo sido, los otros tres se visten de pontifical por su condición de prelados. El pontífice romano y el mitrado milanés se hallan, pluma en mano, totalmente absortos en su quehacer literario, ya comenzado en ambos casos. El sumo pontífice realiza con la mano izquierda abierta el mismo ademán de sumisión que la Virgen de la Expectación ante su maternidad, gesto difícil de interpretar que tal vez tenga relación con la humildad y gravedad con la que asume su importante rol en el devenir de la Iglesia. Por su parte, los doctores del lado norte de la cajonería elevan la cabeza a la espera de recibir la influencia divina para iniciar, o proseguir, su mandato intelectual, levantando uno la pluma y mojándola el otro en el tintero. Pese a estar emparejados detrás de una mesa, la lectura iconográfica correcta hay que hacerla de norte a sur, de tal manera que cada uno de los escritores se asocia con el que tiene enfrente. Teniendo en cuenta este criterio, el mismo que se ha diseñado para los doctores de la puerta occidental, se relacionan entre sí por parejas siguiendo el orden

de nacimiento y defunción: por un lado los más jóvenes, San Gregorio, venido al mundo hacia el año 540, y San Agustín, que nace casi doscientos años antes; por otro los más viejos, San Jerónimo y San Ambrosio. Los tres últimos se encuadran cronológicamente en el segundo tercio de la cuarta centuria separados por pocos años.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Cajonería de la sacristía mayor de la catedral de Tui. Respaldo norte. Esquema iconográfico: 1. Adán. 2. La necedad. 3. Fons vitae. 4. Carnero y lobo. 5. Cordero pascual. 6. Tres niños con cesto de frutas. 7. Rueda de la Fortuna. 8. León y águila. 9. Noé. 10. Gloria. 11. Prudencia. 12. Martirio de San Pedro. 13. Justicia. 14. Martirio de Santiago el Mayor. 15. Esperanza. 16. Flagelación. 17. Fe. 18. Martirio de San Andrés. 19. Fortaleza. 20. Martirio de San Bartolomé. 21. Caridad. 22. Sagrada Familia. 23. Templanza. 24. Martirio de Santiago el Menor. 25. Gozo. 26. Martirio de San Mateo. 27. Castidad. 28. San Gregorio y San Jerónimo. 29. Liberalidad. 30. Martirio de San Simón. 31. Devoción. 32. Libre albedrío. 33. Inocencia. 34. Juicio.



Cajonería de la sacristía mayor de la catedral de Tui. Respaldo sur. Esquema iconográfico: 1. Eva. 2. Juego de la gigantilla. 3. Fénix. 4. Dos chiquillos con cesta de frutas, conejo y cuervo. 5. Atlas cristiano. 6. Dos críos y alción. 7. Párvulo con frutero y aves. 8. Abraham. 9. Infierno. 10. Verdad. 11. Martirio de San Pablo. 12. Pureza. 13. Martirio de San Juan Evangelista. 14. Penitencia. 15. Cristo coronado de espinas. 16. Sabiduría. 17. Martirio de San Matías. 18. Humildad. 19. Martirio de Santo Tomás. 20. Avaricia. 21. Bautismo de Cristo. 22. Pobreza. 23. Martirio de San Judas Tadeo. 24. Lujuria. 25. Martirio de San Felipe. 26. Ebriedad. 27. San Ambrosio y San Agustín. 28. Muerte.



Figura 349. ¿Cajonería oriental de la sacristía mayor? Domingo Rodríguez de Pazos (atrib.). 1711.



Figura 350. Catedral de Tui. Parte norte de la cajonería de la sacristía mayor. Domingo Rodríguez de Pazos. 1711.



Figura 351. Catedral de Tui. Parte sur de la cajonería de la sacristía mayor. Domingo Rodríguez de Pazos. 1711.



Figura 352. Cajonería de la sacristía mayor. Adán.



Figura 353. Cajonería de la sacristía mayor. Eva.



Figura 354. Cajonería de la sacristía mayor. Postrimería de la Muerte.



Figura 355. Cajonería de la sacristía mayor. Postrimería del Juicio.



Figura 356. Cajonería de la sacristía mayor. Postrimería del Infierno.



Figura 357. Heinrich Aldegrever, *Envy* (Envidia), 1549. British Museum, London.



Figura 359. Heinrich Aldegrever, *Lust* (Lujuria), 1552. Rijksmuseum, Amsterdam.

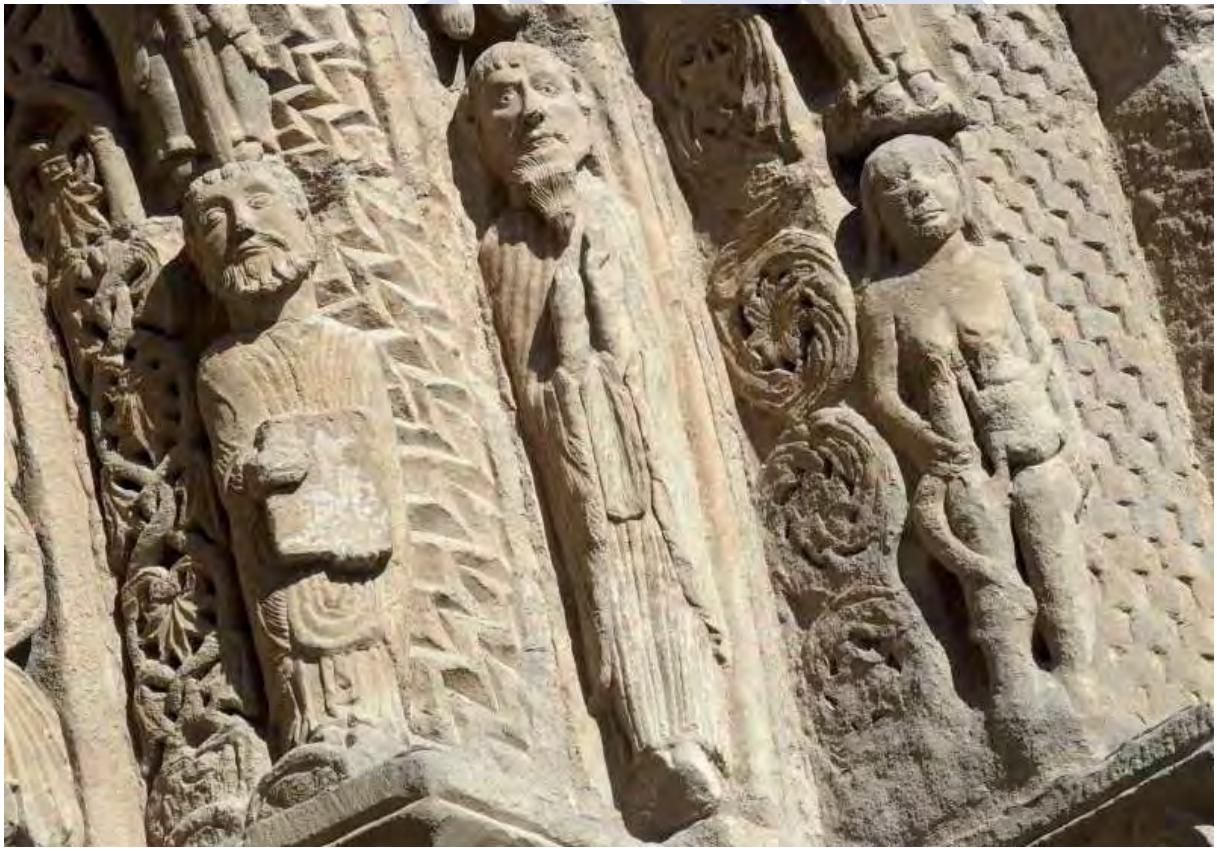


Figura 358. Castigo del vicio de la lujuria. Arquivoltas de la portada románica de la iglesia de Santa María la Real de Sangüesa (Navarra).



Figura 360. Cajonería de la sacristía mayor. Postrimería de la Gloria.



Figura 361. Frontispicio de Jan Schorkens para Jerónimo de Florencia: *Marial que contiene varios sermones de todas las fiestas de Nuestra Señora…*, Alcalá de Henares, 1625. Národní Knihovna České Republiky, Praha.



Figura 362. Frontispicio de Herman Panneels para *Sacra Cismontana Ord. Minor exhibet armamentarium seraphicum & regestum uniuersale tuendo titulo Immaculatae Conceptionis,* Matriti, 1649. Biblioteca de la Universidad de Granada.



Figura 363. Hieronymus Wierix, *The Virgin with symbols of the Laurentian litany* (La Virgen con símbolos de la Letanía lauretana), antes de 1612. British Museum, London. **Figura 364.** Theodoor Galle, *Hemelvaart van Maria* (Asunción de María), 1595-1633. Rijksmuseum, Amsterdam.



Figura 365. Cajonería de la sacristía mayor. Rueda de la Fortuna accionada por el Agnus Dei.



Figura 366. Jacob Binck, *Female figure seated on a sphere*, c. 1520-61. British Museum, London.



Figura 367. Cajonería de la sacristía mayor. Libre albedrío.



Figura 368. Cajonería de la sacristía mayor. Niño gaitero, zorro trompetista y mono tamborilero.

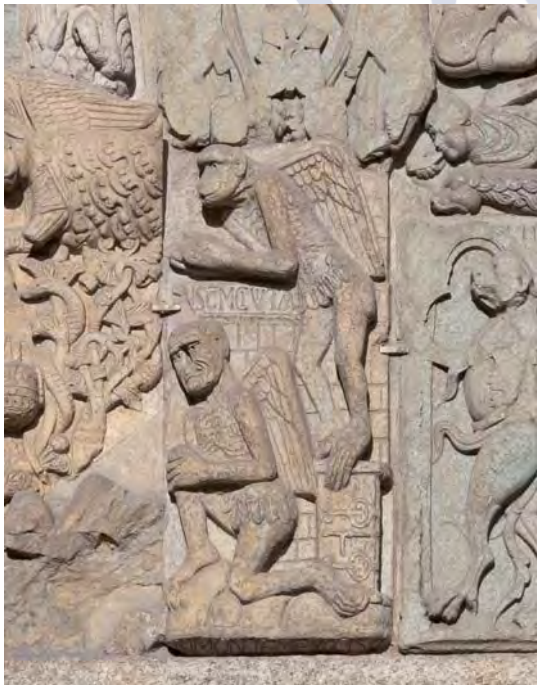


Figura 369. Diablo alado con anatomía simiesca en el tímpano izquierdo de la Portada de Platerías de la catedral de Santiago de Compostela. 1103-1111.



242 Iconologia

IMITATIONE.

sti ; & quella, per imitar nelle Comedie, & fuori, l'apparenza, & il portamento di diuersi personaggi.

IMMORTALITA'.

DONNA con l'ali alle spalle, & nella man destra vn cerchio d'oro. L'ali significano la sollenatione da terra, la quale non sostiene se nó cose mortali.

Il cerchio dell'oro, rappresenta l'immortalità, per essere trà tutti i metalli il men corrottibile, & per hauer la forma circolare, la quale non hà termine doue finisca.

Immortalità.

DOnna, vestita d'oro, la quale terrà la destra mano al fianco, & nella sinistra vna fenice.

Già si è data la ragione dell'oro, la mano al fianco, nota stabilità, & fermezza.

La Fenice, per rinouarsi dalle sue proprie ceneri, abbruggiate perpetuamente,

Figura 370. «IMITATIONE». *Nova iconologia di Cesare Ripa perugino...*, Padova, 1618. Duke University Libraries.



Figura 371. Pere Sanglada (o Pere Ça Anglada), Misericordia de la sillería alta de la catedral de Barcelona, c. 1394.



Figura 372. Francisco de Moure. Raposo gaitero en la sillería del coro de la catedral de Lugo. 1621.



Figura 373. Anónimo alemán (atrib.), *Smaak* (Gusto), 1563-1633. Rijksmuseum, Amsterdam.



Figura 374. Pieter van der Heyden (posterior a Pieter Brueghel), *Marskramer door apen beroofd* (Vendedor ambulante robado por monos), 1662. Rijksmuseum, Amsterdam.



Figura 375. «STULTITIA». Giotto. Cappella degli Scrovegni, c. 1305, Padova.



Figura 376. Breviario Oxomense, Ms. 2B, c. 1454-74, fol. 1v. Archivo Catedralicio, Burgo de Osma.



Figura 377. Monogramista VG, *Ornament*, 1530-1540. British Museum, London.



Figura 378. Catedral de Astorga. Sillería del coro. Misericordia con un niño gaitero y danzantes.



Figura 379. Cajonería de la sacristía mayor. Dos niños y alción en su nido.



Figura 380. «TRANQVILLITAS FOECVNDA». Juan de Borja, *Empresas morales*, Bruselas, 1680.



Figura 381. Cajonería de la sacristía mayor. Dos niños jugando a la gigantilla.



Figura 382. Cajonería de la sacristía mayor. León y águila.





Figura 383. Heinrich Aldegrever, *Trots* (Soberbia), 1552. Rijksmuseum, Amsterdam. **Figura 384.** Cajonería de la sacristía mayor. León y águila.

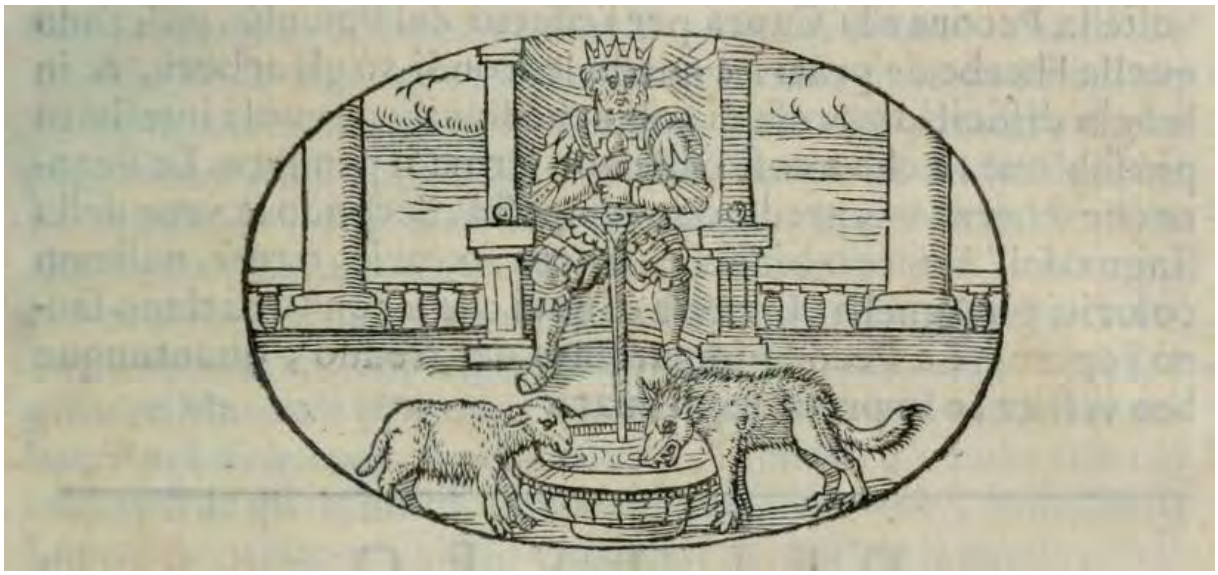


Figura 385. Giulio Cesare Capaccio, *Trattato delle imprese*, Napoli, 1592. Library of the University of Illinois at Urbana-Champaign.



Figura 386. Cajonería de la sacristía mayor. Pilastra con alegoría y dosel con mascarón.



Figura 387. Cajonería de la sacristía mayor. Pilastra con alegoría y dosel con pájaro.



Figura 388. Cajonería de la sacristía mayor. Pilastra con alegoría y dosel con niño.



Figura 389. Cajonería de la sacristía mayor. Pilastra con alegoría y dosel con ave.



Figura 390. Cajonería de la sacristía mayor. Pilastra con alegoría y dosel con correa.



Figura 391. Cajonería de la sacristía mayor. Pilastra con alegoría y dosel con niño.



Figura 392. Cajonería de la sacristía mayor. Pilastra con alegoría y dosel con banda.



Figura 393. Cajonería de la sacristía mayor. Pilastra con alegoría y dosel con gato.



Figura 394. Cajonería de la sacristía mayor. Pilastra con alegoría y dosel con banda.



Figura 395. Cajonería de la sacristía mayor. Pilastra con alegoría y dosel con cabeza infantil coronada.



Figura 396. Cajonería de la sacristía mayor. Pilastra con alegoría y dosel con cabeza de animal.



Figura 397. Cajonería de la sacristía mayor. Pilastra con alegoría y dosel con anatomía de león.



Figura 398. Cajonería de la sacristía mayor. Pilastra con alegoría y dosel con ave rapaz.



Figura 399. Cajonería de la sacristía mayor. Pilastra con alegoría y dosel con cuerpo de simio.



Figura 400. Cajonería de la sacristía mayor. Pilastra con alegoría y dosel con cabeza de buey.



Figura 401. Cajonería de la sacristía mayor. Pilastra con alegoría y dosel con niño.



Figura 402. Cajonería de la sacristía mayor. Pilastra con alegoría y dosel con cinta.



Figura 403. Cajonería de la sacristía mayor. Pilastra con alegoría y dosel con jabalí.



Figura 404. Cajonería de la sacristía capitular. Niño cabalgando sobre un cordero.



Figura 405. «Dives indoctus». Andrea Alciato, *Emblemata*, Lugduni, 1548.



Figura 406. Cajonería de la sacristía mayor. Alegoría de la Prudencia.



Figura 407. Raimondi, *Prudence*, 1515-1525. British Museum, London.



Figura 408. Cajonería de la sacristía mayor. Alegoría de la Templanza. **Figura 409.** Cajonería de la sacristía mayor. Alegoría de la Justicia.



Figura 410. Frontispicio de Francisco Heylan para Juan de Soto, *Libro del conocimiento… de la enfermedad de garrotillo…*, Granada, 1616. Biblioteca Nacional de España, Madrid.



Figura 411. «IMPAVIDVM FERIEN RVINAE». Sebastián de Covarrubias, *Emblemas morales*, Madrid, 1610. Library of the University of Illinois at Urbana-Champaign.



Figura 412. Cajonería de la sacristía mayor. Alegoría de la Fortaleza.



Figura 413. Frontispicio de *Heroinae nobilissimae Ioannae Darc…*, Ponti-Mussi, 1612.



Figura 414. Cajonería de la sacristía mayor. Alegoría de la Fe.

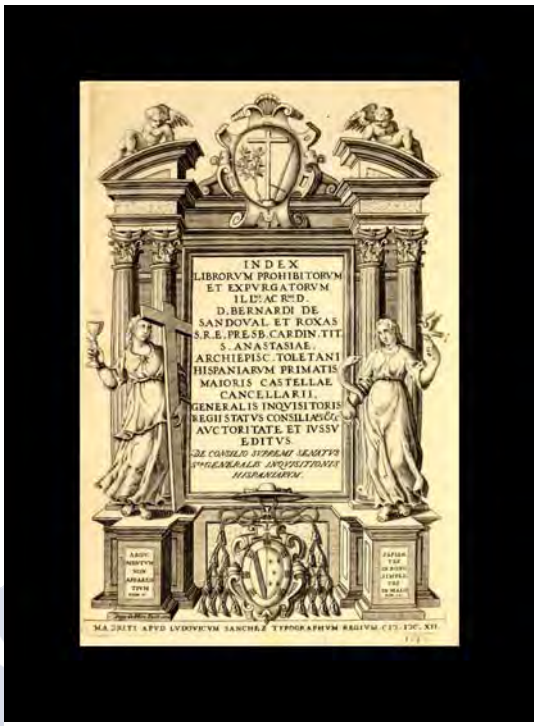


Figura 415. Portada de Diego de Astor para *Index librorum prohibitorum…,* Madrid, 1612.



Figura 416. Frontispicio de Agostinho Soares Floriano para António Pais Viegas, *Principios del Reyno de Portugal…,* Lisboa, 1641. Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa.



Figura 417. Frontispicio de Jan Schorkens para Luís Cacegas, OP: *Vida de dom frei Bertolameu dos Martyres…*, Viana do Castelo, 1619. Biblioteca Nacional de España, Madrid.

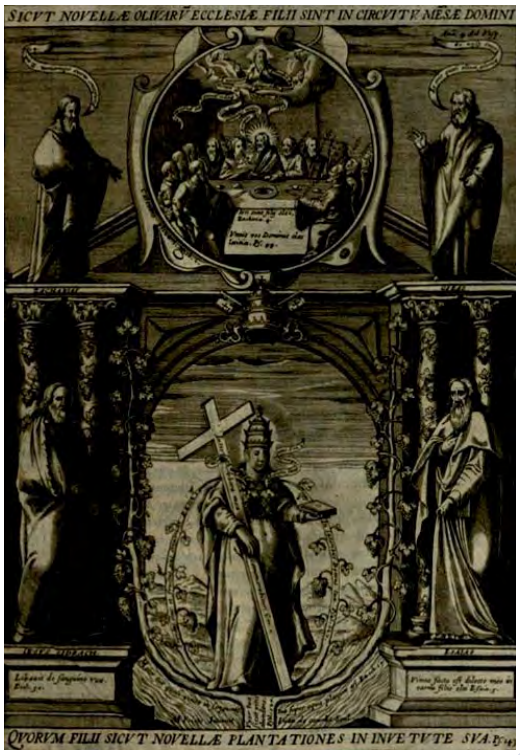


Figura 418. Melchor Prieto, *Psalmodia eucharistica*, Madrid, 1622. Biblioteca de la UCM, Madrid.



Figura 420. Marcantonio Raimondi, *Faith*, 1515-25. British Museum, London.



Figura 419. Cajonería de la sacristía mayor. Alegoría de la Esperanza.



Figura 421. Tui. Cajonería de la sacristía mayor. Alegoría de la Caridad.



72 Iconologia

nimis meis fecistis, mihi fecistis.

Il vestimento rosso, per la similianza che hà col colore del sangue, mostra che sino all'effusione d'esso si stende la vera carità, secondo il testimonio di San Paolo.

C A R I T A'.

Donna vestita di rosso, che in cima del capo habbia vna fiamma di fuoco ardente, terrà nel braccio sinistro vn fanciullo, al quale dia il latte, & due altri gli staranno scherzando a' piedi, vno d'essi terrà alla detta figura abbracciata la destra mano.

Senza carità vn seguace di Christo, è come vn armonia dissonante d'vn Cimbalo discorde, & vna sproportione, (come dice S. Paolo) però la carità si dice esser cara vnità, perche con Dio, & con gl'huomini ci vnisce in amore, & in affettione, che accrescendo poi i meriti, col tempo ci fà degni del Paradiso.

La veste rossa significa carità, per la ragione tocca di sopra: però la Sposa

Figura 422. «CARITÀ». Cesare Ripa, *Iconologia*, Padova, 1611. Library of the University of Illinois.



Figura 424. Marcantonio Raimondi, *Fortitude*, 1515-25. British Museum, London.



Figura 423. Cajonería de la sacristía mayor. Alegoría del Gozo.



Figura 425. Hans Beham, *Kracht*, 1539. Rijksmuseum, Amsterdam.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Figura 426. Philips Galle (posterior a Maarten van Heemskerck), Buenas y malas maneras de hacerse rico, 1563. British Museum, London



Figura 427. «AMBITIONE». *Iconologia di Cesare Ripa perugino...*, Siena, 1603. The Getty Research Institute, Los Angeles.



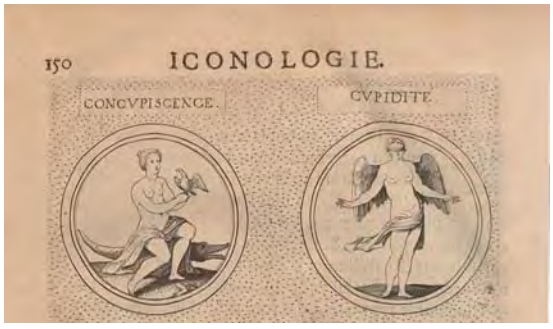


Figura 428. «CVPIDITÉ», «FAVEVR». Jean Baudoin, *Iconologie, ou, explication nouvelle de plusieurs images…*, Paris, 1643-1644. Universitätsbibliothek, Heidelberg.



Figura 429. Franz Isaac Brun, *Calliope*, 1555-1610. British Museum, London.



Figura 430. Anónimo italiano, *Terpsichore*, c. 1465. British Museum, London.



Figura 431. Jakob Lucius, *Erato*, 1550-97. British Museum, London.



Figura 432. Crispijn van de Passe, *Music*, 1590-1637. British Museum, London.



Figura 433. Cajonería de la sacristía mayor. Alegoría de la Virginidad.



Figura 434. Cajonería de la sacristía mayor. Alegoría de la Liberalidad.

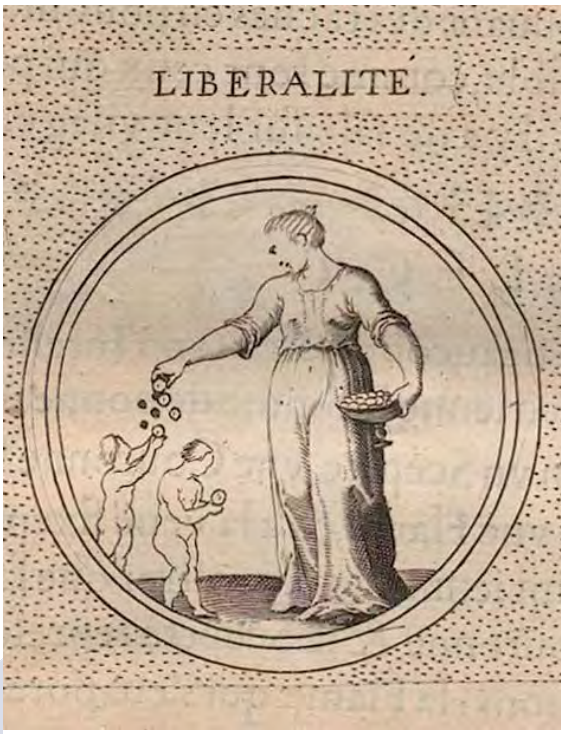


Figura 435. «LIBERALITÉ». Jean Baudoin, *Iconologie, ou, explication nouvelle de plusieurs images…*, Paris, 1643.



Figura 436. Cajonería de la sacristía mayor. Alegoría del Amor divino.



Figura 437. Hendrick Goltzius, *Venus en Amor* (Venus y Amor), 1575-1607. Rijksmuseum, Amsterdam.



Figura 438. Crispijn van de Passe, *Benignitas*, 1589-1611. British Museum, London.



Figura 439. Maarten van Heemskerck, *Liefde* (Caridad), 1562. Rijksmuseum, Amsterdam.



Figura 440. *Della novissima iconologia…*, Padova, 1624. Duke University Libraries.



Figura 441. Cajonería de la sacristía mayor. Alegoría de la Inocencia.



Figura 442. Albrecht Altdorfer, *Mucius Scaevola*, c. 1506-38. Rijksmuseum, Amsterdam.



Figura 443. Cajonería de la sacristía mayor. Alegoría de la Verdad.



Figura 444. Frontispicio de Basilio Ponce de León: *Primera parte de discursos para todos los euangelios de la quaresma*, Madrid, 1605. Österreichische Nationalbibliothek, Wien.

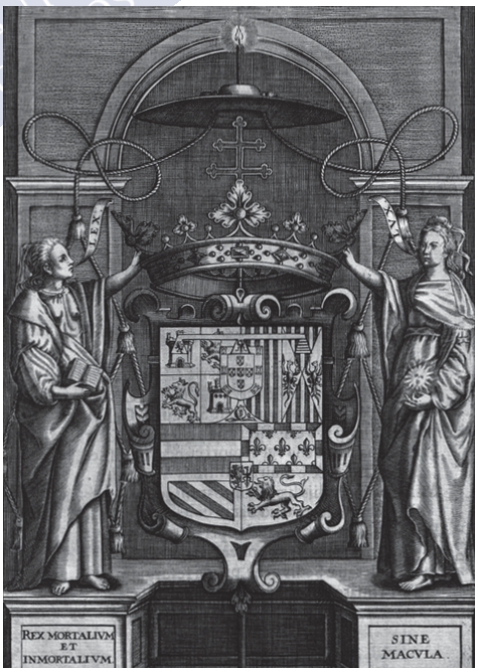


Figura 445. Portada grabada por Jean de Courbes para Antonio Zapata: *Discurso de la obligación…*, Madrid, 1629. Biblioteca Nazionale Centrale, Napoli.



500 ICONOLOGIA

VERITA'.

Oltre ciò significa la fortezza, & la vittoria; Et chiue poi cõtra Timarco dice la verità hauer tanto forza, che supera tutti i pensieri humani.

Bacchilide chiama la verità onnipotente, sapienza nell'Esdra al 4. cap.

Et la sentenza di Zerobabel Giudeo dice la verità esser più forte d'ogni altra cosa, & che volse più di tutte l'altre presso al Rè Dario.

Ma che dica io delle sentenze, puoi che li fatti de i nostri Christiani amplissimamente ciò hanno prouato, essendosi molte migliaia di persone d'ogni età, d'ogni sesso, & quasi d'ogni paese esposto al spargere il sangue, & la vita per mantenere la verità della fede Christiana; onde riputando glorioso trionfo de i crudelissimi tiranni d'infinite palme, & corone, hanno la verità Christiana adornata.

Il mon-

Figura 446. «VERITÀ». Cesare Ripa, *Iconologia,* Roma, 1603. Library of the University of Illinois at Urbana-Champaign.



78 Iconologia

la celerità, ciascuno di questi è velocissimo nel suo moto dalla cognitione del quale in essi si sa facilmente che cosa sia celerità.

CHIAREZZA.

VNA giouane ignuda, circondata di molto splendore da tutte le bande, & che tenga in mano il Sole.

Chiaro si dice quello che si può ben vedere per mezo della luce, che l'illumina, & fà la chiarezza, dimandaremo quella fama che l'huomo, ò con la nobiltà, ò con la virtù s'acquista, come dimostra Pierio Valeriano nel lib. 44. & S. Ambrogio chiama chiarissimi quelli, i quali son stati al mõdo illustri di Santità, & di dottrina, si dice ancora Chiarezza vna delle quattro doti de' Beati in Cielo, & in ciascuno di questi significati.

Si dipinge giouane, perche nel fiorire de' suoi meriti, ciascuno si dice essere chiaro per la similitudine del Sole, che fà visibile il tutto.

CLEMENZA.

DONNA sedendo sopra vn leone, nella sinistra mano tiene vn'asta, e nella

Figura 447. «CHIAREZZA». Cesare Ripa, *Iconologia...*, Padova, 1611. Library of the University of Illinois at Urbana-Champaign.



Figura 448. Cajonería de la sacristía mayor. Alegoría de la Pureza.



Figura 449. Marcantonio Raimondi, *Hope* (Esperanza), 1515-25. British Museum, London.



Figura 450. Cajonería de la sacristía mayor. Alegoría de la Penitencia.



Figura 451. Cajonería de la sacristía mayor. Alegoría de la Sabiduría.



Figura 452. Cajonería de la sacristía mayor. Alegoría de la Humildad.



Figura 453. Crispijn van de Passe, *Geduld* (Paciencia), 1589-1611. Rijksmuseum, Amsterdam.



Figura 454. Heinrich Aldegrever, *Nederigheid* (Humildad), 1552. Rijksmuseum, Amsterdam.

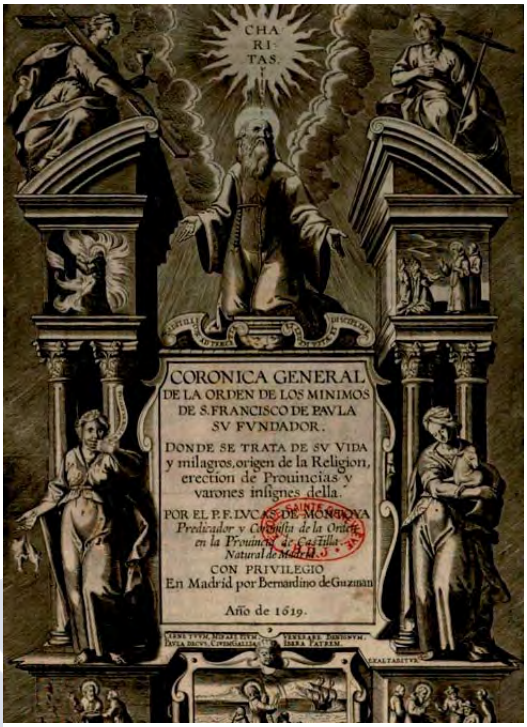


Figura 455. *Corónica general de la Orden de los Mínimos…*, Madrid, 1619. Bibliothèque Municipale, Lyon.



Figura 456. Abraham Bosse, *The erythrean sybil*, 1635-40. British Museum, London.



Figura 457. Cajonería de la sacristía mayor. Alegoría de la Avaricia.



Figura 458. Cajonería de la sacristía mayor. Alegoría de la Pobreza.



Figura 460. Cornelis Anthonisz, *Fames*, 1535-45. Rijksmuseum, Amsterdam.



Figura 459. Sebastián de Covarrubias, *Emblemas morales*, Madrid, 1610.



Figura 461. Cajonería de la sacristía mayor. Alegoría de la Lujuria.



Figura 462. Marcantonio Raimondi, *Despair* (Desolación), 1510-60, British Museum, London.

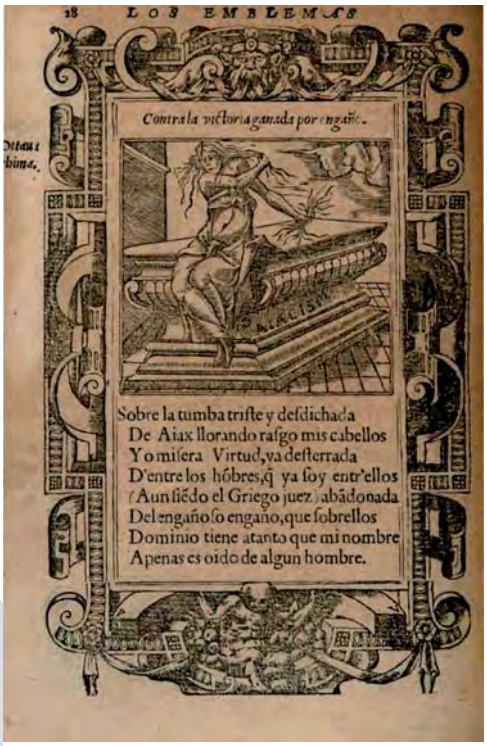


Figura 463. «Contra la victoria ganada por engaño». *Los emblemas de Alciato...*, Lyon, 1549. Biblioteca Nazionale Centrale, Roma.



Figura 465. Giotto di Bondone, Ira, 1306. Cappella degli Scrovegni, Padova..



Figura 464. Achille Bocchi, *Symbolicarum quaestionum…*, Bononiae, 1555.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Figura 466. Giotto di Bondone, Caifás, 1306. Cappella degli Scrovegni, Padova..



Figura 467. Cajonería de la sacristía mayor. Alegoría de la Ebriedad.



Figura 468. Johannes Wierix, *Gulzigheid* (Gula), 1579. Rijksmuseum, Amsterdam.



Figura 469. Cajonería de la sacristía mayor. Atlas cristiano.



Figura 470. «DIGNITÀ». *Della novissima Iconologia di Cesare Ripa...*, Padova, 1625. Library of the University of Illinois at Urbana-Champaign.



Figura 471. Marcantonio Raimondi, *A nude man carrying the base of a column on his back*, 1517-1520. British Museum, London.



Figura 472. Juan de Horozco y Covarrubias, *Emblemas morales*, Zaragoza, 1604. Library of the University of Illinois at Urbana-Champaign.



Figura 473. Paolo Giovio, *Diálogo de las empresas militares...*, León de Francia, 1561. Duke University Libraries.



Figura 474. *Mondo simbolico*, Milano, 1669. The Getty Research Institute, Los Angeles.



Figura 475. Heinrich Aldegrever, *Hercules en Atlas* (Hércules y Atlas), 1550. Rijksmuseum, Amsterdam.



Figura 476. Cajonería de la sacristía mayor. Patriarca Noé.



Figura 477. Cajonería de la sacristía mayor. Profeta Abraham.



Figura 478. Melchor Prieto, *Psalmodia eucharistica*, Madrid, 1622. Biblioteca de la UCM, Madrid.



Figura 479. Cajonería de la sacristía mayor. Sagrada Familia.



Figura 480. Cajonería de la sacristía mayor. Bautismo de Cristo.



Figura 481. Matías de Arteaga para María de Jesús de Ágreda, *Mystica Ciudad de Dios*, Sevilla, 1698.



Figura 482. Vignola, *Regla de las cinco órdenes de architectura…*, Madrid, 1593.



Figura 483. Cajonería de la sacristía mayor. Flagelación.



Figura 484. Cajonería de la sacristía mayor. Espectadores de la Flagelación.



Figura 485. Cajonería de la sacristía mayor. Coronación de espinas.



Figura 486. Cajonería de la sacristía mayor. Asistentes a la Coronación de espinas, con simio y ave atados.



Figura 487. Philips Galle, *Impudentia*, 1585-1590. Rijksmuseum, Amsterdam.



Figura 488. Jacob de Gheyn II, *Vanitas*, 1595-96. British Museum, London.



Figura 489. Cornelis Cort, *Smaak* (Gusto), 1561. Rijksmuseum, Amsterdam.



Figura 490. Johannes Wierix, *The Virgin and Child*, 1565. British Museum, London.



Figura 491. Israhel van Meckenem, *Ecce Homo*, 1455-1503. Rijksmuseum, Amsterdam.



Figura 492. Cajonería de la sacristía mayor. Fénix.


EMBLEMAS
MORALES
DE DON IVAN
DE HOROZCO Y CO-
VARRVVIAS, ARCE-
diano de Cuellar en la santa Igle-
sia de Segouia.
DEDICADAS A LA BVENA
memoria del Presidente Don Diego de Couarruuias
y Leyua su tio.
Año 1604.
CON LICENCIA.
En Çaragoça. Por Alonso Rodriguez.

Figura 493. Frontispicio de Juan de Horozco y Covarrubias, *Emblemas morales*, Çaragoça, 1604. Österreichische Nationalbibliothek, Wien.


DEL EMBIDIOSO. 19
Vitales interiores

Figura 494. Juan Francisco de Villava, *Empresas espirituales y morales*, Baeza, 1613. Library of the University of Illinois at Urbana-Champaign.



DELLA FENICE. Cap. XXXXVIII.

QVANDO alcuna cosa per lunga serie d'anni tralasciata come Giochi, Sacrificij, Cerimonie, Supplicationi, Costumi, o Trionfi significar voleano, pingeano la Fenice, vnico Vcello che nell'Orientali Solitudini, fuor dal commercio, e dalla vista de gli huomini separato viue. Del cui nascimento fauoloso, molte cose gli Egittij, e molte Plinio han detto. Di cui anco scrisse Ouidio che vn'Vccello si repara, e si resemina; mentre fabricando nel vertice d'vna Palma (quest'arbore, Fenice era detto da'Romani) il Nido con Casia, Nardo, Cinnamomo, e Mirra, ponendouisi di sopra, ne gli odori finisce la vita. Per ciò disse Lattantio Firmiano,

Tum legit aërio sublimem vertice Palmam
Quæ gratum Phœnix ex aue nomen habet.

E rinascendo dal corpo del Padre, l'altra porta il Sepolcro del padre in Heliopoli, e'l ripone innanzi alla porta del Tempio del Sole. Tertulliano vuol che questo modo di rinascere, significhi la Resurrettione, di cui così scrine, *Ille semetipsum libenter funeranis renouat, natali fine decedens, atque succedens iterū Phœnix; vbi iam nemo, iterum ipse, qui non iam alius idem. Quid expressius in hanc scilicet Resurrectionis causam?* Per questa lunga parteza, che nella morte della Fenice si conosce, significauano vn'huomo che lungo tẽpo è stato assente dalla casa. Imperciò che il cor-

Rifauratio ne.

Palma detta Fenice.

Morte della Fenice.

Refurrettione.

Assenza lũga.

Figura 495. Giulio Cesare Capaccio, *Trattato delle imprese*, Napoli, 1592. Library of the University of Illinois at Urbana-Champaign.



Di Giouanni Ferro. 311

to, & abbreuiato In giorni sperа. Pietro Airoldo Marcellino pose alla medesima similmente dipinta Me n'piv' grato il morir, che'l viver senza. Il Camerario la reca con due motti l'vno è, Fvgienda peto, l'altro Brevis, et damnosa volvntas, si poteua dire anche Volvptas; sono Emblemi. La Farfalla finta, che guardi la fiamma, che in alto sale ondeggiando, e la segua con dire Deorsvm nvnqvam scritto alla fiamma, fù posta per mostrare l'ardente amore di Giouanni Santo inuerso Dio.

Barg. Arez. Cam. Cam. Camer.

Gilb. nella perdita di S. Gio. m. 14.

FENICE.

VIVE nell'Arabia odorata l'vccello Fenice vnico al Mondo, colorito di piume, non men vago à gli occhi, s'altri mai il vide, di quello, che

Figura 496. Giovanni Ferro, *Teatro d'imprese*, Venetia, 1623. Library of the University of Illinois at Urbana-Champaign.



Figura 497. Cajonería de la sacristía mayor. Fons Vitae y corderos abrebando.



Figura 498. Cajonería de la sacristía mayor. Cordero pascual.



Figura 499. Cajonería de la sacristía mayor. Tres amorcillos y cesta con frutas.



Figura 500. Cajonería de la sacristía mayor. Niños con frutero, ave y conejo.



Figura 501. Cajonería de la sacristía mayor. Putti con canastilla y pájaros.



Figura 502. Cajonería de la sacristía mayor. Martirio de San Pedro.



Figura 503. Monogramista MP, *The martyrdom of St Peter*, 1580-1630. British Museum, London.



Figura 504. Julius Goltzius, *The crucifixion of St Peter*, c. 1590. British Museum, London.



Figura 505. *Sacrum sanctuarium crucis...*, Antuerpiae, 1634. Emory University Libraries, Atlanta.



Figura 506. Cajonería de la sacristía mayor. Martirio de San Pablo.



Figura 507. Pedro de la Vega, *Flos sanctorum*, Sevilla, 1580. BNE, Madrid.



Figura 508. Cajonería de la sacristía mayor. Martirio de Santiago el Mayor.



Figura 509. Cajonería de la sacristía mayor. Martirio de San Juan Evangelista.



Figura 510. Jan van Halbeeck, en *Ecclesiae militantis…*, Paris, 1600. British Museum, London.



Figura 511. Cajonería de la sacristía mayor. Martirio de San Andrés.



Figura 512. Hartmann Schedel, *Liber chronicarum*, Nürnberg, 1493. BNE, Madrid.



Figura 513. Cajonería de la sacristía mayor. Martirio de San Matías.



Figura 514. Cajonería de la sacristía mayor. Martirio de San Bartolomé.



Figura 515. José de Ribera, Martirio de San Bartolomé, 1624. Rijksmuseum, Amsterdam.



Figura 516. Catedral de Tui. Cajonería de la sacristía mayor. Martirio de Santo Tomás.

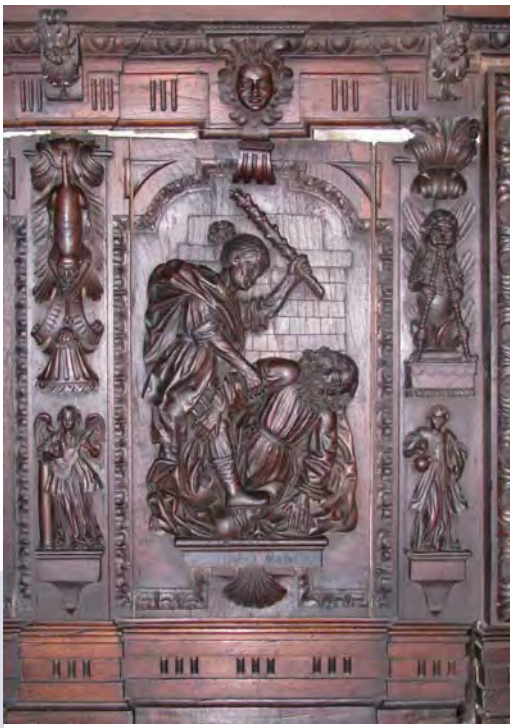


Figura 517. Cajonería de la sacristía mayor. Martirio de Santiago el Menor.



Figura 518. Cajonería de la sacristía mayor. Martirio de San Judas Tadeo.



Figura 519. Cajonería de la sacristía mayor. Martirio de San Mateo.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Figura 520. Cajonería de la sacristía mayor. Martirio de San Felipe.



Figura 521. Pieter de Jode, Christus wordt gekruisigd, 1585. Rijksmuseum, Amsterdam.



Figura 522. Julius Goltzius (posterior a Maerten de Vos), *St Judas*, c. 1590. British Museum, London.



Figura 523. Cajonería de la sacristía mayor. Martirio de San Simón.



Figura 524. Cajonería de la sacristía mayor. San Pedro y San Pablo.



Figura 525. Cajonería de la sacristía mayor. San Andrés y Santiago el Mayor.



Figura 526. Cajonería de la sacristía mayor. San Gregorio y San Jerónimo.



Figura 527. Cajonería de la sacristía mayor. San Ambrosio y San Agustín.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

7 SILLERÍA DE LA SALA CAPITULAR

La sala capitular de la basílica tudense se concibe en el Barroco como lugar de toma de decisiones, ámbito protocolario, archivo catedralicio e incluso pinacoteca. La misión principal es la de servir de marco para los acuerdos adoptados por los prebendados. En este sentido, las constituciones capitulares de Diego de Torquemada, redactadas en 1568, determinan cuándo se deben reunir los prebendados; quién puede entrar a cabildo; los asuntos a convenir; la elección de oficios; las restricciones tocantes a personas y temas a tratar; el modo de votar y el secreto de las deliberaciones; la convocatoria de reuniones extraordinarias y cabildos espirituales; la función del secretario; los privilegios del obispo; la solución de las controversias y la animadversión entre capitulares; el reparto de las rentas de la mesa capitular; el arrendamiento, aforamiento y cuidado de las tenencias; y la reparación y mantenimiento de las capillas de San Andrés y Santa Catalina[1]. Como espacio institucional se utiliza principalmente en la toma de posesión de un nuevo prelado, tal y como se ha podido comprobar en la de Anselmo de la Torre. De sus paredes colgaban pinturas de santos y mártires de la Iglesia local, traídas de Roma en 1617 por Lope Vázquez Figueroa, canónigo de la basílica seguntina y natural de Vigo[2]. No todas han perdurado, y las que se conservan se reparten hoy entre la sacristía y el museo diocesano. Al respecto de su función como depósito de la documentación generada por la Fábrica y la Mesa capitular, el 26 de abril de 1711 se registra una actuación relevante: la hechura de un nuevo armario para el archivo. Se disponía en el paramento de poniente, en el espacio que queda entre el lienzo sur y el vano de ingreso al recinto. Su hechura se encarga al entallador Ciprián Domínguez Bugarín, a quien remuneran con 900 reales. Más adelante se reestructura con una partida todavía mayor, 1.290 reales, pagada por la hacienda capitular el 16 de junio de 1718, hasta el punto de ser calificado como «último nuevo archiuo»[3]. En el obrador que lleva a término dicha empresa participa al menos otro artífice, Juan Antonio González[4]. El Cabildo pretende con la obra del archivo

> «recoger y tener en custodia los papeles de ella el qual a de tener setenta diuisiones con sus puertas entrepañadas, sus testas de la misma forma, con su cornija y remates, con su falleua cerraduras, visagras, clauazión y más de que necesitare cuyo archiuo a de tener de alto asta dicha cornija dos baras y media y de ancho todo lo que fuere necesario de forma que a de ocupar el sitio que está destinado para dicho archiuo a la entrada de dicha sala capitular sobre la mano derecha, según y en la conformidad que lo demuestra una planta echa por el sobredicho»[5].

---

1 Véanse estos asuntos en las cláusulas del Documento 1 del corpus documental.

2 Se conoce la totalidad de la colección de pinturas que atesoraba la sala capitular gracias a un inventario formado por el magistral Juan de Armida: «Relación de los santos pintados en los quadros de la Sala Capitular, que los conserua como suyos y naturales deste obispado. 1. En un quadro se hallan San Epitacio mártyr, primero obispo de Tuy, padeció martirio año de 57; item San Euasio mártyr, segundo obispo de Tuy, padeció martirio año de 90; item San Adelphio mártyr, padeció martirio año de 714. 2. En otro quadro los santos mártyres Theóphilo, Saturnino y Reuocata; fueron compañeros en el martyrio en el obispado de Tuy, año de 260. 3. En otro San Hermoigio confesor, obispo de Tuy, descansó en el Señor año 898; item San Adulpho confesor, obispo de Tuy, pasó desta vida al Señor año 993. 4. En otro San Pelayo, natural de Tuy, padeció en Córdoua de edad de 13 años, año de 926. 5. En otro Santa Phara, monja de San Benito, floreció en santidad y milagros en el obispado de Tuy, año de 639. 6. En otro San Theotonio, natural de Tuy, murió el año de 1162; item San Pedro Gonçález Telmo, murió en Tuy año de 1246. Otro quadro auiéndose caído se ocultó, y parece era de diuersos santos, o se fue desgajando a pedazos según dizen. Sería de los santos mártires Críspulo y Restituto en Aguas Celenas de este obispado en tiempo de Nerón» (ACT, Papeles de santos, Doc. 13). En la documentación catedralicia se tiene perfectamente claro el origen y la fecha de tal donación. En ella se afirma que el prebendado Figueroa, además de una serie de reliquias ofreció al Cabildo «los quadros de los santos naturales que están en la sala capitular» (ACT, Papeles de santos, Doc. 13).

3 ACT, Mayordomía, 1710-1724, fol. 164r.

4 Ibidem, fol. 150v.

5 ACT, Protocolos, Juan de Ínsua y Valdivieso, 1711, fol. 77r. Véase la escritura completa en el Documento 15 del corpus documental.

La estancia se dispone en el nivel superior del mismo edificio que alberga, en su planta baja, la sacristía mayor. Son los dos recintos más antiguos con dicho cometido dentro de las catedrales gallegas. Se inicia la construcción de este anexo de dos alturas en torno a 1499, coincidiendo con la terminación de la remoción de las capillas de la testera en tiempos del obispo Pedro Beltrán, y se pone fin al mismo hacia 1518 durante el pontificado de Luis Marliano[6]. El acceso primitivo al recinto se hacía a través de una puerta rasgada en el muro occidental, a la que se subía por una escalera dispuesta en el brazo septentrional del transepto[7] [Figura 528]. Su interior, cubierto con bóveda nervada, recibía la luz exterior a través de tres ventanas, dos de ellas abiertas en la pared oriental y una tercera en la del norte. Las tres han sido agrandadas con motivo de la reforma de finales del setecientos, y una de ellas funciona actualmente como puerta de acceso desde el piso del archivo capitular [Figura 529].

Solucionada la falta de hueco para la documentación catedralicia, está ya el espacio acondicionado para recibir una nueva sillería[8]. El Cabildo se la encarga el 15 de enero de 1712 a Domingo Rodríguez de Pazos, junto con la cajonería de la sacristía mayor, por un montante de 20.000 reales, y la tendrá que tener acabada el 30 de agosto de 1713[9]. Abarca toda la superficie del muro sur, los paramentos norte y de naciente, excepto las ventanas, y lo poco que deja libre el mueble del archivo en el de poniente, y de alto sube hasta el arranque de la rosca de los vanos. El mueble consta en alzado de bancos corridos levantados sobre tarimas, respaldos de canon esbelto divididos por pilastras y una crestería saliente [Figuras 530-531]. En el documento público de contrato se emplaza al maestro a hacer los asientos

> «con su respaldo y pilastras y coronazión, que todo a de llegar de alto a la esquina donde arranca el arco de la bentana, y dicho respaldo a de ser liso, con labor recortado con todo primor y las pilastras medio acañadas, y los asientos correspondientes al respaldo, pero la coronazión a de ser de todo el primor que queda esplicada la coronazión de los cajones de dicha Santa Yglesia. Y estos asientos tendrán de alto un dedo o dos más que los bancos de terciopelo que están en dicha sala capitular, y este alto se entiende sobre las tarimas que auajo se dirán. Y toda esta obra de azientos, con su respaldo y coronazión, a de ocupar todo el lado de la pared de la plazuela referida desde la pared de dicha sala capitular asta la otra pared que mira al río, y después a de comenzar en la esquina de la uentana segunda que mira al río hasta la esquina de la pared, y desde allí a de correr hasta encontrar en el archiuo, con la adbertencia que junto de él tendrá el asiento alguna deja para que no enbarase se abra la puerta de dicho archiuo. Y tanuién se adbierte que la cornija del respaldo de toda esta obra a de sobresalir afuera con toda perfeción cosa de una quarta. Y asimesmo que en la uentana que mira a la plazuela a de quedar una entrada entre los dos poyos que sea algo más estrecha que dichos poyos, pero capas para entrar al pitril de dicha ventana. Y lo que ocupan dichos poyos entre las dos paredes y dicha entrada a de lleuar medio respaldo de poco más de tres quartas, con su cornija y pilastras bien seguras pero sin coronazión ni sobresaliente. Yten que en dichos asientos an de quedar de cada parte tres arcas de a seis palmos en gueco cada una para recojer papeles, con sus cerraduras».

El sitial del prelado se diferencia del conjunto por sus dimensiones, su carácter exento, su factura artística, que la pone en relación con las cátedras medievales, y su programa icono-

6 Taín Guzmán, 2000: 4-8.

7 El 7 de octubre de 1710 se alude a la referida rampa en el libro de cuentas del mayordomo de la Fábrica, en el que figura un apunte de 400 reales para pagar a los canteros Francisco González y Benito de Lemos por «los remiendos del nicho de la fuente de la sacristía, las escaleras de la sala del cauildo, enlosado de las ventanas del cauildo y rajar la bóbeda del Santísimo» (ACT, Mayordomía, 1710-1724, fol. 150v).

8 Con la excepción de los retablos que carecen de autor documentado, la sillería de la sala capitular ha sido hasta la fecha la obra menos estudiada de todas las que conforman la tesis doctoral. Únicamente se le ha dedicado una pequeña síntesis en el trabajo sobre Pazos realizado por Ernesto Iglesias Almeida (2000: 15-22).

9 ACT, Protocolos, Juan de Ínsua y Valdivieso, 1712, II, fols. 1v-2r.

gráfico, excelencia que no queda suficientemente acreditada en el instrumento público, aunque de su lectura se deduce su calidad. Se colocará algo descentrada, entre las dos fenestras del lado oriental,

> «del ancho y en el sitio que tiene la que allí está, con sus brazos de primor al modo de las sillas del coro, y a de lleuar sus pilastras muy labradas de media talla y en el respaldo, la efigie de Nuestra Señora de la Asunpción en el alto, de suerte que caiga sobre la caueza del señor obispo, y dicho respaldo a de lleuar tanuién su coronazión o remate, de suerte que quede un poco más alto que la otra obra de los asientos».

El banco del secretario tiene un importante protagonismo en el acuerdo firmado entre las partes. Sus dimensiones serán algo mayores que la silla que al presente utiliza el fedatario capitular,

> «y en dicho asiento a de quedar una arca fuerte, de modo que tenga tres llaues, las quales a de poner dicho maestro como tanuién las demás que sean necesarias para dicha obra. Y dicho asiento a de lleuar su respaldo alomenos de cinco palmos de alto con su cornija, sin coronazión ni sobresaliente pero todo con el labor y perfección que corresponda a la más obra de dichos açientos».

Para la misma estancia hará «un bufete del tamaño del biejo que allí está, con dos cajones, cerraduras y aldauas, y a de ser echo con toda perfeción», y también «un banquillo razo del tamaño del biejo, más aseado y correspondiente a dichos asientos». Del mismo modo, se emplaza al maestro a hacer «tarimas yguales a todos los asientos, de tres dedos de alto y tres quartas de ancho, y lo mesmo se entiende con la del señor obispo, que será correspondiente a su asiento y a las demás». Asimismo se estipula «que el alto de dichos asientos a de ser sobre las tarimas y la del señor obispo será algo más alta, de suerte que la tarima tenga casi medio palmo de alto y salga a los lados de dicho asiento». El maestro aplicará «color negro a toda dicha obra o parte de ella si dichos señores Deán y Cauildo lo acordasen y dieren abiso para ello, que será antes que ponga la obra en su lugar, y pagándole, además del coste della, los materiales que fueren necesarios para la tinta».

En 1713 se incluye en el convenio notarial de ejecución del retablo de San Pedro, también encomendado a Pazos, la obra de carpintería y talla de dos puertas para la sacristía y las tres ventanas de la sala capitular, con plazo de ejecución que se extiende hasta el 30 de agosto de 2014, cobrando por el total 6.000 reales, incluido el retablo. Tales fenestras serán

> «de dos puertas cada una, y cada puerta con su postigo para vidrios, y dichos postigos an de lleuar sus puertas por la parte de adentro, y todo ha de hir con algún lauor liso y con las molduras que a dicho maestro parescan más proporcionadas para la perfecçión y lucimiento de dichas ventanas, las quales han de ser fuertes y de buena madera de castaño, y an de ser altas de suerte que cubran la maior parte del parapeto de piedra de las dichas ventanas, y juntamente an de yr marqueadas en buenos y recios pontones, pero sin baruilla porque las mismas puertas an de arrimar a la pared»[10].

El mueble es algo más complejo de lo que manifiestan las fuentes escritas. En la zona de poniente se ubicaban la puerta de arco carpanel que daba acceso a la sala y el mobiliario del archivo. En la de levante se disponía la cabecera de la sillería y, presidiéndola, la cátedra episcopal, desplazada hacia el norte debido a la colocación de las dos ventanas del naciente.

[10] ACT, Protocolos, Juan de Ínsua y Valdivieso, 1713, fol. 78r.

El armazón del asiento del prelado toma como modelo las cátedras episcopales medievales, pues consta de una silla encajonada, un espaldar elevado formado por un entrepaño situado entre pilastras y, a modo de remate, un dosel voladizo [Figura 532]. Los canónigos se sientan en bancos corridos, dotados de respaldo, entablamento y guardapolvo, que arrancan ya en la testera. La posición descentrada de los vanos de la testera influye directamente en la disposición de la sillería, pues mientras a la derecha del mitrado la bancada es tan estrecha que se destina a un sólo prebendado, previsiblemente el deán, a la izquierda el banco tiene suficiente anchura como para albergar al resto de dignidades. Tras doblar en ángulo recto se extienden por los costados laterales los asientos destinados al resto de los capitulares, con una corta interrupción para sortear la ventana abierta en el norte, cuyo acceso se cubre con estructura lignaria. De tal modo se aprovecha la superficie de las paredes que no queda ni un sólo espacio libre. La mazonería descansa en tarimas, sobre las cuales se elevan bancos provistos de tapas abatibles, a modo de baúles para enseres y libros. Los respaldos poseen entrepaños separados por pilastras, alternándose las estriadas con las cajeadas, salvo en las esquinas donde la adición de soportes acanalados coincide con entrepaños más estrechos sin contenido iconográfico. En el arquitrabe y el friso se suceden cartelillas y ménsulas que soportan una cornisa saliente que sirve de sustento al guardapolvo, donde motivos iconográficos y cartelas se alinean separados por una suerte de pivotes. Tal esquema de segmentación se emplea asimismo, como ya hemos visto, en la coronación de la cajonería de la sacristía capitular.

No hay constancia textual ni gráfica de la posición que ocupaba en origen el asiento del escribano, dado su carácter exento [Figura 533]. Se trata de un arca cuadrangular cerrada con tres llaves, semejante a los escaños de los prebendados pero con ciertas particularidades formales. Mientras la delantera de los bancos de los canónigos se decora a base de conchas y estrías, el frente del sitial del notario presenta cuarterones, pilastrillas acanaladas y placas en las que se localizan las cerraduras. Además su respaldo, formado por tres pilastras estriadas y dos entrepaños, es notablemente más bajo, su entablamento se reduce a una cornisa y el remate se resuelve por medio de una cartela de roleos.

Esta distribución de la sillería se mantiene inalterable hasta que en 1795 se proyecta por parte del Cabildo la erección de un nuevo bloque constructivo de dos niveles adosado al renacentista, diseñado por el maestro local Domingo de Novás y Lemos y llevado a cabo por él mismo y, a partir de 1797, por José Parada. Esta construcción, que alberga un vestuario para los canónigos, dispuesto en la planta baja, y la contaduría capitular, ubicada en la superior, se apodera de buena parte de la plaza norte y cierran por este lado la comunicación exterior de la sala capitular. Desde el punto de vista arquitectónico se operan cambios sustanciales: se prescinde de la escalera de acceso[11]; se rasga hasta el suelo la ventana septentrional, que ahora se convierte en vano de entrada, accesible por la rampa interior que comunica los dos niveles del nuevo inmueble; y se aumenta la luz de las dos aberturas orientales para compensar la iluminación que se pierde con la eliminación del tercer vano, dotándolas de antepecho y nueva carpintería[12]. Los cambios apenas afectan a la sillería, salvo que la cabecera cambia a la posición contraria, con el consiguiente traslado de la silla episcopal y la construcción de dos nuevos bancos para las dignidades [Figura 534].

Las dos piezas movibles se encuentran actualmente fuera del recinto. La cátedra del

[11] Taín Guzmán, 2004: 125-126,
[12] Castro Fernández, 2003: 123.

ordinario, tras ser exhibida en la Exposición Internacional de Barcelona de 1929 ha pasado a la capilla mayor, conservando su función inicial[13] [Figuras 535-536]. Para adaptarla a su nueva ubicación ha sido objeto de dos intervenciones que han variado su fisonomía: por un lado, se le ha dado más altura al respaldo por medio de un zócalo decorado con una cartela; y por otro, se le añade un apéndice de distintas profundidades en los costados para darle estabilidad, pues está arrimada a uno de los pilares de perfil irregular de la capilla mayor. La silla original apenas tiene fondo, puesto que en la sala capitular se encontraba adosada a una pared lisa que le proporcionaba consistencia. El banco del secretario no ha sufrido transformación alguna y hoy se encuentra en la capilla de Santiago, al lado de la puerta de entrada de la sacristía de los prebendados.

Los motivos y temas que figuran en los respaldos de los bancos se tallan sobre molduras de muy variada silueta, formando a veces dibujos identificables e intencionados como la cruz griega. Apenas existe interrelación entre las figuras de uno y otro lado de la sillería, principalmente porque no existe una simetría estructural que propicie el diálogo figurativo. El respaldo de los bancos corridos alberga asuntos simbólicos utilizadas para prevenir al clero de la peligrosidad de los vicios, sobre todo de la gula y la lujuria, y señalar la conducta más adecuada a los servidores de Dios. Dos son las temáticas abordadas: la primera, más amplia y heterogénea, toma como pretexto los elementos del mundo de las vanidades, entre ellos las insignias de la jerarquía eclesiástica, abundando las diatribas al pontífice y el cuerpo capitular; la segunda, más compacta, es una denuncia de lo profano a través de la simbología animal. Las sillas del obispo y el secretario, dada su especificidad iconográfica se tratan en epígrafes individuales.

En la crestería, o guardapolvo, se reserva para el bestiario de tradición medieval, empleado como medio para amonestar una vez más a la clerecía acerca de las desviaciones de la moral cristiana. Allí se desarrolla un programa de mayor calidad plástica e interés semántico que el desarrollado en el respaldo, mediante el cual se da rienda suelta a la alegoría y la metáfora como recetas eficaces para advertir sobre las consecuencias de un comportamiento inapropiado. En resumen, el mensaje que se desea trasladar al clero que hace uso del mueble va encaminado a mitigar los males y vicios mundanos que aquejan a la clerecía, entre ellos la gula, la lascivia, la avaricia, el abuso de poder y la discordia, de los cuales no se salva la Iglesia local. Los canónigos y el obispo tienen ante sí una secuencia de avisos perfectamente planificados, emitidos por medo de un lenguaje simbólico del que son conocedores.

Pero no todo es contenido significante, pues el ornato con función decorativa, que en determinados contextos posee valor discursivo, presenta una relevancia mayor que en otros muebles de la catedral. Fuera de vieiras, molduras de variada morfología, pilastras acanaladas, ménsulas y pináculos, la botánica, verdadera o ficticia, predomina en toda la sillería y desempeña varios roles. La vegetación cubre los soportes adosados, que albergan ora ramas colmadas de hojarasca, frutas, flores, hortalizas y pájaros, ora festones de diversa morfología y composición, vertebrados con elementos de la naturaleza, formas imaginarias y tocados eclesiásticos. También la flora está presente en los entrepaños por medio de construcciones decorativas híbridas, en las cuales se entremezclan maceteros, cartelas, roleos y plantas, unas reconocibles, como en el caso de los lirios y el maíz, y otras fabricadas por la mano del artista. Buena

[13] Iglesias Almeida y Cameselle Bastos, 1993: 18.

parte de esta naturaleza artificiosa ejerce de soporte compositivo, y aunque unas veces participa del mensaje iconográfico en otras su valor es meramente ornamental [Figuras 537-545]. En la crestería abundan los roleos y las cartelas vegetales, que unas veces son simples matorrales que carecen de interés narrativo y otras se comportan como una pieza más del engranaje discursivo [Figuras 546-554].

7.1 La cátedra del obispo

La austeridad exhibida en las bancadas canonicales y en el asiento del notario capitular desaparece en la cátedra prelaticia. El frente del asiento, ubicado entre brazales y apoyamanos, presenta en sendos tableros un buen número de armas y símbolos de la milicia, así como un bonete entre lirios [Figura 555]. La panoplia consta de bastones de mando, cetro, espada, escudo, fusta, estandarte, pica, alabarda, tambor, yelmo y la cruz de Santiago. Los trofeos se tallan en este lugar para recordar al prelado que no debe asentar su alta dignidad sobre los trofeos de la gloria mundana, inservibles para lograr la vida eterna. Los adversarios a los que hay que temer y derrotar en batalla son los que perturban el espíritu[14]. La verdadera victoria se edifica sobre la virtud, única arma efectiva en la lucha contra los enemigos del alma[15]. Dicho valor figura compendiado en el sencillo sombrero coral, que también usa el obispo cuando participa en los actos litúrgicos de la catedral, y que obliga a su poseedor a respetar las rígidas normas del coro. En esta ocasión el tocado clerical aparece rodeado de azucenas, que indican que en el comportamiento del ordinario deben prevalecer la pureza[16] y la fama de ejemplaridad[17]. Para los motivos militares existen innumerables referentes en el ámbito del grabado y la emblemática. Está también presente, aunque en menor medida, en las portadas de los libros.

[14] En la aclaración del emblema «VERA VICTORIA», que figura en las *Empresas morales*, se señala el camino de la auténtica gloria: «Costumbre es muy usada de todos los príncipes, y grandes capitanes, después de haver sugetado alguna provincia, especialmente si les ha costado mucho trabajo, el ganarla, por ser la gente della belicosa, desarmarla, y desusarla de todos los exercicios militares, para con esto tenerla más humilde, y sugeta. Esto mismo debe hazer, el que tratare de veras desta conquista interior, que cada uno trae consigo quemando, y destruyendo las armas, con que nuestros enemigos nos combaten. Como las que más nos dañan, son las costumbres, y las ocasiones, estas se deven quemar muy de espacio». Además, se apostilla que el que quisiere alcanzar victoria «de sí mismo, no debe dexar ocasión alguna, de tornar a caer en manos de sus enemigos» (Borja, 1680: 232).

[15] En la explicación del emblema «LABITUR QVOD DEO BENE NON HAERET», uno de los que integran el *Príncipe perfecto*, se sugiere que «el gouierno, la paz, la guerra, los sucesos, la monarquía, que no están pendientes del temor de Dios, de su voluntad, y obseruancia de su ley, como de clauo fixo en su omnipotencia, se tuercen, bambalean, y caen, pero están firmes, quando dese clauo cuelga toda la esperanza». Prosigue diciendo que no es el azar el que determina el destino sino que «la prouidencia diuina lo gouierna todo en su lugar, orden, y tiempo. De la culpa nacen los males, de la virtud los bienes. Quien la sigue, fixa en Dios su confianza, experimenta feliz, y firme su fortuna. El que fía de otro arrimo, caerá presto. A las cosas humanas se vincula la inconstancia. Subir, y baxar es su ordinario mouimiento; sólo tienen firmeza, quando Dios las asegura» (Mendo, 1662: 7-8).

[16] Entre las distintas acepciones semánticas del lirio en el *Mondo simbolico* se encuentra una, la más extendida, que resulta especialmente adecuada al mensaje que se pretende trasladar en la sillería tudense: «Interpreta San Girolamo, scriuendo contro à Giouiniano, che il giglio è il fiore della pudicitia, e verginità, mentre nel cantico de' cantici quella sposa celeste canta, che il suo fratello cugino si pasce tra gigli, cioè tra i bianchissimi chori delle vergini. Perche quella tutta bella non era segnata d'alcuna macchia, ne anco d'alcuna grinza, come aggiunse l'apostolo» (Valeriano, 1625: 727).

[17] El emblema «ODORE GRATIOR», inserto en *Idea de el Buen Pastor*, hace referencia concreta al obispo. En él se afirma que lo más estimado de la vida «es la confección fragrante de las virtudes, de que resulta el precioso olor de la buena fama. La vida del pontífice, su conversación, su trato, debe ser de calidad, que sus movimientos, sus pasos, y generalmente, todas sus obras respiren el ámbar celestial, y divino de la gracia», y remarca que debe sumar a «lo incorruptible, y sólido de las buenas obras» y al «candor de su pureça» la fragancia de la «estimación común» (Núñez de Cepeda, 1689: 195-197).

Por esta abundancia no resulta fácil adivinar la procedencia exacta de las fuentes, dificultad que se suma a la probabilidad de que no sea una sino varias las pautas gráficas que se hayan considerado.

El modelo de conducta a imitar por parte del mitrado es el mártir, y primer obispo legendario tudense, San Epitacio, que figura en el respaldo de la cátedra rodeado de las flores de la pureza que nacen de cornucopias, por las cuales trepan cuerpecillos de infantes desnudos en la flor de su inocencia [Figura 556]. Los cuernos de la fortuna unidos a las azucenas aluden a la honestidad que habrá de demostrar el prelado durante su ministerio, como virtud para un buen gobierno y, de paso, merecer la dicha perpetua[18]. El relieve del mitrado fundador de la Iglesia local está basado claramente en la de la sillería coral, del que tan sólo se diferencia en el hecho de que la capa pluvial cae suelta [Figura 557]. En la curva que describen las pilastras del respaldo se acomodan párvulos despojados de ropa que portan una columna y una serpiente, divisas respectivas de dos virtudes que deben inspirar la acción pastoral y personal del pontífice, la Fortaleza y la Prudencia, cuyo significado emblemático ya hemos visto a propósito de la cajonería de la sacristía. Sobre ellas se disponen otras dos, igual de útiles en la actividad del dirigente diocesano, esta vez vestidas con la piel de la feminidad alegórica que propugna Ripa: la Caridad cristiana, tocada con una diadema de flores, agarrando un niño con una mano y con la otra un corazón[19]; y la Justicia divina, coronada, sujetando la espada por el filo y la balanza[20] [Figuras 558-559]. En resumen, una virtud teologal y tres cardinales se añaden a la modestia y el decoro como propiedades que debe reunir todo príncipe cristiano. Para la adquisición de tales méritos el titular del sitial, simbolizado por la imagen del obispo fundador de la diócesis y por la mitra agarrada por ángeles, tendrá que buscar la inspiración del sol de la divinidad tallado en el cielo raso del dosel sostenido por dos jóvenes atlantes [Figura 560]. Estos telamones infantiles evocan a los ángeles que soportan el peso del baldaquino del altar mayor de la basílica compostelana, idea que Pazos pudo haber traído de su experiencia compostelana y que en última instancia deriva del tratado de arquitectura de Vitruvio [Figuras

---

[18] Los *Ieroglifici* nos ofrecen una buena síntesis de los significados de la cornucopia, buena parte de ellos trasladables a la idea proyectada en el relieve que nos ocupa, que serán ampliados cuando este elemento vuelva a aparecer en uno de los entrepaños del respaldo de los bancos de los prebendados. En la edición francesa, para el caso algo más elocuente que la original italiana, se dice del cuerno de la abundancia que «c'est une chose ort ancienne & celebre, pour signifier une singuliere liberalité, de representer une corne d'abondance, que l'on void es fleuues nauigables, & es mains des autres deitez, quand il est question d'exprimer une notable opulence. Or void-on ordinairement es monnoyes de telles cornes, indices ores de largesse, ores de felicité, ores de concorde, ores de paix, ores des prouisions, ores de liesse, ores en somme d'un ou autre bien & commodité, de sorte qu'il semble que tout ce que le genre humain a de bon & de beau procede de là» (Valeriano, 1615: 748). Por su parte, la *ghirlanda di fiori* se asocia, entre otros conceptos, a la amabilidad, condición indispensable para la práctica de la caridad (Ripa, 1603: 8).

[19] La Caridad tudense es una simplificación de la fémina de la *Carità* descrita en la *Iconologia*, la cual «nella mano destra tenga un core ardente, & con la sinistra abbracci un fanciullo». Se representa «co'l cuore ardente in mano, & co'l fanciullo in braccio, per notare, che la carità e uno effetto, & puro, & ardente nell'animo verso Dio, & verso le creature. Il cuore si dice ardere quando ama, perche mouendosi gli spiriti da qualche oggetto degno, fanno ristringere il sangue al cuore, il quale per la calidità d'esso alterandosi, si dice che arde per similitudine», mientras que el infante que la acompaña «si dipinge a conformità del detto di Christo: Quod uni ex minimis fecistis, mihi fecistis» (Ripa, 1603: 63).

[20] La Justicia divina alegorizada en la *Iconologia* se asemeja a la figura tallada en el sitial episcopal: «Donna di singolar bellezza, vestita d'oro con una corona d'oro in testa, sopra alla qual vi sia una colomba circondata di splendore, hauerà i capelli sparsi sopra le spalle, che con li occhi miri come cosa bassa il mondo, tenendo nella destra la spada nuda, & nella sinistra le bilancie». Porta una corona de oro «per mostrare ch'ell'hà potenza sopra tutte le potenze», y se reconoce «per la spada, e per le bilancie, toccando l'istromento, la vita, & l'altro la robba de gl'huomini, con le quali due cose l'honore mondano si solleua, & s'abbassa bene spesso, che sono dati, e tolti, e questa, & quella per Giustitia diuina, secondo i meriti de gli huomini, & conforme a' seuerissimi giudicii di Dio» (Ripa, 1603: 188).

561-562]. El referente para la mitra sostenida por rollizos angelotes se encuentra sin duda en la cima de la cátedra del obispo de la sillería coral, contratada trece años antes [Figura 563]. La pauta para el astro celestial podría proceder de ilustraciones de sendos emblemas de Juan de Horozco[21] y Juan de Borja[22] [Figuras 564-565].

En San Epitacio, aparte de su relación con la dignidad para la que fue ideada la silla, se habrán querido compendiar los cultos de la Iglesia tudense, sumados a la advocación titular de la basílica, la Virgen de la Asunción, situada en la coronación del sitial [Figura 566]. María, con un brazo hacia abajo y el otro en dirección a la gloria, asciende hacia un firmamento aureolado de estrellas y nubes envuelta en un halo vaporoso y de rayos que irradian de su cuerpo. Sostenida por un trono constituido por querubines y la media luna, recibe la ayuda de tres parejas de alados la auxilian y coronan. Los dos amorcillos sentados en la cornisa portaron en su día sendas palmas, como podemos comprobar en la fotografía de la cátedra en la Exposición Internacional de Barcelona de 1929. Con su presencia avisan al pastor diocesano que siendo firme en sus convicciones, como lo ha sido el primer prelado mártir de la Iglesia de Tui, podrá ejercen una provechosa pastoral y alcanzar para sí la redención de su alma. Los gestos que María realiza con sus manos son los mismos que podemos apreciar en la pequeña figura de la Virgen de la Asunción de la portada occidental, la cual precede a la que ahora nos ocupa y ha podido servir de pauta formal [Figura 325].

7.2 El arca del secretario

En los dos recuadros del respaldo del banco del secretario capitular se disponen sendas composiciones, una de ellas con contenido edificante y la otra más prosaico [Figura 567]. En el de la derecha se representan los utensilios de su quehacer profesional, como son un tintero con dos plumas, un cuchillo y unas tijeras, objetos con las que poder escribir y encuadernar los documentos que más tarde se guardarán en el arcón de su banco y en los anaqueles del archivo. El espacio restante se rellena con bandas y un águila que de su pico y garras penden cordones con borlas, en alusión acaso al ingenio e intelecto necesarios para desempeñar el trabajo de fedatario capitular. Por ambas cualidades es conocida la rapaz, dada su rapidez en el vuelo y agudeza visual[23]. El prototipo para el ave pudo haberse extraído de los *Emblemata* de Alciato, concretamente de la *pictura* que ilustra el emblema «Las armas de los fuertes», incluido en la edición española de 1549[24] [Figura 568]. Sin detrimento de esta fuente, tan usada por los artistas, existen otras igual de válidas, entre ellas el águila asociada a uno de los emblemas incluidos en el *Trattato delle imprese* de Capaccio[25] [Figura 569].

A la izquierda se dispone una representación cósmica, concretamente un eclipse lunar, con la tierra entorpeciendo la llegada de luz solar a su satélite. Se trata de una advertencia

---

21 «POST NVBILA CLARIOR» (Horozco Covarrubias, 1603: 11).

22 «ADVERSA MAGIS LVCET» (Borja, 1680: 33).

23 El ingenio, encarnado por el águila, es una «potencia del espíritu que hace al hombre naturalmente pronto y capaz para el conocimiento de aquellas ciencias a las que se aplica de intención y de obra» (Ripa, 2007a: 524). El intelecto se personifica a través de un joven que señala con su mano izquierda a un águila, gesto que simbiliza «el acto de entender, pues es lo propio del intelecto, replegándose sobre sí mismo, realizar sus acciones con tanta rapidez que aún vencería al águila en el vuelo» (Ripa, 2007a: 533).

24 Alciato, 1549: 112.

25 «ARDVA DETVRBANS VIS ANIMOSA QVATIT» (Capaccio, 1592: 97).

para que la afición a los asuntos terrenales no oscurezca la voluntad de los servidores de la Iglesia local, entre los cuales se halla el escribano del Cabildo, de tal modo que se vean privados de la luz de la gracia al relajarse en los esfuerzos para transitar el camino de la perfección. Por su semejanza formal, es posible que se haya utilizado como pauta gráfica la imagen que acompaña a uno de los *Emblemas morales* de Horozco[26] [Figura 570], o incluso la ilustración de una de las *Empresas* de Juan de Villava[27] [Figura 571], sin detrimento de otras también factibles de Paolo Giovio[28] y del calvinista Théodore de Bèze [Figuras 571-573].

7.3 Los bancos del cuerpo capitular

> «Sola la virtud es posesión constante. Con ella no se pierde nada, aunque de lo terreno se pierda mucho, porque no perdiéndose la misma virtud, se tiene todo». Andrés Mendo, *Príncipe perfecto*, Lyon, 1662.

Los miembros del Cabildo se acomodaban en los bancos siguiendo un estricto protocolo de precedencia y antigüedad, que sólo podemos suponer comparándolo con el que seguían a la hora de sentarse en los sitiales del mueble coral. Para entender el reparto de los prebendados hay que retrotraerse a la disposición primitiva de la sillería, con la cabecera en el lado contrario al diseñado en la reforma de finales del setecientos, la puerta de acceso al recinto en el oeste y la cátedra episcopal entre las dos ventanas del naciente. A la derecha del prelado, en el ángulo, se sentaría el deán. A la izquierda, en el tramo corto de la ele del brazo meridional, se dispondría el resto de las dignidades: tesorero, maestrescuela, chantre y los arcedianos de Miñor, Montes, Cerveira y Labruja. Los canónigos que quedaban se repartirían por los bancos de norte a sur, y desde la cabecera hasta la entrada, según la fecha de ingreso en el Cabildo. La traza dieciochesca de la sillería muestra dicha distribución, aunque orientada en sentido contrario al original.

7.3.1 Buen pastor

El ciclo iconográfico diseñado para el respaldo de los bancos arranca con una nueva amonestación cuya receptora es la dignidad episcopal. Dos ofidios serpentean por un báculo a modo de caduceo, instrumento correctivo y de predicación, a su vez cruzado por una mitra[29]

---

[26] «HOC QVOD CONTINET OMNIA SCIENTIAM HABET VOCIS» (Horozco Covarrubias, 1603: 9).

[27] «Quod priuat lumine terra est» (Villava, 1613: 78). Según este autor, «quando esta luz se pierde, no puede ser si no es por interponerse algún impedimento, y éste no es otro sino las terrenas cosas, a que aficiona la voluntad», entendiéndose por tierra «qualquier terrena pretensión». Y siendo tierra «la que se interpone al pecador, no es mucho que se quede a escuras. Ni lo es que la tierra haga este efecto, porque ella sola es la que tiene opacidad, y de aquí viene que los que tienen mucho deste elemento carecen de ingenio». Y así, del mismo modo que «en el eclipse de la luna, la qual por interponerse la tierra no recibe la luz del sol», al «insipiente se le da esta empresa, por lo que dize el sabio, que el necio es como luna, y Aristóteles, que es ignorante el pecador» (Villava, 1613: 78).

[28] «HINC ALIQVANDO ELVCTABOR» (Giovio, 1561: 46-47).

[29] En el *Mondo simbolico* se explica con claridad cuál es el objeto del bastón pastoral: «Che s'egli è bastone, dunque è sfrumento di pena, e di castigo, se pastorale, hà per suo proprio la direttione, e l'ammaestramento. Gli soprascrissi pertanto: CORRIGIT, ET DIRIGIT, proprietà degnissime d'ogni buon prelato, di cui proprio esser deue, di correggere i delinquenti, e d'indirizzare gl'ignoranti» (Picinelli, 1653: 382). Dicho libro también presta atención a la función del tocado episcopal: «Perche la mitra episcopale, non solamente si dilata nella parte inferiore, per addattarii alla rotondità del capo, e formarne ornamento, e corona alla facra fronte del prelato, mà e molto più si dilata nelle parti superiori, che stanno riuolte al cielo», y ello significa, añade, «che il buon velcouo più deue aspirare alla gloria, e seruitù d'Iddio, che à i suoi proprii conmodi, & interessi, e più ricercare quegli ornamenti, que rendano l'anima ragguardeuole à gl'occhi del Creatore; che quegli, onde

[Figura 574]. Dicha advertencia muestra los peligros que acechan al obispo en el desempeño de su misión si no practica para ello las virtudes para gobernarse, y no las aplica como pastor en el cuidado de sus ovejas, evitando así convertirse en lobo para su redil. La serpiente está presente en el imaginario cristiano como encarnación de la tentación del demonio, la caída del hombre y el nacimiento de la culpa. Baste recordar el animal en el que se transfiguró Satanás para tentar a Eva en el Génesis. Pocas criaturas acumulan tantas acepciones nocivas en la emblemática: pecado[30], perfidia[31], envidia[32] y herejía[33]. No en vano, en el estandarte que porta la alegoría de la envidia, grabada por Heinrich Aldegrever en 1552, figuran dos serpientes entrelazadas, acompañadas por el puercoespín, el alacrán y el murciélago, que integran el bestiario representativo de dicho pecado [Figura 575]. Estas nociones perniciosas podrían ser la causa de que las flores que brotan del cayado del prelado, acaso las azucenas significativas de la decencia, sean mordidas por sierpes viciosas. Sin embargo, a nuestro entender, la idea que aquí impera no es tan perjudicial, y sirve al prelado como pauta de comportamiento, cual es la de relacionar al reptil con la prudencia, como ya hemos visto en su personificación representada en la cajonería. Dicha cualidad prevalece sobre cualquier otra desde la semántica animalística de la Edad Media, la cual habrá de ejercitar el mandatario episcopal si desea actuar con buen juicio en su vida pública y privada[34]. Esta actitud hace de la serpiente insignia de una de las alegorías ligadas a la sabiduría, la lógica, muy relacionada con la sensatez[35]. Aplicando el principio de la razón, el príncipe de la Iglesia local procederá con ponderación para que la verdad prevalezca sobre la falsedad en su conciencia a la hora de tomar decisiones. Para representar el báculo y la mitra no se precisan modelos gráficos, al tratarse de objetos cotidianos en la vida de una catedral, pero cabe la opción real de que el escultor se haya inspirado en la

si renda il corpo fregiato alla vista delle creature» (Picinelli, 1653: 386).

30 El *Peccato* es, desde el punto de vista de la alegoría, un «giovanne, cieco, ignudo, & nero, il quali mostri di caminare per vie precipitate, rupide, & distorte; cinto a trauerso da una serpe, con un verme, che penetrando il lato manco, gli roda il core», quien lleva una serpiente en la cintura «perche il peccato è una signoria del Diauolo nostro nimico, il quale cerca continuamente ingannarci con finte apparenze di bene, sperandone sempre il successo, che ne hebbe con la prima nostra Madre infelice» (Ripa, 1603: 383).

31 Ripa, 1603: 392.

32 En los *Emblemata*, la envidia figura retratada como «una vieja que comía víuoras, y con mal continuo de ojos. Su propio coraçón muerde a porfía y lleua un palo en la mano de abrojos que le punçan las manos noche y día» (Alciato, 1549: 333).

33 Ripa, 1603: 216.

34 El tema de la alegoría de la prudencia ya ha sido tratado al abordar la descripción de las virtudes y los vicios presentes en la cajonería de la sacristía capitular, así como en el del sitial episcopal de esta misma sillería. Fuera de la significación del reptil como animal asociado a la prudencia, la emblemática se ha acercado a esta cualidad como valor dentro de la educación del príncipe. En una de las empresas de la emblemática española, titulada «QVAE FVERINT QVAE MOX VENTURA TRAHANTVR QVAE SINT», se afirma que la prudencia es «regla, i medida de las virtudes, sin ella pasan a ser vicios. Por eso tiene su asiento en la mente, i las demás en la voluntad, porque desde allí preside a todas». En ella se recalca que la naturaleza «a muchos dio grandes ingenios, a pocos gran prudencia. Sin ella los más elevados son más peligrosos para el gobierno, porque pasan los confines de la razón, i se pierden, i en el que manda es menester un juicio claro, que conozca las cosas, como son, i las pese, i de su justo valor, i estimación. Este fiel es importante en los príncipes, en el qual tiene mucha parte la naturaleza, pero mayor el exercicio de los actos» (Saavedra Fajardo, 1642: 186-187).

35 La *Logica* toma forma de «giouane pallida con capelli intricati, e sparsi di conueneuole lunghezza, nella mano destra tiene un mazzo di fiori, con un motto sopra, che dichi *Verum, & falsum*, & nella sinistra un serpente», reptil que alude a «la prudentia necessariissima à professione, come à tutte l'altre non s'affaticando in altro, l'humana industria, che in distinguere il vero dal falfo, & fecondo quella distintione saper poi operare con proportionata conformità al vero conosciuto, & amato». La lógica es, además, «velenosa materia, & inaccessibile à chi non ha grande ingegno, & è amara à chi la gufta, & morde, & uccide quelli che con temerità le si oppongono» (Ripa, 1603: 299).

ilustración de un emblema de Covarrubias[36] [Figura 576]. Para las sierpes se pudo haber acudido a Alciato[37] y Villava[38], o bien a alguna de las portadas de los libros salidos de una de las imprentas más prolíficas de la Edad Moderna, la de Johann Froben, radicada en Basilea, que presenta dos ofidios enroscados como marca tipográfica [Figura 577-579].

La hoja de la palmera encierra principios vinculados al héroe cristiano, como son la virtud, la renuncia al mundo, el ánimo invencible y, finalmente, la victoria. En un entrepaño de este mismo lado norte dos de esas hojas y una mitra se elevan sobre azucenas, insignias de la pudicia [Figura 580]. De dicha imagen se infiere que la conducta del prelado no tendrá más horizonte que el ejemplo de pureza, abandono de los asuntos triviales, fortaleza y sacrificio proporcionado por los mártires, conceptos encarnados por las palmas que aquí se levantan sobre la flora del decoro[39]. Si bien existen numerosas opciones gráficas en el terreno de la emblemática para la hoja de palma, consideramos que la más certera, por estar tratada de forma individualizada, es la que aporta Borja para ilustrar una de sus empresas[40] [Figura 581]. Dicho autor asegura que el triunfo encarnado por la rama de aracácea consiste en procurar la virtud, condición inherente al santo que da su vida por la Fe de Cristo[41].

En el respaldo del banco del flanco sur se ubican otros dos paneles que insisten en la misma idea de virtud, proponiendo una vez más al obispo como *exemplum*. En uno de ellos se dispone un enorme cayado episcopal enmarañado en un matojo de lirios, que inciden en el concepto del obispo como espejo en el que se reflejan el clero y los feligreses de la diócesis, como atalaya de moralidad y faro de ejemplaridad [Figura 582]. En el otro, que ahonda en la misma idea, se visualizan dos ramas floridas de azucenas entrelazadas rodeando una mitra [Figura 583].

7.3.2 Pia desideria

El corazón ardiente acompaña habitualmente como atributo a la alegoría de la caridad, pero si además el órgano es alado hace referencia a las almas piadosas que se elevan para encontrase con el ser superior y ofrecerle su amor. El que se talla en la sillería tudense puede

---

36 Se trata de la empresa «PASTORIS NON PERCVSORIS». Este emblemista transmite en el epigrama de este emblema el mismo concepto positivo del cayado episcopal que ya habíamos previamente observado en Picinelli: «No admite regatón este cayado, que pueda lastimar, ni dar herida, por ser para regir sólo el ganado, y encaminarle a la perpetua vida. El pastor, con un siluo regalado, dé corrección fraterna, y con debida punición y castigo, cual convenga, para que el fin tan deseado obtenga» (Covarrubias Orozco, 1610: 8).

37 Nos referimos a «Que la Fortuna sigue a la Virtud». En los *Emblemata s*e aborda tangencialmente la noción de prudencia: «La vara de Mercurio está esculpida con cuatro alas y con dos serpientes entre los cuernos de la conocida cabra Amaltea, que a los elocuentes varones de equidad muy escogida dotada de consejos muy prudentes muestra cómo Fortuna les abonda y en lo que responder es bien responda» (Alciato, 1549: 39).

38 «Sola hec virga potest» (Villava, 1613: 17).

39 La palma figura a menudo en una de las manos de la alegoría de la *Temperanza*, virtud principal para refrenar los apetitos, concebida como una «donna vestita di porpora, nella destra mano tenga un ramo di palma, & nella sinistra un freno», recordando que la palma es «simbolo del premio, che hanno in cielo quelli, che dominando alle passioni, hanno soggiogati le stessi», de tal modo que «l'animo temperato quanto più sonno apparenti le passioni, che lo molestano, tanto più è auueduto, & accorto in superarle, & in procurarne vittoria» (Ripa, 1603: 480).

40 «MELIORIA SEQVENT» (Borja, 1680: 223).

41 Si no perseguimos la virtud «devemos mucho quexarnos de nosotros mismos, pues viendo lo mejor, a probándolo, seguimos lo peor, estándonos mejor el perder la vida, que la honra, como lo dize el apóstol San Pablo de sí. El que así la estimare, ponerla ha en su lugar, y alcançará la palma, porque se entiende el premio de la virtud, que no se da, sino al que sigue lo mejor» (Borja, 1680: 222).

significar todo lo contrario, un *fuga cordis*, una huidiza víscera inflamada que invita a todos los que tengan oportunidad de contemplarla a no dejar escapar el amor hacia Dios, a reconciliarse con el Creador [Figura 584]. Esta imagen anima a los clérigos a atender con afán los asuntos espirituales y a no enredarse con las pasiones humanas[42]. La religiosidad postridentina creía que en este músculo residía la sensibilidad. Debido a ello la exhortación va encaminada a desterrar los deseos perecederos y cultivar los afectos divinos poniendo en práctica las virtudes, con especial atención a la caridad cristiana, exponente máximo del amor incondicional hacia el Creador. Se trata de evitar que se alejen los buenos sentimientos, los que nacen del interior, al proceder de modo indigno. Este recado va dirigido al estamento eclesiástico con presencia en la sala capitular para que se aísle de la temporalidad y no rompa los compromisos adoptados con sus votos. La portada de *Pia desideria*, del jesuita Herman Hugo, un libro sumamente difundido en los ambientes de la Contrarreforma, alberga un gran corazón inflamado dotado de alas que bien pudo servir de modelo para el órgano que vuela y arde en el mueble tudense [Figura 585]. La alegoría del Amor de Dios porta como atributo en ocasiones una víscera inflamada y alada [Figura 586]. Pese a todo, los referentes más abundantes son aquellos que presentan el corazón volátil privado de la llama, estampados en emblemas de Horozco[43] y Borja[44], siendo especialmente numerosos en el libro que describe las honras fúnebres de Felipe IV celebradas en el convento de la Encarnación de Madrid, publicadas por Pedro Rodríguez de Monforte en 1666 [Figuras 587-589]. En el recuadro inferior del entrepaño se talla un macetero trenzado en el que está plantada una mata de liliáceas, flores de la virtud, en alusión a la pureza que debe imperar en la conducta de cada uno de los miembros del cuerpo capitular [Figura 590]. Esta imagen vegetal figura por doquier en los colofones de la producción impresa de la Edad Moderna, sin embargo creemos que la muestra gráfica usada en esta ocasión procede de los *Ieroglifici* de Piero Valeriano [Figura 591].

7.3.3 Eclipse de sol

Uno de los entrepaños del lado norte muestra en la zona de arriba un eclipse de sol, que impide al astro diurno bañar con sus rayos el globo terráqueo, mientras en la de abajo la luna proyecta su luz a la noche sin obstáculos, ambos rodeados por un círculo de estrellas [Figuras 592-593]. En la parte superior la estrella fulgente irradia con sus rayos al satélite, cuya mitad inferior permanece en el cono de sombra que este fenómeno genera en dirección a la tierra. En este ocultamiento simbólico el esplendor de la espiritualidad se ve entorpecido por una pantalla tenebrosa que no permite que su foco llegue a la humanidad, al tiempo que en el lado contrario, el de la laicidad, la esfera del mundo se ve impregnada sin cortapisas por el brillo lóbrego de lo perecedero. El propósito de esta representación podría ser el de prevenir los estados de ánimo sombríos que pueden aflorar en la cabeza visible de la diócesis y el grupo de canónigos. También alertar contra la soberbia que se antepone a la claridad de la humildad que debe reinar en los corazones de aquellos hombres que con mayor motivo deben dar

[42] Resulta razonable ponerle alas al amor cuando se trata de olvido del amor, pues si «gli amanti volano col pensiero per l'inconstanza loro, senza dubbio danno il volo ad amore, il quale da loro scacciato si parte, & da che per isperienza si vedeno molti amori andare in obliuione, & che gli amorosi pensieri volano souente fuor del petto degl'amanti, però figuramo l'obliuione d'amore con l'ale» (Ripa, 1618: 377).

[43] «EGO DORMIO ET COR MEVM VIGILAT» (Horozco Covarrubias, 1604: 102).

[44] «TIMORIS PONDVS» (Borja, 1680: 415).

ejemplo a su corporación y a la comunidad de fieles. En esta ocasión se ha usado como prototipo gráfico para la parte superior del relieve la imagen de un emblema de Diego Saavedra Fajardo[45] [Figura 594]. Contamos con otro emblema ilustrado de Giovio que resulta también apropiado como referente gráfico, pero su idoneidad es inferior[46] [Figura 595]. El emblema de Saavedra se ha ideado para prescribir sosiego a los príncipes que en sus encuentros tienden a defender sus posiciones con altivez, cuando previamente lo hacían con cordialidad por medio de cartas y ministros. La luna se coloca en la composición a una distancia muy cercana al sol, entorpeciendo su natural función, mientras que abajo despliega su luminosidad sin obstáculos. Así, se concluye que, como los monarcas, ambos cuerpos celestes cuanto más separados más resplandecen, idea que figura explícita en el texto del emblema[47]. En definitiva, cuanto más se desvíe el hombre de la proximidad del pecado más fulgor tendrán los actos que nacen de una conducta recta. Si a las dos ilustraciones de los emblemistas español e italiano les damos la vuelta, y suprimimos el sol, podrían ser perfectamente reutilizables para la rutilancia lunar de la parte inferior de la composición. Existe, no obstante, otra posibilidad en los *Emblemas* de Horozco que podría ser adecuada para la luminosidad del satélite[48] [Figura 596]. Las estrellas alineadas en círculo en torno a los tres astros pudieron haber sido extraídas de alguna de las estampas de tema cósmico repartidas por el impreso de Saavedra[49] [Figura 597].

7.3.4 Flores de virtud

Una frondosa y esbelta mata de liliáceas sirve de soporte en este mismo lado de la sillería a las cruces de las órdenes de Malta y Santiago, así como a una mitra, un capelo y una tiara, a modo de brotes virtuosos de la planta de la moralidad[50] [Figura 598]. Los caballeros y clérigos sanjuanistas, tras un año de noviciado, hacían ante el gran maestre los votos de obediencia, pobreza y castidad absoluta[51]. Su vocación primigenia fue la atención hospitalaria a los peregrinos que acudían a Tierra Santa, dado que su faceta militar es posterior, de ahí que su principal virtud sea la caridad, fuera de las inherentes a su votos. La orden de los santiaguistas también está formada por soldados y religiosos, los cuales a la hora de profesar adquirían asimismo los compromisos de desapego material, sujeción a la autoridad superior y recato, aunque este último era menos estricto y se ceñía al ámbito del matrimonio[52]. Su radio de

---

45 «PRAESENTIA NOCET» (Saavedra Fajardo, 1642: 583).

46 «TOTVM ADIMIT QVO INGRATA REFVLGET» (Giovio, 1561: 120).

47 Al respecto de «esos dos faroles del día, i de la noche», se indica que «cuanto más apartados entre sí, más concordes, i llenos de luz alumbran. Pero si llegan a juntarse, no basta el ser hermanos, para que la presencia no ofenda sus rayos, i nazcan de tal eclipse sombras, i inconvenientes» (Saavedra Fajardo, 1642: 583).

48 «LVNAE RADIIS NON MATVRESCIT» (Horozco Covarrubias, 1589: 131).

49 El más conveniente es el que ilustra el emblema «CENSVRAE PATENT» (Saavedra Fajardo, 1642: 85).

50 El símbolo de la orden fundada en el hospital de San Juan Bautista de la Ciudad Santa «es una cruz blanca con quatro braços quadrados, en la extremidad más anchos, que en el medio» (Mendo, 1681: 33). Por su parte, el distintivo reconocible de los adalides de la ruta jacobea «es una espada roxa, en la forma, que antiguamente se hazían las espadas. Tráese en el pecho, y al lado izquierdo de la capa, en la parte, que toca al braço» (Mendo, 1681: 39).

51 Cuando Juan Agustín de Funes publica su *Corónica* de la Orden de Malta en 1626, la regla redactada por Raymond du Puy en 1120 ya había sido reformada en varias ocasiones. La más relevante tuvo lugar en tiempos del papa Eugenio IV (1383-1447), determinándose que «que todos los religiosos, que han hecho, y hizieren profesión en el Hospital de Ierusalén, prometan, y obseruen la deuida obediencia al maestre, mandando cosas honestas, y posibles, según Dios, y las leyes humanas. Y se esfuercen los religiosos con la continencia de todo vicio carnal. Y no les sea lícito tener propio, sino en quanto les fuere permitido por sus estatutos, y priuilegios» (Funes, 1626: 9).

52 En la normativa de la Orden de Santiago se prescribe, con respecto a la entrada en la organización, que «quando los caua-

acción de asistencia y defensa se ceñía al ámbito de los reinos hispanos y a los peregrinos que se dirigían a la tumba del apóstol Santiago en Galicia. Los cinco emblemas señalados surgen como frutos sobre las flores de la pudicia, queriendo indicar que tanto los caballeros hospitalarios como los de Santiago de la Espada y los jerarcas de la Iglesia se erigen en referentes de virtud y baluartes de protección de los valores cristianos para los usuarios de la sillería[53]. La base iconográfica para el tocado papal podría hallarse en ilustraciones de libros de Covarrubias[54], Saavedra[55] y Giovanni Ferro[56] [Figuras 599-601]. Las insignias militares están presentes asimismo en los dos primeros autores, así como en Francisco de Montalvo[57], pero sobre todo en portadas y hojas interiores de la historiografía de ambas órdenes militares, con especial incidencia en los escritos que tratan sobre la crónica y regla de la *caballería* de Santiago [Figuras 602-608].

En uno de los respaldos del banco sur se talla una una figura vegetal cruzada por un sombrero coral, acompañado por un báculo y una cruz de triple travesaño [Figura 609]. Se trata de los elementos simbólicos del poder de la clerecía catedralicia, del ordinario diocesano y del Sumo Pontífice, distintivos terrenales de unos cargos detentados por hombres cuyo breve paso por la vida sólo podrá trascender a una dimensión ulterior gracias a una conducta intachable.

7.3.5 Amor profano

Un corazón roto es sinónimo de desamor, vileza, frialdad, y si además de la hendidura agrietada germina una planta culminada por una corona imperial, símbolo de dominio temporal, tal ruindad puede derivar en conducta infame y transgresión de la moral cristiana por parte de cualquier eclesiástico que ostente alguna responsabilidad[58] [Figura 610]. El órgano de los

lleros hazen profesión expresa, votan tres votos, obediencia, pobreza, castidad conjugal. La obediencia cumplen, sujetándose, y poniendo su voluntad en la del maestre, o administrador. La pobreza, teniendo con licencia del maestre lo que poseyeren. La castidad conjugal ha de ser, que con sola su muger conuengan» (Regla, 1627: 65).

53 La Cruz de Santiago tiene connotaciones guerreras, consignadas en *Idea de un príncipe*: «Esa purpúrea insignia anunciadora de ánimo noble, y alma denodada, que llamáis encomienda, es defensora de la cristiana fe, tajante espada de Santiago Apóstol, que en la mora gente se emplea, y sale ensangrentada. El que la trae en lo exterior del pecho, debe imitar a su patrón de hecho», y añade que la misma «se instituyó para defensa de la fe católica y extirpación del paganismo» (Covarrubias Orozco, 1610: 283). Pero, por encima de esta significación bélica, la cruz santiaguista posee cualidades virtuosas. En este sentido, en el empresa «PRETIVM VIRTVTIS» se dice que «los reyes de España fundaron las religiones militares, cuyos hábitos no solamente señalasen la nobleza, sino también la virtud. Y así se debe cuidar mucho de conservar la estimación de tales premios, distribuyéndolos con gran atención a los méritos, porque en tanto se aprecian, en quanto son marcas de la nobleza, y del valor, y si se diesen sin distinción, serán despreciados», y prosigue diciendo que «en el hábito de Santiago, cuerpo desta empresa, se representan las calidades, que se han de considerar, antes de dar semejantes insignias, porque está sobre una concha, hija del mar, nacida entre sus olas, y hecha a los trabajos, en cuyo cándido seno resplandeze la perla, símbolo de la virtud por su pureza, y por ser concebida del rocío del cielo» (Saavedra Fajardo, 1642: 155-156).

54 «IN HOC SIGNO VINCES» e «IMPERIVM SINE FINE DEDI» (Covarrubias Orozco, 1610: 154, 687).

55 «PRETIVM VIRTVTIS» y «LIBRATA FVLGET» (Saavedra Fajardo, 1642: 4, 283).

56 «E caelo ad caelum» (Ferro, 1623: 273).

57 «DEFLETO CINERI EXCUBIAE» (Montalvo, 1689: 72).

58 En el emblema «IMPERANTI SIBI» se muestra el significado emblemático de la corona imperial, que concuerda con el que nosotros le damos en el relieve tudense: «Grande es el deseo, que los hombres tienen de mandar, y governar, y a trueque de salir con esto, no ay cosa, que no se intente, ni ay ley divina, ni humana, que no se rompa, siendo muy pocos, a los que ha sucedido bien sus deseos, siendo cosa muy más cierta, y aún mucho más fácil, alcançar el verdadero Reyno y señorío, que consiste en governarse cada uno a sí mismo, sujetando sus afectos, y governando sus pasiones en obediencia a las leyes divinas, y humanas», y apuntilla, «el que esto hiziere, es verdaderamente rey, y alcançará su corona, que está

afectos está resquebrajado porque se ha endurecido, no bombea de pasión por el amado, ya no se quema con la brasa del amor divino. Con ello se trata de alertar sobre el abandono de hábitos provechosos para el clérigo diligente, como son la misericordia, la generosidad, la compasión y la caridad, actitudes de un corazón sano contrarias a las vanidades fugaces simbolizadas por el tocado de la *auctoritas* imperial y el órgano requebrajado[59]. De todo ello se colige que la monarquía genuina, que da esperanzas a sus súbditos y restaña las heridas, habita en el Reino celestial. Un corazón quebrado transmite vacío espiritual, desafección hacia lo sublime, anomalías que hay que corregir por medio de este mensaje plástico, pues afectan al normal desempeño de los cargos y a la práctica de las buenas costumbres. El grabado asociado al emblema «VENENATVM NON VRITVR» de Borja constituye el mejor referente para este corazón partido, dada su afinidad formal con el esculpido en la sillería catedralicia[60] [Figura 611]. Este relieve comparte la divisa imperial con otro al que nos referiremos más adelante, el cual presenta en su espacio compositivo un dragón tricéfalo.

7.3.6 Pureza

Lo mismo acontece en el panel que le sigue, ideado para advertir a los dirigentes del clero, desde la escala básica de poder, detentada por el obispo diocesano, hasta el papado. Trata sobre la inutilidad de medrar dentro del gobierno de la Iglesia si a ello no se aplican con rectitud moral y abjuración de la carnalidad. Recuerda que las prerrogativas que ello reporta son transitorias y la práctica de las virtudes, por el contrario, preceden a la eternidad. De una vieira, en cuyo interior habita la virtud escondida en forma de perla, según Saavedra[61] y Filippo Picinelli[62], arrancan dos ramas entrelazadas que sirven de soporte a los sombreros del obispo diocesano y el papa [Figura 612]. La concha simboliza tradicionalmente a Venus, diosa del erotismo indecente, nacida del mar[63]. También remite a las peregrinaciones y al nacimiento a la vida cristiana a través del Bautismo. En nuestro caso la venera hace referencia a la pureza que señala Saavedra, y que como tesoro oculto deben preservar los gobernantes de la Iglesia. En la ilustración del emblema de Saavedra «PRETIVM VIRTVTIS» figura una valva del molusco, la cual pudo servir de modelo para la escultura del mueble tudense [Figura 604]. La glosa que lo acompaña viene a decir que los honores se deben repartir entre quienes acreci-

aparejada, a quien supiere sugetar a sí mismo, castigando sus apetitos, y deseos desordenados, y sujetándose a la ley de la razón» (Borja, 1680: 370).

59 Veamos lo que nos dice el emblema «VENENATVM NON VRITVR» a propósito de la conducta del ser humano cuando el corazón se endurece: «Grandísimo es el daño, que el coraçón humano recibe en entregarse, y rendirse a qualquiera de sus pasiones, aora sea de amor, o, de aborrecimiento, porque de la misma manera que el coraron del hombre enponçoñado, o, muerto con veneno, dizen, que se congela, y endurece de manera, que resiste al fuego, y no se quema, de la misma manera la voluntad, entregada a qualquier pasión dañada, torna a una alma dura, y enpedernida, para resistir, a no ser abrasada, ni derritida en el amor de Dios, y del próximo». Para evitar esto, «conviene huyr del veneno de las pasiones, guardando el coraçón puro, y limpio, para que no resista, a ser abrasado, y consumido en el divino amor, que es lo que sumamente importa» (Borja, 1680: 406).

60 Borja, 1680: 413.

61 En el emblema titulado «PRETIVM VIRTUTIS» se asegura que la concha es «hija del mar, nacida entre sus olas, y hecha a los trabajos, en cuyo cándido seno resplandeze la perla, símbolo de la virtud por su pureza, y por ser concebida del rocío del cielo» (Saavedra Fajardo, 1642: 155-156).

62 En el emblema «ABSCONDITA INVTILIS» se aplica el concepto de la perla escondida dentro de las valvas del molusco a la «virtù, & letteratura de gli huomini studiosi, che in fatti nulla gioua, quand'è sepolta» (Picinelli, 1653: 214).

63 En el *Carro di Venere*, se describe a la diosa como una «giovane, ignuda et bella, con una ghirlanda di rose et di mortella et in una mano tiene una conca marina», y la concha da a entender «che Venere sia nata del mare» (Ripa, 1603: 51).

ten méritos excelsos y no sólo de nobleza terrenal. Por si no fuera suficiente podemos echar mano de pautas gráficas que figuran en libros de emblemas y de literatura jacobea, las cuales guardan muchas similitudes con la concha tudense. Entre ellas podemos señalar una de las portadas de las *Imprese sacre* de Paolo Aresi, una estampa interior de la regla de la orden y una de las páginas iniciales de la historia del apóstol Santiago de Mauro Castellá Ferrer [Figuras 613-615].

7.3.7 Memento mori

El banco de la epístola retoma con fuerza la idea de precariedad vital esbozada en la zona norte, y arranca con un mensaje contundente, sin ambages sutiles. Sobre una mesa con mantel se halla un flagelo, un candelero y un volumen abierto, y sobre ella se levanta una escalera en la que se disponen en columna, separados por bandas, los sombreros del presbítero, el obispo, el cardenal y el papa, y como colofón un cráneo cruzado por dos tibias[64] [Figura 616]. La existencia es precaria, la muerte es segura y la rendición de cuentas al final de los tiempos igual para todos los mortales. El ascenso en la cadena de mando de la Iglesia no garantiza una mejor posición en las postrimerías. Es más, por la cercanía al símbolo de la muerte parece que el juicio postrero acecha más al obispo de Roma que a un simple sacerdote. Cuanto más se suba en la escala de la vida y más elevada sea la promoción, más dura será la caída tras el deceso. En ese instante, el alma tenga que iniciar el verdadero ascenso, más exigente y empinado, el del examen de la humildad, un concepto que Picinelli simboliza a través de la escalera[65]. El presente relieve da las claves para que el alma perviva en la gloria: todos los representantes de la Iglesia, desde el cura hasta el sumo pontífice, pasando por el mitrado y el cardenal, tendrán que hacer méritos antes de someterse al supremo tribunal. Antes habrán de poner coto a las distracciones del cargo, llevar una vida disciplinada y abrazar con fervor la penitencia y el estudio, conceptos encarnados en los objetos depositados encima de la mesa de trabajo. Los modelos para la mesa, la palmatoria y la vela, las disciplinas y el libro se encuentran en emblemas ilustrados de Andrés Mendo[66], Núñez de Cepeda[67] y Covarrubias[68] [Figuras 617-619]. La calavera y los huesos cuentan con al menos dos fuentes grabadas de referencia, localizadas en libros pertenecientes a Antonio de Lorea[69] y Covarrubias[70] [Figura 620-621]. Para la escalera, imagen clásica de la inconstancia, se acude tal vez al *Flores de Miraflores* del cartujo Nicolás de la Iglesia[71] [Figura 622].

7.3.8 Insignia vanitatis

Una nueva mesa con su mantel se dispone en el primer panel del ala sur, sirviendo de

[64] El azote es un «opportuno strumento scelto da i penitenti per macerare la propia carne, e ciò così in emmenda de i peccati commessi, come per testimonio d'amor d'Iddio, de autentico di pietà cristiana» (Picinelli, 1653: 546).
[65] Picinelli, 1653: 400.
[66] «SYMBOLVM REGVM», perteneciente a *Príncipe perfecto* (Mendo, 1662: 60).
[67] «NESCIA NECIS» (Núñez de Cepeda, 1682: 30).
[68] «QVAE PROSVM SOLA NOCENDO» y «VT MAGIS LVCEAT» (Covarrubias Orozco, 1610: 237, 260).
[69] «MORIBUS IMPERO», incluido en *David pecador* (Lorea, 1674: 435).
[70] Se trata de la ilustración situada en la cabecera de la página inicial de la III centuria de su libro de emblemas (Covarrubias Orozco, 1610: 201).
[71] Más concretamente a la ilustración del jeroglífico «SCALA IACOB» (Iglesia, 1659: 55).

asiento a lo que parece ser un sombrero sacerdotal empleado como macetero, si nos atenemos al parecido que guarda con el tocado ubicado en la base de la escalera que acabamos de describir [Figura 623]. De él brota una planta de la que surgen como ramas una alabarda, una lanza, una bandera y un bastón de mando, útiles de la actividad bélica y atributos del poder temporal. Tales armas se suman en la cimera de la composición a las divisas de las órdenes militares de Santiago, San Juan de Jerusalén y del Templo de Salomón[72]. Se recuerda a quien desarrolla tareas presbiterales, como decir misa y administrar sacramentos, que debe centrase en su ministerio y no dejarse sugestionar por los atractivos de la secularidad. Al mismo tiempo se reprende a quien se ha desviado para que retorne a la vereda de la austeridad, personificada por los miembros de las tres órdenes militares, y de ese modo poder salvar las almas del prójimo y la suya propia. El estado de bienaventuranza que aguarda al sacerdote observante en el edén no descansa sobre el espejismo de las vanidades, significadas en la panoplia, que se desvanecen llegado el momento de la personación ante el supremo juez[73]. El trayecto vital del individuo que desempeña la cura de almas se edifica sobre la honestidad, la humildad y el desprecio de lo material, cualidades que caracterizan tanto a los miembros de estas instituciones militares como a los presbíteros. Esta actitud de renuncia se contrapone a la mundanidad encarnada por el armamento, de la cual debe huir todo clérigo que desee seguir la senda de la salvación.

7.3.9 Escalera de la temporalidad

La composición escultórica del siguiente recuadro guarda relación semántica con las dos anteriores, pues se trata de una nueva reconvención sobre la necesidad de buscar la perfección como camino para gozar de la bienaventuranza. Sobre el orbe terrenal, en el que se inscribe un corazón rajado e inflamado de amor hipócrita, se alza una nueva escala mundana culminada por la corona de la monarquía temporal. Esta víscera comparte idéntico simbolismo nefasto y la misma probable fuente gráfica que el que late de amor profano unos epígrafes más atrás [Figura 610]. A ambos lados de los escalones se sucede en altura una panoplia, un despliegue digno de la más pertrechada campaña castrense, formada por los siguientes elementos, separados por fajas: casco, espada, yelmo, alabarda, estandarte, alfanje, fusta, bastones de mando, escudo, tambor y pica. A ella se suman en la cumbre las cruces de las órdenes de Santiago, Malta y Calatrava[74] [Figura 624]. Tampoco habría que descartar que una de ellas

[72] La tercera de las cruces es un tanto confusa en sus líneas, pues podría corresponder tanto a los templarios como a los teutónicos. A pesar de su extinción en 1310 por mandato de Clemente V nos decantamos por la primera opción, sin descartar la segunda, aunque apenas ha tenido influencia en el territorio español. La divisa que distinguía a los templarios era «una cruz roxa en la forma, y hechura de la blanca de los caualleros de San Iuan», y en la ceremonia de profesión «hazían voto de castidad conjugal (Mendo, 1681: 9). Por su parte, el emblema de los teutónicos «era una cruz negra, cercada de un cordón de oro, y la hechura como la de San Iuan», y tan sólo prometían «obediencia, y castidad conjugal» (Mendo, 1681: 10-11).

[73] El emblema «LABITUR QVOD DEO BENE NON HAERET» da al príncipe una lección sobre como blandir las armas interiores: «Las espadas y escudos son armas exteriores, y qualquier fuerza mayor las quita. La virtud es armadura interior del alma, que ningún valor puede quitarla, y como está el virtuoso siempre armado, siempre sale victorioso» (Mendo, 1662: 9).

[74] Esta última cruz podría también corresponder a la Orden de Alcántara, e incluso a la portuguesa de Avis, pues la única diferencia entre las tres es el color del emblema, y dado que la sillería no está policromada no es posible saber cuál de ellas se ha querido simbolizar. Nos decantamos por la de Calatrava por la influencia que ha tenido en el ámbito hispano y sobre las otras dos órdenes, las cuales durante un tiempo han estado sujetas a la orden fundada por Raimundo de Fitero. La ca-

fuese el emblema de la Orden de Predicadores, muy adecuado como faro de virtud para el clero catedralicio. El relieve tallado en este entrepaño viene a decirle a quien se vea concernido por el mensaje que la eternidad no se consigue prosperando en las ocupaciones civiles y demostrando ardor y empeño por los asuntos nimios. Se alcanza, eso sí, mostrando una disposición proclive a la confluencia con el soberano del trono divino, que reina sobre todas las cosas y decide nuestro futuro en la ultratumba. Ese mismo talante virtuoso lo demuestran las personas que ingresan en las citadas órdenes cuando deciden abandonar el bienestar de su condición noble y abrazar la sobriedad, la pureza y la subordinación[75]. El que se recorta sobre el globo terráqueo es un corazón frío, pétreo, maltrecho de pulsión espiritual, que no siente a Dios, pero fogoso en lo pagano, que late por la vulgaridad. La imagen anima a soltar las amarras de la notoriedad profana para subir sin lastre hacia la gloria que disfrutan los elegidos del Reino celestial. Las fuentes de base para el tocado imperial de la cúspide se aportan en el epígrafe dedicado al bestiario simbólico, en este mismo apartado de los bancos de los capitulares. La lisura y redondez del planeta cuenta con tantas posibilidades gráficas en el campo de la emblemática y fuera de ella, desde esferas hasta bolas, pasando por globos, orbes, círculos y circunferencias, que descubrir cuál se ha empleado, en el supuesto de que se haya utilizado alguna, resulta dificultoso. Podemos ver una pequeña muestra de esta abundancia en la ilustración de un emblema de Gabriello Simeoni. El hecho de que haya servido de modelo hipotético para otros dos relieves posteriores la hace todavía más probable como pauta en el que ahora nos ocupa [Figura 625]. No menos complicado resulta identificar las fuentes que han servido de base a las piezas militares distribuidas por la escalera, reproducidas hasta la saciedad en el grabado suelto y el libro impreso. Las cruces de San Juan de Jerusalén, Calatrava y Alcántara aparecen estampadas preferentemente, al igual que la de Santiago, en los libros que reúnen la legislación y la historia de ambas órdenes [Figuras 626-633]. El modelo gráfico para la escalera de la temporalidad es el mismo que hemos visto en un epígrafe anterior.

7.3.10 Palma y espada

A través de una monumental cruz jacobea que emerge de una planta, coronada por un bonete, una hoja de palmera y una espada, se pone una vez más a la clerecía que tiene asiento

ballería de Calatrava tiene por insignia «una cruz roxa, igual por los quatro lados en forma de flores de lis» (Mendo, 1681: 43). La de Alcántara, como la de Avis, presenta como distintivo «una cruz verde quadrada, que remata en flores de lis» (Mendo, 1681: 48, 53).

[75] En la ceremonia de profesión los caballeros hacen voto de pobreza, «unos expreso, otros como los de Calatraua, y Alcántara, incluydo en el voto de obediencia». En dicho acto se les dice «que han de ser pobres de espíritu, y renunciar todos sus bienes no usando dellos sino con licencia de su maestre. Y en fuerça deste voto están obligados los caualleros a subordinar todos sus bienes al maestre, o administrador perpetuo, y a la orden» (Mendo, 1681: 151). Salvo los sanjuanistas, que como se sabe «hazen voto absoluto de castidad», los miembros de las demás órdenes «hazen voto de castidad conjugal, de suerte que si son solteros, pueden casarse, y si son casados, pueden permanecer en el matrimonio, y muerta su muger, casarse con otra. Pero en fuerça del voto están obligados a abstenerse de todos los actos interiores, y exteriores, respecto de qualquiera, que no sea su muger» (Mendo, 1681: 162). Los caballeros hospitalarios, a los que ya nos hemos referido, tienen un fuero especial con respecto al voto de obediencia. Los miembros de las restantes órdenes militares, incluidas las de Santiago, Calatrava y Alcántara, «tienen obligación de obedecer a nuestro rey en las materias temporales, porque para las espirituales el papa Adriano Sexto, que anexó la administración perpetua de dichas órdenes a nuestros reyes de España, impuso, que auían de nombrar clérigos religiosos de las mismas órdenes para exercerlas» (Mendo, 1681: 171). El monarca ejerce esta jurisdicción a través del Consejo de las Órdenes, donde «tiene diputados a los consejeros del, que todos tienen hábito, para que por su medio se manden, y executen todas las materias temporales, y eclesiásticas, que no sean mere espirituales» (Mendo, 1681: 162).

en la sala capitular en el brete de escoger entre los dos caminos de la vida, que habíamos visto en la cajonería [Figura 634]. Tales sendas concuerdan con las dos facetas de la Orden de Santiago, la monacal y la militar, compendiadas en la palma victoriosa y el arma de hoja cortante. Una de las vías de la existencia humana se abre paso por los manjares de la gloria terrenal, de alcance inmediato y duración pasajera, que abocan a la perdición, accesibles desde las distintas raciones, canonjías y dignidades, y que se corresponde con el arma tallada en el respaldo de la sillería y la faceta belicosa de los santiaguistas[76]. La otra vereda se recorre poniendo en práctica las virtudes cristianas, cimentadas en los compromisos de austeridad, sumisión y decencia que adoptan los caballeros en su ingreso. También se transita siendo fiel a Cristo, tomando como horizonte de referencia al mártir, simbolizado en la hoja de la palmera, que no duda en defender sus ideas con tesón y pasión hasta la muerte, una postura ingrata que, sin embargo, allana el paso a la inmortalidad. El clero catedralicio, representado por el sombrero coral, habrá de elegir entre dos modelos de conducta: uno que señala como referentes los campeones del martirologio y los frailes y caballeros de la señalada orden militar; y otro que toma el frío acero como divisa de profanidad y gloria efímera.

7.3.11 Via Coeli

En la siguiente composición moralizante se retoman elementos semánticos ya vistos, como las dos culebras que serpentean desde la base de una planta irreal, que aquí podrían hacer relación a la prudencia o encarnar todas las acepciones viciosas ya vistas que los textos de simbología les atribuyen [Figura 635]. Del matojo germina el mundo en el que se insertan una espada, arma de la justicia divina, así como una palma, emblema de la virtud, y una rama de olivo, enseña de nuevo cuño que se suma a otra también inédita en el respaldo de la sillería y que se sitúa en la copa del arbusto: la corona real. La rama de la olivera encierra conceptos diversos, pero que confluyen en su positividad, como son la incorruptibilidad[77], sabiduría[78] y, sobre todo, paz, compasión y sosiego[79]. El tocado real, cuyas fuentes grabadas aportaremos

[76] La empresa «IN HOC SIGNO VINCES» pone de relieve la tendencia militar de la Orden de Santiago: «La corónica de la orden de cauallería de señor Santiago, nos cuenta muy por extenso su santo y valeroso principio, y como se instituyó para defensa de la santa Fe Católica, y extirpación del paganismo. En nuestra España tomaron los caualleros desta orden por insignia una cruz, que juntamente tiene forma de espada, teñida con sangre roxa de los enemigos» (Covarrubias Orozco, 1610: 283).

[77] La oliva, «per essere sempre verdeggiante ponesi pure l'eternità» (Ripa, 1618: 4). La donna que representa la lozanía, o *Gagliardezza*, figura agarrando ramas de olivo con ambas manos y se corona con amaranto, cuya flor por su perennidad «si dedica alla immortalità col ramo d'oliuo» (Ripa, 1618: 214).

[78] La cátedra de la alegoría de la *Accademia* se decora con ramas de olivo, «come piante dedicata da poeti a Pallade Minerua nata dal capo di Gioue, che per ciò è figurata della naturalità, & viuacità dell'ingegno della sapienza, e scienza, senza le quali necessarie doti non si può essere academico» (Ripa, 1618: 4). Asi, quien desee poseer el nombre de académico deberá «affaticarse per l'acquisto della scienza, e sapienza con li notturni studii, & vigilie, de quali e simbolo l'oliua», ciencia que únicamente «su apprende con industria, e fatica, significata in questo luogo per il rao d'oliua, la cui fronde è aspra, & amara, com'anco il frutto prima che sia colto, & maturato, che se diuenta dolce, e soaue e se en caua soauissimo liquore» (Ripa, 1618: 4-5). Asimismo, los hombres de la Antigüedad imaginaban la *Sapienza* «nell'imagine di Minerua con l'oliua appresso», en la cual «l'oliua dimostra che dalla sapienza nasce la pace interiore, & esteriore» (Ripa, 1618: 442-443).

[79] Es común «tant aux poëtes qu'orateurs de signifier par l'oliuier la paix» (Valeriano, 1615: 702). La corona de olivo que porta la *Mansuetudine* en la cabeza «è segno di pace, & di mansuetudine» (Ripa, 1603: 302). La *Pace*, según se aprecia en una medalla de Augusto, es una mujer provista de una cornucopia por que asoma una rama de olivo, «que dinota la mitigatione de gli animi adirati» (Ripa, 1603: 375). En otra variante de esta última alegoría, el sosiego es interior, que no es sino «la concordanza de' sensi del corpo con le potenze dell'anima, rendendo egualmente obedienza alla ragione chi do-

más adelante, es distinto al imperial desde el punto de vista simbólico, pues mientras el segundo remite a lo profano y al señorío del inframundo, como ha habido ocasión de comprobar, el primero hace referencia a los asuntos del espíritu y de la monarquía celestial, como se verá en una de las divisiones del guardapolvo. Con tales elementos se exhorta al clérigo llamado a capítulo a que actúe con precaución para no embriagarse con los elixires de la vulgaridad terrenal, pues de ella emanan los vicios susceptibles de anidar en las voluntades frágiles y que suponen una amenaza cierta en el camino de la excelencia, en la *via Coeli.* La falta de determinación en la consecución del objetivo de la salvación podría hacer zozobrar la nao del alma, que sólo con arrojo y sosiego, aflicción y quietud, fidelidad y bondad, arribará victoriosa al olimpo de los benditos. Además, ha de pasar en última instancia por el puerto de la postrera audiencia que con mesura y ponderación evaluará su cargamento de obras con la espada de la ley divina, colocada en vertical sobre los deleites mundanos[80]. Para las figuras del olivo y la palma clavadas en la esfera el escultor pudo haber manejado la imagen de una de las *devisas* de Simeoni, a la cual habíamos acudido como modelo para el globo terráqueo de la escalera de la temporalidad[81] [Figura 625]. La forma de la espada coincide con la estampada en la empresa de Villava «Lenimine acutius», lo que podría habilitarla como posible referente gráfico[82] [Figura 636].

7.3.12 Cornucopias

El antepenúltimo panel del brazo diestro de la sillería alberga un cubrecabezas canonical, que habíamos visto en párrafos antecedentes, dispuesto ahora en la cúspide de una figura vegetal, que a su vez arranca de volutas nacidas de cuernos de la abundancia, un iconema que ya había sido ensayado en el respaldo de la cátedra del obispo [Figura 637]. La advertencia encerrada en esta imagen va destinada a aquellos miembros del clero catedralicio con potestad para colocarse dicho ornamento litúrgico, a saber el obispo y los canónigos, con la intención de recriminar la copiosidad, riqueza y prosperidad que derivan de su posición socio-económica y del fomento de los negocios materiales, que a su vez devienen en descuido de la misión para la que fueron investidos[83]. Pero la cornucopia puede tener otras lecturas para los destinatarios de la diatriba, que vienen a colación como contrapeso a la fortuna material, como son la

---

mina, & dà leggi ad une, & a gli altri» (Ripa, 1603: 377). La fémina empleada como alegoría de la *Clemenza* se apoya en un tronco de olivo «per mostrare, che non è altro la clemenza, che inclinatione dell'animo alla misericordia», y al mismo tiempo «porge il ramo della medesima pianta per dar segno di pace» (Ripa, 1603: 69-70). Por su parte la *Misericordia* tiene una corona de olivo, pues este elemento vegetal «è il vero simbolo de la misericordia nelle sacre lettere, à le quali si deue l'obligo della cognition vera di questa santa virtù» (Ripa, 1603: 329).

80 Así se estima en la empresa «DIVINVM IVDICIVM»: «Por grandes que sean los gustos, y contentamientos desta vida, aunque se haya alcançado en ella, todo lo que se puede desear de grandeza, de poder, y deleytes, y por muy subido, que esté uno en la cumbre de todo lo que el mundo tiene, y puede dar, lo estimará, y tendrá todo en poco, si se le aguara el gusto, y perderá el contentamiento, que todo esto acarrea, y trae consigo, si considerare y viere bien, que el fin y remate de todos sus gustos, y alegría, ha de ser, parecer ante el Juicio Divino, adonde han de ser juzgadas sus obras. El que truxere esta consideración delante de sus ojos, sin falta vivirá muy recatado, y sin usar mal de los deleytes desta vida, así como aconteció, al que dexó de gustar los regalos, y delicias en el conbite del tirano, por tener sobre su caveza la espada colgada de una delgada cerda» (Borja, 1680: 142).

81 En concreto «PACATVM IPSE REGAM AVITIS VIRTVTIBVS ORBEM» (Simeoni, 1561: 229).

82 Villava, 1613: 29.

83 Ripa, 1618: 424-425.

búsqueda de la paz[84], el ejercicio de la largueza[85], la acción caritativa[86] y el culto divino[87], por lo que la composición podría remitir a la bondad y serenidad, actitudes que deben preponderar en la conducta de los prebendados y el mitrado. Alciato coloca el caduceo de Mercurio en medio de los cuernos de Amaltea en la ilustración del emblema «Virtute fortuna comes», tratando de indicar que la buena ventura por sí sola nada vale si no se acompaña de la virtud[88]. Esta cualidad moral constituye otra de las acepciones de este elemento simbólico, según Picinelli, perfectamente aplicable al relieve objeto de análisis[89]. La referencia artística principal de la que se nutre este relieve es la empresa «Intus & extra» de Villava, cuya cornucopia presenta una evidente cercanía formal con las tudenses[90] [Figuras 638].

7.3.13 Bestiario

Bajo este epígrafe se agrupa el segundo ciclo iconográfico desplegado en el respaldo de la sillería. Aquí los avisos al clero ya no se canalizan a través de la flora, las insignias eclesiásticas y militares, los órganos del cuerpo humano, las figuras cotidianas, los elementos de las postrimerías, el orbe terrestre y los fenómenos cósmicos, sino por medio del significado metafórico de los animales. Las personificaciones de los vicios y las virtudes a través de seres animados en la Edad Moderna beben de autores que han profundizado en su conocimiento, como Aristóteles, Claudio Eliano y Plinio el Viejo. Pero sobre todo se fundamentan en los bestiarios de la Edad Media, que desembocan con fuerza en la literatura emblemática y los escritos de simbología de los italianos Ripa, Alciato, Picinelli y Valeriano.

Como ya ha quedado bien patente a través de su variada significación negativa, los reptiles de evocación genesíaca no son bien recibidos por la mentalidad postridentina. Tampoco la buena fama precede al engendro satánico, que el Apocalipsis denomina «dragón grande» y «antigua serpiente», desalojado de la Gloria por la falange del arcángel Miguel[91]. La anatomía del saurio diabólico figura ya en la *Legenda aurea* atravesada por la lanza certera de San

---

84 La cornucopia asida por la joven que encarna la *pace* «significa l'abondanza, madre, & figliuola della pace, non si mantenendo la carestia senza la guerra» (Ripa. 1603: 375). El cuerno de la abundancia acompaña como atributo a la alegoría de la paz grabada por Heinrich Aldegrever de 1549.

85 La alegoría de la *Liberalità*, según Ripa, agarra con la mano derecha «un cornucopia, & un compasso, e col cornucopia versi gioie, danari, collane, e altre cose di prezzo, nella sinistra hauerà un'altro cornucopia pieno di frutti, e fiori», y ambos cuernos «dinotano, che l'abondanza delle ricchezze è conueneuol mezo di far venir à luce la liberalità quando è accompagnato con la nobiltà dell'animo generoso, secondo il potere, & la forza di chi dona» (Ripa, 1603: 290, 292). La *pietà* se representa vertiendo «un cornucopia, pieno di diuerse cose utili alla vita humana», que indica «che in materia di pietà non si deue tenere conto delle ricchezze del mondo» (Ripa, 1603: 402). La *magnanimità* porta en la mano izquierda «un cornucopia, dal quale versi monete d'oro», derramando la hacienda sin guardar nada para sí porque esta virtud, como la caridad cristiana, «nel dare altrui si deue osseruare senza pensare ad alcuna sorte di rimuneratione» (Ripa, 1603: 300-301).

86 Picinelli, apoyándose en un sermón de San Agustín, afirma que el doctor «direbbe che il vero cornucopia d'ogni bene fecondo, sia la carità» (Picinelli, 1653: 76).

87 Fundamentando su aserción en el evangelio mateano y en *Ab urbe condita* de Tito Livio, Picinelli señala que «per inserire, che abbonda d'ogni bene colui, che si consacra alla seruitù d'Iddio fù figurato il cornucopia tutto pieno di frutti, e fiori d'ogni sorte» (Picinelli, 1653: 76).

88 En la traducción de 1549 de los Emblemata de Alciato se afirma que la fortuna, representada por las cornucopias, privilegia «a los eloquentes varones de equidad muy escogida, dotada de consejos muy prudentes» (Alciato, 1549: 39).

89 Picinelli, 1653: 76.

90 Villava, 1613: 39.

91 Ap. 12, 1-18.

Jorge, y su vientre destripado por la cruz afilada de Margarita de Antioquía[92]. En la primera imagen de este ciclo animalístico subyace el temor a que las actitudes perniciosas que derivan del culto a la temporalidad por parte del clero se adueñen del modo de vivir cristiano, que tiene como horizonte el regocijo celestial. Esta llamada de atención en contra de lo profano se realiza a través de una suerte de tarasca, de leviatán con aletas, alado, tricéfalo, escamado y de cola triple [Figura 639]. De sus fauces nacen plantas que se unifican para servir de base a un trío de cetros con sus respectivas coronas imperiales, emblemas de la jurisdicción política y, por extensión, del paganismo. El híbrido fabuloso tiene un matiz de bestia infernal, insidiosa y arrogante en los escritores antiguos y la patrística[93], así como en los animalarios medievales, tanto en cuanto es una variante crecida de la serpiente[94]. El animal de la sillería tudense se asemeja a una clase de dragón específica, la hidra, que tanto en la mitología como en el texto del Apocalipsis posee siete cabezas, cada una de las cuales representa un pecado capital[95] [Figura 640]. Las tres que aquí se esculpen podrían ser imagen del vicio en general[96], o bien remitir a otras tantas debilidades humanas encarnadas por dicho ser fabuloso, como son la concupiscencia[97], la idolatría[98] y la envidia[99]. Por otra parte, el número de apéndices cefálicos del

92 Vorágine, 1999: 248-253 y 376-378.

93 Ciccarese recoge en sus *Animali simbolici* las referencias a este ser quimérico dentro de ciertos escritos anteriores y posteriores al nacimiento de Cristo. Comienza señalando que la visión nefasta, nada ambivalente, del dragón proviene de la Biblia, donde es «splicitamente identificato con il serpente tentatore della Genesi, il diavolo che continua a sedurre l'umanità fino alla fine dei tempi» (Ciccarese, 2002: 380). En correspondencia antitética con la dualidad cordero-Cristo, «la simbologia drago-Satana s'impone al lettore con immediata evidenza», y concluye diciendo que por extensión «il dreago passa a significare tutti i seguaci del diavolo: i peccatori che lo imitano, ingannando e macchinando frodi; i persecutori violenti e superbi; i capi degli eretici e in generale tutti gli uomini malvagi» (Ciccarese, 2002: 381).

94 En el Bestiario de Cambridge se afirma que «el dragón es la mayor de las serpientes», y haciendo un juego de similitud, el redactor del manuscrito miniado dice que «el demonio, que es el más enorme de todos los reptiles, es como este dragón. A menudo sale de su guarida lanzándose al espacio, y el aire en torno a él se inflama, pues el demonio, al elevarse de las regiones inferiores, se convierte en un ángel de luz y engaña a los necios con falsas esperanzas de gloria y de goce terrenal. Se dice que tiene una cresta o corona, porque es el rey de la soberbia, y su fuerza no está en los dientes, sino en la cola, porque engaña a los que atrae hacia él con artimañas, destruyendo su fortaleza. Yace escondido junto a los senderos por los que pasean, porque su camino al paraíso está obstaculizado por los nudos de sus pecados, y él los estrangula hasta matarlos. Pues si alguien queda preso en las redes del crimen, muere, y va sin duda al infierno» (Malaxecheverría, 1989: 181).

95 El último libro neotestamentario hace referencia explícita al dragón de múltiples cabezas, identificado con Satán, según la visión de San Juan: «Apareció en el cielo otra señal, y vi un gran Dragón, de color de fuego, que tenía siete cabezas y diez cuernos, y sobre la cabeza siete coronas » (Ap 12, 3).

96 El *Vitio*, o *Sceleratezza*, traducida por perversidad, adopta la forma de «un nano sproportionato, guercio, di carnaggione bruna, di pelo rosso, & che abbracci un'hidra», y «si dipinge, che abbracci l'hidra la quale hà sette teste, & vien messa per i sette peccati mortali; percioche s'auuiene, che alcuna d'esse teste sia tagliata, si como in essa rinascono dell'altre, & acquista maggior forza, con chi gli s'oppone, cosi il vitio in un corpo, il quale tutto che venga combattuto dalla virtù, nondimeno per hauer egli più capi in esso per la volontà habituata nel male, tosto per essa risorge più vigoroso, & ostinato nelle peruerse operationi, ma al fine conuiene che resti superato, & vinto con resisterli, o fuggirlo, come quello che fin dal principio del mondo, gabbando il nostro primo padre, è stato, & è la rouina di noi miseri mortali» (Ripa, 1603: 443).

97 Una de las alegorías de la *Virtù heroica* representa a «Ercole, che con la destra mano tenghi la claua alzata per amazzare un dragone, che si aggira intorno ad un' arbore con i pomi, & al braccio sinistro tiene inuolta la pelle leonina», habiendo el héroe, «inteso per la virtù, posto moderatione alla concupiscenza, intendendosi il dragone il piaceuole appetito della libidine» (Ripa, 1603: 507).

98 La *Religione finta* se sienta «sopra un'hidra di sette capi», indicando que los «falsi ammaestramenti de gli empii allettano con qualche apparenza di piacere, o di finta commodità terrena, ma al fine preparano l'Inferno nell'altra vita, & le calamità nella presente, che per secreti giudicii di Dio, vengono in tempo non aspettato» (Ripa, 1603: 432-433).

99 Por *Invidia* se entiende una mujer «vecchia, magra, brutta, di color liuido, haurà la mamella sinistra nuda, e morficata da un serpe, il qual sia riuolto in molti giri sopra di detta mamella, & à canto vi sarà un'hidra sopra della quale terrà appoggiata la mano» (Ripa, 1603: 241). La explicación que da Ripa a la aparición de la hidra en esta alegoría trasluce una de las características del dragón: «Gli si dipinge appresso l'hidra, percioche il suo puzolente fiato, & il veleno infetta, & uc-

dragón tudense coincide con los vicios más extendidos entre el clero, a los cuales nos referiremos en repetidas ocasiones a lo largo de la sillería: la gula, la avaricia y la lujuria. Tales excesos están implícitos en las tentaciones sufridas por Cristo en el desierto, de ahí que figuren en el imaginario cristiano[100]. Por ello, el animal imaginario se usaría aquí como pretexto para recomendar a la clerecía catedralicia la práctica de la moderación. La bicha dragontina, ser insomne y de mirada penetrante, está asociada a los conceptos de custodia, desvelo y protección. Por ello, en la mitología el dragón es la encargado de velar por los tesoros, ya sea el toisón de oro de la Cólquida frente a la rapiña de Jasón, ya las manzanas de oro del jardín de las Hespérides ante la amenaza de Hércules[101]. Asimismo, una suerte de hidra perruna, el can Cerbero, ejerce como portero del Hades[102]. Por tales historias, especialmente la relativa a los trabajos del héroe mitológico, la bestia alada ha venido a ser arquetipo de la vigilancia[103]. En resumen, su imagen induce a estar siempre en guardia para que la depravación que resulta de la ambición y la destemplanza no gobierne el alma de los servidores de la Iglesia local. Las posibles fuentes de inspiración, tanto para al animal legendario como para la corona y el cetro hay que rastrearlas, como hasta ahora, en el campo de la emblemática, en autores como Covarrubias, Villava, Borja, Saavedra, Ripa, Capaccio y Alciato, y también en el libro que registra las honras fúnebres celebradas en Madrid en honor de Felipe IV[104] [Figuras 641-649]

Desde su coronación en Aquisgrán, el emperador Carlos adopta en sus armas el águila exployada provista de dos cabezas y una sola corona. Mediante este gesto político, las dos ramas de la Monarquía española, la hispánica de los Austrias y la teutona heredada del Sacro Imperio Romano Germánico se unen bajo la misma potestad. En el contexto simbólico en el que nos movemos sugiere que la acción de gobierno, por muy elevada que sea en este mundo, proviene de Dios y debe someterse a sus leyes, ya sea la del obispo en la administración diocesana, la del deán con respecto al Cabildo y la del canónigo en su prebenda. La figura de la rapaz tallada en la sillería tudense, con sus dos cabezas ligadas por el tocado imperial, emblema de la potestad terrenal, se quiere transmitir lo nefasto que puede llegar a ser situar la jurisdicción humana sobre la *maiestas* divina [Figura 650]. De la presencia del águila heráldica se infiere que el fuero político habrá de ejercerse siguiendo los preceptos éticos del buen cristiano a fin de que impere la justicia, pues los clérigos que se sientan en la sillería, a quienes va dedicada la diatriba, son vicarios del poder divino en su circunscripción administrativa. El do-

---

cide più d'ogn'altro velenoso animale; così l'inuidia altro non procaccia se non la ruina de gl'altrui beni sì de l'anima, come del corpo, & essendo, come dicono i poeti, mozzo un capo à l'idra più ne rinascono, così l'inuidia quanto più l'huomo con la forza della virtù cerca di estinguerla tanto più cresce contro di essa virtù» (Ripa, 1603: 242).

100 Mt 4, 1-11.

101 Grimal, 2008: 50, 97.

102 Ibidem, 248-249.

103 Santiago Sebastián traslada la idea, recogida en las *Saturnalia* de Macrobio, de que la función del dragón es la de «guardar casas, santuarios y templos, de ahí que vino a ser símbolo de la vigilancia», razón por la cual Alciato en el emblema CVSTODIENDAS VIRGINES pone al dragón como custodio de Minerva, pues «guarda los bosques sagrados y los sagrados templos» (Alciato, 1993: 53-54). Pausanias, en la *Descripción de Grecia*, describe a la diosa «sopra un carro in forma di triangolo da tutti tre i lati uguali, tirato da doi ciuette, è armata all'antica, con una veste sotto l'armatura longa fino a i piedi, nel petto ha scolpita la testa di Medusa, in capo porta una celata, che per cimiero ha una sfinge, & da ciascun de' lati un griffo, in mano tiene un' hasta, che nell'ultima parte vi è auuolto un drago, & a i piedi di detta figura è uno scudo di cristallo, sopra del quale ha appoggiata la sinistra mano», siendo que el dragón «denota la vigilanza, che nelle discipline adoprar bisogna» (Ripa, 1603: 54-55). En el *Mondo simbolico* se compara el episodio de Hércules con «l'essatta vigilanza, e diligenza d'un prelato verso i suoi sudditi» (Picinelli, 1653: 239).

104 Rodríguez de Monforte, 1666.

minio mundano, caduco, banal e imperfecto, debe someterse a la excelsitud de la potestad suprema. Los grabados empleados como modelo de referencia para esta figura se encuentran en el escudo de la dinastía austríaca, presente por doquier en los frontispicios de la producción libresca y en fachadas de edificios religiosos y civiles [Figuras 651-653]. También figura en la estampa con trasfondo simbólico, con varios ejemplos en el interior del *Libro de las honras* de Pedro Rodríguez de Monforte, así como en la ilustración del emblema «PRAESIDIA MAIESTATIS» de Saavedra Fajardo, aunque adaptado a las necesidades del relieve tudense [Figura 654].

El último de los paneles del respaldo norte traduce en imágenes simbólicas la denuncia de la hipocresía que puede acarrear la relación entre el poderoso y el humilde, el amo y el súbdito, el fuerte y el débil, el inmoral y el virtuoso. Una serpiente, figura icónica del pecado y de un innumerable listado de vicios ya mencionados, parece acechar la cabeza y rodear con ternura impostada y falsa armonía a un ingenuo y despreocupado gazapo [Figura 655]. El mamífero, siempre vigilante, se erige en símbolo clásico de la timidez[105] y el miedo[106]. Asimismo, personifica el alma pura desprovista de malignidad que puede verse empujada al abismo infernal, bien como víctima de la depravación si no se muestra atento a los embates del engaño, bien como actor negligente cuando es el clérigo el que ejerce el disimulo. Saavedra, Villava, Horozco, Borja, Covarrubias y Alciato son los hipotéticos abastecedores de fuentes grabadas para el lepórido y el reptil [Figuras 656-662]. La rosca que describe el anfibio recuerda a la del ofidio demoníaco reptando por el tronco del árbol del pecado de Adán y Eva, por lo que no habría que descartar el uso de algún grabado alusivo [Figura 663].

Tras el águila bicéfala se presenta ante nuestros ojos el animal blasonado por excelencia, el león heráldico, más extendido en las armerías que la rapaz de doble cabeza [Figura 664]. Obedece al arquetipo figurado en los escudos de armas, levantado sobre sus cuartos traseros, la pata delantera derecha erguida, la cabeza y el cuerpo de perfil, las garras visibles, la lengua fuera, el sexo al descubierto y la borla de la cola hacia dentro[107]. Aquí se muestra esquematizado y simbiotizado con la flora que le sirve de soporte, con dos de sus patas ausentes a no ser que se hayan querido esculpir alineadas. El felino rampante se talla aquí como un animal de naturaleza fuerte y valerosa, y como tal se concibe como ser apotropaico, protector, vigilante contra las desviaciones, como se hará notar con mayor profundidad en la descripción de la crestería. Se utiliza la figura del león, animal vigoroso y dominante, como pretexto para censurar las debilidades humanas de aquellos llamados a adoctrinar a los fieles y hacerles ver que les conviene estar atentos al enviste de los vicios. No en vano figura erguido en un grabado de Aldegrever de la alegoría del orgullo, que ya habíamos en el contexto de la descripción iconográfica de la crestería de la cajonería capitular [Figura 383]. El león levantado es uno de los tenantes predilectos de los escudos nobiliarios y regios, y con esta función lo vemos soportando el blasón de Diego Hurtado de Mendoza en la portada de la edición española de 1615 de los *Emblemata* de Alciato, así como las armas reales en la fachada del Colegio de San Gregorio de Valladolid [Figuras 665-666]. No hay que descuidar, por supuesto, el tan manido

[105] Ripa, 2007b: 352.

[106] De ello deja constancia Valeriano cuando trata sobre la *crainte* característica de la liebre: «Le naturel du lieure extrememment timide fait qu'on le prend por l'hieroplyphique de frayeur & de crainte esperdue, qualité que luy est peculiere sur tous autres an imaus» (Valeriano, 1615: 158).

[107] Cadenas Vicent, 1954: 114 y 145.

campo de la emblemática como suministrador de fuentes grabadas, de autores como Giovio, Saavedra y Mendo [Figuras 667-669].

El imponente pez con aletas y escamas tallado en la zona baja del duodécimo intercolumnio de la epístola, cuya boca exhala azucenas, podría ser una ballena, aunque mal concebida en su anatomía [Figura 670]. No conviene olvidar la descripción moralizante, y negativa, que hace el Fisiólogo del cetáceo fabuloso denominado «aspidoquelonio», asimilado a la ballena[108]. Para el Bestiario de Cambridge este coloso marino ostenta el dudoso mérito de haber alojado en su vientre al profeta Jonás durante tres días antes de vomitarlo[109]. Pese a todo, se ha planteado la hipótesis, más aceptada, de que el pez al que alude el Antiguo Testamento no es una ballena sino un delfín, rey del medio acuático, siendo por ello emblema prefigurativo de Cristo y su misión redentiva[110]. El delfín es considerado además como ser psicopompo[111] y entre sus capacidades se halla su actitud amigable[112], rapidez[113], inteligencia[114] y filantropía[115]. No resulta sencillo hallar en la literatura simbólica, medieval y moderna, alguna connotación negativa de este mamífero. Pero también tiene una faceta desfavorable, pues la prisa con la que este animal cruza los mares se ha interpretado en clave de pasión impetuosa, irracional, ilícita, voluptuosa, pues no en vano en ocasiones se le representa como montura del amor profano. A raíz de esta acepción, el delfín tudense habría que interpretarlo como símbolo del amor impuro, contrapuesto a las flores de la virtud que salen de sus fauces. Esta imagen viene a colación para condenar la insensatez y falta de prudencia del incauto eclesiástico que se asoma al mar de los vicios para ser engullido por el engañoso leviatán infernal, especialmente el de la concupiscencia, al que hacen frente desde el punto de vista iconográfico los lirios de la

---

[108] Afirma que «es enorme, semejante a una isla, más pesado que la arena y tiene la apariencia de diablo. Los navegantes que no lo conocen, amarran en él, como a una isla, sus navíos y clavan las anclas y los mástiles, y encienden fuego y cocinan sobre él. Pero si el cetáceo se siente quemar, se zambulle súbitamente en el agua sumergiéndose hasta el fondo, y hundiendo todos los navíos. ¡Lo mismo te acontecerá a ti, hombre! si esperando te suspendes y amarras al diablo, pues se sumergirá y te hundirá consigo en el infierno de fuego» (Fisiólogo, 2002: 101). La segunda característica de este ser, más allegada al relieve de la sillería tudense, no es menos nociva: «El aspidoquelonio tiene otra peculiaridad: cuando siente hambre, abre mucho la boca y de ella se expande un aroma gratísimo. Al sentir aquel olor, los peces pequeños corren tras él y se introducen en la gran boca del aspidoquelonio quien, al sentirla llena, la cierra y come los pececillos, es decir, los débiles en cuanto a la fe. En cambio, no vemos que los peces grandes y perfectos se acerquen al cetáceo aspidoquelonio, pues son consumados en la perfección» (Fisiólogo, 2002: 101).

[109] Malaxecheverría, 1989: 49.

[110] Réau, 2008: 109.

[111] Charbonneau-Lassay, 1997: 718-720.

[112] El animal que mejor se identifica con el *animo piacevole* es el delfín, dada su relación apacible «verso l'huomo, non per interesse alcuno de benefitii riceuuti, ò da riceuersi, ma da sua propria natura» (Ripa, 1618: 32).

[113] Valeriano destaca su «merueilleuse agilité» y que «il est sans doute le plus viste animal de tous ceux qui sont dedans la mer & sur la terre, car il saute par-dessus les plus haults masts des nauires, & se lance comme un traict» (Valeriano, 1615: 342). Ripa coloca al delfín acompañando a las alegorías de la *celerità* y la *velocità*, porque «muoue sè stesso velocemente» (Ripa, 1603: 494).

[114] Defiende Ripa, al tratar sobre la *ignoranza*, que «il pesce è di sua natura stolido, & lontano da ogni capacità, eccetto il delfino» (Ripa, 1603: 222).

[115] Valeriano dice que «cest animal s'est maintes fois offert de son plein gré pour rendre seruice à des personnes qui se trouuoyent en extreme peril de leur vie» (Valeriano, 1615: 340). Ripa, que hace cabalgar a un niño sobre el lomo de un delfín en la alegoría del *favore*, trae a colación una historia antigua para llegar a la misma conclusión que Valeriano: «Il delfino nel modo detto, accenna la fauola d'Arione nobile sonatore, il quale per inuidia d'alcuni marinari, essendo gettato dalla barca nell'acque, fù da questo pesce amoreuolmente portato alla riua, il qual'offitio si può prendere in questo proposito, perche il fauore deue esser senza obligo, & senza danno di chi lo fà, ma con utile, & honore di chi lo riceue; le quali qualità si vedono espresse nell'attioni del delfino, che senza suo scomodo porta il sonatore per l'acque, & gli salua la vita» (Ripa, 1603: 147).

pureza. Pese a haber más ejemplos en el mundo de la emblemática, las fuentes gráficas más certeras para este delfín escamoso se hallan en ilustraciones de libros de Mendo [Figura 671], Alciato [Figura 672] y Simeoni [Figura 625]. Esta última figura ya la habíamos incluido como refente gráfico para otras dos composiciones anteriores, por lo que podría constituir la pauta más adecuada en esta ocasión, sin desdeñar las dos anteriores y otras que se podrían aportar.

Del fingimiento urdido por la serpiente, escenificado en el último entrepaño del banco septentrional, se pasa directamente a la agresión en el motivo que pone fin al respaldo de los asientos del mediodía [Figura 673]. Aquí el reptil ya no finge y se abalanza contra su frágil presa, que también se ve atacada por un pájaro, que por su tamaño podría ser una corneja o un cuervo, calificado como ave carroñera[116]. Esta cualidad le ha sido conferida ya en la historia eclesiástica, desde el instante en el que, soltado por Noé, no regresa para dar fe del fin del diluvio sino que se aprovecha de los cadáveres en su beneficio[117]. Por el color de su plumaje se le considera además animal de mal presagio, asociado al infortunio[118], y por su canto se le equipara con el fiel irresoluto que aplaza siempre sus decisiones, sobre todo en cuestiones espirituales que podrían condicionar su redención[119]. Estamos ante una nueva advertencia sobre la capacidad de sugestión de los vicios, que con sus múltiples máscaras pone a prueba al clérigo incauto y lo coloca a merced de la condenación.

7.3.14 Rivalitas

Con este epígrafe damos comienzo a la serie iconográfica de la crestería de mueble, que arranca por el norte con dos carneros que se embisten chocando sus cornamentas [Figura 674]. Se trata de una costumbre habitual de esta especie de animales, considerados desde tiempos de San Ambrosio como prefiguración de Cristo pastor y redentor, bien por su condición de guía del rebaño, bien por reemplazar a Isaac en el altar del sacrificio[120]. A nuestro entender, el sentido que se le ha querido dar en la sillería es totalmente contrario, pues se utiliza el ruimante como excusa para representar la colisión de emociones irracionales, el embate de las pasiones desatinadas. Tal enfrentamiento supone una metáfora de la furia con la que penetra la necedad pecaminosa en el alma para hacerla zozobrar. Los carneros acostumbran a enfrentarse por sus hembras, como bien recuerda Valeriano[121], por lo que el descarrío que se pretende enderezar con esta imagen sería el provocado por la ausencia de honestidad por parte

[116] En el Bestiario toscano se afirma que el cuervo cuando encuentra a un hombre muerto, «primero le saca los ojos y después los sesos, así mismo el diablo, cuando encuentra al hombre que está en pecado, le saca los ojos de las cavidades oculares, y después le extrae el cerebro, esto es, que le aleja de toda buena obra. Porque inmediatamente que el hombre peca, muere, es decir, que el diablo lo tiene en su poder» (Bestiario Toscano, 1986: 20).

[117] Réau, 2008: 156.

[118] Ripa, 2007a: 523.

[119] Ripa pone un cuervo en cada mano de la alegoría de la Indecisión, «haciendo que estas aves aparezcan cantando, porque su canto, que es siempre el mismo, no dice sino *cras, cras* continuamente, del mismo modo que los hombres irresolutos aplazan día a día lo que debían realizar con la mayor de las diligencias» (Ripa, 2007a: 515).

[120] Charbonneau-Lassay, 1996: 141-142, 146-147.

[121] Esto es lo que afirma el humanista italiano al respecto: «Aucuns dient que deux moutons s'entrechocquants des cornes signifient en termes hieroglyphiques la concurrence de deux riuaux en mesme chose, attendu qu'on tient qu'une ialouse humeur d'amour les porte à ce conflict. Car ils cognoissent bien qu'on leur fait tort quand ils voyent faillir par d'autres les ouailles qu'ils aiment, dont les boucs n'ayants point accoustumé de tenir grand conte, laissent tout aller ce dessus dessoubs» (Valeriano, 1615: 126).

del clero[122]. Recordemos que ya en la cajonería se insistía en la lujuria como uno de los vicios dignos de reproche y más arraigados entre la clerecía, junto con la gula y la avaricia. Esta escena de rivalidad hunde sus raíces en la escultura de la Edad Media, con un ejemplo próximo en un capitel de la antigua sala capitular románica de nuestra basílica, que podría haberse tenido en cuenta como pauta [Figuras 675]. Contamos asimismo con al menos otro ejemplo escultórico de la Edad Moderna en una misericordia de la sillería del coro de la catedral de Zamora, perteneciente al taller de Juan de Bruselas, encuadrable en los albores del quinientos[123]. De un tiempo más cercano poseemos al menos dos grabados alusivos en los *Ieroglifici* de Valeriano y la *Iconologia* de Ripa [Figuras 676-677].

7.3.15 Inocencia coronada

Una testa infantil coronada, un toro y un ciervo configuran el siguiente relieve [Figura 678]. El primer elemento viene a significar que la vía de la pureza, a menudo representada por la candidez de los niños, es la única senda franca para perpetuarse tras la muerte. Dado que todavía no han desarrollado la capacidad para pecar, en estas criaturas están compendiadas las virtudes. La pequeña cabeza tocada con la corona real, símbolo del Reino de Dios, parece indicar que la inocencia asociada a la niñez es la actitud adecuada para acceder al estado de inmortalidad.

Los escollos con los que se puede topar el hombre de Iglesia a la hora de enfilar sin sobresaltos la vereda de la vida, principalmente el asedio de la impudicia a la muralla de la templanza, se hallan simbolizados en el feroz bovino situado a la izquierda, en contraposición al virtuoso cérvido de enfrente. El toro, un animal con connotaciones lascivas, se le relaciona con la fecundidad y la fogosidad[124]. No en vano, el macho bovino aparece en alguna ocasión acompañando a Venus, encarnación de la impudicia y el amor profano [Figura 679].

Por el contrario, el ciervo, según los bestiarios medievales, mortifica primero a las serpientes en sus nidos con agua y luego las traga, o bien las aspira con sus narices antes de comérselas. Acto seguido, para neutralizar el veneno ingiere abundante cantidad del líquido elemento, de ahí que este cuadrúpedo se asocie a la regeneración del alma al contrarrestar al demonio por medio del manantial del arrepentimiento y la penitencia[125]. Además, a diferencia de

---

[122] Así se expresa Gerónimo de Huerta en sus anotaciones a la traducción de la *Historia Natural* de Plinio: «Pelean unos con otros valerosamente, por zelos de sus ovejas, y para que los golpes sean mayores, retirándose hazia atrás vienen corriendo uno contra otro, y se encuentran en las cabeças con toda la furia que pueden, y esto hazen muchas vezes, hasta caer entrambos, o quedar el uno vencido» (Plinio, 1624: 486). Por ello ya en la Antigüedad fueron dedicados «a Venus, por ser figura de la incontinencia, lo qual mostraron los de Corinto, poniendo un carnero a los pies de la estatua de la ramera Leena» (Plinio, 1624: 486). Valeriano, para reforzar esta última filiación, dice que «les eleens auoyent aussi dedans le temple de Venus son image seant sur un mouton, ouurage de Scopas, au dire de Pausanias, & se nommoit Pandemie, ou toute-commune, tiltre conuenable à la naturelle inclination du belier aux appetits de la chair» (Valeriano, 1615: 126).

[123] Mateo Gómez, 1979: 58.

[124] Juan de Borja pone como al toro como ejemplo para censurar la lujuria en su emblema «SVSTINE ET ABSTINE»: «La templança es una virtud, que inclina a los hombres a vivir, según razón, y así es muy necesaria, porque continuamente es menester resistir con ella a los propios gustos, y apetitos, y como todo lo que es necesario para sustentar la vida humana, da gusto y contento, es menester de continuo andar recatados, para que estos gustos, y deleites no excedan, ni pasen los límites de la razón; el que esto hiziere será verdaderamente templado, lo que se da a entender por esta empresa del toro, con la guirnalda de la Cabraygo, que dizen que le amansa, y haze perder el zelo», de lo cual se infiere que «para resistir, y sufrir el ímpetu de los apetitos, y deleites, es menester abstenernos, de los que lícitamente podemos usar, para que con la fuerça, que con esto se toma, se pueda resistir a los gustos, y apetitos desordenados, y no lícitos» (Borja, 1680: 332).

[125] En el *Physiologus* se dice que «cuando la serpiente se dirige a su orificio en la tierra, el ciervo busca el manantial y bebe

la temeridad del toro[126] y su vinculación con la idolatría[127], el ciervo es atributo de la prudencia[128] e imagen del amor de Dios[129]. En las ilustraciones de los *Triunfos* de Petrarca dos venados tiran del carro del tiempo, metáfora que remite al renacimiento espiritual ya apuntado y a la eternidad [Figura 680]. Por su cercanía formal pudieron haber sido empleados como fuentes para ambos cornúpetas los grabados presentes en el tratado de arquitectura de Juan de Arfe y en ciertos emblemas alusivos a esta fauna silvestre [Figuras 681-686].

7.3.16 La Iglesia combatiente

Para la mitología griega el centauro es sinónimo de brusquedad desatada[130], siendo por ello asociado en el medio eclesiástico a la maldad demoníaca[131]. La literatura le añade una ardiente sexualidad, pues en las *Metamorfosis* Ovidio confronta a los broncos y libidinosos centauros con los virtuosos lapitas, que logran vencerlos en la mítica centauromaquia de la Antigüedad[132]. A tales referentes hay que añadir su relación con la idea de la brevedad de la vida, planteada por Valeriano y recogida por Ripa[133]. Pese a ello, para oponerlo al fauno, que comparte su mismo talante rudo y obsceno, se concibe aquí al centauro como criatura benéfica o bestia humanizada. Su natural concupiscencia se torna en comedimiento al servicio de la doctrina de la Iglesia de Roma cuando pugna contra el impúdico sátiro, que lleva colocada la tiara

---

una gran cantidad de agua; se llena la boca, la vomita en el orificio, hace salir a la serpiente y la mata», y por lo tanto recomienda al fiel que «si descubres alguna maldad en ti mismo, vomítala, y destruirás al más perverso de los reptiles, al diablo» (Malaxecheverría, 1989: 42). Dicho de otro modo, y de acuerdo con el mismo bestiario, el ciervo al descubrir una serpiente «aplica enseguida sus narices a la entrada de la cueva y aspira. Así la serpiente, saliendo, cae en las fauces del ciervo y él la devora sin que pueda oponer resistencia», y a continuación corre «hacia las fuentes de aguas, y si en el transcurso de tres horas no pude saciarse de agua, muere, pero si llega a obtener el líquido elemento, prolonga su vida», y así el autor sugiere que «si alguna vez das acogida a la serpiente, es decir, al pecado, en las profundidades del corazón, corre al instante a las corrientes de aguas, esto es, a los manantiales de las Escrituras; bebe, por cierto de la santa gracia, como los profetas explican. Pues si haces penitencia, borrado de raíz el pecado de nuevo por ella, te renovarás» (Fisiólogo, 1986: 33-34). En otro de los animalarios medievales se dice que «el ciervo representa al hombre que hace penitencia. Cuando el hombre se siente en pecado y presa del diablo, debe quitárselo de encima mediante el ayuno y la vigilia. Debe acudir a la Santa Iglesia y arrancar su pecado; ha de mortificarse y sufrir, abandonar el orgullo de su carne, dar limosnas, rezar, ayunar y afligirse» (Malaxecheverría, 1989: 45). La emblemática de la Edad Moderna renueva el mensaje de la fauna simbólica medieval, recordando que el ciervo «atrae a sí con el aliento, de las ciegas cauernas donde mora, la bíuora, que le es mantenimiento, y saludable pasto, y a la hora busca del agua viua el nacimiento, con que apaga la sed, y así el que llora sus culpas, con sollozos, y con llanto, mata el pecado, y queda limpio y santo» (Covarrubias Orozco, 1610: 90).

126 El toro se caracteriza por «l'indomita fierezza, l'atteggiamento altero e sprezzante verso la mandria, il temperamento iroso e aggressivo» (Ciccarese, 2007: 288).

127 Ripa, 1603: 219.

128 En el momento en el que sus patas «le incitan a la carrera, prudentemente retrasa el grave peso de sus cuernos, así como el peligro de enredarse con ellos entre los bosques y malezas. Sirve también a nuestro propósito el rumiar de este animal, asemejándose al discurso y reflexión que preceden a la resolución de las buenas decisiones» (Ripa, 2007b: 236).

129 El libro de los salmos «asimila el deseo que el alma siente respecto de la divinidad, con el que siente el ciervo, cuando está sediento, de acercarse a una límpida fontana» (Ripa, 2007a: 270).

130 Según la mitología, los centauros «viven en el monte y en el bosque, se nutren de carne cruda y tienen costumbres muy brutales». Y apostilla, los centauros Quirón y Folo tienen un origen distinto, pues no tienen el «temperamento salvaje de sus congéneres» (Grimal, 2998: 96).

131 Réau, 2008: 145.

132 Ovidio, 1995: 640-650.

133 La alegoría de la *Velocità della vita humana* se representa como un «centauro, il quale animale sino alle parti streme del ventre ha forma humana, & il resto del corpo si finge simile a un cavallo. Raconta Pierio Valeriano, che il termino della nostra vita con veloce corso soprauuiene, & questo percioche noi con una marauigliosa lubricità cadendo, siamo dalla morte rapiti» (Ripa, 1645: 644).

papal[134] [Figura 687]. Ambos contendientes emprenden con sendas varas alzadas la batalla, que es lucha interior, entre la contención y los bajos instintos, la religión y la herejía, la espiritualidad y el ámbito de lo profano. El centauro es una criatura con cierto predicamento en las sillerías del coro góticas, como la de la catedral de Plasencia, donde se aprecia su condición virtuosa cuando atraviesa con una lanza el cuello de un mono, animal especialmente vicioso como hemos tenido ocasión de comprobar en la cajonería de la sacristía[135]. El Cabildo, obsesionado con fomentar la pureza entre el clero que se da cita en la sala capitular, dedica a la preservación de la honestidad las tres primeras composiciones del guardapolvo. Las pautas gráficas para estas especies monstruosas se pueden rastrear una vez más en la emblemática, en autores como Mendo, Alciato, Horozco, Covarrubias, Ripa y Valeriano. Dichos simbolistas muestran al cuadrúpedo como preceptor cruel, pero también como tañedor de instrumentos, amante de la música y sagitario contra el vicio de la carne [Figuras 688-692]. Como era de prever, algunos de los escritores señalados presentan al silvano como raza de costumbres lúbricas asociada a la mundanidad[136], sin olvidar el pánico que genera al tocar su caracola [Figuras 693-696].

7.3.17 Águila austríaca

Una imagen heráldica de águila austríaca, tocada con una corona en cada cabeza, sucede a la pelea simbólica entre el híbrido de cabrón y hombre y el caballo antropoide[137] [Figura 697]. Viene a reforzar la idea de la superioridad de la majestad sobrenatural que une y tutela la jurisdicción terrenal, ya apuntada en el águila que extiende sus alas en el respaldo norte. Si allí se deseaba transmitir la conveniencia de la ligazón de ambos territorios, el profano y el divino, bajo dominio de este último, aquí la rapaz doblemente coronada muestra los efectos que pueden derivarse de gobernarse con dos cabezas, la del soberano celestial y la del rey temporal, dos monarquías contradictorias, la de la gracia y la condenación, de la incorruptibilidad y la perdición, compitiendo una por preservar de interferencias mundanas el ánimo de los hombres de Iglesia, y la otra para doblegarlo[138]. Esta variante del escudo de armas de la dinastía habsbúrgica, con las dos cabezas del águila tocadas con corona real, está presente en un sinfín

---

134 El centauro Quirón es la excepción por su «rectitud e inteligencia, sabiduría y bondad», de ahí que actúe como consejero y preceptor. Los escritores cristianos de la Edad Media hacen la misma distinción, relacionándolo incluso con Cristo, pues ven en este ser fabuloso «al buen centauro, al médico incomparable que inventa los remedios más eficaces, devuelve la vista a los ciegos y resucita a un muerto», por lo que es considerado por los monjes como «la figura casi profética del Cristo curador» (Charbonneau-Lassay, 1996: 353-354). La mitología considera que los centauros Quirón y Folo «son hospitalarios, benévolos, quieren a los humanos y no recurren a la violencia» (Grimal, 2008: 96). En el epigrama del emblema «LVXURIA» figura la acepción principal del sátiro: «Fauno, con pies de cabra, ceñidas las sienes con escarola, es buen símbolo de la desenfrenada Venus. La escarola es lúbrica, y el macho cabrío símbolo de la lujuria; además, los sátiros suelen amar continuamente a las ninfas» (Alciato, 1993: 108). Diego López dice que el emblemista italiano describe al sátiro «con pies de cabrón, porque así los fingió la gentilidad, y porque el cabrón es animal mui luxurioso» (Diego López, 1670: 302).

135 Mogollón y Pizarro, 1992: 58.

136 Por medio del emblema «FVGIS VT VINCAS», que se ilustra con un centauro en retirada disparando su arco, Covarrubias aconseja que «si la carne os muestra alegre cara sólo la venceréis con la huyda, la tardança os podría salir cara, auenturando en ello, alma, y vida» (Covarrubias Orozco, 1610: 174).

137 Cadenas Vicent, 1954: 23,

138 Ciccarese se hace eco de esta ambivalencia en sus *Animali simbolici*: «Come l'aquila bicipite dell'araldica, anche l'aquila simbolica del cristiani ha due facce opposte, una quella del nobile uccello dominatore del cieli, che sa volare più in alto di tutti; l'altra del rapace crudele, l'uccello immondo che si ciba di carogne e di sangue» (Ciccarese, 2002: 112).

de portadas de libros del dieciséis y el diecisiete, por lo general acompañada por una corona imperial [Figura 698]. También figura en blasones heráldicos labrados en incontables fachadas de edificios como el de la Universidad de Salamanca [Figura 699].

7.3.18 Avaricia

La escena de un infame lobo que con la boca abierta se lanza al pescuezo de una pacífica oveja constituye una metáfora, bien explícita, de la hostilidad con la que actúa sobre el temperamento modesto la ambición y la rapacidad. Ni los capellanes, ni los canónigos ni el propio obispo están libres de tal acometida del pecado, de ahí que el gobierno de los prebendados se haya propuesto repeler el ataque mediante esta admonición figurativa [Figura 700]. La depravación penetra con mayor virulencia en el espíritu que se muestra desprevenido y que, desprovisto de las defensas que proporciona la virtud, no se protege de la agresión de las tentaciones y sucumbe ante ellas. Se asocia al lobo con la avaricia[139], la voracidad[140] y el hurto[141], y su fuerte apetito le lleva a operar con discreción hipócrita[142], valiéndose de la mansedumbre de la presa para llevar a cabo su fechoría. Se trata de una representación clásica de la humildad y la paciencia, que toman el aspecto de un ingenuo y sumiso cordero[143], desgarradas por las fauces de la instigación viciosa personificada por el vil carnicero[144]. No en vano, el cordero acompaña a las alegorías de la Paciencia y la Humildad grabadas por Pieter Furnius y Aldegrever, del mismo modo que el lobo somete a un borrego en un grabado de Crispijn de Passe sobre la personificación de la Avaricia [Figuras 701-703]. Al concepto de voracidad habría que añadirle como complemento el de la discordia, como apunta Valeriano, que ya habíamos visto implícito en el eclipse de sol, pues la vieja enemistad entre el lobo y el cordero les impide convivir[145]. La cartela que sirve de marco a la composición presenta en sus extremos, lejos de la acción, dos pájaros, tal vez los mismos cuervos o cornejas que habíamos visto mortificando a un gazapo en el último entrepaño del respaldo meridional. Al no participar del he-

[139] El lobo «è animale avido, e vorace, il quale non solamente fa preda aperta dell'altrui, ma ancora con aguati, e insidie furtivamente, & se non è scoperto da pastori, o da cani, non cessa sino a tanto, che tutto il gregge rimanga morto, dubitando sempre di non havere preda a bastanza. Così l'avaro hora con fraude, & inganno, hora con aperte rapine toglie l'altrui, nè però può accumular tanto, che la voglia sia satia» (Ripa, 1603: 30-31). A propósito de la voracidad del lobo sostiene que «l'avarizia tanto cresce nell'uomo quanto crescano i tesori», y que «la magrezza del lupo dinota l'insatiabile appetito dell'avaro, e l'inconveniente tenacità della robba, che possiede» (Ripa, 1603: 31-32).

[140] Ripa, 1603: 520.

[141] El temible carnicero «viue solo dell'altrui robba, & di rapine, come il ladro, che per leggierezza di ceruello crede con questo medesimo pensiero souuenire a' suoi bisogni» (Ripa, 1603: 179).

[142] El fiero animal acostumbra a mostrarse ante su botín «sotto alla veste di pelle diversa dalla sua» (Ripa, 1603: 200).

[143] La humildad «è quella virtù dell'animo, onde gli uomini si stimano inferiori a gl'altri, con pronta, e disposta volontà di ubbidire altrui, con intentione di ascondere i doni di Dio, che possiedono, per non haver cagione d'insuperbire», aclarando que «l'agnello è il vero ritratto dell'uomo mansueto, & humile, per questa cagione Cristo Signor Nostro é detto agnello in molti luoghi e dell'Evangelio, & de profeti» (Ripa, 1603: 214).

[144] Podría aplicarse a ambos animales la metáfora bíblica de la predicación de los apóstoles, cuando Cristo les recuerda que serán «ovejas en medio de lobos» (Mt 10, 16). Ciccarese dice, señalando lo que afirman al respecto los escritos sagrados y los intelectuales de la Iglesia, que en «opposizione alla feroce violenza del lupo predatore, l'agnello è il simbolo più efficace per significare la natura pacífica del cristiano che oppone mitezza e mansuetudine ai suoi persecutori; rappresenta l'innocenza di colui che sa di non avere commesso peccato di fronte a chi come porco immondo si compiace del vizio; la purezza di cuore dei semplici che seguono obbedienti il loro pastore» (Ciccarese, 2002: 64).

[145] La fuerza de la antipatía entre ambos animales es tan grande «que bien souuent les agneaux nouuellement nez, n'ayants encore aperceu l'effigie d'aucun animal hors de la bergerie, se pasment à l'ouye du loup, &tout effrayez de ceste soudaine crainte, tumbent roides morts à terre» (Valeriano, 1615: 125).

cho sanguinario se les supone un valor ornamental. No obstante, dada la significación peyorativa de tales volátiles podrían haber sido proyectadas como complemento a la acción depredadora del lobo. Existen bastantes opciones de que el escultor haya tenido presente como referente gráfico la *pictura* del emblema «FIT SUAVIOR» de Joachim Camerarius [Figuras 704].

7.3.19 Pudor

El brazo norte finaliza con un relieve formado por una especie faunística exótica y otra vegetal relacionadas entre sí: el elefante y la palmera [Figura 705]. El paquidermo es bien conocido por su fuerza[146], templanza[147], docilidad[148] y benignidad[149], y de ello dan buena cuenta las ilustraciones de alguno de estos rasgos temperamentales en la *Iconologia* de Ripa [Figuras 706-707]. Sin embargo, la peculiaridad más afecta a la didáctica cristiana, ya desde la Edad Media, y por la cual figura este animal en la sillería, es su falta de deseo sexual y su carácter pudoroso, pues se aparea una sola vez cada dos años con el único objetivo de procrear[150]. Tal frigidez enlaza con la sobriedad y pudicia con la que deben gobernarse los ministros del Señor. Del mismo modo que el elefante, la palmera tiene a juicio de Picinelli, entre otras acepciones simbólicas, la de la desidia por los placeres de la mundanidad[151]. El vínculo entre el mamífero y el referido árbol tiene una segunda lectura de larga tradición, planteada en el Fisiólogo latino e ilustrada en bestiarios como el de Pierre de Beauvais [Figura 708], relacionada con la forma de capturarlo. A sabiendas de que, según creencia medieval, carece de articulaciones y busca el apoyo de un árbol cuando quiere dormir, el cazador corta el tronco de tal manera que se desploman el elefante y el árbol. El elefante caído se asimila al pecador, incapaz de incorporarse por la carga de sus culpas. El hombre sólo podrá librarse de sus faltas mediante el arrepentimiento, encarnado por el elefante que acude en su auxilio y logra elevarlo con su trompa, imagen de Cristo redentor[152]. El ave posada en el árbol datilero, acaso una carroñera como en escenas precedentes, podría desempeñar una función meramente decorativa. No obstante, al estar situada sobre una de las figuras con valor semántico también pudo haber

146 Ripa, 1603: 171.
147 Ripa, 1603: 480-482.
148 Ripa, 1603: 304.
149 Ripa, 1603: 402.
150 El Bestiario de Cambridge señala que el elefante es un animal «que carece de deseo de copular» (Malaxecheverría, 1989: 3). Según el Fisiólogo griego, durante el período de celo «la hembra busca la hierba llamada mandrágora, que degusta, y encendida en deseos de realizar el coito, acercándose al macho, se la ofrece. Cuando éste la come, arde en deseos y cubre a la hembra» (Fisiólogo, 1986: 23). Debido a ello, el bestiario de Cambridge concluye que el elefante y su hembra representan a Adán y Eva, dado que «cuando eran agradables a Dios, antes de que cedieran a la provocación de la carne, nada sabían de cópula ni conocían el pecado. Y sin embargo, cuando la mujer comió del Árbol de la Ciencia, que es lo que la mandrágora significa, y dio al hombre uno de los frutos, quedó inmediatamente convertida en una vagabunda, y por ello tuvieron que salir del Paraíso. Pues Adán no la conoció durante todo el tiempo que permanecieron en el Paraíso» (Malaxecheverría, 1989: 4). En el *Tractado de las drogas* se dice, con citas a Plinio y Eliano, que este mamífero es «casto, celoso, y enemigo de adulterio», hasta tal punto que no se aparea «sino cada uno con su hembra propia, sólo por razón de produzir su semejante» y se aparta de ella «en sintiéndola preñada» (Acosta, 1578: 426). Y añade que no «se sabe limitadamente quanto tiempo dura el parto de este animal por ser muy casto, y nunca jamás se ajuntar a hembra sino en lugar muy retirado, y lo más oculto y secreto que puede hallar, por ser muy vergonzoso» (Acosta, 1578: 425).
151 Escribe al respecto que «la douela palma verso terra è ristretta nel tronco, alzandosi verso il cielo, sempre viè più s'ingrossa; TVRGESCIT IN ALTVM, scriue il Lucarini, si che pareche sia una piramide, pientata con la punta all'in giù; idea espressa d'un anima, che si ristringe nelle cose del mondo e della terra, ma si dilata en quelle dello spirito, e del cielo» (Picinelli, 1653: 295).
152 Fisiólogo, 2002: 89-90.

sido colocada como oposición metafórica a la imagen favorable representada por el mamífero y la aracácea. Existen muchas posibilidades de que la pauta aquí utilizada haya sido el grabado asociado a la empresa de Covarrubias «NIL MAGNVM LONGO NISI TEMPORE» [Figura 709]. Pese a la evidencia, no hay que excluir otras posibles opciones presentes en los libros de emblemas de Giovio, Capaccio y Aresi, así como en el tratado de arquitectura de Arfe [Figuras 710-713].

7.3.20 El león conduce el carro de la lujuria

La primera composición de la crestería sur muestra a los vicios dominados, o guiados, por la virtud. En la cima de una calesa se sienta ufano un león coronado, sujetando con una mano las riendas y con la otra un cetro [Figura 714]. Tiran del carruaje cuatro yuntas de bueyes, ciervos, cabrones y carneros, personificaciones del pecado. El león, que en esta ocasión ejerce de cochero, es el rey de los animales terrestres, y a su vez metáfora de la monarquía celestial y la justicia divina, o más propiamente del Salvador, y, por lo tanto símbolo de perdón, de remisión de la culpa y, en resumidas cuentas, de esperanza de redención[153]. Del felino, dejando a un lado los muchos conceptos desfavorables que encarna, se dice que no cierra totalmente los ojos cuando duerme y por ello se asocia a la vigilancia[154]. Dicha característica se vincula con la actitud cauta que debe tener todo buen cristiano para no dejarse embelesar por los cantos de la profanidad, y más aún si es clérigo y ejerce cometidos que puedan apartarlo de su meta. Por ello vemos al león, rey autoritario y virtuoso, señorear con brío a las bestias alegóricas de la sensualidad. Entre ellos el toro, subyugado por su condición de semental, y el ciervo, que lejos de ofrecer su usual faz amable muestra el mismo defecto que su otrora oponente[155]. Los carneros, a los que ya nos hemos referido, y los cabrones[156] encabezan un tiro impúdico que sirve de pretexto a los ideólogos del programa iconográfico para avisar a los miembros del clero catedralicio sobre la conveniencia de salvaguardar los votos de castidad como medio para encauzar la senda de la salvación. Puede ser que, para la idea general del carro, del animal que lo conduce y de los que lo hacen mover, el escultor se haya valido de la ilustración del emblema «ADVERSORUM LEVAMEN» de Mendo, sin olvidarnos del carro tirado por leones que figura en Alciato [Figuras 715-716]. Para conocer la condición indecen-

153 A esta asociación entre el león y el Hijo de Dios dedica atención exclusiva el bestiario de Philippe de Thaon (Malaxecheverría, 1989: 23-28), y también el Fisiólogo griego (Fisiólogo, 1986: 3-4 y 9-10) y latino (Fisiólogo, 2002: 65-66), buscando dicho paralelismo en el carácter, fobias y hábitos de supervivencia y caza adscritos a esta fiera.

154 El león posee esta condición porque «non apre mai intieramente bene gl'occhi, se non quando si addormenta, & però lo figurauano alle porte de tempii, mostrando che in chiesa si deue vegliare con l'animo nell'oratori, se bene il corpo par che dorma alle attioni del mondo» (Ripa, 1603: 503).

155 La literatura simbológica entiende así la promiscuidad ligada al ciervo: «On denotoit aussi l'homme addonné aus femmes, & qui desire d'auoir la compagnie de plusieurs, par un cerf ayant le genital bandé. Car quand Venus le presse & qu'il est en rut, il en s'arreste pas à une seule bische, ains va souuent au change en peu de temps de l'une a l'autre. Or dit on que le coït des cerfs en se fait pas à requoy, comme des autres animaux; mais bien qu'aussi-tost que la bische a receu la masle, elle se prend à courir, & traine sur son dos le cerf attaché que en laisse pourtant d'accomplir sa besogne que luy la fuit onstinément supporté seulement des deux pieds de derriere, & en se desprend point qu'il n'ait paracheué» (Valeriano, 1615: 85).

156 La emblemática concibe del siguiente modo el macho cabrío: «Qui plus est, l'espece de cheure en la chimaere, car cheure, & chimaere n'est qu'un, c'est à dire au peché de luxure dompté par la vertu de Bellorophon, tient le milieu; ce qui monstre l'appetit des voluptez de la chair, pourautant que cest animal est excessif en luxure & outrément enclin à petulance, & pour ce regard nous lisons que Virgile appelle les cheureaux petulants. Le mesme dit-on des satyres cheurepieds, qu'ils en peuuent rassasier la concupiscence de leur chair» (Valeriano, 1615: 117).

te de dichos animales no hay más que acudir a la alegoría. En este sentido en no pocos grabados la personificación de la *Luxuria* se hace acompañar del toro, como ya ha quedado patente, pero también del macho cabrío, el morueco[157] y el ciervo[158] [Figuras 717-719]. El tratado de Arfe, aprovechado como fuente para el caso del toro, el ciervo y el elefante, ofrece asimismo posibilidades gráficas para el cabrón y el carnero [Figura 720]. Esta composición se asemeja a la del enérgico oso que guía el arado de la gula, ubicada en una composición que analizaremos a posteriori. El león encarna en esta ocasión la tiranía, la ferocidad y el orgullo bien entendidos, propiedades asociadas simbólicamente al rey de los animales terrestres y que resultan necesarias para someter con decisión al vicio de la lujuria. En este sentido, en el capítulo de la cajonería ya habíamos presentado como fuente un grabado sumamente elocuente, realizado por Aldegrever en 1552, en el cual el león, ya a cuatro patas ya a dos, figura como atributo de la alegoría del orgullo [Figura 383]. Del mismo modo, más adelante veremos como el oso hace lo propio con su temperamento iracundo para reprimir el desenfreno del paladar.

7.3.21 Angustia espiritual

La testa pueril coronada que habíamos visto en lado norte del guardapolvo tiene su contrapunto en el brazo contrario con una cabeza de un niño con el pelo alborotado, a modo de medusa infantil [Figuras 721]. Si la figura del infante tenía allí relación con la pureza como vehículo para ascender al reino celestial, aquí el cabello descuidado expresa desasosiego y desorden interior, el mismo que pueden sufrir aquellos religiosos que con su conducta improcedente comprometen su futuro en el empíreo. El cabello revuelto es síntoma de un buen número de debilidades anímicas, alegorizadas por Ripa, entre ellas la *Tribulatione*, que en el contexto de la sillería tudense equivale a angustia espiritual[159]. Medusa tiene serpientes en vez de cabellos, rasgo que empareja a la gorgona con las erinias, seres vengadores de raíz mitológica con facciones femeninas. La forma del cabello de estas criaturas han sido interpretada como encarnación de la culpabilidad reprimida, que es a nuestro juicio el asunto que se sustancia por medio de la cabeza de infante con los bucles desordenados[160]. En este sentido, la alegoría de la *Contritione* se representa como una moza con el peinado ensortijado[161]. Con esta simple figura relivaria el Cabildo conmina de nuevo a los prebendados a evitar comportamientos viciosos que más tarde provocarán sufrimiento interior. Asimismo, da la oportunidad de rectificar a quien haya sido presa de la tentación, y con ello poner paz y concierto en su alma, recobrando con ello la inocencia mancillada del párvulo desguedejado.

---

157 En un grabado de los *Ieroglifici* de Valeriano, la lujuria se representa a través de un *montone* cabalgado por una mujer.

158 Aunque la dualidad ciervo-vicio no es muy habitual, ya que anteriormente lo habíamos asociado a la virtud para contraponerlo al vicioso toro, en un grabado de Jacob Matham de la alegoría de la lujuria figuran dos blasones con las imágenes de un carnero y un venado.

159 Los cabellos revueltos de la alegoría de la *Tribulatione* «representan los confusos pensamientos que se disipan y confunden los unos con los otros, en el constante multiplicarse de tribulaciones y trabajos» (Ripa, 2007b: 371).

160 Dice Revilla, apoyándose en una teoría del psicólogo Paul Diel, que las erinias son «símbolo del remordimiento que, ascendiendo del subconsciente, no deja de perseguir al hombre culpable, es decir, al hombre en desarmonía consigo mismo» (Revilla, 1999: 163). Por ello, enfrentarse a Medusa, que convertía en piedra a quien osase mirarla, equivaldría «a hallarse cara a cara con las culpas propias» (Revilla, 1999: 290). Puesto que, según la mentalidad griega, la peor culpa es la desmesura, la muerte de Medusa a manos de Perseo «significa triunfo de la armonía» y del «equilibrio» (Revilla, 1999: 290).

161 El cabello despeinado y revuelto de la personificación de la Contricción representa «los confusos pensamientos que se disipan y confuenden los unos con los otros, en el constante multiplicarse de tribulaciones y trabajos» (Ripa, 2007b: 371).

7.3.22 Fauna viciosa

Una pareja de aves, probablemente carroñeras, y otra de liebres comen juntas, aunque a distinta altura, en una de las composiciones de la crestería meridional [Figura 722]. Tienen mucho en común en el marco de la sillería tudense, como encarnaciones de un misma anormalidad: los excesos a que conducen los vicios de la rapiña y la concupiscencia carnal, de los cuales deben apartarse los eclesiásticos de la catedral. Los pájaros picotean uvas en un cesta colmada de frutas variadas, como las que proliferan en la cajonería de la sacristía, mientras los lepóridos mastican hojas de verdura en un nivel inferior. El recipiente rebosante de alimentos es un atributo clásico de la alegoría del gusto, según Ripa, y por extensión del apetito voraz[162]. Pese a la dificultad de identificar la especie de volátil aquí mostrada, creemos que se trata de cuervos, animales caracterizados por la avidez en el yantar[163]. No se trata de águilas, pues están perfectamente definidas por su tamaño y forma en la cajonería, y además a través de ellas sólo se podría transmitir un mensaje positivo, y no pernicioso como aquí se busca. La amonestación capitular tiene por objeto reprimir el vicio de la gula entre los canónigos, y para ello resulta muy conveniente como ejemplo el pájaro negro. Sobre la liebre no hay nada que aclarar, dado que es encarnación de la fertilidad, la incontinencia libidinosa, el amor carnal y, a fin de cuentas, la lujuria[164].

Ahora bien, puesto que los plumíferos se nutren aquí del fruto que más tarde se transformará en vino, que a su vez representa la sangre de Cristo, podríamos darle a esta composición una interpretación más conciliadora, relacionada con la domesticación de los vicios. Los pájaros podrían ser en realidad la encarnación de los fieles redimidos, que se nutren de confianza en una vida ulterior, y los medrosos mamíferos, que comen serenos y confiados lejos de su fogosidad e actividad característicos. Los lepóridos serían a su vez imagen del apaciguamiento que supone tener el alma alejada de la intranquilidad del pecado. Se repetiría aquí, con ligeras variantes, el mensaje de esperanza que se había esculpido en la cajonería utilizando fruteros, córvidos, gazapos y niños. El escultor podría estar usando para la liebre muestras gráficas de la emblemática, tomadas de autores como Camerarius y Valeriano [Figuras 723-724], como había hecho supuestamente en los dos últimos entrepaños de cada lado del respaldo con la ilustración del emblema «PER VIGILANT AMBO» de Covarrubias.

7.3.23 Reino de Dios

La siguiente construcción iconográfica del guardapolvo presenta como único elemento constitutivo una corona real incrustada en una cartela vegetal [Figura 725]. A diferencia de la corona imperial, distintivo de la Monarquía mundana, el tocado regio alude a la Majestad di-

---

[162] La alegoría del *Gusto* puede se efigia como una «donna, che con la destra tenga un cesto pieno di diuersi frutti, & nella sinistra un persico», y aclara que «si dipinge con varietà de frutti, perche questi senza artificio, diuersamente dal gusto si sanno sentire» (Ripa, 1603: 448).

[163] En el Fisiólogo se utiliza la figura del buitre para moralizar sobre aquellos que se entregan «torpemente al vientre». Dice así: «El buitre es más voraz que todas las aves juntas. Puede pasar sin comida durante cuarenta días, pero, cuando la encuentra, engulle de ella la cantidad equivalente a la que había dejado de tomar, y así equilibra la abstinencia de cuarenta días con una voracidad propia de otros cuarenta días» (Fisiólogo, 1986: 47).

[164] El carácter vicioso de la liebre ya ha sido explicado en la descripción de la crestería de la cajonería de la sacristía catedralicia.

vina. Es distintivo de un reino que todo fiel anhela pero al que sólo se accede después de una fugaz y ejemplar existencia terrenal concebida como preparación para la vida en beatitud. Antes de entrar en ese dominio intemporal, fin del trayecto de la esperanza cristiana, habrá que acreditar ante el sumo juez una conducta virtuosa fundamentada en los mandatos de la Iglesia. Tales preceptos se contradicen con los de la temporalidad, de goces inmediatos y futiles, de indisciplina y desobediencia, de privilegios que no trascienden, que se obtienen en vida y se pierden en el instante de la muerte. Esta vacuidad, caldo de cultivo de la tentación y la perdición, sirve de pretexto a los ideólogos del programa para esculpir la figura áulica a modo de *exemplum* que todo clérigo que se sienta en la sillería debe observar. Picinelli pone de relevancia las ideas de fe, santidad y abandono de las grandezas humanas como conductos apropiados para ceñirse la diadema de la tierra prometida[165]. Los grabados que ilustran la literatura emblemática son, una vez más, la fuente de la que beben principalmente los responsables del programa figurativo. Muchos de ellos presentan la corona real como elemento accesorio, caso de Villava, Giovio, Covarrubias y Saavedra Fajardo [Figuras 726-729]. Este último autor trata la corona real como objeto individualizado, y por tal motivo se convierte en la pauta gráfica más idónea.

7.3.24 Hipocresía y pereza

La abulia y el fingimiento, dos conceptos presentes en la *Iconologia* de Ripa, son los argumentos de la pieza que un asno, un lobo y un pavo interpretan en el escenario de la sala capitular [Figura 730]. El pavo común, o gallipavo, apenas ha tenido fortuna como sujeto parlante en los libros de simbología animal de la Edad Moderna, eclipsado por la potencia semántica de su pariente el pavo real. Un ejemplar de esta especie se dispone enmarcado por una concha de vieira, bajo la cual se representa una escena de hipocresía animal, en la cual un incauto asno se deja lamer por un taimado lobo sentado en sus cuartos traseros. Esa falsa sintonía no es otra cosa que una treta del cánido para ganarse la confianza del burro para más tarde apresarlo. El fiero depredador se erige, pues, en metáfora del engaño. El jumento, ligado a un buen número de anomalías, entre ellas la necedad[166] y la obstinación, madre de la ignorancia según Ripa[167], figura aquí como paladín del vicio de la *pigritia*, que no es desidia física sino apatía religiosa[168]. El demonio, que se manifiesta a través del lobo artero, penetra con ar-

---

[165] El agustino italiano señala como ejemplo el caso de Enrique III, rey de Polonia y Francia, cuyo escudo de armas presenta tres coronas, dos inferiores supeditadas a otra superior, «idea di quella che sù nell'Empireo Iddio suol ripartire à suoi serui», dando a entender que «in tal guisa, che in suoi affetti viueuano del tutto astratti dalle grandezze mondane, e che aspirauano unicamente alle laureole de i beati, come che nell'anima di quel gran monarca risuonassero di continuo, cossì le promesse che la sapienza diuina faceua a i suoi diuoti» (Picinelli, 1653: 545). Asimismo muestra la imagen de la «corona reale, figurata sopra l'incuggine, d'intorno la quale si vedeuano lime, e martelli, standole anco vicino il fuoco della fucina io diedi», de lo que se infiere que «la corona del martirio, e quella della beatitudine non s'ottiene, se non passando per tormenti, per ferite, e morti» (Picinelli, 1653: 546).

[166] Los egipcios para mostrar un «ignorante di tutte le cose, faceuano una imagine col capo dell'asino, che guardasse la terra, perche al sole della virtù non s'alza mai l'occhio de gl'ignoranti, i quali sono nell'amor di se stessi, & delle cose proprie, molto più licentiosi de gl'altri, come questo animale più teneramente de gli altri ama i suoi parti» (Ripa, 1603: 222). Ripa aporta otra versión de la ignorancia como un «fanciullo nudo à cauallo sopra d'un' asino», por ser «detto animale priuo di ragione, & indocile, & molto simile à lui» (Ripa, 1603: 222).

[167] Ripa, 1603: 373.

[168] La *Pigritia* se concibe como una «donna scapigliata, terrà il capo chino, sarà vestita d'habito vile, e rotto, sederà, tenendo ambi le mani in seno coperte, & i piedi un sopra l'altro, & à canto le starà un' asino à giacere, ouero una tartaruga», ha-

gucias tratando de apoderarse con disimulo de las voluntades distraídas de la clerecía, encarnadas por el équido. El gallipavo, emblema de la exasperación según Picinelli[169], refuerza con su conocida pasividad acidiosa el mensaje que se quiere hacer llegar, que no es otro que alertar sobre la vehemencia con la que actúan los vicios, en este caso la avaricia, en las voluntades apáticas y las actitudes indolentes con respecto a los mandatos divinos[170]. La presente diatriba tiene por objeto exhortar a favor de la vigilancia, la diligencia y la fimeza con la que deben actuar los capellanes, los prebendados y el propio obispo en el desempeño de sus funciones. De no actuar así los resortes de la profanidad podrían penetrar en las mentes distraídas con ardides de lobo. En un grabado de Crispijn van de Passe, la alegoría de la Acedia se retrata junto a un asno [Figura 731]. El mismo grabador es autor de una personificación femenina de la Avaricia escoltada por un cánido salvaje con una presa en sus fauces. Este recurso gráfico, conviene recordar, ya figura como recurso gráfico para contextualizar el vicio de la codicia en un relieve anterior [Figura 703]. Para el burro y el pavo se pudieron haber considerado grabados alusivos en impresos de Alciato, Arfe y Camerarius, así como en el *Ornithologiae* de Ulisse Aldrovandi y la *Historia* de Plinio [Figura 732-738].

7.3.25 El oso guía el arado de la codicia

Con la irrupción del león, mejor valorado como imagen simbólica por la Iglesia, el oso ha perdido el trono como representación animada del vigor, la invencibilidad y la virtud en las *ménageries* de la Edad Media[171]. Aquí se ha querido recuperar su fortaleza como fustigador del pecado, poniéndolo al frente de un arado al que se ungen, sujetos con yugos, tres parejas de lobos[172], jabalíes y perros [Figura 739]. Se trata de animales reputados por su apetencia inmoderada en lo tocante a la comida. A ellos se suma, fuera del apero, una raposa que porta una pértiga, alimaña insaciable y de hábitos ladinos que agudiza el ingenio cuando procura el sustento, como ya hemos señalado al analizar los seres que encarnan la necedad en la cajonería. El puerco salvaje figura aquí por su glotonería[173], sin olvidar que posee temperamento sanguíneo[174] y un comportamiento obsceno[175] [Figuras 740-742]. El perro, aparte de su vínculo con la envidia[176], es conocido por su voracidad, propiedades que justifican sobradamente su presencia en la composición por ser manifestaciones de una misma ambición desmedida. Podemos apreciar tales características del proceder del cánido en dos grabados alegóricos, uno de Jacob Matham[177] y otro de Crispijn van de Passe [Figura 743].

---

ciéndola acompañar de un asno, como indica Piero Valeriano, por ser este animal «reputato da molti assai pigro» (Ripa, 1603: 403-404).

169 Picinelli, 1653: 121.

170 Veamos la descripción que hace Arfe en su *Varia commensuración* de esta ave doméstica: «Gallipabo es aue muy pereçosa, y siempre anda con la cola en rueda, y la pluma erizada; tiene en el pecho una grosura colorada, y anda con las alas desviadas del cuerpo, su altura media vara» (Arfe, 1675: 13).

171 Pastoureau, 2008: 54-55.

172 Acerca del lobo y sus connotaciones viciosas, especialmente su conportamiento codicioso, que es el que aquí nos interesa, ya se ha dicho todo lo que cabría en epígrafes anteriores.

173 La alegoría de la *Gola* toma forma de una «donna à sedere sopra un porco», dado que estos animales «sono infinitamente golosi» (Ripa, 1603: 193).

174 Picinelli, 1653: 170.

175 Valeriano, 1615: 112.

176 Picinelli, 1653: 158.

177 El puerco salvaje y el perro se erigen en símbolos de la gula en sendos blasones situados en los ángulos superiores de di-

Si contrastamos al oso con el bestiario al que mantiene sojuzgado no parece a primera vista el ejemplo más apropiado para escenificar el combate contra los excesos, dado su carácter iracundo[178] y por ser abanderado del apetito carnal[179] [Figuras 744-745]. San Agustín no tiene en buena estima al plantígrado, pues en uno de sus sermones lo califica de *ursus diabolus*[180]. La disputa veterotestamentaria entre David y el oso que le diezmaba el rebaño equivale a la lucha de Cristo contra Satanás para no sucumbir a las tentaciones[181]. Pero no nos llevemos a engaños, pues para roturar la tierra de la sobriedad no hay mejor labrador que este coloso, cuya aspereza sirve para oprimir con determinación a las personificaciones del desenfreno en el comer, la avaricia y la envidia, ramificaciones de la avidez codiciosa. La ira se entiende aquí como virtud, del mismo modo que el león con su talante arrogante somete desde su carro a las bestias de la indecencia.

Los posibles referentes para esta fauna alegórica se encuentran en el tratado de Arfe y en ilustraciones de emblemas de Saavedra, Camerarius, Giovio, Capaccio y Villava, así como en Juan de Rojas, autor de un libro de simbología teresiana titulado *Representaciones de la verdad vestida* [Figuras 746-756]. Algunos de estos animales tienen su reflejo, con mayor o menor paralelismo, en las láminas grabadas que figuran en la traducción castellana de la *Naturalis historia* de Plinio, como ya hemos comprobado en el caso del pavo. El enorme parecido entre el oso erguido y el lobo sentado, por citar sólo dos de los ejemplos de mayor semejanza con sus pares esculpidos en la sillería, podría confirmar el uso de tales estampas por parte del maestro de Fornelos [Figura 757].

7.3.26 Arbor victoriae

Las referencias a la palmera son numerosas en la sillería, bien como árbol posicionado detrás de un elefante, bien como hoja suelta en al menos dos composiciones del respaldo. En esta ocasión la vemos en todo su esplendor, sin interferencias, con sus poderosas raíces, tronco y hojas, repleta de dátiles [Figura 758]. La flexibilidad de sus ramas, que aunque se las cargue de peso no se resienten y vuelven a su posición, ha dado pie a múltiples interpretaciones semánticas. Entre las nociones simbólicas asociadas a este árbol figuran dos de significación muy pareja: el tesón y la victoria, dos elementos consustanciales a los mártires[182]. A ellas se

cho grabado, obra de 1593 de Jacob Matham (sobre un diseño anterior de Hendrick Goltzius).

178 Con respecto al humor colérico del oso se dice que «aucuns encore veulent entendre par la figure de l'ours, une extreme & violente colere, d'autant que cest animal est coustumier de se laisser aller aux immoderez appetits de son courage, voire emporter aux plus desesperez actes d'une furieuse cruauté» (Valeriano, 1615: 141).

179 Picinelli, 1653: 192.

180 Mateo Gómez, 1979: 95.

181 Cuando Saúl expone a David sus dudas acerca de su idoneidad para batirse con el filisteo Goliat, él le responde del siguiente modo: «Cuando tu siervo apacentaba las ovejas de su padre y venía un león o un oso y se llevaba una oveja del rebaño, yo le perseguía, le golpeaba y lle arrancaba de la boca la oveja; y si se volvía contra mí, le agarraba por la quijada, le hería y le mataba» (1 Sam 17, 34-35).

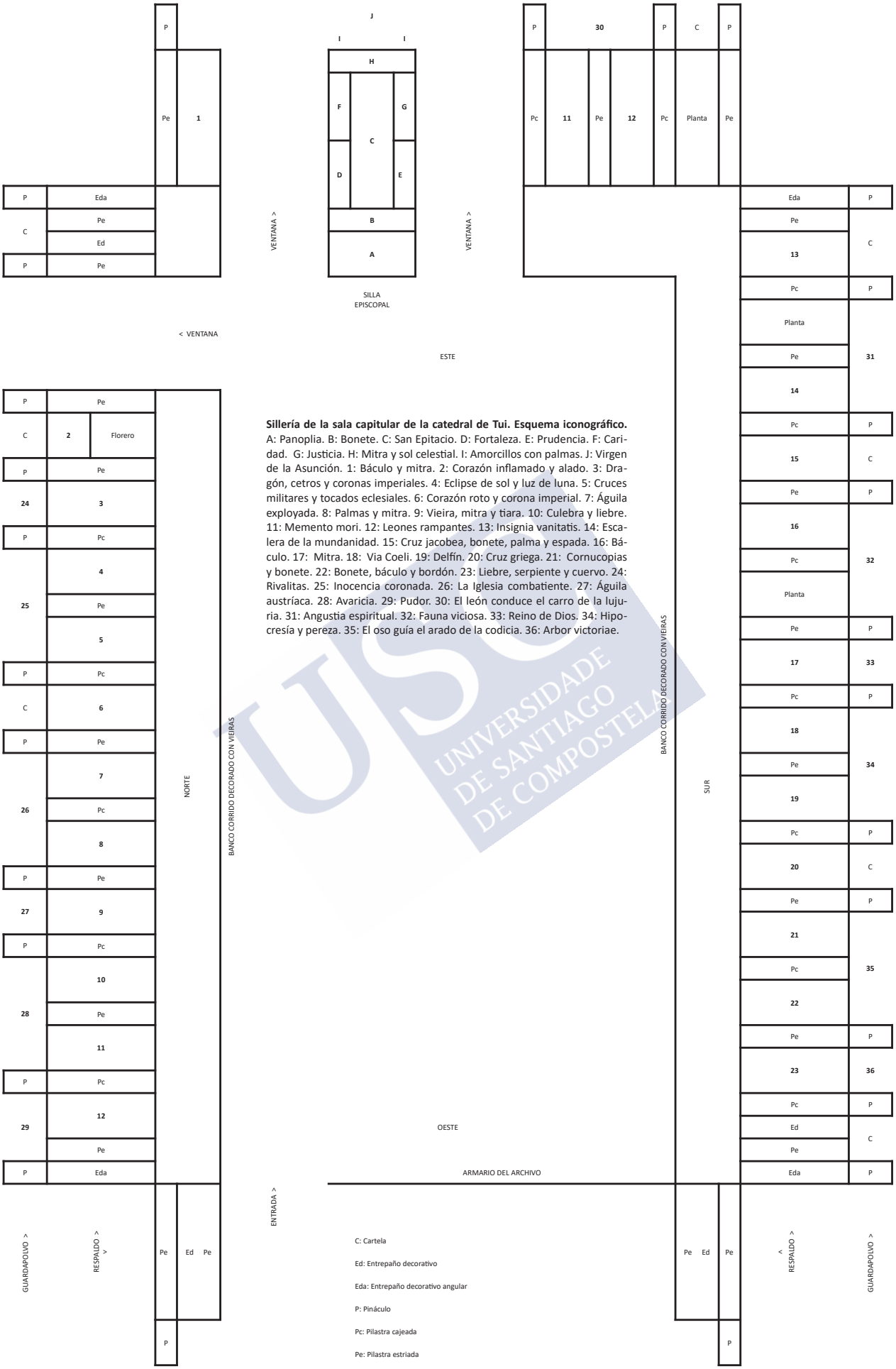
182 En Aristóteles y Plutarco se puede leer que si se coloca «en las ramas de una palmera un gran peso, hasta el extremo de no poder soportar tanta carga añadida a la suya, la palmera, sin embargo, no cederá, ni siquiera se doblará; por el contrario, resistirá y se enderezará, combándose hacia arriba. He ahí por qué, dice Plutarco, en los combates la rama de la palmera se convirtió en el símbolo de la victoria, porque está en su naturaleza no ceder nunca a la fuerza que le presiona y le oprime» (Tervarent, 2002: 418-419). Como acabamos de comprobar en el pensamiento de la Antigüedad aflora por primera vez la concepción de la palmera y la palma como símbolos del triunfo. Alciato retoma esta noción ligándola a la virtud de la constancia en su emblema «OBDVRANDVM ADVERSVS VRGENTIA»: «La palmera aguanta el peso y se levanta en arco, y cuanto más se la presiona más levanta la carga. Lleva perfumadas bayas, dulces golosinas, que son teni-

añade el concepto de justicia divina, ante la cual todo mortal tendrá que personarse tras la muerte[183]. A este juicio también tendrá que acudir el cabildo catedralicio y el prelado de Tui. Para salir airosa de este proceso, la clerecía catedralicia habrá de demostrar, como la palma, fortaleza y perseverancia en el ideario cristiano, el mismo bagaje que acumulan aquellos santos que se han enfrentado al martirio. La emblemática vuelve a ser la fuente predilecta que suministra al taller de escultura los modelos figurativos que más se ajustan a la representación del *arbor victoriae*. Los referentes más adecuados surgen de los libros de Camerarius, Borja, Villava y Valeriano [Figuras 759-762].

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

das en los banquetes como el primer regalo. Ve, niño, y subiéndote a las ramas, cógelas: quien se mantiene constante en su propósito, se lleva dignos premios» (Alciato, 1993: 70). Tomando de nuevo como pretexto la cualidad de la palmera de soportar el peso sobre sus hojas sin que decaigan, la fémina que encarna la *Perseveranza* se hace acompañar de una palma, asemejada a la virtud, la cual «si conosce quando il vitio gli da occasione di far resistenza, & perde sè stessa la perseueranza, lasciando le buone opere» (Ripa, 1603: 393).

183 En la literatura simbólica italiana coetánea de Alciato figura un jeroglífico dedicado a la justicia en el cual se señala que la palmera «rend son fruict en pareille ebalité & poids que les fueilles; pour ce ont ils voulu qu'elle signifiast la iustice. D'auantage le palmier est d'une matiere incorruptible, & qui ne vieillit quasi point, comme ceux qui administrent la iustice doiuent estre incorruptibles, sans flechir de part ny d'autre à l'appetit d'aucuns. En somme elle en perd iamais les fueilles, si lon en les arrache par force, au lieu que le laurier, l'olivier, le myrte, & quelques autres arbres, qui sont tousiours verds, posent leurs premieres fueilles, quand ils en poussent d'autres. Aussi est il requis que la iustice soit immobile. Et comme elle resiste aux poids, ou pesanteurs, & contrelucte les efforts, les iuges en doiuent faire de mesme, contrepointer tous seducteurs, affronteurs & pipeurs, en se laissants corrompre par force de presens ni par violence» (Valeriano, 1615: 671).



Sillería de la sala capitular de la catedral de Tui. Esquema iconográfico. A: Panoplia. B: Bonete. C: San Epitacio. D: Fortaleza. E: Prudencia. F: Caridad. G: Justicia. H: Mitra y sol celestial. I: Amorcillos con palmas. J: Virgen de la Asunción. 1: Báculo y mitra. 2: Corazón inflamado y alado. 3: Dragón, cetros y coronas imperiales. 4: Eclipse de sol y luz de luna. 5: Cruces militares y tocados eclesiales. 6: Corazón roto y corona imperial. 7: Águila exployada. 8: Palmas y mitra. 9: Vieira, mitra y tiara. 10: Culebra y liebre. 11: Memento mori. 12: Leones rampantes. 13: Insignia vanitatis. 14: Escalera de la mundanidad. 15: Cruz jacobea, bonete, palma y espada. 16: Báculo. 17: Mitra. 18: Via Coeli. 19: Delfín. 20: Cruz griega. 21: Cornucopias y bonete. 22: Bonete, báculo y bordón. 23: Liebre, serpiente y cuervo. 24: Rivalitas. 25: Inocencia coronada. 26: La Iglesia combatiente. 27: Águila austríaca. 28: Avaricia. 29: Pudor. 30: El león conduce el carro de la lujuria. 31: Angustia espiritual. 32: Fauna viciosa. 33: Reino de Dios. 34: Hipocresía y pereza. 35: El oso guía el arado de la codicia. 36: Arbor victoriae.

C: Cartela

Ed: Entrepaño decorativo

Eda: Entrepaño decorativo angular

P: Pináculo

Pc: Pilastra cajeada

Pe: Pilastra estriada

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

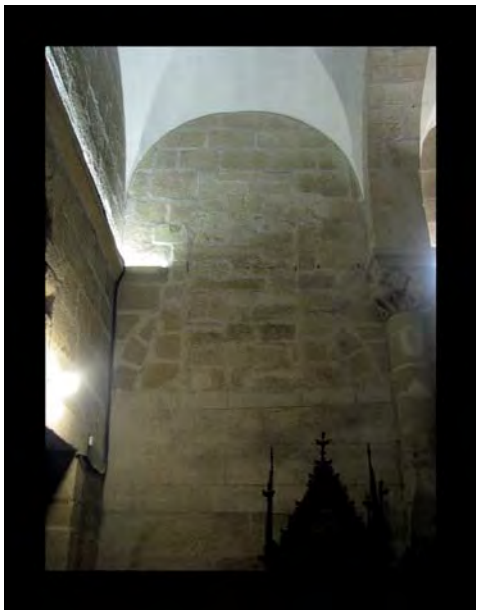


Figura 528. Antiguo vano de acceso a la sala capitular desde el transepto, hoy tapiado.



Figura 529. Puerta actual de ingreso a la sala capitular.



Figura 530. Sillería de la sala capitular. Banco y respaldos del lado norte. Domingo Rodríguez de Pazos. 1712.



Figura 531. Sillería de la sala capitular. Banco y respaldos del lado sur.



Figura 532. Cátedra episcopal de la sillería de la sala capitular en la Exposición Internacional de Barcelona de 1929. Arxiu Històric de la Ciutat, Barcelona.



Figura 533. Sillería de la sala capitular. Asiento del secretario capitular.

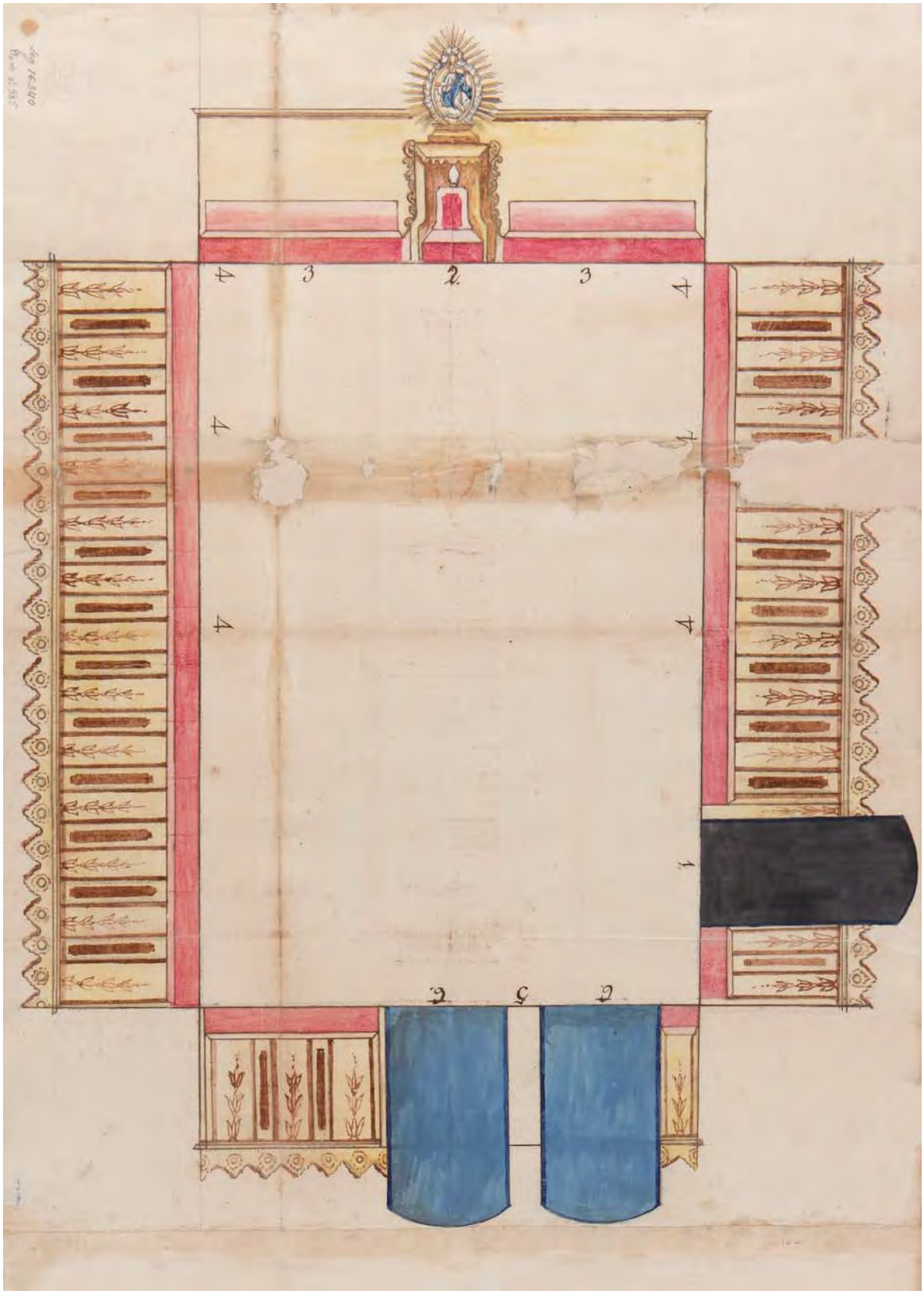


Figura 534. Dibujo con la nueva disposición de la sillería de la sala capitular de la catedral de Tui. 1795-97. Archivo Histórico Nacional, Madrid.



Figura 535. Sillería de la sala capitular. Cátedra episcopal en la capilla mayor de la catedral de Tui. Vista frontal.



Figura 536. Sillería de la sala capitular. Cátedra episcopal en la capilla mayor de la catedral de Tui. Vista lateral.



Figura 537. Sillería de la sala capitular. Asiento del deán. Respaldo con entrepaños y pilastras.



Figura 538. Sillería de la sala capitular. Bancos de los canónigos. Entrepaño y pilastras.



Figura 539. Sillería de la sala capitular. Bancos de los canónigos. Entrepaño y pilastras.



Figura 540. Sillería de la sala capitular. Bancos de los canónigos. Entrepaños y pilastras.



Figura 541. Sillería de la sala capitular. Bancos de los canónigos. Entrepaños y pilastras ornamentales.



Figura 542. Sillería de la sala capitular. Bancos de los canónigos. Entrepaño y pilastras ornamentales.



Figura 543. Sillería de la sala capitular. Bancos de los canónigos. Entrepaño y pilastras ornamentales.



Figura 544. Sillería de la sala capitular. Bancos de los canónigos. Entrepaños y pilastras ornamentales.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Figura 545. Sillería de la sala capitular. Bancos de los canónigos. Entrepaño y pilastras ornamentales.



Figura 546. Sillería de la sala capitular. Crestería. Pináculos y cartela vegetal.



Figura 547. Sillería de la sala capitular. Crestería. Pináculos y cartela vegetal.



Figuras 548-550. Sillería de la sala capitular. Cartelas vegetales.



Figura 551. Sillería de la sala capitular. Crestería. Pináculos y cartela vegetal.



Figura 552. Sillería de la sala capitular. Crestería. Pináculos y cartela vegetal.



Figura 553. Sillería de la sala capitular. Crestería. Varios pináculos y cartela vegetal.



Figura 554. Sillería de la sala capitular. Cartela sobre la puerta de entrada.



Figura 555. Sillería de la sala capitular. Asiento con bonete entre lirios y panoplia.



Figura 556. Sillería de la sala capitular. Respaldo de la cátedra episcopal con San Epitacio.



Figura 557. Catedral de Tui. Sillería del coro. San Epitacio. 1699.



Figura 558. Sillería de la sala capitular. Respaldo de la cátedra episcopal, con las alegorías de la Caridad y la Fortaleza.



Figura 559. Sillería de la sala capitular. Respaldo de la cátedra episcopal, con las alegorías de la Justicia y la Prudencia.



Figura 560. Sillería de la sala capitular. Dosel del sitial del obispo, con niños, angelotes, sol y mitra.



Figura 561. *Di Lucio Vitruuio Pollione de Architectura Libri dece…*, Como, 1521.



Figura 562. Ángeles del baldaquino de la capilla mayor de la basílica compostelana.



Figura 564. Juan de Horozco: *Emblemas morales*, Çaragoça, 1603.



Figura 563. Cátedra episcopal de la sillería del coro de la catedral de Tui.



Figura 565. Juan de Borja: *Empresas morales*, Bruselas, 1680.



Figura 566. Sillería de la sala capitular. Remate de la cátedra episcopal, con la Virgen de la Asunción.



Figura 567. Sillería de la sala capitular. Respaldo del asiento del secretario capitular.



Figura 568. «Las armas de los fuertes». *Los emblemas de Alciato*, Lyon, 1549. Biblioteca Nazionale Centrale, Roma.



Figura 569. Giulio Cesare Capaccio, *Trattato delle imprese*, Napoli, 1592. Library of the University of Illinois at Urbana-Champaign.



Figura 570. Juan de Horozco, *Emblemas morales*, Çaragoça, 1604. Library of the University of Illinois at Urbana-Champaign.



Figura 571. Juan de Villava, *Empresas espirituales y morales*, Baeza, 1613. Library of the University of Illinois at Urbana-Champaign.



Figura 572. Théodore de Bèze, *Icones…*, Genevae, 1580. Bibliothèque de Genève.



Figura 573. Paolo Giovio, *Diálogo de las empresas militares, y amorosas*, León de Francia, 1561. Duke University Libraries.



Figura 574. Sillería de la sala capitular. Respaldo. Serpientes, báculo y mitra.



Figura 575. Heinrich Aldegrever, *Afgunst* (Envidia), 1552. Rijksmuseum, Amsterdam.



Figura 576. Sebastián de Covarrubias, *Emblemas morales*, Madrid, 1610.



Figura 577. *Los emblemas de Alciato*, Lyon, 1549. Library of the University of Illinois at Urbana-Champaign.



Figura 578. Juan de Villava, *Empresas espirituales y morales*, Baeza, 1613. Library of the University of Illinois at Urbana-Champaign.

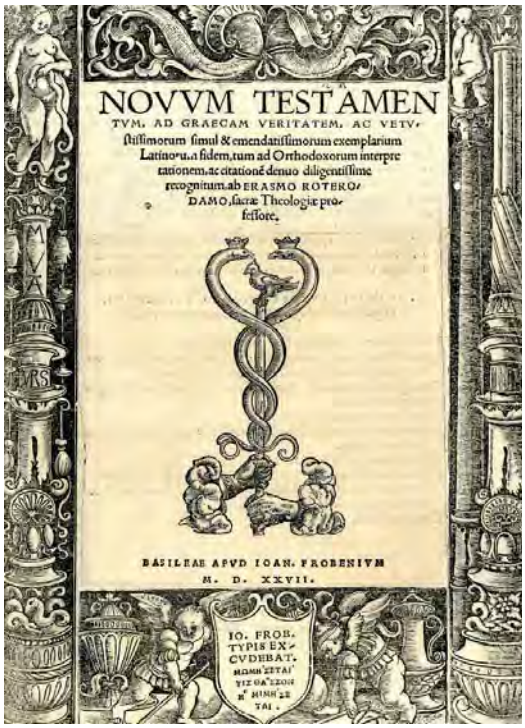


Figura 579. *Novum Testamentum…*, Basileae, 1527. British Museum, London.



Figura 580. Sillería de la sala capitular. Respaldo. Dos palmas y mitra.



Figuras 581. «MELIORA SEQVENT». Juan de Borja, *Empresas morales*, Bruselas, 1680.



Figura 582. Sillería de la sala capitular. Respaldo. Báculo entre lirios.

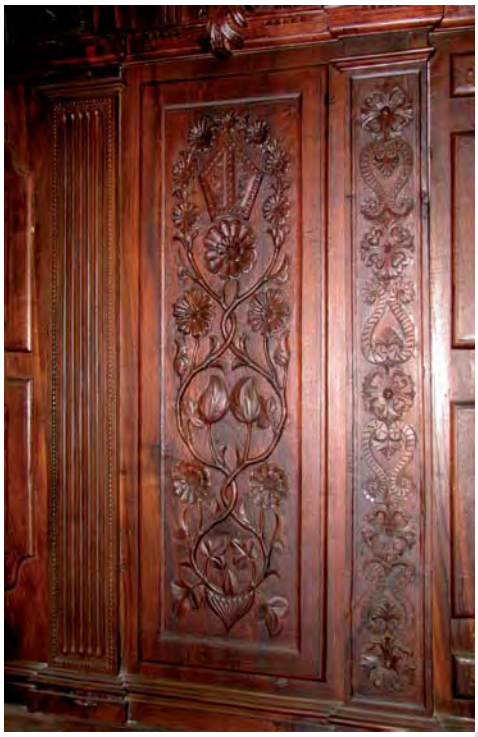


Figura 583. Sillería de la sala capitular. Respaldo. Mitra entre plantas y flores.



Figura 584. Sillería de la sala capitular. Respaldo norte. Corazón ardiente y alado.

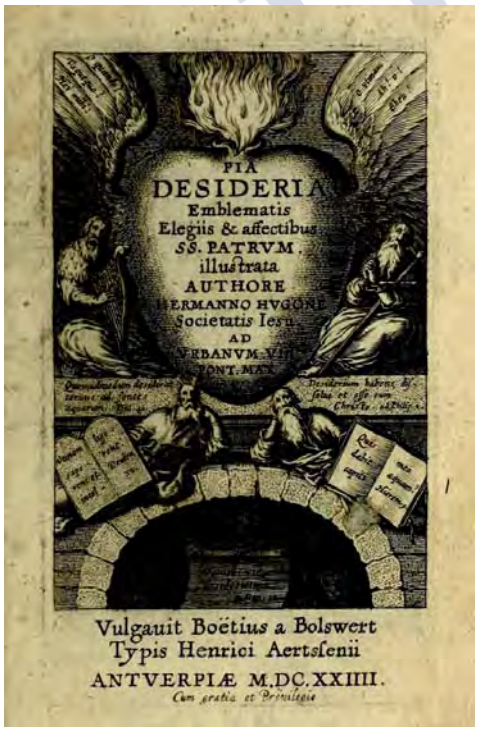


Figura 585. Herman Hugo, *Pia desideria. Emblematis elegiis & affectibus...*, Antuerpiae, 1624. Duke University Libraries.

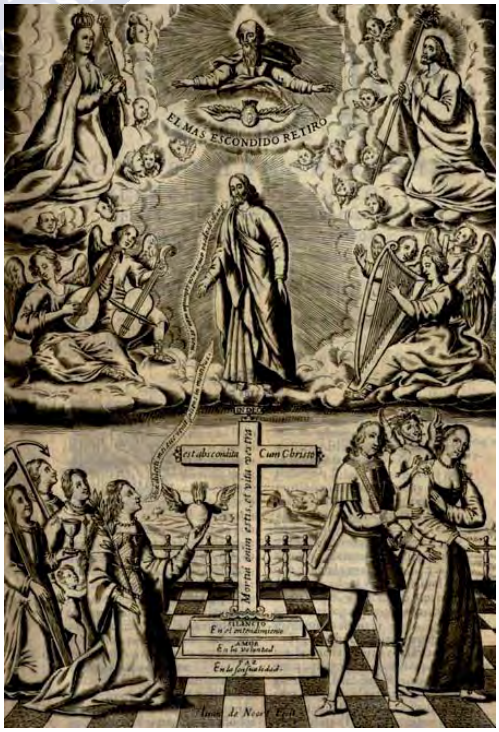


Figura 586. José Maldonado, *El más, escondido retiro…*, Çaragoza, 1649. Bibliothèque Municipale, Lyon.



Figura 587. «TIMORIS PONDVS». Juan de Borja, *Empresas morales*, Bruselas, 1680. Library of the University of Illinois at Urbana-Champaign.



Figura 588. Juan de Horozco: *Emblemas morales*, Çaragoça, 1604. Library of the University of Illinois at Urbana-Champaign.



Figura 589. Pedro Rodríguez de Monforte, *Descripción de las honras…*, Madrid, 1666.



Figura 590. Sillería de la sala capitular. Respaldo norte. Maceta con liliáceas.



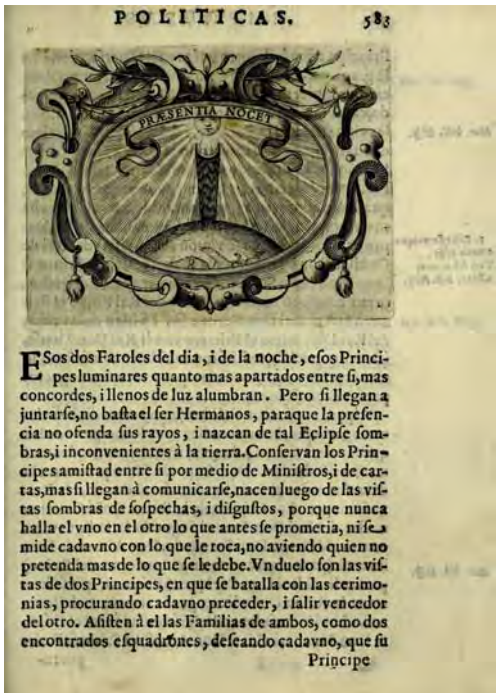
Figura 591. Piero Valeriano, *I ieroglifici...*, Venetia, 1625. Biblioteca Nazionale, Napoli.



Figuras 592. Sillería de la sala capitular. Respaldo. Eclipse solar y luz de luna.



Figuras 593. Sillería de la sala capitular. Respaldo. Detalle del eclipse.



POLITICAS. 583

PRÆSENTIA NOCET

ESos dos Faroles del dia, i de la noche, eſos Principes luminares quanto mas apartados entre ſi, mas concordes, i llenos de luz alumbran. Pero ſi llegan a juntarſe, no baſta el ſer Hermanos, paraque la preſencia no ofenda ſus rayos, i nazcan de tal Eclipſe ſombras, i inconvenientes à la tierra. Conſervan los Principes amiſtad entre ſi por medio de Miniſtros, i de cartas, mas ſi llegan à comunicarſe, nacen luego de las viſtas ſombras de ſoſpechas, i diſguſtos, porque nunca halla el vno en el otro lo que antes ſe prometia, ni ſe mide cadavno con lo que le roca, no aviendo quien no pretenda mas de lo que ſe le debe. Vn duelo ſon las viſtas de dos Principes, en que ſe batalla con las cerimonias, procurando cadavno preceder, i ſalir vencedor del otro. Aſiſten à el las Familias de ambos, como dos encontrados eſquadrones, deſeando cadavno, que ſu Principe

Figuras 594. Diego de Saavedra Fajardo, *Idea de un príncipe político christiano*, Milán, 1642. Duke University Libraries.



120 DIALOGO DELAS

DOM. *Cierto ami me contenta infinito; porque el anima del verſo de Iuuenal le dà la vida. Pero digame* V.S. *los Reuerendiſſimos Cardenales con quien hà tenido tan larga conuerſacion, ſuelen traer empreſas?* IOVIO. *Si, quando ſon Principes nobles, como fuè el Cardenal Aſcanio, que hauiẽdo hecho quanto pudo en Conclaue porque Rodrigo Borja fueſſe criado Papa que ſe llamò Alexandro Sexto; no paſſo mucho tiempo, que en los grandes effetos lo hallo no ſolamente ingrato, mas aun capital enemigo: porque por obras del dicho, y por ſus malos diſignos, echaron los Franceſes de Milan al Duque Ludouico Eſforça, y ſin oluidarſe del odio jamas no dexò de perſeguir la caſa Eſforça, haſta que los deſtruyeron, y quitaron el Eſtado, lleuandolos preſos a Francia. Sobreſte*

Figura 595. Paolo Giovio, *Diálogo de las empresas militares...*, León de Francia, 1561. Duke University Libraries.



131

VNI RADIIS NOCET

Quando la Luna llena de hermoſura
la noche alegra, y como aficionada
mira la verde vid, y ſu freſcura
y vee no eſtar ſu fruta ſazonada,
ayuda con ſus rayos, y procura
alcance la ſazon tan deſſeada,
Mas no ſon eſtos rayos aunque aplazen
los que ſon meneſter, y ſatisfazen.

EMBL. XV. S 3 Muche

Figura 596. Juan de Horozco, *Emblemas morales*, Segovia, 1689. Library of the University of Illinois at Urbana-Champaign.



POLITICAS. 85

CL NAVRE PATENT

REpara la Luna las auſencias del Sol, preſidiendo a la noche. De ſus movimientos, crecientes, i menguantes pende la conſervacion de las coſas, i avnque es tanto mas hermoſa, quanto ſon ellas mas eſcuras, i deſmayadas, recibiendo ſer de ſu luz, ni por eſto, ni por ſus continuos beneficios ai quien repare en ella, avn quando ſe ofreze mas llena de reſplandores. Pero ſi alguna vez interpueſta la ſombra de la tierra ſe eclipſan ſus rayos, i deſcubre el defecto de ſu cuerpo, no iluminado, como ſe ofrecia antes a la viſta, ſino opaco, i eſcuro, todos leuantan los ojos a notalla, i avn antes que ſuceda, eſtà prevenida la curioſidad, i le tiene medidos los paſos grado à grado, i minuto à minuto. Son los Principes los Planetas de la tierra, las Lunas, en las quales ſubſtituye ſus rayos aquel divino Sol de juſticia para el govierno temporal, porque ſi aquellos predominan à las coſas, eſtos à los animos, i aſi los Reyes de

Figuras 597. Diego de Saavedra Fajardo, *Idea de un príncipe político christiano*, Milán, 1642. Duke University Libraries.



Figuras 598. Sillería de la sala capitular. Respaldo. Cruces militares de Malta y Santiago y tocados eclesiásticos.



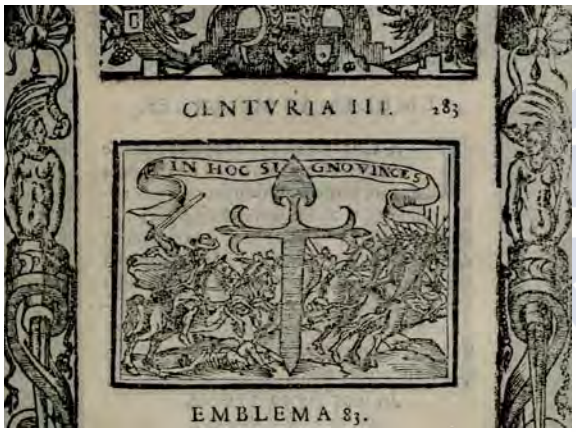
Figuras 599. Sebastián de Covarrubias Orozco, *Emblemas morales*, Madrid, 1610. Library of the University of Illinois at Urbana-Champaign.



Figura 600. «LIBRATA REFVLGET». Diego de Saavedra Fajardo, *Idea de un príncipe político christiano representada en cien empresas*, Milán, 1642. Library of the University of Illinois at Urbana-Champaign. **Figura 601.** «E Caelo ad Caelum». Giovanni Ferro, *Teatro d'imprese*, Venetia, 1623. Duke University Libraries.



Figura 602. «DEFLETO CINERI EXCUBIAE». Francisco de Montalvo, *Noticias fúnebres de las magestuosas exequias...*, Palermo, 1689. Library of the University of Illinois at Urbana-Champaign.



Figuras 603. «IN HOC SIGNO VINCES». Sebastián de Covarrubias Orozco, *Emblemas morales*, Madrid, 1610. Library of the University of Illinois at Urbana-Champaign.



Figuras 604. «PRETIVM VIRTVTIS». Diego de Saavedra Fajardo, *Idea de un príncipe político christiano*, Milán, 1642. Duke University Libraries.



Figura 605. *La regla y stablescimientos de la cavallería de Sanctiago...*, Madrid, 1577. Biblioteca Universitaria Alessandrina, Roma.



Figura 606. Mauro Castellá Ferrer, *Historia del apóstol de Iesús Christo Sanctiago Zebedeo...*, Madrid, 1610. Bibliothèque Municipale, Lyon.



Figura 607. *La regla y establecimientos, de la orden de la caualleria de Santiago del Espada...*, Alcalá de Henares, 1565. British Library, London.



Figuras 608. *Regla de la orden y cauallería del señor Santiago...*, Alcalá de Henares, 1547. Museo das Peregrinacións e de Santiago, Santiago de Compostela.



Figura 609. Sillería de la sala capitular. Respaldo. Bonete, báculo y cruz pastoral.



Figura 610. Sillería de la sala capitular. Respaldo. Corazón roto y corona imperial.



Figuras 611. «VENENATVM NON VRITVR». Juan de Borja, *Empresas morales*, Bruselas, 1680.



Figura 612. Sillería de la sala capitular. Respaldo. Vieira, mitra y tiara.



Figura 613. *La regla y stablescimientos de la cavallería de Sanctiago del Espada, con la hystoria del origen y principio della*, Madrid, 1577. Biblioteca de la Fundación Penzol, Vigo.



Figura 614. Mauro Castellá Ferrer, *Historia del apóstol de Iesús Christo Sanctiago Zebedeo patrón y capitán general de las Españas*, Madrid, 1610. Bibliothèque Municipale, Lyon.



Figura 615. Paolo Aresi, *Impresa sacre…*, Milano, 1625. Biblioteca Nazionale Centrale, Roma.



Figura 616. Sillería de la sala capitular. Respaldo. Escalera de las vanidades.



Figura 617. Andrés Mendo, *Príncipe perfecto y ministros aiustados...*, León de Francia, 1662. Library of the University of Illinois at Urbana-Champaign.



Figura 618. Francisco Núñez de Cepeda, *Idea de el buen pastor...*, Lyon, 1682. Bayerische Staatsbibliothek, München.



Figura 619. «QVAE PROSVM SOLA NOCENDO». Sebastián de Covarrubias Orozco, *Emblemas morales*, Madrid, 1610.



Figura 620. Sebastián de Covarrubias Orozco, *Emblemas morales*, Madrid, 1610. Library of the University of Illinois at Urbana-Champaign.



Figura 621. Antonio de Lorea, *David pecador, enpresas morales...*, Madrid, 1674. Biblioteca del Monestir de Santa Maria de Montserrat.



Figura 622. «SCALA IACOB». Nicolás de la Iglesia, *Flores de Miraflores...*, Burgos, 1659. Österreichische Nationalbibliothek, Wien.



Figura 623. Sillería de la sala capitular. Respaldo. Insignias de la vanidad, con mesa, bonete, armamento y cruces de órdenes militares.



Figura 624. Sillería de la sala capitular. Respaldo. Escalera de la mundanidad.



Figura 625. Gabriello Simeoni, *Devisas...*, Lyon, 1561. Bibliothèque Municipale, Lyon.



Figura 626. *Libro del origen, diffiniciones, y actos capitulares de la Orden… de Calatraua*, Valladolid, 1568. Biblioteca Nazionale Centrale, Roma.



Figura 627. *Nova statutorum Ordinis Sancti Ioannis Hierosolymitani*, Matriti, 1577. Biblioteca de la Fundación Universitaria Española, Madrid.

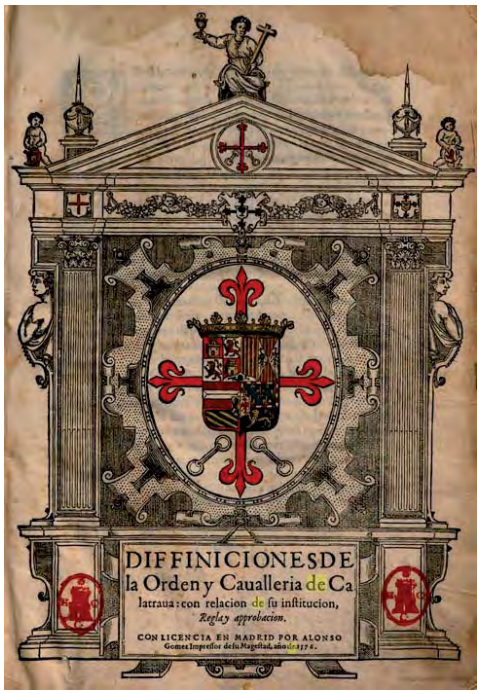


Figura 628. *Diffiniciones de la orden y cauallería de Calatraua con relación de su institución, regla y approbación*, Madrid, 1576. Biblioteca Casanatense, Roma.



Figura 629. *Las diffinitiones y actos capitulares de la ínclyta cauallería de la Orden de Alcántara,* Alcalá de Henares, 1553. Biblioteca de la Institució Milà i Fontanals, CSIC, Barcelona.



Figura 630. «CAVALLERIA DE CALATRAVA DE LA ORDEN DE CISTER». Miguel Zapater, *Císter militante...*, Çaragoça, 1663. Biblioteca de la Universidad Complutense, Madrid.

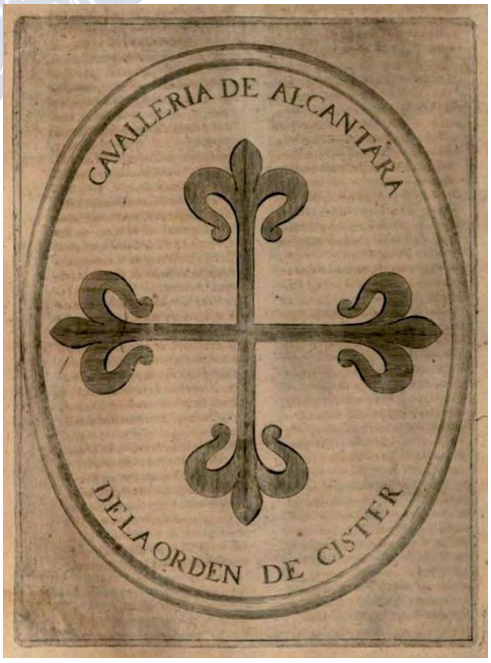


Figura 631. «CAVALLERIA DE ALCANTARA DE LA ORDEN DE CISTER». Miguel Zapater, *Císter militante...*, Çaragoça, 1663. Biblioteca de la Universidad Complutense, Madrid.



Figura 632. Portada de *Definiciones y establecimientos de la orden y cavallería de Alcántara, con relación de su origen...*, Madrid, 1609. Biblioteca de la Universidad Complutense, Madrid.



Figura 633. Francisco Caro de Torres: *Historia de las órdenes militares de Santiago, Calatrava y Alcántara…*, Madrid, 1629. Österreichische Nationalbibliothek, Wien.



Figura 634. Sillería de la sala capitular. Respaldo. Cruz de Santiago.



Figura 635. Sillería de la sala capitular. Respaldo. Via Coeli.


DE DIOS AYRADO. 29

Le nimine actitus.

No se descuyde el pecador, que siendo
De Dios eterno cuemigo,
Aterrecelle haze con piadosa mano:
Pues no darle el castigo,
Segun le va ofendiendo,
No es de su perdicion indicio vano:
Porque en el sufrimiento
Se enciende a vezes su rigor sangriento:
Qual con el olio blando,
Se va el temido azero aticalando.

D 5 The:

Figura 636. Juan de Villava, *Empresas espirituales y morales*, Baeza, 1613.



Figura 637. Sillería de la sala capitular. Respaldo. Cuernos de la abundancia y bonete.


DE LA YGLESIA. 59

Intus & extra.

BIEN dest e Cornucopia la hermosura,
De la Ygl esia es dechado,
Pues dentro estando enriquecida y llena
De Vncion de gracia pura,
Por de fuera la haze tan amena,
Tanto fruto sagrado,
Qual da la Vid, la Oliua, y Trigo amado.
Reparo de los males
De las ouejas miseras mortales,
Porque el Pastor eterno
Salud y bienes puso en este Cuerno.

Et exxit

Figura 638. Juan de Villava, *Empresas espirituales y morales*, Baeza, 1613.



Figura 639. Sillería de la sala capitular. Respaldo. Dragón tricéfalo, coronas y cetros.



Figura 640. Albrecht Dürer, *The woman of the Apocalypse*, 1511. British Museum, London.



Figuras 642. Sebastián de Covarrubias, *Emblemas morales*, Madrid, 1610. Library of the University of Illinois at Urbana-Champaign.



Figuras 643. Sebastián de Covarrubias Orozco, *Emblemas morales*, Madrid, 1610. Library of the University of Illinois at Urbana-Champaign.



Figura 641. «IMPERANTI SIBI». Juan de Borja, *Empresas morales*, Bruselas, 1680. Library of the University of Illinois at Urbana-Champaign.



Figura 644. «VITIO». Cesare Ripa, *Iconologia, overo descrittione di diverse imagini...*, Roma, 1603. Duke University Libraries.

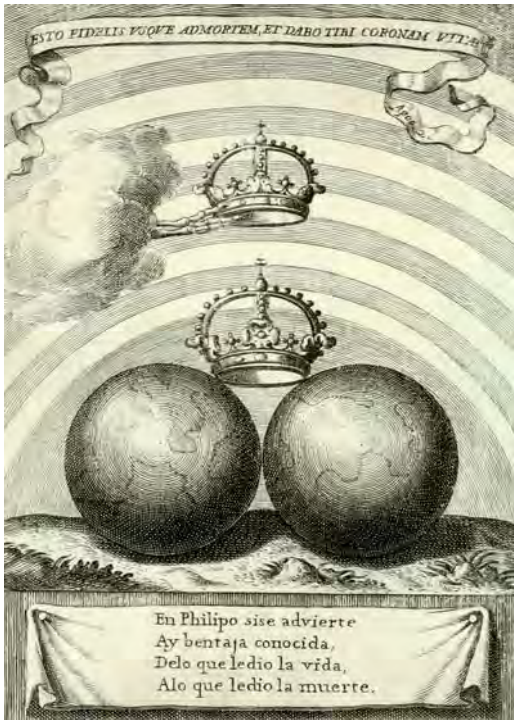


Figura 645. Pedro Rodríguez de Monforte, *Descripción de las honras que se hicieron a… Phelippe Quarto... en el Real Conuento de la Encarnacion,* Madrid, 1666. Bibliothèque Municipale, Lyon.



Figura 646. «Omnia vel nullum». Juan Francisco de Villava, *Empresas espirituales y morales*, Baeza, 1613. Library of the University of Illinois at Urbana-Champaign.



Figura 647. «HIS PRAEVIDE ET PROVIDE». Diego de Saavedra Fajardo, *Idea de un príncipe político christiano*, Milán, 1642. Duke University Libraries.



Figura 648. «La concordia». *Los emblemas de Alciato*, Lyon, 1549. University of Glasgow Library.



DELLE IMPRESE

Impresa di modestia.

d'Austria in vna giostra che per honor di lei si fece in Parma, scorgendo vn Caualiero che in vna fenestra amorosamente scherzaua con vna Signora, ancor che moglie, hebbe occasione quella virilissima Dama, prorompere in motti, e disse, Più giudicio hà il Camelo, che quando gioca con la moglie, non si lascia veder da occhio mortale. Il che essendo a quel Caualiero detto, fè l'Impresa del Camelo, col motto, *TEMPORI ET VERECVNDIAE*. Ben fù dolce humore, d'vn che chiamandosi Camillo, volea honorarsi con l'Impresa del Camelo. Ma non deue vituperarsi in altro modo, che fatto rare volte, e con questo metodo di parola simile etiandio alla Cõparatione, hà spirito di sottilità. I Follieri, honorata famiglia in Napoli, se bene quasi estinti, dicono che'l vero loro cognome, è Fuiero. Onde vn tale della famiglia, si fabricò l'Impresa dell'Hidra col capo tronco, col motto, *FVI ERO*, &

Quando l'Impresa deue farsi corrispondente al nome. Follieri.

Impresa p dimostrar la Resurrettione.

in questa maniera applicandola ad vna Cortina, ornamento che dopò morte si lascia, mostraua due effetti; l'vno di alludere al vero cognome; l'altro per che significaua la Resurrettione, che per ciò parue più bella & altroue collocata, non harebbe hauuto quella vaghezza. Non mi piacque poi l'altra de gli stessi nell'istessa Cortina, d'vn Mare che caccia fuora i mortacini, e l'immonditie, con questo motto, *TVRPIA SIC ANIMVS, SIC PELLIT SORDIDA PONTVS*; per ciò che, oltre che non fà buona vista, il motto esplica chiaramente. Il Mare poi nell'Imprese, non è vago a vedere, quando è Scogli, e Naui, e simili non contiene, che se tal'

Impresa, in vn luogo par'ella, in vn'altro nõ cosi.

Impresa riprobata.

Il mare solo non è vago nell'Impresa.

hora

Figura 649. Giulio Cesare Capaccio, *Trattato delle imprese*, Napoli, 1592. Library of the University of Illinois at Urbana-Champaign.



Figura 650. Sillería de la sala capitular. Bancos de los canónigos. Respaldo norte. Águila exployada coronada.



LIBRO
DE LAS HONRAS QVE
HIZO EL COLEGIO DE
la Cõpañia de IESVS de Madrid, à la M.C
de la Emperatriz doña Maria de Austria, fundadora
del dicho Colegio, que se celebraron a 21.
de Abril de 1603.
DIRIGIDO A LA SERENISSIMA INFANTA
Sovor Margarita de la Cruz, monja de la orden de santa Clara
en el sagrado monesterio de las Descalças de Madrid.

CON PRIVILEGIO.
En Madrid, *Por Luis Sanchez*. Año M.DC.III.

Figura 651. Frontispicio de *Libro de honras...*, Madrid, 1603. The Getty Research Institute, Los Angeles.



Las leyes de Toro glosadas...

Utilis aurea glosa dñi
Didaci Castelli doctoris iuris cesarei et
Romani interpretis optimi super leges
Tauri feliciter incipit...:.:.
Cuestan tassadas por sus. L.L.M. En. cclxx. marauedis.
Cum priuilegio imperiali.

Figura 652. Frontispicio de *Las leyes de Toro glosadas...*, Burgos, 1527. Biblioteca de Catalunya, Barcelona.



Figura 653. Escudo real de la fachada del monasterio de Santo Estevo de Ribas de Sil, Nogueira de Ramuín, Ourense.



Figura 654. Diego de Saavedra, *Idea de un príncipe...*, Milán, 1642. Library of the University of Illinois at Urbana-Champaign.



Figura 655. Sillería de la sala capitular. Bancos de los prebendados. Respaldo norte. Serpiente y liebre.



Figuras 656. Sebastián de Covarrubias, *Emblemas morales*, Madrid, 1610. Library of the University of Illinois at Urbana-Champaign.



Figura 657. Diego de Saavedra Fajardo, *Idea de un príncipe político christiano*, Milán, 1642. Library of the University of Illinois.



Figura 658. Juan de Villava, *Empresas espirituales y morales*, Baeza, 1613. University of Illinois.



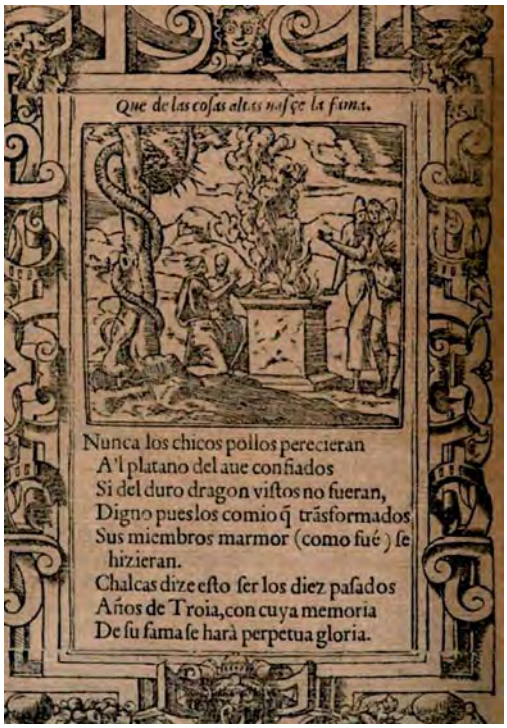
Figuras 660. «NE PARS SYNCERA TRAHATVR». Sebastián de Covarrubias, *Emblemas morales*, Madrid, 1610. Library of the University of Illinois.



Figura 659. «CALVMNIAE MORSVS». Juan de Borja, *Empresas morales*, Bruselas, 1680. Library of the University of Illinois.



Figura 661. «VNA SALVS». Juan de Horozco y Covarrubias: *Emblemas morales*, Çaragoça, 1604. University of Illinois at Urbana-Champaign.



Figuras 662. *Los emblemas de Alciato*, Lyon, 1549. Biblioteca Nazionale Centrale, Roma.

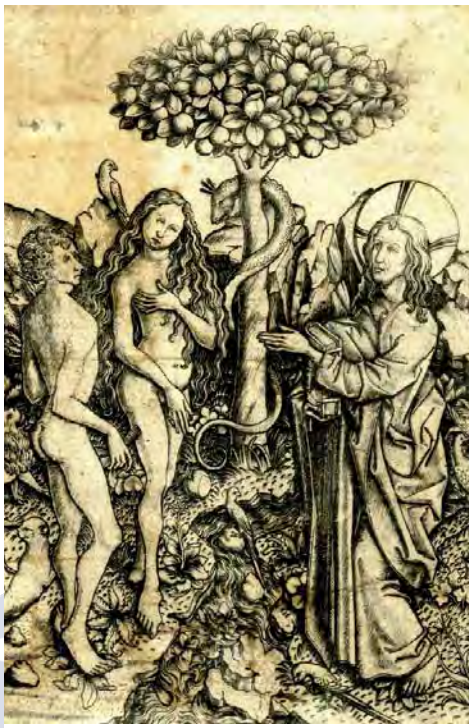


Figura 663. Monogramista ES, *The fall of man*, c. 1450-67. British Museum, London.



Figura 664. Sillería de la sala capitular. Bancos de los canónigos. Respaldo sur. Leones rampantes y planta.


DECLARACION MA-
GISTRAL SOBRE LAS EMBLEMAS DE
Andres Alciato con todas las Hiſtorias, Antigueda-
des, Moralidad, y Doctrina tocante a las
buenas coſtumbres.
POR DIEGO LOPEZ, NATVRAL DE LA
Villa de Valencia de la Orden de Alcantara.
DIRIGIDO A DON DIEGO HVRTADO DE
Mendoça, Cauallero de la Orden de Santiago, Señor de la caſa de
Mendoça, de la Corçana, y ſus Villas, Capitan, y Diputado Gene-
ral de la Prouincia, Ciudad de Victoria, y Hermandades de
Alaua, por el Rey Nueſtro Señor.
CON PRIVILEGIO,
Impreſſo en la Ciudad de Najera por Iuan de Mongaſton. Año 1615
A coſta del Autor. Vendenſe en caſa del Impreſſor.

Figura 665. Diego López, *Declaración magistral sobre las emblemas de Andrés Alciato...*, Nájera, 1615. Glasgow University Libraries.



Figura 666. Fachada del Colegio de San Gregorio de Valladolid. Círculo de Gil de Siloé (atrib.). Antes de 1499.



EMPRESAS MILITARES. 95

mano, quando Franceſes paſſaron en Italia, dexò el ſeruicio del Duque Ludouico, y ſe fuè a ſeruir a los dichos Franceſes, con ſu mengua, y deshonra, porque la dicha ſu partida fuè muy ſoſpechoſa. Trahia ſu empreſa en los ſayones delas cien lanças que alcançò del Rey: laqual era vnas mordazas, que accoſtrumbran los Alueitares para herrar los caualos, que tiran coces, con eſte mote en Frances, POVR DOMPTER FOLIE. *Para dar a entender, que domaria algun ſu enemigo, que fueſſe de tal naturaleza.*

Fuè aßi meſmo entre Franceſes muy virtuoſo, y famoſo Capitan Hebrar Stuardo, nacido dela ſangre Real de Scocia, y llamado Moßiur de Obegni. Trahia eſte varon como pariente del Rey Iacobo Quarto, vn Leon bermejo, que

ras

Figuras 667. Paolo Giovio, *Diálogo de las empresas militares...*, León de Francia, 1561.



Figura 668. Andrés Mendo, *Príncipe perfecto...*, León de Francia, 1662.



Figura 669. Diego de Saavedra Fajardo, *Idea de un príncipe...*, Milán, 1642.



Figura 670. Sillería de la sala capitular. Bancos de los canónigos. Respaldo sur. Delfín.



32 PRINCIPE PERFECTO.

DOCVMENTO VII.

Huya la deſtemplança de la Gula, que priua de ſu Imperio al alma.

ESte vicio tan indigno el de la Gula, que en vn Principe debiera no temerſe, pero viſta ſu indecencia ſerà mas efficaz motiuo, para huyrle (1) El alma, como mas noble, ha de conſeruar el imperio del hombre, para que ſean bien gouernadas ſus acciones; el cuerpo ſolo ha de ſer inſtrumento para el exercicio honeſto dellas; y trueçanſe las fuerças con la gloroneria; domina el cuerpo, pierde ſu imperio el alma, y ſe haze eſclauo, el que es por ſu naturaleza dueño.

Poner la felicidad en la comida, es hazerſe del vando de los brutos, que viuen con la cabeza inclinada à la tierra, porque tienen en ella el cumplimiento de ſu dicha

1 *Paruis nidibus ſupplex cerda inſudat, meliùs Deũ recognoſcat.* Prudentius hymn. poſt cibum.

Figura 671. Andrés Mendo, *Príncipe perfecto...*, Lyon, 1662.



El peligro d'el mar.

A mi delphin por fuerça me ha traido
Haſta la arena la marea furioſa,
Para que enſeñe d'el deſconoçido
Mar, el peligro y fuerça temeroſa:
Que pues que d'el echò à el d'el naſçido
No aura bonança en el tan piadoſa
Que baſte à ſegurar en la galera
A'l hõbre, à q̃ en el mar tãbiẽ no muera

Figuras 672. *Los emblemas de Alciato*, Lyon, 1549. University of Glasgow Library.



Figura 673. Sillería de la sala capitular. Bancos de los canónigos. Culebra, liebre y ave.



Figura 674. Sillería de la sala capitular. Bancos de los canónigos. Crestería norte. Carneros enfrentados bajo una cartela.



Figura 675. Antigua sala capitular románica de la catedral de Tui. Capitel con dos carneros chocando sus cornamentas.



Parte Seconda. 449

RIVALITA'.

LA RIVALITA'.

Figura 676. «RIVALITÀ». *Della novissima iconologia di Cesare Ripa perugino...*, Padova, 1624. Duke University Libraries. **Figura 677.** «La rivalità». Piero Valeriano, *I ieroglifici ouero commentarii delle occulte significationi de gl'egittii, & altre nationi*, Venetia, 1625. Bibliothèque Municipale, Lyon.



Figura 678. Sillería de la sala capitular. Bancos de los canónigos. Crestería norte. Cabeza infantil coronada, toro y ciervo.



Figura 679. Georg Pencz, *Luxuria*, c. 1541. British Museum, London.



Figura 680. Francesco Rosselli, *The triumph of Time*, 1480-90. British Museum, London.



Figura 681. «NEC LEX HAC IVSTIOR VLLA». Sebastián de Covarrubias Orozco, *Emblemas morales*, Madrid, 1610. University of Illinois at Urbana-Champaign.



Figura 682. Juan de Arfe, *Varia conmensuración...*, Madrid, 1675. The Getty Research Institute, Los Angeles.



Figura 683. «OCCIDO & MANDVCO». Sebastián de Covarrubias Orozco, *Emblemas morales*, Madrid, 1610. University of Illinois at Urbana-Champaign.



Figura 684. Juan de Arfe y Villafañe, *Varia conmensuración...*, Madrid, 1675. The Getty Research Institute, Los Angeles.



Figura 685. «NVLLIS FRAVS TVTA LATEBRIS». Joachim Camerarius, *Symbolorum & emblematum ex animalibus quadrupedibus*, Leipzig, 1605. Duke University Libraries.



Figuras 686. Andrés Mendo, *Príncipe perfecto y ministros aiustados, documentos políticos, y morales*, León de Francia, 1662. University of Illinois at Urbana-Champaign.



Figuras 687. Sillería de la sala capitular. Bancos de los canónigos. Crestería norte. Pugna entre un centauro y un sátiro.



Figura 688. «FVGES VT VINCAS». Sebastián de Covarrubias, *Emblemas morales*, Madrid, 1610. Library of the University of Illinois at Urbana-Champaign.



Figura 689. «ELEMENTAVELINT VT DISCERE». Sebastián de Covarrubias, *Emblemas morales*, Madrid, 1610. Library of the University of Illinois at Urbana-Champaign.



Figura 690. Andrés Mendo, *Príncipe perfecto...*, Lyon, 1662. Library of the University of Illinois at Urbana-Champaign.



Figura 691. Juan de Horozco, *Emblemas morales*, Segovia, 1589. Library of the University of Illinois at Urbana-Champaign.



Figuras 692. «Los consegeros de los príncipes». *Los emblemas de Alciato traducidos en rhimas españolas...*, Lyon, 1549. Library of the University of Illinois at Urbana-Champaign.



Figura 693. Diego López: *Declaración magistral sobre las emblemas de Andrés Alciato...*, Valencia, 1670. Library of the University of Illinois at Urbana-Champaign.



Figura 694. «LA MACHINA VNIVERSALE del mondo». Piero Valeriano, *I ieroglifici...*, Venetia, 1625. Biblioteca Nazionale, Napoli.


436 Della nouissima Iconologia

MONDO.

Come dipinto dal Boccaccio nel primo libro della Geneologia delli Dei, con le quattro sue parti.

Figura 695. «MONDO». *Della novissima iconología di Cesare Ripa perugino*, Padova, 1625. Duke University Libraries.


446 Emblemas de Alciato.

IN SVBITVM TERROREM.

EMBLEMA 122.

Figura 696. Diego López, *Declaración magistral sobre las emblemas de Andrés Alciato*, Valencia, 1670.



Figura 697. Sillería de la sala capitular. Bancos de los canónigos. Crestería norte. Águila austríaca.



Figura 698. Portada de *Los quatro libros primeros de la Crónica general de España…*, Çamora, 1543. Biblioteca Pública, Toledo.



Figura 699. Escudo con águila bicéfala y doble corona real. Fachada de las Escuelas Mayores de la Universidad de Salamanca. 1529.



Figura 700. Sillería de la sala capitular. Bancos de los canónigos. Crestería norte. Lobo y cordero.



Figuras 701. Pieter Furnius, *Pride and Humility*, 1563-1626. British Museum, London.



Figura 702. Heinrich Aldegrever, *Lijdzaamheid* (Paciencia), 1549. Rijksmuseum, Amsterdam.



Figura 703. Crispijn van de Passe, *Avarice*, 1590-1637. British Museum, London.



Figura 704. Joachim Camerarius, *Symbolorum & emblematum...*, Leipzig, 1605.



Figura 705. Sillería de la sala capitular. Bancos de los canónigos. Crestería norte. Elefante y palmera.



Figura 706. «BENIGNITÀ». *Della novissima iconologia di Cesare Ripa perugino…*, Padova, 1625. Duke University Libraries.



Figura 707. «TEMPERANZA». *Della novissima iconologia di Cesare Ripa perugino…*, Padova, 1625. Duke University Libraries.



Figura 708. Pierre de Beauvais, *Bestiaire*, 1340, fol. 98r. Bibliothèque de la Faculté de Médecine, Montpellier.



Figura 709. Sebastián de Covarrubias, *Emblemas morales*, Madrid, 1610. Library of the University of Illinois at Urbana-Champaign.



Figura 710. Paolo Giovio, *Diálogo de las empresas militares...*, León de Francia, 1561. Duke University Libraries.



Figura 711. Giulio Capaccio, *Trattato dell'imprese... Libro secondo*, Napoli, 1592. The Getty Research Institute, Los Angeles.



Figura 712. Paolo Aresi: *Delle sacre imprese… Libro quarto*, Tortona, 1630. Library of the University of Illinois at Urbana-Champaign.



Figura 713. Juan de Arfe, *Varia conmensuración para la escultura, y arquitectura*, Madrid, 1675. The Getty Research Institute, Los Angeles.



Figura 714. Sillería de la sala capitular. Bancos de los canónigos. Crestería sur. El carro de los vicios guiado por la virtud.



Figura 715. «ADVERSORVM LEVAMEN». Andrés Mendo, *Príncipe perfecto y ministros aiustados, documentos políticos, y morales*, León de Francia, 1662. Biliothèque Municipale, Lyon.



Figura 716. «Que aún los ferocíssimos se doman». *Los emblemas de Alciato*, Lyon, 1549. Library of the University of Illinois at Urbana-Champaign.



Figura 717. Crispijn van de Passe, *Luxuria*, 1590-1637. British Museum, London.



Figura 718. Piero Valeriano, *I ieroglifici...*, Venetia, 1625. Bibliothèque Municipale, Lyon.



Figura 719. Jacob Matham (posterior a Kendrick Goltzius), *Wellust* (Lujuria), 1593. Rijksmuseum, Amsterdam.



Figuras 720. Juan de Arfe, *Varia conmensuración...*, Madrid, 1675. The Getty Research Institute, Los Angeles.



Figuras 721. Sillería de la sala capitular. Bancos de los canónigos. Crestería sur. Cabeza infantil desguedejada.



Figuras 722. Sillería de la sala capitular. Bancos de los canónigos. Crestería sur. Águilas y liebres comiendo en armonía



Figura 723. «VIGILANDVM». Joachim Camerarius, *Symbolorum & emblematum ex animalibus quadrupedibus*, 1605. Duke University Libraries.



Figura 724. «LA VIGILANZA». Piero Valeriano, *I ieroglifici ouero commentarii...*, Venetia, 1625. Biblioteca Nazionale, Napoli.



Figura 725. Sillería de la sala capitular. Bancos de los canónigos. Crestería sur. Corona real.



Figura 726. Diego de Saavedra Fajardo, *Idea de un príncipe...*, Milán, 1642.



Figura 727. Paolo Giovio, *Diálogo de las empresas...*, León de Francia, 1561.



Figura 728. Sebastián de Covarrubias, *Emblemas morales*, Madrid, 1610.



Figura 729. Juan de Villava, *Empresas espirituales y morales*, Baeza, 1613.



Figura 730. Sillería de la sala capitular. Bancos de los canónigos. Crestería sur. Pavo, asno y lobo.



Figura 731. Crispijn van de Passe, *Pigritia* (Pereza), 1590-1637. British Museum, London.

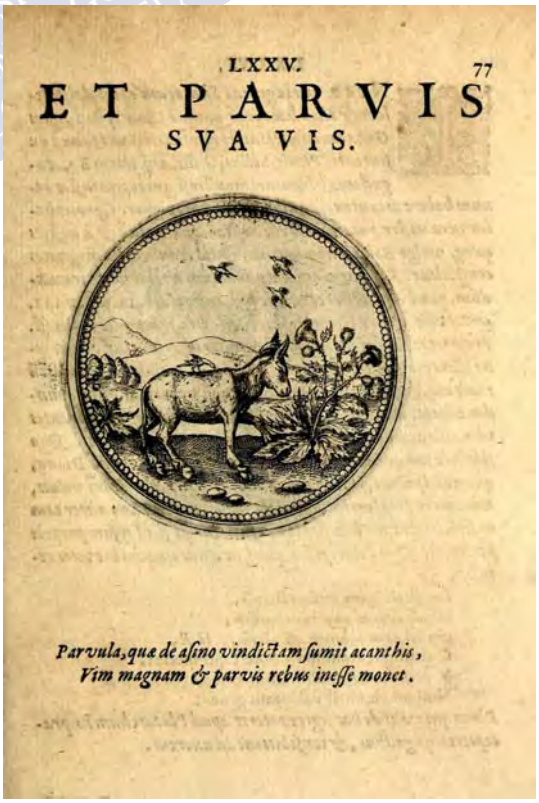


Figura 732. Joachim Camerarius, *Symbolorum & emblematum...*, Leipzig, 1605.



LIBRO TERCERO.

CAPITVLO QVINTO, TRATA DE LOS PABOS, I BVHOS, y otras aues menores. Contiene siete figuras.

Pabo. fig. 1. Gallipabos, y Buhos, Golondrinas,
Tordos, Palomas, Gallos, y Milanos,
Estas, que conocidas, y continuas
Traemos, como dizen, entre manos,
Quiero mostrar, sin otras peregrinas,
De que han escrito mucho los antianos
Los Cocos, y las Moscas dexaremos,
Porque su altura cierta no tenemos.

GAllipabo es aue muy pereçosa, y siempre anda con la cola en rueda, y la pluma erizada; tiene en el pecho vna grossura colorada, y anda con las alas desviadas del cuerpo, su altura media vara.

Buho, figura 2. El Buho es aue grande, y de lindos ojos, tiene orejas de pluma, y las plumas pintadas de negro, y bermejo, sobre pardo, y negro, su altura siete dozauos de vara.

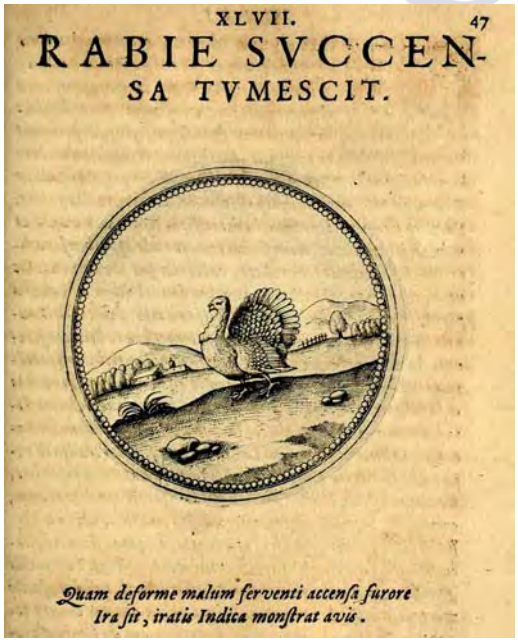
Golondrina fig. 3. La Golondrina es aue pequeña, y pocas vezes se vè en pie; buela mucho, y tiene la cola hendida en dos gironcs, y es negra, y el pico corto, su altura vn dozauo de vara.

Tordo, figura 4. 5 TOrdo es aue pequeña, y toda totalmente negra, su altura vn dozauo de vara.

Paloma, figura 6. Paloma es aue gruessa, y cabeça pequeña, los pies cortos, son de colores diuersas vnas de otras, tiene de alto vna sesma de vara.

Gallo

Figuras 733. «Gallipabo es aue muy pereçosa...». Juan de Arfe, *Varia conmensuración...*, Madrid, 1675. The Getty Research Institute Library, Los Angeles.



XLVII. 47

RABIE SVCCENSA TVMESCIT.

Quam deforme malum ferventi accensa furore
Ira sit, iratis Indica monstrat avis.

Figura 734. Joachim Camerarius, *Symbolorum & emblematum ex volatilibus et insectis*, Leipzig, 1605. Duke University Libraries.



ANIMALES. TIT. I. 3

El Asno es sossegado, negligente, &c.
Domestico, sufridor, simple, y quieto,
al trabajo, y castigo, grandemente,
Mas que algun animal, siempre sujetos
Vtilissimo al vso de la gente,
Tiene pardo color, a blanco, o prieto,
Gran cabeça, y las crines relongadas,
Y las orejas largas, y pesadas.

EL Asno es animal simples, y pereçoso, su altura vara, y tercia; tiene los ojos hundidos, y las crines mal puestas, y el pelo largo, y es el mas sujeto à trabajar, de todos los animales.

El Camello, animal sucio, y pesado,
Es de disforme hechura, y gran ligereza,
El lomo con dos gibas corcobado,
Y tiene muy pequeña la cabeça,
El pescueço muy largo, y bolteado,
El pie hendido, aunque es todo vna pieça,
Que tiene en medio vn corte, en aquel sitio
Que se ven en los pies de vn diuisio.

EL Camello es animal muy alto, que tendrá dos varas en altura, es de color blanco fucio, y tiene dos corcobas en el lomo, el pescuço largo, y delgado, las orejas romas, el rostro corto, y la barba mas salida que el hocico, los pies hendidos, y en la hendidura tiene vn cuero a modo de Ansarones, y las rodillas con vnos callos, de ponerse de rodillas para cargarlos. Las hembras son de la misma manera.

Q Dro-

Figuras 735. Juan de Arfe, *Varia conmensuración...*, Madrid, 1675. The Getty Research Institute Library, Los Angeles.



Figura 736. *Los emblemas de Alciato...*, Lyon, 1549. Library of the University of Illinois at Urbana-Champaign.



Figura 737. Ulisse Aldrovandi: *Ornithologiae...*, Bononiae, 1600. Biblioteca Casanatense, Roma.

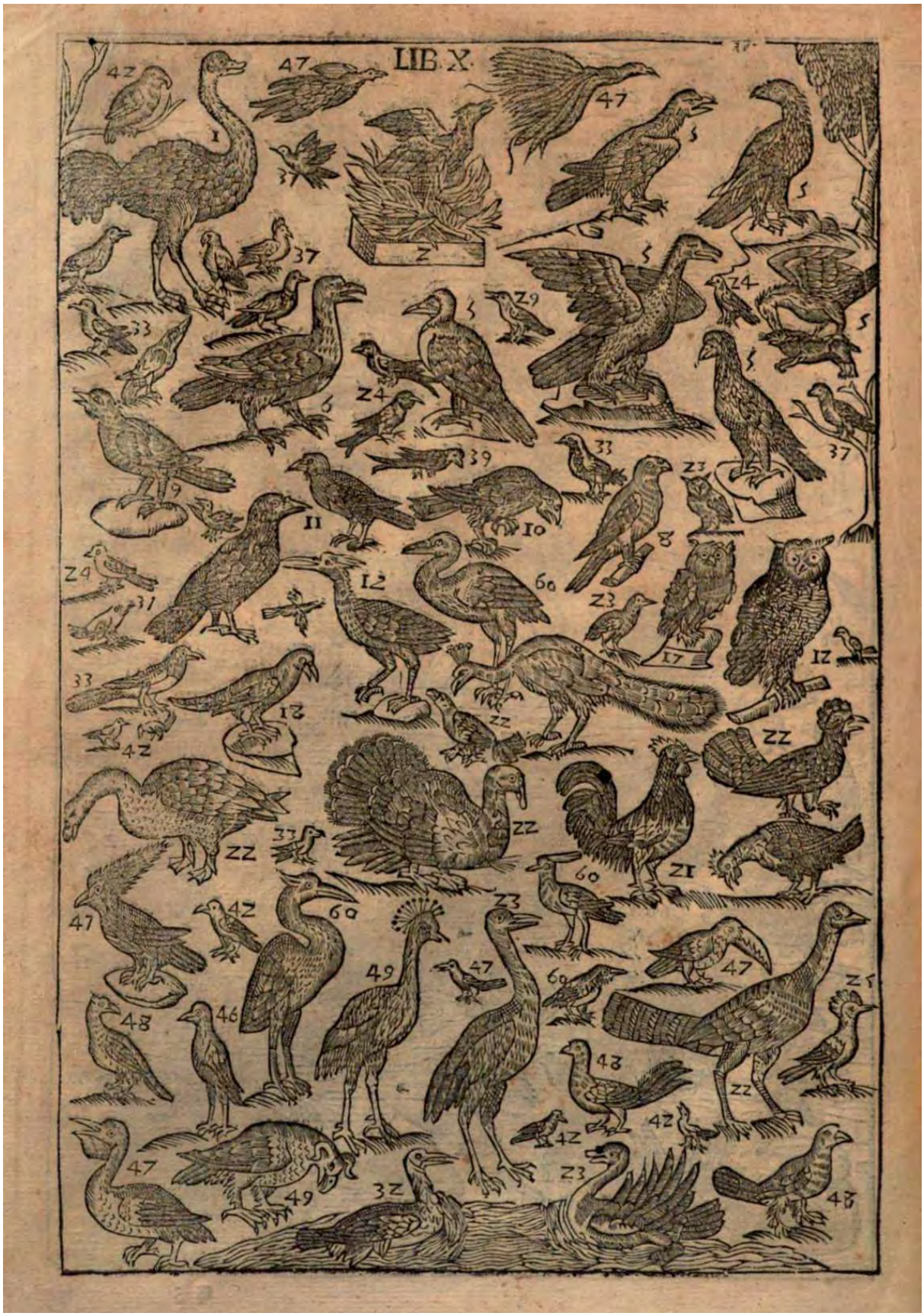


Figura 738. *Historia natural de Cayo Plinio Segundo*, Madrid, 1624. Österreichische Nationalbibliothek, Wien.



Figura 739. Sillería de la sala capitular. Bancos de los canónigos. Crestería sur. El oso guía el arado de la codicia.



Figura 740. Heinrich Aldegrever, *Gluttony* (Gula), 1552. British Museum, London.



Figura 741. Heinrich Aldegrever, *Wrath* (Ira), 1549. British Museum, London.



Figura 742. Heinrich Aldegrever, *Luxuria*, 1549. British Museum, London.



Figura 743. Crispijn van de Passe, *Invidia*, 1590-1637. British Museum, London.



Figura 744. Heinrich Aldegrever, *Lasciviousness* (Lascivia), 1549. British Museum, London.



Figura 745. Crispijn van de Passe, *Wrath* (Ira), c. 1590-1637. British Museum, London.



Figura 746. «SERENABIT». *Giulio Cesare Capaccio: Trattato dell'imprese… Libro secondo*, Napoli, 1592. The Getty Research Institute, Los Angeles.



Figura 747. Juan de Arfe y Villafañe, *Varia conmensuración, para la escultura, y arquitectura*, Madrid, 1675. The Getty Research Institute Library, Los Angeles.



Figura 748. Juan de Arfe y Villafañe, *Varia conmensuración, para la escultura, y arquitectura*, Madrid, 1675. The Getty Research Institute Library, Los Angeles.



Figura 749. Juan de Arfe y Villafañe, *Varia conmensuración, para la escultura, y arquitectura*, Madrid, 1675. The Getty Research Institute Library, Los Angeles.



Figuras 750-752. «SERENABIT», «AVT MORSAVT VITA DECORA», «GLORIA FINIS». Joachim Camerarius, *Symbolorum & emblematum ex animalibus quadrupedibus*, Leipzig, 1605. Duke University Libraries.



Figura 753. «SIMVL ASTV ET DENTIBVS VTOR». Paolo Giovio, *Diálogo de las empresas militares, y amorosas*, León de Francia, 1561. Duke University Libraries.



Figura 754. Juan de Villava, *Empresas espirituales y morales*, Baeza, 1613. University of Illinois at Urbana-Champaign.



Figura 755. «CONSILIA MEDIA FVGIENDA». Diego de Saavedra Fajardo, *Idea de un príncipe político christiano, rapresentada en cien empresas*, Milán, 1642. Duke University Libraries.



Figura 756. Cristóbal de Rojas, *Representaciones de la verdad vestida...*, Madrid, 1679. Biblioteca de Catalunya, Barcelona.



Figura 757. *Historia natural de Cayo Plinio Segundo*, Madrid, 1624. Österreichische Nationalbibliothek, Wien.



Figura 758. Sillería de la sala capitular. Bancos de los canónigos. Crestería sur. Arbor victoriae.



Figura 759. «Fructus quia dulcis et asper». Juan de Villava, *Empresas espirituales y morales*, Baeza, 1613. University of Illinois at Urbana-Champaign.



Figura 760. «AMICITIA FOECVNDA». Juan de Borja, *Empresas morales*, Bruselas, 1680. Library of the University of Illinois at Urbana-Champaign.



Figura 761. Marca de editor en la portada de Piero Valeriano, *Hieroplyphica...*, Basileae, 1575. Bayerische Staatsbibliothek, München.



Figura 762. «HAUD ALITER». Joachim Camerarius, *Symbolorum & emblemata ex re herbaria*, Leipzig, 1605. Duke University Libraries.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

8 LAS CAJAS DE LOS ÓRGANOS

El órgano es una voz más del coro, un afinado cantor, y el organista uno de sus racioneros. Las funciones de este último están perfectamente definidas en el ceremonial romano, en la versión compuesta por Manuel de Herrera[1]. Con respecto a la catedral de Tui, ni en los ceremoniales catedralicios, ni en los estatutos capitulares, ni en las constituciones sinodales existe mención individualizada al canto de órgano ni al instrumentista. Es necesario ir fiesta por fiesta, tanto en las movibles como las de los santos del calendario diocesano, para conocer lo que en cada una de ellas se previene al respecto[2]. El libro de Herrera especifica, a través de un intrincado protocolo, en qué momentos se debe y puede tocar, y en cuáles se deja de tañer, a lo largo del calendario litúrgico, tanto en las horas canónicas en el coro como en la celebración de la misa[3].

---

1 Las «cosas concernientes a este oficio» son «tener cuydado de que el órgano esté cerrado, guardado del poluo, y afinado, saber los días en que se ha de tañer», y «quando le taña, que sea cosa grave, honesta, y deuota» (Herrera Tordesillas, 1638: 70). No tiene que ser una persona, necesariamente, instruida en las letras, pero sí diligente en el desempeño de su trabajo, pues en el ceremonial de Herrera se dice que si el organista «no supiere leer, el prelado hará que se le lea» el capítulo correspondiente a sus funciones, y si fuere «floxo en hazer lo que aquí se ordena, el presidente del coro, y cantor, le corrijan para que haga bien su oficio» (Herrera Tordesillas, 1638: 73). Volviendo sobre lo que afirma Herrera acerca de la decencia a la hora de tocar el órgano, el ceremonial de Alcocer previene que «lo que tañe el órgano, no sea disoluto, o impúdico, y que no se pronuncien con él, cantos que no pertenezcan al oficio que se haze, ni profanos, ni de burla; ni se añadan otros instrumentos musicales, sino sólo el órgano» (Alcocer, 1607: 387).

2 El ceremonial tudense de Francisco de Alcoba, elaborado entre 1615 y 1624, preceptúa el canto de órgano para, al menos, las siguientes fiestas, ordenadas según los meses del año: en el día de San Sebastián, «dicha la prima, 3ª y 6ª, se ordena la procesión, saliendo de la sacristía el preste y sus ministros con su acompañamiento ordinario, y se hincan de rodillas en la primera grada, y el choro también, que está en medio del cuerpo de la yglesia, comiençan los canónigos modernos la letanía y se respode en canto de órgano»; en la fiesta de la Purificación los versos interpretados por los músicos serán alternos, «uno en canto llano y el otro en canto de órgano»; los días de San Bernabé y de Nuestra Señora de las Nieves «ay canto de órgano», y en el de San Marcos «ay caperos, incienso y música», sin especificar si se trata de órgano; en las festividades de San Pedro, San Pablo y Santiago el Mayor, «acabadas las completas, se dizen otras vísperas en canto de órgano» en las capillas absidales correspondientes; durante la celebración de la Natividad de Nuestra Señora y el aniversario en honor a los reyes Enrique IV de Castilla y Juana de Portugal «acabadas las lecciones se sale el Cabildo entre los dos choros y se dize el responso en canto de órgano entre los choros»; la misa de dicho aniversario se dice «en canto de órgano»; la misa de conmemoración de los fieles difuntos «se dize en canto de órgano», y tanto el primero como el último de los responsos se dice «entre los dos choros en canto de órgano»; el mayordomo eclesiástico de la cofradía de Ánimas de Purgatorio «ha de dezir cada mes una misa cantada todos los segundos domingos del mes, y se dize en canto de órgano»; acabada esta misa comienza la procesión de difuntos, «donde asisten con hábitos negros todos los prebendados, y allí se dize el primero responso en canto de órgano», y también el último; el día de San Andrés, «acabada la prima va el Cabildo a la dicha capilla a dezir una misa cantada en canto de órgano, y otras vezes en canto llano»; finalmente, se ordena que en la misa de jubileo plenísimo «ha de auer canto de órgano, incienso y paces» (ACT, Ceremoniales, Francisco de Alcoba, 1615-1624, fols. 36r, 37v, 39r-41r, 42v, 44v, 45rv, 46r y 50v).

3 Comienza el capítulo décimo noveno del primer libro indicando que el órgano se hará oír «todos los domingos, y fiestas que ocurren en todo el año, y en las misas votiuas, y en las vigilias de la Epiphanía, y Pentecostés, en las misas nueuas, y en todas las misas de Nuestra Señora». No se tañerá desde «la primera dominica de Aduiento hasta Nauidad, y desde la dominica in septuagesima, hasta la Resurrección, exclusive, en el oficio del tiempo». Se exceptúan de esta prohibición «las dominicas tercera de Aduiento -llamada Gaudete-, y quarta de Quaresma -denominada Laetare- en la misa, y todas las festiuidades que dentro deste tiempo de Aduiento, y Quaresma celebra la Iglesia, así dobles, como semidobles; y en todas las misas de Iueues, y Sábado Santo; y quando solemnemente se celebra misa por alguna cosa graue, y quando está el Santísimo Sacramento descubierto, que no sólo se tañerá órgano en la misa, sino que en ella aurá, Gloria, y Credo, aunque sea misa votiua del Santísimo Sacramento, o de otro santo, así en quaresma, como en el discurso del año». Por el contrario, permanecerá en silencio «en oficio, y misa de santo simple, y ferial de todo el año», y si la misa pro re gravi se oficiase con ornamentos morados «no se tañerá en ella órgano». Sonará el órgano «a primeras, y segundas Vísperas, y Completas, Maytines, y Laudes, y a las demás horas si conuiniere, a todos los hymnos, y cánticos euangélicos, y Te Deum laudamus, y a los psalmos si pareciere conuenir, el primer verso de los hymnos, cánticos, y psalmos, y Te Deum laudamus, y los versos a que se han de arrodillar, como al Te ergo quaesumus, etcétera, Tantum ergo Sacramentum, etcétera, quando está patente, O Crux ave, spes unica, etcétera, y a los que se han de inclinar, como el Gloria Patri». A los demás himnos, cánticos y salmos, «así en la misa, como en el oficio diuino, los dichos versos nunca los tañerá el órgano, sino los cantará el coro descubiertas las cabezas; lo mismo se guardará en los últimos versos de los hymnos». En el Benedicamus Domino de Vísperas y Laudes «ha de responder el órgano», y también se utilizará «en fiestas de primera, y segunda clase, y quando se haze alguna fiesta solemne, desde que el hebdomadario sale a començar las vísperas, hasta que

El silencio al que se han visto abocados buena parte de los órganos catedralicios españoles y gallegos, por el desuso provocado por el cambio en las costumbres litúrgicas, su precario estado de conservación y la desaparición de la maquinaria musical, unido al uso inadecuado y descontextualizado, en ocasiones profano, de los que actualmente están en uso hace que ignoremos que estos instrumentos han sido concebidos, exclusivamente, para «rendir a Dios el culto más solemne que ser pudiera»[4]. El musicólogo José López Calo proporciona una descripción detallada de su utilización en las basílicas hispanas del seiscientos, la cual aporta una perspectiva ajustada a la realidad litúrgica y musical de las catedrales españolas del Barroco[5]. Los de la basílica tudense responden a una fórmula clásica, señalada por dicho autor, por cuanto a su número, jerarquía y posición[6].

De los órganos y las cajas del seiscientos, que son las primeros fabricados en el período barroco de la catedral de Tui, sólo ha quedado rastro documental, del que ya hemos dado quenta en el capítulo de la clientela. Con ellos se ha hecho lo que hoy llamaríamos un gasto inútil, o irresponsable, tanto por la mala calidad de la parte instrumental de ambos órganos[7], como por el previsible desmantelamiento de la sillería medieval. El sentido común aconsejaría primero retirar el mueble coral y después levantar los instrumentos en función de la estructura de la nueva sillería, y no al revés, como se ha hecho. El estado de conservación paupérrimo, añadido a una hipotética inadaptación física a los renovados asientos del coro, contratados en 1699 sólo dos años después de haberse ajustado el último instrumento, aboca al Cabildo a un

se diga, Pater noster, etcétera, y mientras el obispo se viste de pontifical, hasta que se quieran començar». En las misas «se tañe alternatiuamente a los Kyries, y Gloria, y acabada la epístola, las prosas se podrán tañer a versos, las quales començarán primero los cantores». Cuando hay sermón «se tañerá, desde que se acaba el euangelio, hasta que el predicador quiera començar». En el Credo «de ninguna manera se tañerá, ni mezclará órgano, porque expresamente manda -el ceremonial romano- que se cante todo con voz humana». De nuevo vuelve a retumbar «en el Ofertorio, y alternativamente a los Sanctus, y mientras se alça la hostia, y cáliz, hasta que quiera començar el Pater noster, con muy dulce, y graue música». De igual modo resonará «a la Magnificat, Benedictus, y Nunc dimittis, graviori, & dultiori sono». Asimismo, resonará en alternancia con el coro «a los Agnus, y desde que el coro acaba los Agnus, se tañerá hasta que se aya de dezir en el coro la conmunicanda, y al fin de la misa se tañerá, respondiendo al Ite Missa est». También podrá atronar el instrumento coral «a Completas, y a las demás horas, principalmente a Tertia en fiestas clásicas, y quando se haze alguna fiesta solemnemente», porque indica el ceremonial romano que «si en algunas horas fuera de las que arriba se han dicho, se toca órgano que no lo prohíbe, sino que lo dexa a la costumbre que en cada parte se tiene, como se ve en algunas iglesias cathedrales, que los sábados de Quaresma, se tañe en las Completas solemnes». Finalmente, conviene que se oiga el órgano «todas las vezes que el obispo, quando ha de celebrar solemnemente, entra en la iglesia, y acaba de celebrar o exercer algún acto sagrado; de la misma manera en la entrada en la iglesia del legado apostólico, cardenal, arçobispo, o otro obispo huésped, a quien el obispo diocesano quiera honrar. Mientras los dichos hizieren oración, y el oficio diuino, o misa se aya de començar». Confróntense estas citas en Herrera Tordesillas, 1638: 70-73.

4 López Calo, 2012: 396.

5 Su empleo es doble, «como instrumento solista» o «como acompañante», y en este segundo caso hay que distinguir a su vez dos supuestos, «cuando acompañaba a la capilla en las composiciones polifónicas, tanto en latín como en castellano, o cuando acompañaba al coro, sobre todo en la salmodia y en formas litúrgico-musicales parecidas, por ejemplo en los magníficats o en el «ordinario» de la misa cuando se cantaba a canto llano» (López Calo, 2012: 398). En cambio como solista «actuaba tanto en la misa como en las vísperas; en la misa tocando en los dos o tres momentos ya dichos, en que el celebrante oficiaba en silencio: el ofertorio, entre el alzar y el Pater noster, y durante la comunión; en las vísperas, en los «versos» en que tocaba alternando con la capilla de música y el «coro», improvisando variaciones sobre el «tono» del salmo respectivo, o tocándolas de algunas de las colecciones que ya existían» (López Calo, 2012: 398).

6 Sostiene el musicólogo gallego que, como ocurre en Tui, «se hizo cada vez más común que cada catedral tuviese, no ya un gran órgano, sino dos, que frecuentemente en los documentos vienen llamados «mayor» y «menor», instrumentos que, fuera de pocas excepciones, «esos dos órganos estaban colocados en la parte superior de la pared del coro, uno a cada lado» (López Calo, 2012: 396).

7 En las cuentas de Fábrica de 1711, que finalizan el 31 de julio de 1712, se registra un estipendio de 2.504 reales destinados a la «compusizión del órgano de la naue de la Soledad» (AHN, Clero, Libro 10.383, fol. 390r).

cambio de rumbo. En 1714, dos décadas más tarde, negocia con el organero palentino Antonio del Pino y Velasco, la hechura de «un órgano nuevo» y «conponer el que tañe al presente», encargo que incluye dos nuevas fachadas de madera[8].

Estos segundos órganos barrocos, uno de ellos construido ex novo y el otro remodelado, se adjudican el 6 de junio de dicho año en 36.000 reales al maestro castellano[9]. El Cabildo le proporcionará una casa en la que establecer el taller, así como una sala en la torre de San Andrés «para que se pueda aprouechar della durante el tiempo que durare la obra», asumiendo el maestro el deber de fabricarlos y montarlos en un tiempo de dos años. El órgano viejo que hasta la fecha se utilizaba, emplazado en la epístola, se trasladará al arco frontero tras una oportuna reforma, y en su lugar se asentará el nuevo, abriéndose nuevos accesos a los mismos desde las naves menores[10]. El documento del convenio es bastante generoso en la descripción de los registros musicales:

> «Primeramente un flautado de a ueinte y seis palmos en la fachada en tono natural. Otro flautado de a treçe palmos auierto. Otro flautado de octaua abierto. Otro flautado tapado de unisonus de la octaua. Dos rejistros enteros en dozena. Otros dos enteros en quinçena. Otro dos enteros en diez y nobena. Otros dos enteros veinte y dozena. Más un lleno de quatro caños por punto. Otro rexistro de çinbala de quatro caños por punto. Otro rexistro llamado de clarín a quatro caños por punto. Otro rexistro llamado la gran corneta de siete caños por punto. Otro rexistro llamado corneta real de a seis caños por punto para haçer con una y otra eco y contraeco. Otro rexistro flautado de octaua que sirue de aconpañamiento a las cornetas, y se puede tañer solo también con yda y uenida. Registros de lenguas. Un rexistro entero de clarinas. Otro entero de dulçainas. Otro de orlos. Otro rexistro entero de tronpeta real. Otro medio rexistro de mano yzquierda de bajonçillos. Más quatro caños de madera llamados tinbales requintados. Más dos caños de madera que forman el tanbor. Y dos ruedas de cascabeles naturales, pájaros y gaitas».

Al órgano antiguo reaprovechado

> «le a de hacer secreto nueuo y asegurar todos los rexistros que tiene, sacando afuera para la buena correspondencia del dicho órgano nueuo el rexistro llamado tronpeta magna. Que la fachada de afuera a de quedar correspondiente a la del mencionado órgano nueuo en prespectiua».

Mientras no se materializa la nueva obra, y se lleva a cabo el cambio de lugar del único órgano que se usa en los actos litúrgicos,

> «ha de asegurar los uientos de dicho órgano del lado de las Angustias que al presente tañe, afinarle de lengüatería y conponerle lo más que necesitare para que esté corriente en ynterin se muda de allí para el referido arco de la parte de la Soledad, de manera que no ha de faltar el órgano en el coro durante la fábrica del dicho órgano nueuo».

Para ambos instrumentos buscará y aportará

> «dicho maestro todos los materiales que sean necesarios, aprobechándose de los que tienen los dos hórganos que hay en dicha Santa Yglesia, como tanuién de las maderas de las cajas viejas de ellos, para rexistros, secretos y más cosas ynteriores de dicho órgano nueuo». Se compromete asimismo a «aña-

[8] ACT, Libro 12º de Actas capitulares (1712-1722), fol. 69r.

[9] ACT, Protocolos, Juan de Ínsua y Valdivieso, 1714, I, fols. 81v-82r (véase dicha escritura de ajuste en el Documento 21 del corpus documental).

[10] En una de las condiciones del pacto se señala que se «aia de aprouechar dicho maestro de los claros de las dos puertas por donde al presente se entra para dichos dos órganos, y dichos señores Deán y Cauildo les dará entrada por delante el poste de cada uno dellos, pagando su coste».

> dir a dicho órgano nueuo un fuelle o los más que sean neçesarios», y al antiguo «le pondrá tanuién lo que pareciere conbeniente».

El 13 de junio de 1718, ya terminados, los prebendados confían a Antonio del Pino la afinación de los órganos tres veces al año por Navidad, Semana Santa y festividad de la Asunción, a cambio de unos honorarios de 900 reales[11]. La epidermis lignaria de los órganos, objeto de estudio de este capítulo, está por su categoría artística y monumentalidad entre lo mejor del Barroco gallego y español[12]. Se pone bajo la dirección del referido organero, incluida la traza. Se concierta el 28 de septiembre de 1714 entre comisionados del Cabildo y el escultor Domingo Rodríguez de Pazos[13]. Fabricará dichas cajas según las medidas que le proporcione el organero, y las entregará hechas y asentadas en el plazo de un año y cuatro meses, retribuyéndole la Fábrica por ellas 16.500 reales. En las cajas trabaja también, al menos esculpiendo ángeles, Benito da Silva Ruibal[14]. El escultor de Fornelos se compromete a tallar «las molduras, figuras y más trabajo correspondiente a su maior desençia»; a fabricar las cajas traseras «con las molduras y trabajo que fueren neçesarios para hacer maior lucimiento»; y, finalmente, a colocar «por remate de la grande a nuestro patrón San Thelmo de canónigo a caballo, y en la mediana a nuestro patrón Santiago tanuién de a cauallo» [Figuras 763-765]. Por lo que mira a los pisos, accesos y balcones de las tribunas delanteras y traseras, con sus barandillas abalaustradas, buscará

> «carpintero que asiente y asegure con fijas, pontones y tablas y más necesario dicho piso, pero en este caso ha de ser obligación de dicho maestro dar la instruzión y direcçión necesaria a dicho carpintero de todo lo que a de ajecutar para la seguridad de dicho piso, a que tanuién a de concurrir dicho don Antonio del Pino para dar las medidas y advertencias que fueran necesarias. Y además de esto dicho Domingo Rodríguez a de componer y guarnecer por su quenta los balcones que miran a dicho coro y las puertas que lleuaren los órganos a las espaldas».

El Cabildo le exige garantías de que finalizará la obra, y Pazos en consecuencia otorga escritura de fianza el 4 de diciembre de 1714. Presenta como avalista, entre otros, a su hermano, el clérigo Francisco Rodríguez de Pazos[15]. En la reunión capitular del 22 de febrero de 1715 se aprueba dorar y pintar estas estructuras leñosas y reunir el oro necesario[16], material precioso que dos meses y medio después, el 4 de mayo, todavía no se había acopiado[17]. El 27

---

11 Conforme a la cláusula principal del contrato, en cada año «ha de afinar dichos dos órganos tres vezes, la una por la Natiuidad de Nuestro Señor, la otra por la Pascua de Resurrección y la otra por el día de la patrona des esta Santa Yglesia, que hes a quinze del mes de agosto, de forma que ayan de estar afinados en dichas tres festiuidades de cada año, poniendo cada vez que los afinare a su costa los materiales que allare ser prezisos, no excediendo del valor de cinquenta reales de uellón, y excediendo de esta cantidad serán por quenta de dicha Fábrica» (ACT, Protocolos, Juan de Ínsua y Valdivieso, 1718, fol. 54r).

12 Estas segundas cajas barrocas no merecieron hasta hoy un estudio sistemático, salvo una escueta referencia en el análisis dedicado a Pazos por parte de Ernesto Iglesias Almeida (2000: 31-36).

13 ACT, Protocolos, Juan de Ínsua y Valdivieso, 1714, II, fol. 67rv (consúltese el texto completo del contrato en el Documento 23 del corpus documental).

14 No es mucho lo que sabemos sobre este escultor y entallador. En 1732 este escultor declara sobre la antigüedad del grupo escultórico que corona la caja del órgano mayor, situado en el lado del evangelio. Dice que «la efixie que está ensima de dicho órgano tiene de antigüedad diez y seis años, poco más o menos, por auerse echo por el año de mil setezientos y diez y seis, poco más o menos», y que no hay margen de error porque en dicho año había travajado «en los ángeles del órgano» (ACT, Canonización de San Telmo, Proceso del culto, III, 758v).

15 AHPPO, Protocolos, Lucas Francisco de Gándara, 1714, leg. 4.123-7, fols. 56rv.

16 ACT, Libro 12º de Actas capitulares (1712-1722), fol. 93v.

17 Ibidem, fol. 100r.

de septiembre de dicho año los capitulares fían de nuevo al organero la tutela de las tareas de policromía, como antes habían hecho con las cajas, y desde ese momento se pierde el rastro documental de la misma[18]. Podríamos caer en la tentación de adscribirla al taller liderado por el italiano Mangino, dado que este trabajo pictórico coincide con su llegada a la ciudad, con la formación de su obrador y la gran encomienda pictórica de 1716, pero la verdad es que no es posible acreditar dicha hipótesis. Los órganos y sus cajas forman una perfecta simbiosis, pues estas se adhieren a la maquinaria musical como una auténtica piel de madera, perfectamente integrada en el esqueleto metálico. Por esa razón a menudo se deja a criterio del organero todo el proceso de fabricación, desde su propio trabajo hasta el de los pintores y doradores, pasando por carpinteros y herreros, pero muy especialmente la construcción de las cajas y el trabajo de entalladores y escultores, que es donde el organero pone más acento para que el acoplamiento resulte perfecto.

El valor general de la obra de los órganos asciende a 91.288 reales, sumando todas las disciplinas que se dieron cita en la misma, más 12.000 reales de gratificación a favor de Pino «por el cuidado y aplicación que se conoció auía puesto en su fábrica»[19], así como por «obras añadidas en los órganos»[20]. La mitad de las dos cantidades señaladas sale de las arcas de la Fábrica y la otra de la hacienda episcopal, administrada por el siempre disponible obispo Torre[21]. A estos emolumentos hay que añadir 405 reales de menudencias pictóricas y otros 1.050 reales del alquiler de la casa que sirvió de taller al organero[22].

En 1953, 1955 y 1959 el Ministerio de Educación Nacional se planea el desmontaje de la sillería del coro y su traslado a la capilla mayor, así como su reestructuración y reparación[23]. Tales proyectos llevan la firma de dos arquitectos restauradores de monumentos: Luis Menéndez Pidal Álvarez y Francisco Pons-Sorolla Arnau. Como parte de los trabajos de consolidación y arreglo de los pilares y bóvedas del último tramo de las naves, en 1957 dichos facultativos presupuestan el desmonte temporal y reparación de la caja de la epístola en 41.739 pesetas[24]. En 1958 hacen lo propio con la armazón lignaria del órgano frontero por valor de 42.000 pesetas, y al mismo tiempo se plantean la colocación en el espacio dispuesto bajo la galería del órgano de la epístola de una parte de los sitiales de la sillería que todavía faltaban por reinstalar[25].

En 1960 se redacta y aprueba un proyecto exclusivo de intervención en las cajas por

---

18 En la reunión capitular convocada para ese día se «tubo por más conueniente el que la doradura y pintura de las cajas de dichos órganos se fiasen a la direción y dispusición de don Antonio del Pino, organero, para que tomase por su quenta buscar los oficiales que fuesen necesarios para dorar y pintar, les pague los jornales, asista y vele sobre de lo que trauajaren y les dé la dirección necesaria para que todo se ejecute con la mayor perfecçión, y dé quenta al Cauildo del gasto que se hiciere para que se le pague, como tanuién del oro y más materiales que se necesitaren para dicha obra» (ACT, Libro 12º de Actas capitulares (1712-1722), fol. 116rv).

19 ACT, Libro de mayordomía (1710-1724), fol. 159v.

20 ACT, Libro 12º de Actas capitulares (1712-1722), fol. 430r.

21 En un libro contable de la mayordomía de la Fábrica se consignan los reales consumidos en los órganos hasta el 25 de febrero de 1717, de los cuales la mitad, 45.643,25 reales, son responsabilidad del Cabildo, mientras la otra mitad depende «del mayordomo del ylustrísimo señor don fray Anselmo Gómez de la Torre, obispo desta ciudad, por auer Su Ylustrísima ofrecido de limosna la mitad de dicho coste en toda la obra conducente a ellos, atendiendo a los cortos medios de dicha Fábrica y que por sí sola no los podía ajustar o costear» (ACT, Libro e mayordomía (1710-1724), fol. 159rv).

22 ACT, Libro cobrador de mayordomía (1710-1724), fol. 159v.

23 Archivo General de la Administración (AGA), Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Cajas 26/337 y 26/340.

24 AGA, Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Caja 26/305.

25 Ibidem, Caja 26/162.

importe de 42.854 pesetas, comenzando por la de la epístola, «que fue preciso desmontar parcialmente y vaciar en su totalidad los mecanismos del órgano». Conforme al pliego de condiciones, el maestro designado para esta delicada operación es Francisco del Río Fernández, un maestro experimentado en esta clase de tareas, autor de la actual sillería del presbiterio de la basílica jacobea. En el referido documento se compromete a que la restauración, «sin añadir temas decorativos nuevos», quedará «entonada y noble, utilizándose donde sea posible los fragmentos de tallas originales del antiguo coro que enlazaba con estos órganos»[26]. La memoria descriptiva es bastante explícita al respecto de las intenciones de Pons, que firma la actuación en solitario, que suponen intervenciones en esculturas y policromías, teóricamente deterioradas o directamente desaparecidas, y la supresión de la consola. Los trabajos presentados a la Administración central para su aprobación fueron los siguientes:

> «Instalado el coro en el presbiterio, los futuros órganos necesitan tener su consola próxima a éste, lo que obliga a su electrificación y mando a distancia, ya que tanto por razones acústicas como estéticas es muy conveniente mantener las voces del órgano en sus bellas cajas barrocas y en su situación tradicional. Desde el punto de vista artístico los órganos de Tuy son de notable interés y merecen una cuidada restauración, rehaciendo su cuerpo bajo las trompetas al no existir consola sobre el balconcillo y acceso exterior, quedando la cornisa y plano de arranque sobre el grupo de sitiales del antiguo coro que se montan bajo ellos, tal y como muestra el plano adjunto. La restauración de la caja de órgano debe comprender la organización nueva de sus apeos y andamiaje a pilares y muro, las obras de nuevas tallas deterioradas o perdidas y las necesarias para, utilizando elementos antiguos y completando lo necesario, lograr el enlace armónico con los sitiales. Es de suma importancia la limpieza completa de la caja, restaurando pinturas y dorados en muchas de sus partes, que han sufrido sin cuidado alguno el paso de los años y las consecuencias de las obras»[27].

Dos nuevas actuaciones, fechadas en 1961 y 1962, rubricadas por los dos arquitectos señalados, incluyen la finalización de una obra ya iniciada y el inicio de otra que todavía no había arrancado. La primera es la «restauración y montaje de las antiguas sillas de coro bajo los órganos», esta vez «en el costado del evangelio», valorada en 30.852 pesetas. La segunda se refiere de nuevo a las cajas, «reponiendo la abundante escultura destruida, dorando las partes necesarias y restaurando su pintura dentro del mismo carácter de origen», cuyo coste asciende a 85.700 pesetas[28]. De este modo, el antiguo mueble coral queda hoy dividido entre el presbiterio y la nave mayor[29].

La materialización de todos los proyectos aludidos se traduce en la ubicación de una serie de sitiales de la sillería bajo los balcones de los órganos, cuando en origen ninguno de los asientos se disponía en esta posición; la «limpieza y repaso de la trompetería y tubos visibles, rehaciendo soportes rotos y reponiendo los tubos que faltan»[30]; la ocultación de la zona de teclados con los respaldos de San Pablo y San Pedro, correspondientes a las dos sillas que estaban adosadas a la reja del coro, siguiendo la política de reutilización de piezas sobrantes del mueble coral; y la «restauración de fachadas de órganos»[31], que abarca su limpieza, la reconstrucción de aquellas piezas que se han podido recuperar y el reemplazo de un buen número de elementos estructurales y ornamentales [Figuras 766-767]. Los arreglos incluyen la apli-

[26] Ibidem, Caja 26/152.
[27] Ibidem, Caja 26/152.
[28] Ibidem, Cajas 26/250 y 26/361.
[29] Véanse todas las operaciones de restauración realizadas en la sillería coral en Castro Fernández, 2003: 129-138.
[30] Ibidem, Caja 26/152.
[31] Ibidem, Caja 26/152.

cación de películas cromáticas más que lamentables en determinadas superficies. Los cambios operados en este tramo de la nave supone también la desaparición de las cajas posteriores entrepañadas.

Las modificaciones ejecutadas en las cajas fueron de tal calibre que hay partes irreconocibles. Es el caso del cuerpo inicial, el de mayor masa estructural, cargado de elementos decorativos, que se rehizo en buena parte de su superficie. Poseemos una fotografía antigua de la caja del órgano del evangelio, pero en ella apenas se advierte el aspecto original del primer cuerpo de la caja, del que se han salvado unos pocos festones y cartelas. A medida que ascendemos en la armazón lignaria las modificaciones decaen y las piezas originales son la tónica dominante. En la actualidad el órgano del evangelio permanece mudo, conservándose la caja y parte de la trompetería. Los tubos ya no vibran a causa del vaciado de la maquinaria que los hacía retumbar. El órgano de la epístola, por el contrario sí que funciona, pues ha sido renovado a finales del novecientos con una nueva mecanismo cobijado detrás la fachada lignaria barroca [Figuras 768-770].

La costumbre española de colocar la sillería del coro en el centro de la nave principal se fundamenta en razones litúrgicas, por lo que guarda relación con el emplazamiento de los órganos. Dicha motivación está en la base de la expansión de los órganos en el interior de las catedrales. El instrumento y su caja se ancla habitualmente sobre un corredor abalaustrado, en el espacio de uno de los arcos laterales del coro. Esta limitación está, sin embargo, en la base de su monumentalidad, provocando que los instrumentos y su cobertura de madera se desarrollen verticalmente, rozando a menudo la bóveda de la nave central[32]. La caja tiene una doble finalidad con respecto al órgano, de protección y acústica, y una tercera como soporte de la fantasía decorativa y la iconografía de temática musical, religiosa y profana. La disposición arquitectónica de las cajas no es muy distinta a la de un retablo, salvando las distancias conceptuales y de canon.

Las grandes cajas catedralicias del Barroco gallego apenas tienen puntos en común con las de Tui. Ni las de la basílica compostelana, confiadas a Miguel de Romay en 1705 y 1709[33], ni las de Lugo, contratadas por José Arteaga en 1703[34], y mucho menos las de Mondoñedo, encomendadas a Bernabé García de Seares en 1714[35] [Figuras 771-773]. El modelo para las cajas tudenses se encuentra, a nuestro entender, en las desaparecidas de la catedral de Ourense, adjudicadas en 1709 a Francisco de Castro Canseco[36]. En una fotografía antigua que hemos logrado localizar podemos comprobar como aquí también aparecen las curvaturas que figuran en el entablamento de las cajas tudenses, así como las repisas en forma de punta de lanza [Figura 774]. Este entallador, como ya sabemos, está íntimamente relacionado con Pazos y la similitud entre ambas mazonerías refuerza la hipótesis de la influencia y la relación entre maestros[37]. La falta de semejanza estilística con las estructuras lignarias del resto de los órganos de las catedrales gallegas no anula la capacidad de sugestión de las imponentes figuras de Santiago ecuestre del interior de la basílica jacobea. Se trata, en concreto, de las que coronan

[32] Bonet Correa, 1983: 249.
[33] Couselo Bouzas, 2005: 591-592.
[34] Pérez Costanti, 1993: 398.
[35] Cal Pardo, 2002: 38-40.
[36] Couselo Bouzas, 2005: 260.
[37] En las escasas fotografías que se conservan del coro con antelación a su desmantelamiento se aprecia la analogía que existe entre los juegos de curvas y rectas de las cajas de ambas catedrales.

la caja del órgano del evangelio y el baldaquino del altar mayor, por citar dos ejemplos que Pazos pudo haber contemplado durante su período compostelano [Figuras 775-776]. Tampoco hay que desdeñar la posible influencia del grupo escultórico de Santiago derrotando a los sarracenos que Pazos se vio obligado a colocar en el ático del retablo mayor de la colegiata de Cangas [Figura 777]. A tenor de los rasgos que presenta la escultura a caballo de Santiago el Mayor que ocupaba la cúspide de una de las cajas aurienses, también se deja sentir su influencia en el terreno de la iconografía. Asimismo, existe sintonía conceptual, pues en ambas, de acuerdo con la tradición gallega, figuran montados sobre corceles el imprescindible Santiago matamoros y los patrones de ambas diócesis San Telmo y San Martín de Tours [Figuras 778-779]. En la misma basílica existe otra caja, la del órgano de la capilla del Santo Cristo, atribuida a Castro Canseco, que asimismo pudo influir en la armazón y el ornato de los muebles tudenses. Pese a sus reducidas dimensiones presenta rasgos que resultan conocidos, como el motivo de la arpía y la forma, rotundidad y curvatura del entablamento. A ello habría que añadir que el instrumento del que forma parte fue fabricado por Antonio del Pino en 1713[38] [Figura 780].

Los balcones actuales de los ejemplares tudenses nada tienen que ver con los primitivos. Sobre ellos descansa un amplio cuerpo inicial, que presenta dos niveles a distinta profundidad y un gran dinamismo en la zona superior a causa de la alternancia de líneas rectas, curvas y en forma de cuña. En él se dispone la consola, los tiradores de los diferentes registros sonoros, principalmente de la familia del flautado, así como la puerta de acceso desde las naves laterales, la mayor parte de la carga decorativa y figurativa y el grueso de las hileras de tubos situados en posición de artillería [Figura 781]. El juego lineal de roscas y vértices de la mazonería del primer cuerpo se traslada al diseño de las estructuras divisorias y a la lengüetería de la segunda altura, la más esbelta, etéreo y descargada de materia lignaria. Acoge en siete calles la mayor parte de la tubería vertical y el resto de la trompetería tendida, un recurso que en España fue ensayado por primera vez en 1670 en la iglesia de San Diego de Alcalá de Henares[39]. El entablamento es sumamente grueso y en él se lleva hasta el extremo el movimiento de ángulos y curvas anteriormente señalado. Sobre la plataforma voladiza que conforma la cornisa se eleva en el centro una peana que sirve de pedestal a los grupos escultóricos ecuestres, y a ambos lados sendos castillos cilíndricos bordeados de tubos [Figura 782].

Por encima del teclado se disponen sendas composiciones relivarias inscritas en medallones: la del evangelio alude a Santa Cecilia, patrona accidental de la música sacra y de cantores, organeros y organistas[40]; la de la epístola es una alegoría de la Música, arte liberal del

[38] Ferro Couselo y Lorenzo Fernández, 1988: 54-55.

[39] La trompetería en *chamade* es un rasgo distintivo del órgano barroco español, dispuesta «a manera de cañones, de tubos colocados en forma de bélicas armas de fuego». Su aparición en el seiscientos podría deberse a la dificultad de alojar estos tubos «dentro de la caja, haciendo que su agresiva posición horizontal, que recuerda los cañones de los navíos de guerra, resulte de gran efecto decorativo, sugiriendo, aún cuando están mudas, la imagen triunfal y potente de los sonidos que emiten». Confróntense estas citas en Bonet Correa, 1983: 249-250, 254-255.

[40] Este patronazgo proviene de una mala interpretación del texto latino de su *passio*, donde se dice que «mientras se conducía a Cecilia a casa de su novio el día de su boda, al son de los instrumentos musicales, ella invocaba en su corazón sólo a Dios, para pedirle la gracia de conservar inmaculados su corazón y su cuerpo». Cecilia no es, pues, instrumentista ni tiene relación con la música, pero la antífona extraída del relato de su martirio acabó por desvirtuarlo y hacer creer que la santa «cantaba al son de su instrumento, e incluso que se acompañaba con el órgano». Véanse Réau, 1997a: 290-296 y Vicente, 1999: 81-82.

viejo *quadrivium*[41]. La presencia habitual de un órgano accionado por un ángel en la iconografía de Santa Cecilia nos mueve a pensar que la adscripción señalada es la correcta. La santa romana se halla dentro de un espacio interior, sentada en un sillón elevado sobre una tarima y cubierto por un dosel, descorrido por un amorcillo [Figura 783]. Lo habitual, al menos en el campo del grabado, es encontrar a la mártir tocando el órgano asistida por uno o varios ángeles, pero aquí tañe el laúd y a un lado, en el suelo, se encuentra lo que parece una chirimía. En el ámbito del grabado portan este instrumento de cuerda en posición sedente Terpsícore, musa del canto coral, y las alegorías del sentido del oído y de la Música, por lo que cabe la opción de que un grabado de alguno de estos asuntos haya servido de patrón gráfico [Figuras 784-785]. Le acompaña en la interpretación un *putto* desnudo, acólito habitual en la iconografía de la santa, que a la vez que hace un escorzo para observar a su protectora presiona con sus manos el teclado de un realejo, o bien realiza una pausa antes de proseguir la pieza que interpretan al unísono la joven laudista y el pequeño organista[42]. La figura del angelote organista se ha podido extraer de algún grabado de Santa Cecilia [Figura 786].

La fémina que personifica la Música, también sentada, pulsa las cuerdas de un arpa, y aunque se trata de un instrumento voluminoso y pesado no lo tiene apoyado en el suelo de la estancia sino que, de forma poco creíble, parece que por su ligereza poseyera una lira o una cítara[43] [Figura 787]. Dicha alegoría comparte escenario con dos geniecillos acólitos que descorren el telón del dosel. También en este caso el mundo del grabado ha servido de repositorio en la búsqueda de modelos a la hora de tallar la alegoría del arte liberal [Figura 788].

Buena parte de las cajas de órgano barrocas catedralicias de Galicia culminan con esculturas enfrentadas del patrón diocesano y de Santiago el Mayor. La salvedad está en el propio templo compostelano, pues al coincidir ambos se alternan en la cima dos asuntos jacobeos: Santiago Matamoros y la aparición de la Virgen al hijo del Zebedeo y sus seguidores en Zaragoza. Esta condición batalladora del discípulo de Jesús se justifica por sí misma en los instrumentos de la basílica santiaguesa, pero sólo tiene sentido iconográfico en el resto de las *fachadas* de los órganos catedralicias cuando el santo oponente también figura subido a un caballo. Esto es lo que ocurre en la catedral de Ourense, donde San Martín de Tours figura montado en un corcel partiendo su capa con un menesteroso. También en la de Tui, con San Telmo, cuya entrada en la Orden de Predicadores viene precedida de una caída junto a su montura. En Mondoñedo el emparejamiento es más sencillo, pues el apóstol de Cristo se presenta como peregrino en una imagen relivaria, mientras que el santo de referencia del obispado mindoniense, San Rosendo, figura vestido de pontifical. Por lo tanto, las únicas cajas que se han mantenido fieles a la dualidad equina son las ya citadas, y malogradas, de la basílica auriense y las de la tudense.

Estas últimas presentan a San Telmo sobre la silla de un rocín en corveta, en la caja principal, frente a Santiago combatiendo y venciendo a un grupo de moros desde lo alto de su

---

41 Para la representación de la música como arte liberal consúltense Mirimonde, 1968: 295-324 y Marle, 1932: 270-276.

42 En las cajas del Barroco, a medida que desaparecen las figuras referentes a la vida de Cristo y la Virgen, surgen otras nuevas relacionadas con el mundo de la música, como las de los ángeles tañedores de instrumentos y la de Santa Cecilia como intérprete. La presencia de la mártir romana en estos muebles obedece, según el referido autor, al deseo de «exaltar la dignidad de la profesión» de organista y «pedir su protección como patrona, a la vez que mostrar el fin que toda música debía tener: la alabanza divina» (Vicente, 1999: 82).

43 Ripa entiende la música como una «donna, che con ambidue le mani tiene la lira di Apolline, & a' piedi ha varii stromenti musicali» (Ripa, 1603: 345).

caballería[44] [Figura 789]. Uno de los episodios de la vida de San Pedro González, también denominado Corpo Santo en el mundo galaico-portugués, y San Telmo por su condición de patrón de navíos y marineros, narra su entrada en la Orden de Predicadores, cuyo ingreso viene precedido de un episodio accidental. El grupo escultórico de la caja del evangelio transmite la tranquilidad previa a la correría protagonizada por el joven de Frómista, que tras su nombramiento como deán de la catedral de Palencia festejará su cargo a galope por las calles de la ciudad hasta que la justicia divina provoca el traspiés del équido y la caída al fango del altanero jinete[45]. Se hace acompañar de un sirviente y de un quinteto de ángeles, dos de los cuales sostienen barcos en alusión al patronazgo señalado. En este sentido cabe recordar que la desaparecida caja del seiscientos de este mismo órgano ya incluía en su plan iconográfico como figura culminante al mendicante, si bien en su faceta de abogado de mareantes y embarcaciones, a buen seguro vestido como dominico y portando en sus manos un velero y una candela. El modelo iconográfico para representar a San Telmo como jinete podría encontrarse en uno de los respaldos de la sillería del coro catedralicia, trazada y ejecutada por Castro Canseco en 1699, en el cual se lleva a la escultura el señalado episodio hagiográfico [Figura 790].

La caja de la epístola exhibe todo lo contrario, violencia y lucha, y muestra al apóstol batallador, a medio camino entre soldado y peregrino, ufano con la cruz de la Orden de Santiago estampada en el pecho [Figura 791]. Con su montura levantada sobre los cuartos traseros se abalanza espada en mano sobre tres sarracenos, los cuales heridos se baten en retirada hacia el precipicio de la nave mayor. El tema ya nos es conocido, dado que había sido ensayado en 1601 en un relieve del antiguo retablo manierista de la capilla de Santiago, más tarde reaprovechado en el barroco de 1696.

En la base de la columna de tubos central de ambos instrumentos se sitúan dos representaciones simbólicas del vicio sometido por la virtud y de la victoria de la fe cristiana contra la idolatría sarracena. El asunto de la derrota metafórica del Islam a manos de la Iglesia de Roma figura en diversas cajas de órganos españolas, entre ellas algunas catedralicias[46]. El pri-

[44] Manuel Antonio Troncoso, «notario actuario» del proceso de canonización de San Telmo, describe en 1732 la composición escultórica que se alza sobre la caja del órgano mayor, donde se encuentra «dicho beato a cauallo de un jeneroso bruto y varios ángeles a los pies con uelas encendidas y otros manteniendo en las manos retratos de nauíos, y en cada uno de los dos costados se ben ángeles con unas banderas tendidas, y en ellas retratados varios nauíos y bajeles como armas y trofeos de dicho beato, en correspondencia de las que están al lado contrario, que son del Apóstol Santiago el Maior» (ACT, Canonización de San Telmo, Proceso del culto, III, fols. 757v-758r).

[45] Pulgar, es la fuente de inspiración principal de este pasaje: «Aprovechose en los estudios, y siendo de edad competente, entró en el número de los canónigos de Palencia. Cumplía atentamente con la obligación de su canonicato, en la residencia del coro, y en las virtudes, que pide este estado. Vacó la dignidad del decanato, y sus méritos, o la atención al obispo don Tello, su tío, le pusieron en este oficio. La edad, que no era mucha, el ardimiento del ingenio, y el descuido del tío, que estava en otras ocupaciones, y la lubricidad del siglo, quando ay abundancia de bienes, le auían pasado a Pedro del exercicio de las virtudes, a el fausto, delicias, y profanidad, que a todos era manifiesto. Y con el nuevo oficio de deán se hallava tan glorioso, que quiso hazer pública demostración de su contento. Previnose de profano aparato, menos decente al estado eclesiástico. Y en la festividad de el Nacimiento de Nuestro Señor Iesu-Christo, se vistió de expléndido ropaje, montó en un cavallo, ricamente enjaezado, y con grande acompañamiento fue paseando toda la ciudad». Pero la providencia «dispuso, que cayese de su vanidad, y cauallo, como derribó a Pablo de él, y de su indiscreto zelo, para que fuese predicador de las gentes. En la calle, que entonces era la más principal, y frequente, que oy llaman el barrio del Santo San Pedro, la ligereza de su ánimo le incitó, para que aplicase las espuelas al cavallo, y moverle a más veloz curso. Partió encendido el bruto, pero cayó en medio de la carrera, y no sólo él, pero Pedro, que le governava, fueron embueltos en profundo lodo, de suerte, que no era fácil reconocer el rostro de Pedro, ni la forma de sus vestidos. Acudieron los del acompañamiento y le sacaron del cieno a Pedro, que estava en sí mismo más confuso, que lo que el lodo auía obscurecido su rostro» (Fernández de Pulgar, 1680: 289).

[46] Vicente, 1999: 79-81.

mero de los temas se desarrolla a través de dos inocentes niños desnudos que con sus manos agarran las fauces y ensogan el cuello de una negra e voceante criatura leonina[47] [Figura 792]. El segundo presenta otra pareja de infantes, también desprovistos de ropa, que tiran de la barba y mortifican a un oscuro, grotesco y atormentado moro-demonio tocado con turbante [Figura 793]. Este último asunto viene a reforzar el mensaje de pugna contra la religión mahometana esculpido en la cúspide de la caja de la epístola[48]. Para esta *carassa* musulmana existen referentes en la Edad Media en el ámbito de las sillerías, como es el caso de una de las misericordias del coro de la catedral de Barcelona[49]. Pintados en las aberturas de la tubería vertical central se localizan rostros de salvajes vociferantes de anatomía deforme, una suerte de indígenas de rostro morisco provistos de penachos que tienen una lectura moralizante ligada al sometimiento de los vicios y la herejía islámica[50] [Figuras 794-795].

A ello hay que sumar una suerte de arpía de rostro apacible que a modo de ménsula o mascarón de proa simula soportar el peso de las cajas. Este ser mitológico encarnaría la avaricia y la rapiña, conductas a las que está asociado habitualmente, en el supuesto de tener aquí alguna función semántica[51]. El aparato decorativo de esta parte baja de las cajas se completa con voces chillonas de aspecto grotesco, niños de cuerpo entero, rostros barbados, cabezas de monstruos gritones y cartelas con aves [Figuras 796-799]. En el resto de ambas estructuras se disponen festones compuestos por ristras de frutas, figuras vegetales, músicos en edad infantil, delfines, animales del bestiario, medios cuerpos juveniles y emblemas jacobeos. A dichas armazones se adhieren asimismo cartelas formadas por volutas, roleos, querubines, mascarones, arpías, dragones, pájaros, especies botánicas y semblantes y bustos humanos. Pazos despliega en tales elementos toda la fantasía de que es capaz como escultor y entallador [Figura 800].

El programa figurativo se cierra con una nutrida y variada tropa de pequeños ministriles que por costumbre pueblan las cajas de los órganos del Barroco [Figuras 801-803]. En los instrumentos tudenses esta polifonía de angelotes y niños desempeñan varios cometidos: funcionan como simple elemento ornamental, sin un cometido figurativo concreto; accionados por el organista producen sonidos, y por lo tanto desempeñan un cometido técnico y musical; ejercen de anclaje de la lengüetería horizontal; sirven de soporte para filacterias portadoras de inscripciones; forman parte de grupos escultóricos como el de San Telmo ecuestre; y, sobre todo, funcionan de complemento iconográfico del concierto celestial que en el coro entonan los canónigos, los músicos y el organista[52]. Abundan los que tañen guitarras, soplan trompetas y hacen mover sus carracas a voluntad del intérprete[53]. Asimismo, incluimos en este muestrario angelical a un grupo de jóvenes, ataviados con coraza, saya y botas y sombrero de plumas, situados en la cumbre de las cajas. Con el brazo alzado y la mano abierta parecen dirigir las interpretaciones de la capilla de música y las piezas ejecutadas por el organista [Figura 804].

---

47 Al abordar la dualidad león-águila en una de las composiciones de la crestería de la cajonería capitular ya se ha puesto de manifiesto la condición de animal soberbio que los bestiarios confieren al león, entre otras acepciones negativas y favorables.

48 Vicente, 1999: 79-81.

49 Terés Tomàs, 1979: 51-64.

50 Vicente, 1999: 89-91.

51 Tervarent, 2002: 70-71.

52 Vicente, 1999: 83-87.

53 En los dos ángeles de la cala del evangelio, que ya están desprovistos de carracas, es posible apreciar el daño que el giro descentrado de dicho mecanismo ha hecho en sus rostros y pecho.

En el centro del entablamento se posicionan, inclinados para ser vistos desde abajo, ángeles que despliegan bandas con inscripciones alusivas a uno de los salmos davídicos y a una antífona interpretada en la liturgia coral [Figuras 805-806]. Uno de ellos, el del evangelio, porta una cartela con el letrero «LAVDATE EVM YN TYMPANO ET CHORO», y el de la epístola le responde con la inscripción «LAVDATE EVM IN CHORDIS & ORGAN», ambas alusivas al salmo CL de la Vulgata. La salmodia se rezaba, cantaba y tocaba en el coro de forma habitual, como parte de la liturgia de las horas.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Figura 763. Cajas de los órganos de la catedral de Tui desde la capilla mayor. Arxiu Mas, Barcelona, 1909.



Figura 764. Caja del órgano del evangelio desde el transepto. Arxiu Mas, Barcelona, 1909.

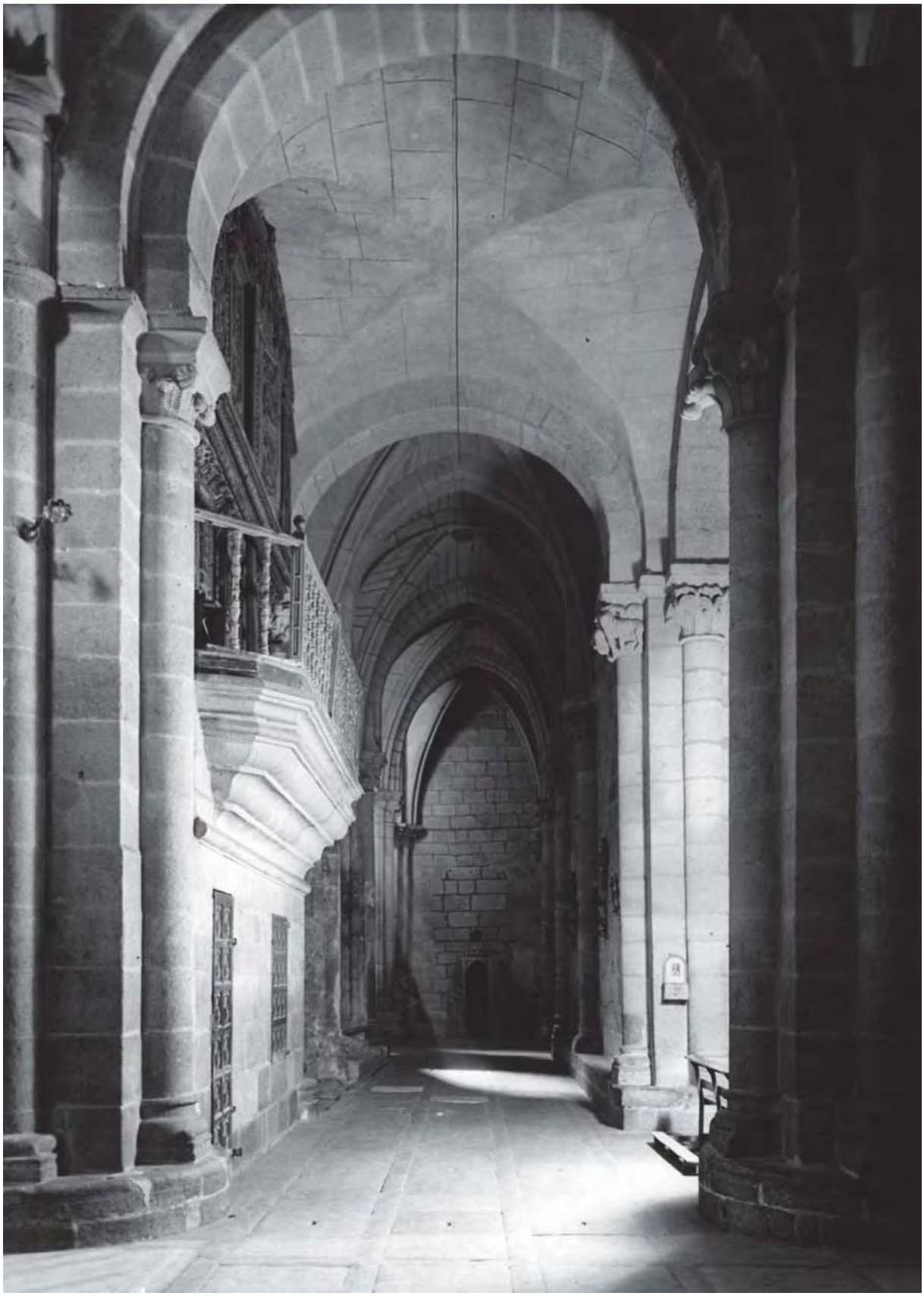


Figura 765. Barandilla del balcón y caja trasera del órgano del evangelio. Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares.



Figuras 766-767. Caja del órganos, con las modificaciones realizadas en la restauración del novecientos y sin balaustradas en los corredores. Archivo Oronoz, Madrid.





Figura 768. Cajas de los órganos de la catedral de Tui desde la capilla mayor. Domingo Rodriguez de Pazos. 1714.



Figura 769. Caja delantera del órgano del evangelio, culminada por la figura ecuestre de San Telmo.



Figura 770. Caja delantera del órgano de la epístola, presidida por el grupo escultórico de Santiago Matamoros.



Figura 771. Caja del órgano de la epístola de la catedral de Mondoñedo. Bernabé García de Seares. 1714.



Figura 772. Caja del órgano del evangelio de la catedral de Lugo. José Arteaga. 1703.



Figura 773. Cajas de los órganos de la catedral de Santiago de Compostela. Miguel de Romay y Antonio de Afonsín. 1705-09.

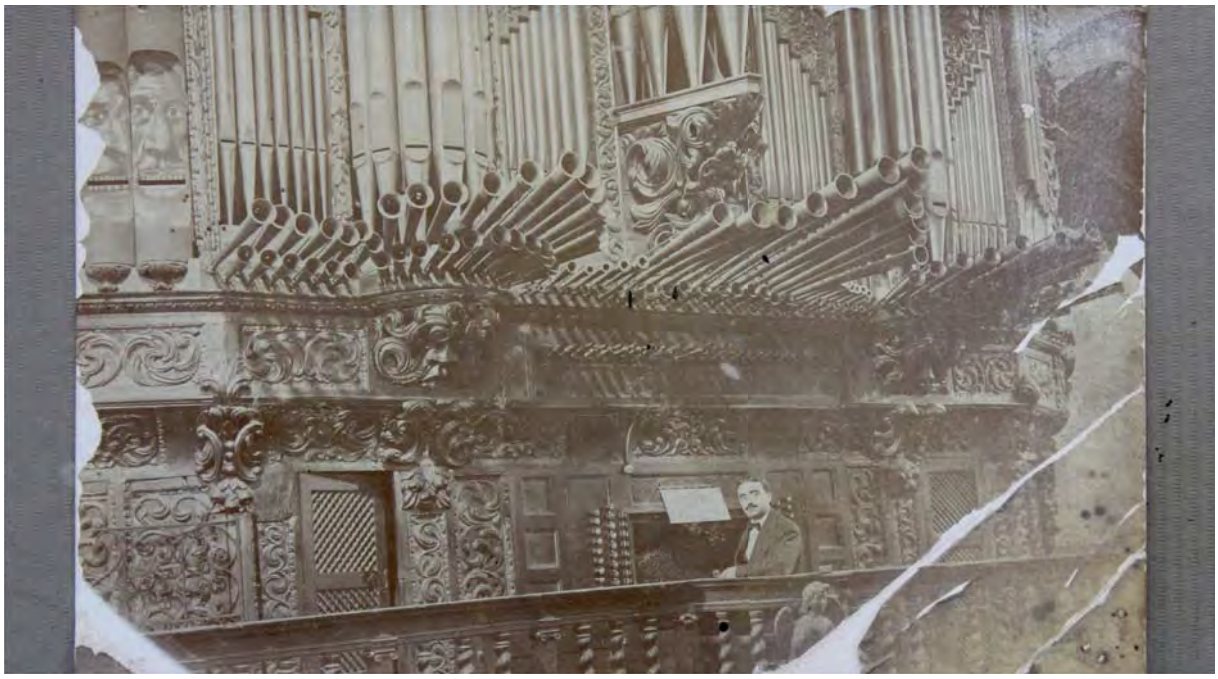


Figura 774. Cuerpo inferior de la caja del órgano del evangelio de la catedral de Ourense. Arquivo Histórico Provincial, Ourense, 1917.



Figura 775. Retablo-baldaquino del altar mayor de la catedral de Santiago de Compostela. Santiago Matamoros. Mateo de Prado. 1677.



Figura 776. Caja del órgano del evangelio de la catedral de Santiago de Compostela. Santiago Matamoros. Miguel de Romay. 1705.



Figura 777. Retablo mayor de la Colegiata de Cangas. Detalle de Santiago Matamoros. Ignacio de Outeiro. 1702. Fotografía de Xaime Cortizo.



Figura 778. Antigua caja del órgano del evangelio de la catedral de Ourense. Santiago matamoros. Francisco de Castro Canseco. 1709.



Figura 779. Antigua caja del órgano del evangelio de la catedral de Ourense. San Martín de Tours. Francisco de Castro Canseco. 1709.



Figura 780. Caja del órgano de la capilla del Santo Cristo de la catedral de Ourense. Francisco de Castro Canseco (atrib.). c. 1713.



Figura 781. Caja del órgano de la epístola. Cuerpo central y ático.



Figura 782. Caja del órgano de la epístola. Primer cuerpo.



Figura 783. Caja del órgano del evangelio. Santa Cecilia.



Figura 784. Willem van de Passe, Auditus, 1615-25. British Museum, London.



Figura 785. Johann Sadeler, Muziek, 1560-1600. Rijksmuseum, Amsterdam.



Figura 786. Adriaen Collaert, Heilige Cecilia, 1590-1610. Rijksmuseum, Amsterdam.



Figura 788. Claude Duflos, St. Cecilia, 1691-1703. British Museum, London.



Figura 787. Caja del órgano del evangelio. Alegoría de la Música.



Figura 789. Caja del órgano del evangelio. San Telmo ecuestre como deán de la catedral de Palencia. **Figura 790.** Francisco de Castro Canseco. Sillería del coro de la catedral de Tui. Caída de San Pedro González. 1699.



Figura 791. Caja del órgano de la epístola. Ático. Santiago matamoros.



Figura 792. Caja del órgano de la epístola. Niños sometiendo a un león.



Figura 793. Caja del órgano del evangelio. Niños tirando del bigote a un moro-demonio.



Figura 794. Caja del órgano del evangelio. Rostros de salvajes en la lengüetería.



Figura 795. Caja del órgano de la epístola. Rostros de salvajes en la lengüetería.



Figura 796. Caja del órgano del evangelio. Ménsula-arpía, niño y cartelas con voces chillonas, rostros barbados y aves.



Figura 797. Caja del órgano de la epístola. Cartelas con cabeza monstruosa y cuerpo de niño.



Figura 798. Caja del órgano del evangelio. Niño arrodillado con cesta de frutas.



Figura 799. Caja del órgano del evangelio. Cartelas con ave y niño.



Figura 800. Caja del órgano de la epístola. Cartelas con arpías y mascarones, ristras de frutas y niño músico.



Figura 801. Caja del órgano del evangelio. Músicos infantiles tocando instrumentos de cuerda y de viento.



Figura 802. Caja del órgano de la epístola. *Putto* trompetero.



Figura 803. Caja del órgano de la epístola. Angelote accionando una carraca.



Figura 804. Caja del órgano del evangelio. Efigies del ático.



Figura 805. Caja del órgano del evangelio. Angelote con la filacteria «LAVDATE EVM YN TYMPANO ET CHORO».



Figura 806. Caja del órgano de la epístola. Angelote con la filacteria «LAVDATE EVM IN CHORDIS & ORGAN».

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

9 CONCLUSIONES

El benedictino fray Anselmo Gómez de la Torre, un prelado de formación erudita y talante generoso, concibe en su mente una sustanciosa obra de mecenazgo y promoción, insólita en el ámbito de la clerecía tudense del último decenio del siglo XVII y primer cuarto de la centuria siguiente. Las responsabilidades ejercidas antes de su llegada a Galicia, en el tiempo que media entre su profesión monacal y el episcopado, le habrían reportado un importante bagaje de experiencias. Tales vivencias tienen relación con la docencia, la función abacial y la labor de gestión como general de los benedictinos. Su estancia en dos grandes abadías, como son las de Carrión de los Condes y Oviedo, contemplando a diario sus rasgos constructivos y mobiliario, despertarían en su interior el interés por la arquitectura y el mobiliario litúrgico. Todo ello sumado a su conocimiento de las residencias del orbe monástico hispano por su condición de responsable de la Congregación de Valladolid. A consecuencia de ello, crecería en su espíritu dadivoso el interés por dejar impronta en los centros referidos y, sobre todo, el anhelo por situar a la basílica tudense en la vanguardia del arte de su tiempo.

El patronazgo desarrollado por el mitrado ha despertado al Cabildo de un letargo secular. Pero a cambio, el organismo catedralicio tendrá en el mitrado un cómplice presto a financiar todos los planes que por falta de medios pudieron haber quedado aparcados en el pasado, y otros nuevos que ahora se antojan factibles. Desde la eclosión del Barroco en la catedral, que tuvo lugar supuestamente en el retablo mayor en 1679, los capitulares aguardaban con expectación la llegada al palacio episcopal de un bienhechor dispuesto a hacer frente al coste de la puesta al día del mobiliario y la fábrica arquitectónica. Por contagio y convicción, la clientela privada, formada por viejas hermandades, nuevas cofradías y canónigos con vocación munificente, se ve envuelta en esta vorágine. Pero ni el mitrado ni el resto de clientes estarán solos en esta empresa, pues todos se han beneficiado de la gestión denodada y eficaz y de la sapiencia del magistral Juan de Armida y Puga, mentor en cuestiones de liturgia, vidas de santos e iconografía.

El impacto del obispo Torre es tan grande que no solo es capaz de poner en marcha sus propios proyectos sino de influir en las decisiones de la Fábrica, constituida como principal impulsora de actividad artística en su propia basílica. Este ambiente de dinamismo da trabajo a los mejores artistas de la diócesis de Tui, del resto de Galicia y del norte de Portugal. Nada habría sido posible sin la presencia y la competencia de maestros de primera línea, con especial mención de los dos que son objeto de estudio: José Domínguez Bugarín y Domingo Rodríguez de Pazos. Desarrollan su labor en la catedral en paralelo al mandato del obispo Torre, y lejos de ceñirse al territorio tudense ejercen su profesión en Santiago de Compostela, el núcleo más importante del Barroco gallego por la calidad de los talleres que allí trabajan y la variedad y alta exigencia de los comitentes. En el caso de Pazos, es probable que también haya desempeñado su oficio en la diócesis auriense. Ambos se forman, reciben el influjo y colaboran con artífices de primera línea, como Esteban de Cendón Buceta, Domingo de Andrade, Francisco de Castro Canseco y Miguel de Romay. Estas etapas vividas en los centros de vanguardia del arte gallego servirán para adaptarse a los tiempos, sacar lo mejor de sí mismos y mejorar sus cualidades, pues en el caso de Pazos toda su obra tudense, también la catedralicia, se realizará al regreso de su corta odisea compostelana. Desde sus respectivos talleres monopolizan los encargos para la catedral y la diócesis de Tui, de tal modo que el resto de entalladores, especialmente Francisco de Valladares y Benito de Silva y Ruibal, se ven obligados a aceptar encargos menores o a trabajar fuera de la basílica para sobrevivir. Asimismo, los clientes aspiran a contratar a los mejores pintores y doradores. A las encomiendas de policro-

mía acuden los tudenses Benito de Paredes Salgado, Ignacio Álvarez de Lara y José de Montemayor, pero también representantes de la policromía compostelana, caso de Bartolomé Barreiro y Juan de Castro, y de un núcleo tan prestigioso como el de Braga, como Fernando Rodrigues da Costa y João Monteiro.

Fuera de la actuación de la clientela y los artistas, la siguiente conclusión tiene relación con la diversidad y calidad de los referentes escritos y gráficos empleados por ambas partes. La posesión de estampas era una costumbre inherente a la dinámica de los talleres de escultura y pintura en su quehacer formativo y profesional[1]. Pero en una ciudad episcopal pequeña y relativamente aislada como la tudense no se puede esparar que los artistas manejasen grandes repertorios de grabados. Tras el análisis de los programas iconográficos y las mazonerías sabemos que ambos maestros emplearon grabados, dado que hemos descubierto un buen número de ellos. Por el contrario, estaba muy extendido el hábito de consultar impresos y manuscritos, pues en ellos se hallan a menudo historias que sirven de base al relato figurativo. No se puede obviar que en la ciudad había bibliotecas de primera magnitud, sin olvidar la relevancia de las fuentes hagiográficas que obran en el archivo capitular. Todo ello sin contar los volúmenes sobre arquitectura y de vistas de Roma que utilizaron tanto Pazos como Bugarín. Si bien unos pocos ejemplares son de propiedad de los maestros, la mayor parte proceden, a buen seguro, de las cinco librerías existentes en Tui: la de la catedral, compuesta por libros litúrgicos; la del prelado Torre; las de los conventos franciscano y dominico; y, finalmente, la del magistral Armida. Con respecto a los manuscritos, su tipología abarca desde el pasionario medieval, de gran utilidad para el conocimiento de los santos diocesanos, hasta los escritos del propio Armida, pasando por tumbos, ceremoniales, sinodales, constituciones capitulares, calendarios y santorales gallegos como los de fray José de Bugarín y Gregorio Lobariñas. La bibliográfica impresa es heterogénea, destacando cinco grupos principales: ejemplares utilizados en las ceremonias de la catedral, especialmente misales y breviarios[2]; vidas de santos y crónicas hagiográficas; tratados de arquitectura; libros de emblemas y simbología; e historias naturales y bestiarios.

Los relatos de la vida de Cristo, la Virgen y los santos proceden de la Biblia, los evangelios extraoficiales, los hechos apócrifos de los apóstoles, la *Legenda aurea sanctorum* de Jacopo da Varazze, la *Mystica ciudad de Dios* de María de Jesús de Ágreda y los *Flos sanctorum* de Pedro de la Vega, Alonso de Villegas, Pedro de Ribadeneira y Diogo do Rosário. También se utilizan los falsos cronicones urdidos por el jesuita Jerónimo Román de la Higuera;

[1] Francisco Pacheco refiere los grandes repertorios de grabados que poseían los pintores, tanto sueltos como en libros, y afirma que el recurso a esta fuente era norma habitual entre los pintores, y cita como ejemplos a Zurbarán y Velázquez, y tanto él mismo como Alonso Cano y Francisco de Solís poseían colecciones de estampas (Martín González, 1984: 220-221). La presencia de grabados en los libros tuvo un enorme impacto como fuente iconográfica para los artistas, con ejemplos como los tratados de arquitectura de Sagredo y Arfe, y las traducciones hispanas de Serlio y Vignola; los libros de hagiografía como el *Flos sanctorum* de Villegas; y la *Iconologia* de Ripa (Mínguez Cornelles, 1999: 262-264). Alfonso Pérez Sánchez y Benito Navarrete Prieto firman dos buenos trabajos acerca de la trascendencia del grabado europeo y su ascendencia sobre la pintura barroca española. El primero extiende la influencia a buena parte de los pintores del Barroco andaluz y español, y menciona el eco que sobre sus obras han tenido, entre otros, grabadores como Dürer, los Sadeler, Aldegrever, Raimondi, Rubens, Van Dyck y Cornelis Cort (Pérez Sánchez, 1992: 78-93, y Navarrete Prieto, 1988).

[2] En ellos los textos vienen acompañados, con mayor o menor profusión, de ilustraciones sueltas y series grabadas, a menudo repetitivas. Son una fuente inagotable para escultores y pintores, como puso de manifiesto González García, 1991: 312-318. En el obispado tudense había misales, breviarios y manuales repartidos por todas las parroquias (Iglesias Almeida, 1994: 107-119). En dichas iglesias también se manejaban libros litúrgicos usados en la vecina diócesis auriense (Iglesias Almeida, 1990c: 115-120).

hagiografías particulares, destacando las de San Telmo, Santa Librada y del resto del santoral propio de la diócesis tudense; así como martirologios portugueses, españoles, gallegos y tudenses. Entre la tratadística de arte destaca Juan de Arfe, Lorenzo de San Nicolás, Wendel Dietterlin, Marco Vitruvio, Jacopo da Vignola y Sebastiano Serlio, usada principalmente en el campo del retablo, como han demostrado Palomero Páramo[3], Martín González[4], Vélez Chaurri[5], Payo Hernanz[6] y Polo Sánchez[7]. Las historias naturales de Plinio el Viejo, Ulisse Aldrovandi, Fortunio Liceti y Arnauld Sorbin, así como los seres prodigiosos que figuran en el *Liber chronicarum* de Hartmann Schedel, están presentes en ciertos temas del mobiliario objeto de estudio. La emblemática hispana, italiana y alemana, sobre todo los libros consagrados a la educación del príncipe cristiano, se lleva la palma por el número de veces que la hemos utilizado en la descripción de los muebles objeto de estudio. Es sumamente conveniente en un estudio como el nuestro, bien por sus ilustraciones, bien porque sus textos sirven para comprender los mensajes que se desprenden de las figuras esculpidas en la madera del mobiliario catedralicio. Por ello, nuestra investigación está plagada de citas textuales e imágenes de Andrea Alciato, Cesare Ripa, Juan de Horozco y Covarrubias, Diego Saavedra Fajardo, Juan de solorzano Pereira, Andrés Mendo, Francisco Núñez de Cepeda, Juan Baños de Velasco, Joachim Camerarius, Paolo Giovio, Gabriello Simeoni, Sebastián de Covarrubias y Orozco, Juan de Borja, Francisco de Villava, Nicolás de la Iglesia, Pedro Rodríguez de Monforte, Giulio Cesare Capaccio, Giovanni Ferro, Piero Valeriano y Filippo Picinelli.

Aparte de fuentes grabadas y los textos, los artistas tuvieron a su disposición modelos escultóricos y pictóricos presentes en la catedral, que hoy no se conservan en su mayor parte. Son obras de representantes de primer nivel del arte de la Edad Moderna de Galicia, como Alonso Martínez Montánchez, Juan Dávila, Juan Bautista Celma, Esteban de Cendón Buceta y Francisco de Castro Canseco. Se trata del retablo mayor renacentista, y más tarde el barroco; los retablos manieristas de las capillas de Santiago, San Pedro, Expectación y San Telmo; y la sillería del coro, primero el añadido clasicista de la sillería medieval[8] y más tarde la barroca. Pero también gozaron de la oportunidad de contemplar el amplio abanico de escultura, pintura y mobiliario litúrgico en otras ciudades y basílicas gallegas, como la compostelana y la auriense, ya por influencia de sus maestros, ya porque participaron en encargos para tales localidades, unos perfectamente documentados y otros hipotéticos.

La capacidad y liberalidad de comitentes, mentores y artistas, junto con la utilización de fuentes de primer nivel, nos lleva irremediablemente a la tercera conclusión: la excelencia, singularidad y variedad de los muebles, así como la complejidad y calidad de los programas iconográficos, dignos de cualquier catedral puntera de España. Por lo que respecta al mobiliario litúrgico del resto de basílicas gallegas, todas ellas están lejos de la exclusividad y esplendidez figurativa desplegada en obras como la cajonería de la sacristía, la sillería de la sala capitular y las hojas lignarias de las portadas de la tudense. Tan solo el programa pictórico del retablo y la cajonería de la sacristía de la catedral de Mondoñedo es digno de comparación. En

[3] Palomero Páramo, 1982a: 503-525.
[4] Martín González, 1984: 68-72.
[5] Vélez Chaurri, 1994: 289-296.
[6] Payo Hernanz, 1997: 223-232.
[7] Polo Sánchez, 2001: 87-122.
[8] De la sillería gótica, desmantelada en 1699, apenas tenemos conocimiento. Los escasos restos que se conservan, expuestos en el Museo Diocesano de Tui y el Museo de Pontevedra, carecen de figuras escultóricas.

Tui coexisten distintos códigos estéticos y estilísticos. Los agentes que se dan cita en la dotación artística catedralicia conocen y alternan con suma maestría el lenguaje contrarreformista de vanguardia y las figuras y asuntos de raíz medieval, que siguen siendo útiles.

El Barroco constituye la manifestación cultural que capitaliza la sensibilidad y afectividad derivada del movimiento tridentino, como manifestaron con buen criterio Émile Mâle, Werner Weisbach y Santiago Sebastián. Temas clásicos referidos a Cristo, como el Bautismo, la Flagelación y Coronación de espinas, se adaptan a las nuevas fórmulas compositivas de la Contrarreforma. En este contexto resulta factible ver a Cristo humillado frente al Bautista y ante los sayones que le colocan la corona ignominiosa. El *pathos*, tan propio de esta etapa, se aprecia en toda su crudeza cuando el Salvador soporta con resignación no solo los latigazos de los sayones sino la postura inclinada. Ese patetismo asoma en otros temas de procedencia medieval, pero que ahora cobran protagonismo en el nuevo escenario de recogimiento propiciado por Trento: el Calvario, la Piedad, la Lamentación, Cristo en su lecho de muerte y la Resurrección. En consonancia con la humanización de viejos asuntos neotestamentarios, la Sagrada Familia se concibe como estampa hogareña de la trinidad terrenal. La relevancia iconográfica de uno de sus componentes, San José, deriva del nuevo modo de representación de la imagen religiosa. La rehabilitación iconográfica del esposo de María viene acompañada de una revalorización temática de la infancia de Cristo, frente a episodios recurrentes de la vida pública y la pasión. El martirio, una de las manifestaciones más genuinas del nuevo gusto, con su dosis de muerte y sufrimiento, está representado en la basílica tudense al más alto nivel a través de la serie apostólica de la cajonería de la sacristía mayor, pero también por medio de la juventud triunfante de Santa Águeda, San Paio, San Zoilo, los santos Justo y Pastor, Santa Librada y San Lorenzo. La pasión y muerte del Mesías vista a través de la simbología eucarística, presente en el mobiliario catedralicio, es otro signo de los nuevos tiempos. El culto a las imágenes de los santos recién subidos a los altares, como San Francisco Javier y Santa Teresa de Jesús, representa una de las expresiones devocionales que en mayor medida evidencian un cambio de rumbo. El caso del santo jesuita es además un buen ejemplo de la importancia dada por la Iglesia barroca a la predicación. La multiplicación de las advocaciones marianas, como la Soledad, la Expectación y la Asunción, algunas procedentes del lejano medievo, es otra de las señas de identidad del nuevo marco cultual. La veneración de los santos de las órdenes religiosas es inherente al ambiente fervoroso de los siglos XVII y XVIII. La efusión religiosa alcanza su mayor nivel con la arribada a la Mitra del obispo Torre y su labor de propagación del santoral benedictino: San Anselmo, San Benito, San Mauro, Santa Gertrudis y San Plácido. Pese a entrar en contradicción con la pureza narrativa anhelada por la ortodoxia contrarreformista, la fábula tiene el terreno abonado gracias a escritos de visionarias como María de Jesús de Ágreda, autora de un relato de la vida de la Virgen plagado de referencias quiméricas. Esta falta de rigor, denostada y a la vez tolerada en esa gran contradicción entre ortodoxia y laxitud que supuso la aplicación de los decretos de Trento, se extiende a las vidas de los santos en el seiscientos gracias a la enorme difusión de los escritos adulterados de Jerónimo Román de la Higuera y sus discípulos. La veneración de las reliquias supone un hito en la propaganda posterior al concilio llamado a contrarrestar la Reforma luterana. El primer retablo-relicario que tuvo la basílica, ejecutado a finales del quinientos en la capilla de San Telmo, se amplía durante el episcopado de Torre como homenaje a los restos del santo patrón del obispado tudense. Una catedral como la de Tui no podía permanecer ajena al movimiento artístico nacido del

sínodo de la Contrarreforma. La aportación local de sustancia a través del culto a los santos del calendario diocesano, materializado por medio de pinturas y esculturas de Santa Librada, San Paio, San Julián y San Telmo. Esta afirmación del martirologio diocesano es consustancial a muchas otras catedrales españolas, como sostienen Ramallo Asensio[9] y Gómez Zorraquino[10].

El arte de Edad Moderna se ha adueñado de la alegoría y la simbología, tan habituales en el período medieval, pasándolas por el tamiz de vanguardia de Alciato, Ripa, Valeriano, Picinelli y el resto de autores de emblemas, muchos de ellos españoles. El recurso a la personificación y la metáfora en el mobiliario de la basílica tudense varía en función del ideario que se pretende mostrar. El deseo de emplear un lenguaje comprensible y directo en la transmisión de los programas figurativos de las puertas de entrada hace innecesario el uso de imágenes simbólicas. En las cajas de los órganos su utilización se limita a confrontar la lucha de la Iglesia y la virtud contra la herejía y el pecado. En la retablística esta semántica sigue siendo secundaria, destacando el retablo de San Pedro con su discurso escatológico y de prevención contra el vicio. En los de San Paio y San Zoilo destaca la presencia de simbología eucarística. Este vocabulario encubierto está algo más desarrollado en los respaldos de la cajonería, y se utiliza principalmente en las pilastras y la crestería para hacer más efectivos los mecanismos que desembocan en la redención. Asimismo, tiene la función de advertir al clero catedralicio acerca de la futilidad de los frutos de la profanidad. Este mismo cometido de vigilar la conducta del mitrado y los canónigos se traslada a la sillería de la sala capitular, donde el mensaje indirecto acapara por completo el desarrollo iconográfico.

Frente al uso actualizado de temas antiguos y la irrupción de nuevos asuntos asistimos a un importante *revival*, una fuerte persistencia de imágenes, historias y fuentes medievales apenas cribadas, tan solo aclimatadas a los estilos de los maestros: la simbología de la Rueda de la Fortuna y de la Fuente de la Vida; el Purgatorio, el Limbo, el Infierno y el Paraíso como destinos del alma en el Juicio Universal; los vicios y las virtudes en su constante disputa; Adán y Eva después de la caída; personajes del Antiguo Testamento como Noé y Abraham; el uso del bestiario y de los animales con connotaciones semánticas; la utilización de símbolos para transmitir ideas; y las cuatro postrimerías o novísimos. Cobran fuerza santos de fuerte raigambre medieval, que ahora sirven a los propósitos contrarreformistas de pugna entre la oscuridad protestante y la luz de Roma, sin olvidar la contienda contra el Imperio otomano y el credo musulmán. Se trata de San Miguel en lucha con Lucifer, como prototipo tridentino de devoción a los arcángeles; Santiago el Mayor en su faceta de Matamoros; San Pablo y San Pedro, referentes de la Iglesia que batalla contra el protestantismo; el Príncipe de los Apóstoles está ligado además a la afirmación del Purgatorio, establecida como axioma en los decretos del Concilio tridentino; San Roque y San Sebastián, abogados frente a las persistentes enfermedades infecciosas y adalides de la idea de intercesión, tan querida para la Iglesia de la época, una noción implícita en la figura de San Juan Bautista, precursor de Cristo y mediador junto con la Virgen en el tránsito del alma hacia la eternidad. Asimismo, asistimos a un desarrollo insólito de las figuras de los apóstoles, evangelistas y doctores, útiles como propaladores de los dogmas de la Iglesia. El renacimiento en la Edad Moderna de la leyenda y el relato visionario de la historia sagrada supone una prolongación de la tolerancia de estas prácticas en los

[9] Ramallo Asensio, 2003: 643-663.
[10] Gómez Zorraquino, 2010: 39-74.

siglos precedentes. En este sentido, pese a existir fuentes coetáneas, tanto oficiales como apócrifas, que describen la vida de Cristo, su Madre y los santos, los ideólogos de los programas iconográficos tudenses todavía recurren a fuentes de raigambre mediaval, como las *Revelationes* de la sueca Santa Brígida y la *Legenda aurea sanctorum* del beato dominico Jacopo da Varazze.

Todo lo dicho convierte al conjunto de muebles de la catedral de Tui en patrón de excelencia del Barroco español. El obispo Torre en calidad de mecenas, el Cabildo catedralicio como promotor, los escultores Bugarín y Pazos y el magistral Armida en su labor como mentor, se conectan entre sí en una sinergia tremendamente productiva. Los resultados alcanzados han desbordado el ámbito gallego, situándose en una posición de privilegio en el marco de las actuaciones artísticas del Antiguo régimen en las catedrales hispanas, particularmente en el plano iconográfico.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

CORPUS DOCUMENTAL

[1]

1568. Tui

«Estatutos y constituciones del ministerio del altar y coro y del orden del capítulo de la Santa Yglesia de Tuy, hechos por el muy Yllustre Reverendísimo Señor don Diego de Torquemada, obispo de Tuy»

ACT, Estatutos, 1564-1835, Exp. 15

1º. Todos los viernes del año, acavada la prima y misa de prima, el deán con todos los capitulares que se hallaren este día en la ciudad se juntarán a capítulo en el lugar acostumbrado, haviendo primero tañido la campana. Y así juntos con su secretario tratarán las cosas necesarias para la Mesa Capitular. Y ante todas cosas el Deán, o el que presidiere, referirá y dará cuenta de lo que en el capítulo pasado se acordó y mandó para que se sepa el estado de los negocios.

2º. En el cavildo entrarán solos el deán y canónigos que fueren ordenados en sacris.

3º. Si alguno tuviere coadjutor, no podrá entrar en cavildo el coadjutor.

4º. El que se contare de enfermo a la prima del viernes no podrá venir a capítulo so pena de descuento de quatro días, si no fuere llamado por la maior parte del cavildo o por mandado del prelado.

5º. Si el viernes fuere día de fiesta tenerse ha el cavildo el día antes, o después que no fuere fiesta.

6º. El deán, después de haver dado cuenta de los negocios del Cavildo, o pedido cuenta a las personas a quien se cometieron, propondrá lo que convenga o lo que se ofrezca tratar cerca de la hacienda del Cavildo. Y en todo lo que se tratare dirá primero su parecer, y luego votarán por su orden los demás hasta el último, de manera que cada uno diga clara y distintamente su parecer. Y quando el deán o presidente propusiere, o votare qualquier canónigo, no se atraveserá (sic) otro a hablar hasta tanto que todos haian acavado. Y después de acavados los votos, el presidente los recogerá y verá qual parte es la maior.

7º. Si se tratare cosa de justicia, si conviene o no conviene, hacerse ha lo que la maior parte del cavildo acordare. Y si estuvieren en igualdad, la parte donde más sacerdotes hobiere, o fueren más antiguos, prevalecerá, y los otros capitulares estén obligados a pasar por lo que la tal parte acordare.

8º. Si el negocio de que trata fuere de gracia votarán por la misma orden, y si todos uniformes acordaren que se haga hacerse ha. Y si alguno contradigere no se hará, y si hobiere duda si es gracia o justicia votarse ha sobre esto, y estarse ha a la maior parte del cavildo.

9º. Lo que una vez estuviere acavado y determinado en capítulo por todo él, o por la maior parte, no se volberá a tratar en otro capítulo si las dos partes del capítulo no acrodaren que se buelva a tratar.

10º. Qualquiera persona de fuera del cavildo que entrare a tratar alguna cosa a él, en entrando dirá su negocio, y sin que ningún capitular responda, después que lo haia propuesto el presidente le mandará salir del cavildo. Y salido, se tratará su negocio y le mandarán responder por el mismo presidente o por otra persona del capítulo. Y estando el que así propone dentro no se tratará de su negocio.

11º. Qualquiera capitular que propusiese negocio suio, o de algún pariente o amigo en

que se mostrare favorable por el mismo, caso que lo proponga luego que lo haia propuesto se saldrá del cavildo sin tener voto en aquel negocio, y sin que se halle presente a tratar el tal negocio. Sólo el deán podrá proponer los negocios y hallarse presente al tratar de ellos, pero si fuere negocio propio o de pariente dentro del tercer grado salirse ha fuera como los demás.

12º. Quando en cavildo se tratare algún negocio en el qual algún particular del cavildo pidiere se vote secretamente, siendo el negocio de qualidad, o caso en que convenga así, esté obligado el que preside y los demás a votar secretamente por haba blanca y negra, o votarán delante el secretario yendo uno a uno a decir su voto en particular, el qual escrivirá el secretario. Y estará con él un capitular, qual el cavildo mandare, el qual con el secretario regularán los votos.

13º. Y quando se tratare en cavildo de embiar alguna persona a negocios del Cavildo ningún capitular nombrará persona si no fuere diciendo su voto quando le viniere la vez, y entonces votará sencillamente, y si alguno quisiere que se vote secreto votarse ha como dicho es.

14º. Todos los capitulares y qualquiera de ellos están obligados a guardar secreto de todo lo que pasare en cavildo, so pena prestiti juramenti.

15º. Si algunos capitulares tuvieren palabras de rencilla en cavildo, el que comenzare se salga fuera y no tenga voz po aquella vez.

16ª. Qualquier capitular que sobornare a otro capitular fuera del cavildo, o dentro, rogándole por negocio ageno o propio, sea privado pro aquella vez del voto en aquel negocio.

17ª. Las censuras que se trageren de fuera del obispado contra algún beneficiado, y se notificaren al Cavildo, o a los curas para que le descuenten, por ser como es materia odiosa, aunque se ovedezcan no se ejecuten hasta que el prelado o su vicario las vea y examine.

18ª. Comenzarse ha el año, quanto a la residencia del coro y de los oficios, el primero día de agosto de cada un año, en el qual se tendrá cavildo después de la Prima, y se hallarán a él presentes todos los capitulares que estuvieren en el obispado, so pena de ocho días de descuento como está dicho.

19ª. Este día se elegirán por voto de todos los capitulares los oficios siguientes: mayordomo, contadores de los tercios, contadores de las horas, llaveros de los archivos, visitadores de las tenencias, maestro de ceremonias, procuradores y almotacén, y los demás oficios necesarios, los quales se proveherán a las personas más suficientes, y qualquiera beneficiado que fuere electo para qualquiera oficio lo aceptará, excepto el deán, so pena de dos meses de descuento.

20ª. El oficio de mayordomo se dará forzosamente a la dignidad o canónigo más nuevo, yendo por turno siempre hacia los inferiores. Y si acavado el turno no hobiere nuevo volberá a comenzar en la dignidad más antigua que tuviere voz en capítulo, y prosiguirá hasta que entre algún capitular nuevo. Y acavado este volberá a proseguir por los antiguos desde el punto en que paró. En este cavildo entrarán todos los prevendados que fueren dignidades y canónigos, aunque no estén ordenados in sacris.

21ª. En este dicho día primero de agosto el prelado, o su vicario, o a quien el prelado cometiere, nombrará en el dicho cavildo un beneficiado por fabriquero y mayordomo de la obra de la Yglesia, el qual esté obligado a acetarlo sin contradición, so pena de dos meses de descuento, el qual cobrará la hazienda de la Fábrica. Y tendrá cuidado de reparar y hacer de nuevo todo lo necesario a la fábrica y sus hornamentos, vasos y libros, gastando como está dicho. Y el fabriquero, pasado luego después del primero día de agosto, dará cuenta del recibo y

gasto de aquel año delante el prelado, o la persona por él nombrada, estando presentes dos capitulares, uno nombrado por el prelado y otro por el Cavildo.

22ª. Todos los oficiales que se hallaren presentes jurarán de administrar bien sus oficios, excepto el fabriquero, que jurará en manos del prelado o de su vicario.

23ª. Todos los lunes primeros de cada mes, no siendo fiesta, y si lo fuere el día siguiente, acavada la Prima se tendrá capítulo espiritual, en el qual entrarán todas las dignidades y canónigos. Y se tratará en él lo que toca al servicio del altar y coro para remediar las faltas. Y para esto se leerán por uno de los capitulares más nuevos en el dicho capítulo laa constituciones y estatutos que tocan al servicio del coro y del capítulo, y en cada una de ellas verán cómo se guarda, o si hay falta para remediarla.

24ª. Todas las vezes que el prelado mandare juntar a capítulo se juntarán todos los capitulares, so pena de descuento a arvitrio del prelado. Y si fuere negocio propio o en que fuere interesado el prelado, después de haverlo propuesto el prelado, o la persona que lo propusiere por él, saldrán del cavildo y dejarán al Cavildo determinar lo que les pareciere justo. Y con dos personas de las más antiguas del Cavildo le darán la respuesta.

25ª. En todos los cavildos que el prelado se quisiere hallar, como no se trate de cosa particular suya se podrá hallar.

26ª. Si el deán o otra persona del Cavildo quisieren, ultra del cavildo ordinario de los viernes, juntar cavildo extraordinario, siendo el negocio urgente, llamará a todos los capitulares que estuvieren en la ciudad, y si el negocio que se trata no fuere de tal qualidad, que no se sufra esperar, proponerse ha en el tal cavildo extraordinario, y diferirse ha la determinación del hasta el primero capítulo ordinario, y no se determinará cosa alguna en forma y voz de capítulo si no fuere en los dichos capítulos ordinarios, o siendo cosa mui necesaria y urgente, y siendo llamados todos los capitulares que estuvieren en la ciudad, y estando en forma de capítulo.

27ª. Tendrá el secretario del Cavildo un libro en el qual se escrivirán todos los autos capitulares rubricados y referendados de su rúbrica, con día, mes y año, y con los nombres de los capitulares que se hallaren presentes en aquel cavildo.

28ª. Ningún capitular se podrá salir del capítulo después que haia entrado sin expresa licencia del que preside, la qual le dará haviendo necesidad.

29ª. Están excusados de estar en cavildo todos los enfermos y los semaneros de misa y evangelio entretanto que hacen su oficio, y todos los lexitimamente impedidos.

30ª. Ninguno pueda embiar su voto por escrito, ni de palabra, ni darla a otro capitular para que vote por él si no fuere estando enfermo en esta ciudad, y en caso de elección canónica. Y en tal caso hirán por él dos canónigos nombrados por el Cavildo y el secretario, ante el qual dará el voto secreto, y lo traerán al cavildo.

31ª. Qualquiera capitular que declarare su voto en elección canónica de alguna prebenda, o oficio o otra cosa en que se haia de votar secreto, antes de votar no tenga voto por aquella vez.

32ª. Qualquiera capitular que en alguna elección quisiere renunciar su voto y no votar, se le admita la renunciación si pareciere a la maior parte del Cavildo.

33ª. Las rentas de la Mesa Capitular se repartirán por las prevendas que sirven en la forma siguiente: todo el trigo que la dicha Mesa capitular tiene de rentas, tenencias, foros y beneficios eclesiásticos, y de otras qualesquiera heredades, se repartirán por iguales partes a

todas las prevendas enteras, y la meitad (sic) a las raciones que hobieren residido perso nalmente cinquenta días, dende el primero de agosto hasta el día de San Martín de noviembre esclusive, como dicho es, excepta la una prevenda que está aneja a la tesorería, a la qual no se hará repartimiento de trigo, aunque el tesorero residiese. El qual trigo y repartimiento del se hará y entergará pasado el dicho día de San Martín de noviembre. Y el mayordomo del Cavildo estará obligado a entregarlo a su costa a los beneficiados, y que sea tal que se pueda rezevir.

34ª. Los dineros de las dichas rentas se repartirán igualmente por los días de cada tercio entre los beneficiados que residieren en el coro, o tuvieren recreación o ausencia legítima, de manera que un día no se reparta más que otro, y lo que unos perdieren se acrezca a los residentes.

35ª. Los contadores de la hazienda harán las cuentas de quatro en quatro meses cumplidos, contando desde el dicho primero día de agosto. Y en el primero tercio harán caveza del libro de cuentas, donde tomada la masa de toda la renta del Cavildo ante todas cosas sacarán todos los gastos generales del año, y los particulares de aquel tercio. Y así sacados, lo que restare dividirán entre tercios iguales, y cada tercio destos repartirán igualmente por todos los días de aquel tercio, sacando en cada tercio de los otros dos los gastos particulares que se hobieren hecho en cada uno. Y hecho el repartimiento, harán las cédulas de lo que cave a cada beneficiado en aquel tercio, y entregárselas han a un capellán, o mozo de coro, para que él las distribuia y dé a los beneficiados. Y hecho el repartimiento, y dadas las cédulas, el mayordomo del Cavildo dentro de doce días será obligado a hacer pago del dinero a los beneficiados, so pena de descuento de toda su prevenda todos los días que dejare de pagar. Y los tenencieros será obligados dentro de seis días después de dadas las cédulas a pagar al mayordomo, so pena del mismo descuento.

36ª. Asimismo, ocho días antes de Navidad harán repartimiento por iguales partes de las gallinas que la Mesa Capitular tiene de renta entre todos los beneficiados que las hobieren ganado en la procesión del día de San Pedro y San Pablo.

37ª. Quando vacare alguna tenencia, foro o otra renta o arrendamiento de la Mesa Capitular, en el primero capítulo que se tuviere después que supieren haver vacado, estando todos juntos en cavildo, se tratará por todos si conviene arrendar, o aforar o dar en tenencia tal hacienda o renta. Y si a la maior parte le pareciere que se debe arrendar, o aforar o dar en tenencia aquello se hará, con que si se hobiere de arrendar por años limitados el tal arrendamiento se hará, precediendo primero cédulas. Y si se hobiere de dar en tenencia, o alguna parsona, asimismo pondrán cédulas en las puertas desta catedral y de la yglesia adonde tienen la tal tenencia. Y sobre darla tendrán tres capítulos ordinarios necesariamente, si no pareciere a las dos partes del cavildo que los tales tres capítulos puedan ser extraordinarios, como se hagan interpolados. Y si les pareciere a las dichas dos partes del cavildo que conviene dilatar el remate para otro o más cavildos podranlo hacer, y lo mismo harán en los foros que hicieren haviendo vacado.

38ª. No darán tenencia si no fuere a dignidad que tiviere distribución en la Mesa Capitular, canónigo o racionero, y rematarse ha en la persona que más diere por ella, conforme a la constitución del señor obispo don Diego de Muros, de buena memoria.

39ª. El que tomare renta o tenencia de Cabildo será obligado dentro de ocho días a dar fianzas de la tal renta a contento del mayordomo y presidente del Cavildo. Y no dándolas, se

pondrá la dicha renta o tenencia en puja, y aquel en quien primero se remató pagará a su costa las quiebras y menoscavos.

40ª. Ningún foro de hacienda raíz se podrá hacer a ninguna persona por más tiempo que por tres vidas, y que la primera nombre a la segunda, y la segunda a la tercera. Y no nombrando la heredad se buelva al Cavildo para que haga de ella lo que quisiere. Y si alguna de las voces la vendiere pagará al Cavildo la quinquagésima parte de aquello en que vendiere todas las veces que aconteciere venderla. Y estas condiciones se pondrán en el foro que se hiciere de las tales heredades.

41ª. Antes de ser acavadas las voces de algún foro no lo volberán a aforar a la persona que lo tiene, ni a otra, si primero la persona que lo posee no hiciere dejación ante escribano público del tal foro, y el Cavildo se lo acetará. Y estando así vaco podranlo aforar de nuevo a quien y como pareciere al Cavildo, y lo mismo harán en las tenencias.

42ª. El beneficiado que hablare en favor de alguno para alguna tenencia o foro no tendrá voto para la tal tenencia ni foro.

43ª. El benficiado que por palabra, ruego o de otra manera solicitare alguno de los otros beneficiados para que no puje, ni hable en algún foro, o tenencia o renta, multarse ha en diez días de descuento, y no tendrá voto en aquella renta.

44ª. El beneficiado en quien se rematare alguna tenencia o foro, si lo quisiere traspasar en otro beneficiado poderlo ha hacer dentro de dos meses, y con consentimiento de las dos partes del Cavildo, y dando la misma fianza y seguridad que dicha es, y no la pasando quedará obligado a ella.

45ª. Aquel en quien se rematare la tenencia será obligado dentro de seis días después de publicadas las cédulas de cada tercio a pagar el tercio de la renta de la tal tenencia como dicho es, y no pagando el mayordomo del Cavildo mandará que se descuenten de su prevenda al que no pagare, y el contador será obligado a descontarle. Y si pasaren dos meses del dicho tercio, y el tal tenenciero no pagare, le vaque la tenencia, y se buelva a arrendarla en la forma que dicha es al que más diere por ella, y la quiebra que hobiere pagará el tenenciero en quien estava primero rematada.

46ª. Las tenencias no se rematarán por más tiempo que por la vida del beneficiado que las poseyere, y por el tiempo que le durare la prevenda que tenía y posehía al tiempo que se le remató la dicha tenencia, de manera que si dejare la prevenda o ración que tuviere al tiempo del remate, por qualquiera vía que vacare, o la renunciare, o fuere privado de ella o ascendiere a otra vacará la tal tenencia.

47ª. Antes de aforar alguna hacienda la mandará el Cavildo visitar por dos beneficiados, los quales darán relación en cavildo de la dicha hacienda.

48ª. Si se hobiere de aforar alguna hacienda que esté inclusa en alguna tenencia, no se aforará sin consentimiento del tenenciero, o dársele ha el interés que se le seguía de no aforarse.

49ª. Ningún foro se hará si no fuere en cavildo ordinario, y haviendo presidente, y siendo llamados los capitulares para ello.

50ª. No se hará foro a ningún señor, ni persona poderosa, ni a monasterio de frayles o monjas, ni a hospital, ni a Fábrica, ni a yglesia ni a otra comunidad, sino a personas llanas y abonadas, de quien se presuma que no se alzarán con la dicha hacienda del foro. Y el capitular que fuere contra esto incurra en pena de perjuro y le descuenten quatro meses de su prevenda.

51ª. A la persona a quien por pleito, o por no haver pagado, o por haver vendido la hacienda, o hechádola a perder, o por otra qualquiera causa s ele sacare la tenencia o foro, no se le volverá a rematar la dicha tenencia ni foro, aunque ofrezca y quiera dar más que otro por ella. Y el beneficiado que favoreciere lo contrario deste estatuto sea descontado dos meses de su prevenda.

52ª. Si alguna persona quisiere hacer foro de alguna hacienda, o renovarlo, y ofreciere dineros o otra cosa antemano no se rezevirán, ni se le dará el foro ni la tal tenencia por ser reprovado en derecho.

53ª. En el dar y rematar de los foros sean preferidos los beneficiados a los que no lo son, de manera que si diere tanto como el de fuere se le dé. Y entre los beneficiados será preferido el más antiguo en lugar.

54ª. De tres en tres años visitarán las tenencias y foros del Cavildo por los apeos, y los apeos se renovarán de diez en diez años.

55ª. El beneficiado que fuere a visitar la hacienda del Cavildo, o a otros negocios, si volbiere a dormir a la ciudad no se le dará salario ni otra cosa del Cavildo. Y si hobiere de dormir fuera y detenerse más que un día, el Cavildo le pagará la costa que él digere en su conciencia haver hecho. Y si algún beneficiado fuere fuera del obispado, a Castilla o a otra parte por mandado del Cavildo, pagársele ha de salario lo que pareciere a la maior parte del Cavildo.

56ª. Por quanto las capillas de San Pedro y Santiago, encorporadas en esta nuestra Yglesia Catedral, están y son a cargo de la Mesa Capitular, por llevar como lleva la renta dellas, mandamos que el Cavildo a su costa tenga reparadas de hornamentos las dicha capillas y pague los curas dellas.

[2]

Libranzas referentes al retablo mayor barroco

1679, septiembre, 3
ACT, Libro 2º de Acuerdos espirituales (1672-1738), fol. 59v
Transcripciones previas: Rosende Valdes, 1989a: 73

«En este cabildo propuso el señor doctoral[1], pidiendo licencia para hazer un retablo nuevo en el altar mayor sin que fuese visto que el Cabildo ubiese de tener ningún gasto en la costa de dicha fábrica ni maestro ni oficiales y que el dicho señor doctoral tomaba a su cargo toda la costa para haçer el dicho retablo y que auía de ser la forma y fábrica del a la voluntad y beneplácito del Cabildo, y el Cabildo dio su consentimiento y acordó se hiciese de madera».

1680, enero, 12
ACT, Libro 9º de Actas capitulares (1672-1683), fol. 369r

«En este cauildo se acordó que por quanto el señor doctoral a començado y tratado de açer ayer el retablo del altar mayor conforme a los autos capitulares antecedentes, se le dé mil y quinientos ducados de la Fábrica en dos pagas, la del medio y última de las tres con que se an de azer las escrituras. Y es declaración que la Fábrica ni el Cauildo no a de pagar más que los dichos mil y quinientos ducados para dicho retablo, ni dicho señor Doctoral pedir otra cosa en quanto a madera, arquitetura y escultura».

1680-1689
ACT, Papeles de santos, Doc. B

«Imágines de los dos santos primeros, obispos y mártyres San Epitacio y Evasio, que se han de poner en el retablo en hilera con San Agustín»[2].

1689, julio, 4
ACT, Libro 3º de Acuerdos espirituales (1682-1735), fol. 21r
Transcripciones previas: Rosende Valdes, 1989a: 73

«Entró el señor doctor Juan de Armida y doctor Lorenzo Caeyros. Que se dé poder al señor doctoral o la persona que nombrare para que cobre de la reberenda cámara lo que corresponde al año pasado entero de bacante, que cumplió a catorze de março, así por razón de limosnas como de gastos de lámpara, cera, pobres, diarios y otras limosnas, pobres de Juebes Sancto, sanctos ólios, pleitos y lo más que toca a la Dignidad Episcopal, además de los salarios de los ministros que hia antes de ahora a dicho señor doctoral se le an librado. Y estas partidas que ahora nueuamente se le libran son para fenecer la obra del retablo nueuo, ponerle y quitar el biejo, a lo qual dicho señor se obliga, cobrando esta cantidad».

1692, diciembre, 15
ACT, Libro 2º de Acuerdos espirituales (1672-1738), fol. 88v
Transcripciones previas: Rosende Valdes, 1989a: 73

«En este cabildo se acordó que el señor don Pedro Gil, fabriquero, mande a la feligresía de Bodiño a Joseph Domíngues para que bea lo que hace menester para el retablo de la

[1] Alonso de Avis Nieto, financiador del retablo.
[2] Se trata de una reflexión realizada por el magistral Juan de Armida y Puga sobre algunas imágenes que habrán de figurar en el retablo mayor.

capilla mayor de dicha yglesia de Bodiño[3], y del retablo que fue del altar mayor desta Santa Yglesia ponga lo que haçe menester, y lo mismo en la yglesia de San Bartolomé[4]».

1694, agosto, 1 - 1695, julio, 31
AHN, Clero, Libro 10.383, fol. 134v

«Más tres mil reales de vellón que el señor obispo de Ouiedo, don fray Simón García Pedrejón, dio de limosna para aiuda de dorar el retablo del altar maior».

1694, octubre, 30
AHN, Clero, Libro 10.383, fol. 138r

«Más por libranza de 30 de otubre de 94 cinquenta reales que se mandaron dar a Joseph Domínguez por hazer las estadas para dorar el retablo del altar mayor».

1695, junio, 26
AHN, Clero, Libro 10.383, fol. 139r

«Más por libranza de 26 de junio de 95 ducientos y cinquenta reales que se mandaron dar a Juan Montero, pintor, por hauer dorado el escudo del retablo del altar mayor y resto que se le debía de la pintura de la patrona».

1695, julio, 31
AHN, Clero, Libro 10.383, fol. 139r

«Más por libranza de 31 de julio de 95 sesenta reales que se mandaron dar a los pintores que reconocieron la pintura del altar mayor»

1695, agosto, 1
AHN, Clero, Libro 10.383, fol. 139r

«Más por decreto de 1 de agosto de 95 quinientos reales que se mandaron dar a Joseph Domínguez por la obra que refiere su memorial hizo para el retablo del altar mayor y más menesteres de la Fábrica».

1695, agosto, 5
AHN, Clero, Libro 10.383, fol. 146r

«Más se hace cargo de siete mil y seteçientos reales que cobró de don Gerónimo Díaz Calderón, maiordomo del ilustrísimo señor don fray Anselmo de la Torre, los mesmos que Su Ilustrísima dio de limosna para el retablo de la capilla mayor en 5 de agosto 1695, de que tiene dado reciuo, que se alla en la sala capitular».

1695, agosto, 4 - 1695, noviembre, 4
AHN, Clero, Libro 10.383, fol. 158rv

«Más da en data onçe mil reales de vellón que pagó a Fernando Ruis da Costa y Juan Montero, pintores naturales del Reino de Portugal, por quenta de lo que con ellos se conçertó el dorar el retablo de la /[158v] capilla mayor de esta Santa Iglesia, en las partidas y en virtud de las libranças siguientes: por librança de 4 de agosto de 1695 pagó a los sobredichos mil reales; por otra de 1 de septiembre siguiente quatro mil reales; por otra de 3 de otubre otros quatro mil; por otra de 4 de nouiembre dos mil reales; y de estas cantidades dieron reçiuos que están con dichas libranças; que las dichas quatro partidas importan los referidos onçe mil reales».

[3] Santo Estevo de Budiño (Salceda de Caselas, Pontevedra).
[4] Es probable que se trate de San Bartolomeu de Rebordáns (Tui, Pontevedra).

1695, diciembre, 2
AHN, Clero, Libro 10.383, fol. 139v

«Más dos mil reales que por libranza de 2 de diziembre de 95 se mandaron dar a Juan Montero, pintor, por razón de lo que se le está debiendo por dorar el retablo de la capilla mayor».

1695, diciembre, 2
ACT, Libro 10º de Actas capitulares (1683-1696), fol. 296v

«En este cauildo se mandaron librar sesenta reales de vellón en la Fábrica para pagar a los pintores que vinieron de Tortoreos[5] a reconocer el retablo nuevo de la capilla mayor».

1695, diciembre, 12
AHN, Clero, Libro 10.383, fol. 152v

«Más veinte y quatro reales que por otra del mesmo día pagó por veinte libras de plomo para el retablo y propio que lo fue a buscar a Vigo».

1695, diciembre, 24
AHN, Clero, Libro 10.383, fol. 152v

«Más çien reales que por otra de 24 pagó a Joseph Domínguez, maestro de obras, por hauer asistido a la del presuiterio y altar mayor».

1696, enero, 13
AHN, Clero, Libro 10.383, fol. 153r

«Más veinte y quatro reales que por libranza de 13 del mismo pagó a Benito de Paredes, pintor, por hauer reconoçido el retablo del altar mayor».

1696, abril, 7
AHN, Clero, Libro 10.383, fol. 153v

«Más treçientos reales que por librança de 7 de abril pagó a los pintores que doraron el retablo».

1716, agosto, 1 - 1717, julio, 31
AHN, Clero, Libro 10.383, fol. 470r

«Más veinte y tres mil trezientos nouenta y dos reales y medio, pintura y doradura de las rejas del altar mayor, estofar el retablo y pintar el çielo de la capilla mayor, yncluso la primer estada y un poco de ieso, de que se entrega librança».

1791, junio, 17
ACT, Libro 23º de Actas capitulares (1788-93), fol. 249v

«En este cabildo se acordó continuasen su comisión de venta del retablo y rejas de esta Santa Yglesia los señores Maestrescuela y señor don Vicente Salamanca».

1791, junio, 22
ACT, Libro 23º de Actas capitulares (1788-93), fols. 251v-252r

«En este cabildo haviendo el señor Deán mandado llamar a palabra para después de acabadas las horas de la tarde, a que asistieron y concurrieron los señores. Y les propuso en que parte debía colocarse el retablo viejo del altar maior de esta Santa Yglesia con motivo de

[5] Santiago de Tortoreos (As Neves, Pontevedra).

colocarse el nuevo. Y se acordó que provisionalmente se colocase en un ángulo del claustro».

1791, julio, 4
ACT, Libro 23º de Actas capitulares (1788-93), fol. 252v

«En este cabildo se cometió a los señores Maestrescuela y al señor Sánchez para escribir a las monjas de Belvís[6] notificándoles estar de venta el retablo maior antiguo de esta Santa Yglesia, con instrucción de la medida de lo ancho y alto y mediante la revisión de maestro para valorarse. Asimismo se les comisionó para escribir al estatuario Antonio Fernández, vecino de la ciudad de Santiago, para que traten de hacer las nuevas estatuas del retablo, y que de paso podría venir por Belvís y hablar con las religiosas sobre el retablo antiguo».

1791, agosto, 26
ACT, Libro 23º de Actas capitulares (1788-93), fol. 267r

«En este cabildo se acordó que pase un día el maestro a Santa Baia[7] y vea si del retablo maior que havía en esta Santa Yglesia se pueden aprovechar algunos trozos para componer el altar de aquella yglesia».

1793, julio, 27
ACT, Libro 24º de Actas capitulares (1793-1795), fols. 37v-38r

«Dicho señor Milleyro[8] dio parte de haverle insinuado Su Ylustrísima podía aprovecharse el altar mayor biejo en alguna de las yglesias del Cabildo, y que en su consequencia ha /[38r] viendo pasado el maestro Josef Alonso a reconocerlo decía podía colocarse parte de él en la de Santa Vaya, y tendría todo ello de coste ochocientos reales, sobre poco más o menos, en cuya vista se acordó comisionar a dicho señor para que del mejor modo que le pareciese dispusiese la tal colocación por la cantidad más corta que fuese posible y no excediese de los expresados ochocientos reales, como también que el maestro tasase después el valor del referido altar a fin de abonarlo la Mesa a la Fábrica».

1795, noviembre, 6
ACT, Libro 24º de Actas capitulares (1793-1795), fol. 235v

«Haviendo expuesto el señor Sánchez que el mayordomo de Su Ylustrísima no podía tomar la madera que sirvió para la obra de la Yglesia mientras no se sacase el retablo mayor biejo de la pieza que ocupaba en Palacio, se ha acordado que el señor Penitenciario reconozca dicho retablo, y hallando útiles algunas piezas de él las mande colocar en qualquiera pieza baja de la casa del difunto señor Alabruje, disponiendo al mismo tiempo que el organero Juan Carretas trabaje en ella los caños y otras piezas importantes del órgano, de modo que no padezca detrimento alguno, como también bender según mejor pueda la expresada madera y los desperdicios del retablo».

1797, marzo, 4
ACT, Libro 25º de Actas capitulares (1795-1798), fol. 110r

«En este cabildo hizo presente el señor Maestrescuela que la parroquia de Theis[9] se hallaba sin retablo, y podría recordarse al abad comprase el resto del de esta Yglesia, que se

6 Convento dominico de Santa María de Belvís, radicado en Santiago de Compostela.
7 Santa Baia de Mos (Mos, Pontevedra).
8 José Milleiro Blanco, canónigo.
9 San Salvador de Teis (Vigo, Pontevedra).

halla depositado en una de las bodegas de su casa, aunque fuese a un precio muy equitatibo, respecto cada vez se inutiliza más en perjuicio de los intereses de la Fábrica».

«Con este motibo dio parte el señor Deán de que el señor Piñeyro[10] quería comprar la ymagen de la Asunción que estaba en el antiguo altar mayor, y ofrecía por ella cien reales. Y se ha acordado combenir en dicha solicitud».

1797, septiembre, 22
ACT, Libro 25º de Actas capitulares (1795-1798), fol. 156r

«En este cabildo dio quenta el señor Maestrescuela que hasta ahora nada havía dispuesto en punto del resto del retablo del altar mayor y de la reja de madera que tenía en una de sus bodegas, esperando la resolución del cura de Angoares[11] que pretende dicho retablo para su parroquia. Y se ha acordado que no beniendo en la próxima semana se entregue uno y otro a la Congregación de San Telmo[12]».

1798, julio, 16
ACT, Libro 26º de Actas capitulares (1798-1800), fol. 19v

«Al memorial del prior y comunidad de Santo Domingo[13] que pedía las ymájenes de San Agustín y San Epitacio para colocar en el altar nuevo de San Vizente se le han conzedido por no hallarse disposición en la Yglesia donde colocarlas con descencia».

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

10 Ambrosio Telmo Piñeiro, canónigo.
11 San Pedro de Angoares (Pontearéas, Pontevedra).
12 Cofradía con sede en la iglesia de San Telmo de Tui.
13 Convento de Santo Domingo de Tui.

[3]

1689, marzo, 17. Tui

«Relación específica y testimonio de la visita del sagrario o relicario de esta Santa Yglesia de Tuy que en orden a reconoscer y calificar sus reliquias insignes hizo el ylustrísimo señor obispo don Alonso Galaz Torrero con asistencia de los señores comisarios del Cabildo y otras personas»

ACT, Inventarios, Reliquias y ornamentos (1586-1705), fols. 132r-136v

«Don Joseph Caluo Salzedo, notario secretario que he sido de el ylustrísimo y reverendísimo señor don Alonso Galaz Torrero, mi señor obispo y señor que fue de la ciudad y obispado de Tuy, zertifico y hago fe en la mejor forma que puedo como en el día doze de el mes de marzo de el año pasado de mil seiscientos y ochenta y siete, prosiguiendo Su Ylustrísima en la visita de la Santa yglesia Cathedral de dicha ciudad determinó visitar el sagrario y relicario de dicha Santa Yglesia, y porque el ánimo de Su Ylustrísima era juntamente examinar y reconoscer con toda especificación las reliquias de santos que ay en dicho sagrario y dar calificación de insignes a las que lo fuesen en orden a poder gozar de oficio y celebrar los santos cuyas fuesen, en conformidad de las bulas y decretos apostólicos y de la Sagrada Congregación de Ritos, mandó preuenir y llamar para dicho efecto a los señores canónigos don Juan de Salamanca Falcón, doctor don Juan de Armida y Puga, magistral, doctor don Francisco Bentura de Lemos, lectoral, doctor don Jacintho Calderón, penitenciario, los quales estauan nombrados por los señores Deán y Cauildo de dicha Santa Yglesia y en su nombre asistir, conferir y resoluer con Su Ylustrísima lo que conuiniese en orden al culto diocesano, celebración de los santos cuyas reliquias insignes goza dicha Santa Yglesia, también de los santos naturales de este obispado, todo en conformidad de dichas bulas y decretos. Fueron asimismo llamados por Su Ylustrísima y para dicho efecto el doctor don Francisco de Paz, médico de dicha ciudad, y el licenciado Francisco Vallexo, cirujano, como peritos y expertos en el arte de anatomía, para mejor recognoscer dichas reliquias. Y hauiéndose juntado todos acompañndo a Su Ylustrísima en la capilla de el glorioso patrón San Pedro Telmo, sobre cuyo altar está el sagrario y relicario de dicha Yglesia, y hauiendo hecho breue oración, por ante mí como secretario de dicha visita se obró, determinó y resoluió lo siguiente. /[132v]

Primeramente desde el plano de la capilla reconosció Su Ylustrísima la decencia con que en lo más alto de el retablo, en un nicho grande de la pared cerrado con llaue y rejas doradas, está colocada la urna o tumba, en que están depositadas las reliquias, y el cuerpo de el glorioso San Pedro Telmo, confesor, hijo de la Sagrada Religión de Predicadores, patrón de dicha Santa Yglesia Cathedral y obispado de Tuy, y aclamado también vulgarmente por patrón de los nauegantes, título que le da un epitafio, o dístico antiguo grauado en los mármoles del retablo devaxo de dicho sepulcro, que es como se sigue: Nautarum patronus ad est hac Thelmus in urna felix quae manes continet urna suis. La qual dicha urna o caxa está cubierta con hoja de plata labrada, y encima y sobre la cubierta tiene un vulto de plata que es imagen de dicho santo, y siendo informado Su Ylustrísima que según constaua de los pergaminos y papeles antiguos de el archiuo nunca se hauía abierto la caxa interior de las reliquias de el santo des-

pués de colocada en aquel sitio en la segunda y última translación solemne que, con el Cauildo y todo el clero de el obispado junto en sínodo, hauía hecho el señor obispo don Diego de Torquemada, de buena memoria, fundador de dicha capilla, pasando a ella y al nicho referido dicha urna y reliquias de San Thelmo desde la capilla que antiguamente llamaban de los Obispos, y ahora de las Angustias, junto a la puerta trauiesa del norte, la qual dicha translación se hauía hecho en veinte y siete de abril del año pasado de mil y quinientos y setenta y nueue, día lunes después de la dominica in albis, que era el mismo día de la fiesta y celebridad del santo patrón, a las horas de la mañana, como todo ello constaua de los instrumentos referidos de pergamino, firmados de dicho señor obispo Torquemada y de todo el Cauildo, los quales leí e registré como secretario de dicha visita, y de ellos constaba también que la primera translación o eleuación del santo cuerpo desde el trascoro, dentro de la /[133r] puerta principal, donde auía estado en sepultura caxa y devaxo de tierra por espacio de casi trescientos años, a dicha capilla de los Obispos, o de las Angustias, se hauía hecho antes por el señor obispo don Diego de Auellaneda en veinte y dos de henero de el año de mil quinientos y veinte y nueue. Y asimismo siendo informado Su Ylustrísima que desde el tiempo de dicha segunda translación hasta el presente sólo en el año pasado de mil seiscientos y setenta y seis se hauía abierto la urna grande exterior para efecto de repararla y cubrirla de nueuo, como en efecto se cubrió, de muchas hojas y pedaços de plata que con el tiempo le hauía faltado, sin abrir sin embargo otra caxa interior de madera, inclusa en la mayor, en la qual están las reliquias de el santo patrón, que refieren asimismo los pergaminos de el archiuo. Por todo lo qual suspendió Su Ylustrísima y omitió el registrar dicha urna, y mandó se abriesen las puertas de el relicario para reconoscer las otras reliquias de San Telmo y todas las demás que en él huuiese. Lo qual hauiéndose executado y reconoscido la forma, disposición y decencia con que estauan distribuidas en diuersos nichos y diuisiones se fueron sacando por orden a la sacristía de dicha capilla por mejor examinarlas y reconoscerlas.

Primeramente se sacó una caxa de madera, que es un medio cuerpo imagen de el santo patrón, en cuyo hueco y vacío está la correa del santo, la qual se ve y registra por un viril. Yten en el mismo vacío se halló una bolsa con fragmentos de su hábito, que al parecer son de la capa, y un rótulo o zédula que dize así: Correa y hábito de el glorioso San Pedro González Thelmo, que vistió mientras viuió y se sepultó con él en esta Santa Yglesia hasta que se trasladó donde ahora está por el obispo Don Diego de Torquemada. Y reconoscido por Su Ylustrísima estar el hábito muy consumido por la humedad y tiempo, mayormente hauiendo estado devaxo de tierra cerca de trescientos años, mandó se sacudiese y limpiase de el polvo para mejor conseruarse lo que estaua en ser. Sacose también el báculo de el santo patrón engastado en plata, que son las prendas que se hallaron reconoscidas por de nuestro patrón San Thelmo. /[133v]

Item se sacó un coco grande, al parezer de la India, guarnecido con su pie de plata a manera de cáliz antiguo, colocado en lo alto de el sagrario.

Item se abrió una cabeça o relicario de plata, y dentro se halló una cabeça con este rótulo: Cabeça de San Abundio mártyr. Está aforrada en terciopelo carmesí y bordada en la frente de perlas menudas, y hauiéndoña reconoscido Su Ylustrísima, con parecer de dichos señores y de los peritos en anatomía, la declaró por reliquia insigne. Abriose luego la imagen o medio cuerpo de el mismo San Abundio, y en el hueco interior se halló una bolsa de tela con muchas reliquias y cédula que dize: El cuerpo de San Abundio mártyr, y la cabeça entera, passus fuit Romae mense februarii 27. Hallóse más dentro de dicha caxa un pedaço de hueso o

canilla atada con cinta encarnada y galón, con un rótulo que dize ser de una compañera de Santa Úrsula. De esta reliquia se hará mención más adelante. Hallóse más en dicha caxa de San Abundio un testimonio de el doctor don Lope Vásquez Figueroa, natural de la villa de Vigo, en este obispado, y canónigo y capellán mayor de la Santa Yglesia de Sigüença, por el qual donó a esta Santa Yglesia de Tuy, sacadas y trahídas de Roma, las reliquias y cuerpos de los santos siguientes: San Anthimio, presbítero, mártyr de la Vía Apia, tiene casi entera la cabeça; San Seruilio mártyr ex Via Apia; San Abundio mártyr in cimenterio Lucinae, tiene gran parte de su cabeça; San Abio mártyr; San Valerio mártyr ex via cimenterii Lucinae, está su cabeça entera; San Julián, ex Syria mártyr, esposo de Santa Basilisa, una parte de un hueso. El qual testimonio, en que está incluso el breue apostólico de la extracción de dichas reliquias, se voluió a entrar y cerrar en la misma caxa con todo lo referido.

Y continuando el registro de las reliquias expresadas en dicho testimonio se halló en otra caueça o relicario de plata la cabeça de San Valerio, vestida y forrada de raso blanco y dos çédulas que dizen: Cabeça de San Valerio mártyr. La qual se reconosció estar entera, y la / [134r] declaró Su Ylustrísima por reliquia insigne. Item en una bolsa separada de damasco carmesí se halló otra reliquia del mismo santo con cédula que dize: San Valerio mártyr.

Item otro relicario con la cabeça de San Anthimio aforrada en terciopelo carmesí y bordada de aljófar, con esta cédula: Cabeça de San Anthimio mártyr. Más de el mismo santo en un vulto o medio cuerpo de madera una bolsa de reliquias grandes, y dos cédulas que dizen: San Anthimio mártyr y presbítero, es su cuerpo grande y está la cabeça entera, passus fuit Romae undecima die Maii via Salaria. Ay más de este santo en una arquilla aforrada en terciopelo carmesí otras reliquias y huesos, con este rótulo: San Anthimio presbítero y mártyr. Parece ay de este santo el cuerpo enteramente. Declarole Su Ylustrísima por reliquia insigne.

Item prosiguiendo el registro de las reliquias contenidas en dicho testimonio se abrió otro medio cuerpo, en cuyo vacío se halló una bolsa de tela con cédula que dize: El cuerpo de San Servilio mártyr, está en poluos y algunos huesos pequeños, passus est in Istria maii vigesima quinta die.

Item se abrió el medio cuerpo de caxa de San Abio, en donde se halló una bolsa de tafetán carmesí con sus reliquias, y este rótulo: El cuerpo de San Abio mártyr, passus est Edesae decima quinta die mensis decembris.

Más en un brazo de plata una reliquia de San Julián mártyr de Antioquía, que es más de la mitad de el hueso cúbito de un brazo, con un rótulo grauado en la misma plata que dize: San Julián mártyr. Con esta reliquia se cumplen las de los seis santos mártyres que donó y entregó a dicha Santa Yglesia dicho doctor Figueroa en primero de marzo de mil y seiscientos y diez y ocho, juntamente con siete quadros de los santos obispos y mártyres de esta ciudad y su obispado.

Y prosiguiendo dicho registro se abrió una bolsa de raso con diuersas reliquias y este rótulo: Reliquias de San Anastasio, una canilla de la pierna, grande y entera, dos huesos grandes de el espinazo, un /[134v] casco grande de la cabeça y otro más pequeño. La canilla referida declaró Su Ylustrísima por reliquia insigne. Y por un testimonio authéntico que se halló en el archiuo entre los papeles del glorioso San Telmo consta ser mártyr dicho San Anastasio, cuyas reliquias con las de San Timotheo diácono y mártyr donó y otorgó a esta Santa Yglesia, el año de mil y seiscientos y veinte y cinco, don Rodrigo de Sequeiros, caballero de el hábito de Santiago y hermano del ylustrísimo padre confesor Sotomayor, de quien las hauía reciuido.

Item en una bolsa de brocado larga otras reliquias con esta cédula: Reliquias de San Timotheo diácono y mártyr, el hueso de un brazo y el otro, que no va entero porque no era mayor, dos costillas, dos huesos de el espinazo y otros tres pedaços de una espalda. Todas las quales se hallaron en dicha bolsa. Y a la principal declaró Su Ylustrísima por insigne. El testimonio de estas reliquias queda referido en la partida antecedente.

Hallose también en un brazo de madera un pedaço de canilla o hueso fémur de una de las Onze Mil Vírgenes, con esta cédula: Reliquiae sanctae sodalis sanctae Ursulae virginis. De la qual canilla para acomodarla en dicha caxa parece hauerse o partido el otro pedaço referido arriba, que todo hazía una reliquia insigne donada a esta Yglesia por dicho don Rodrigo de Sequeiros, como consta de carta que está en el testimonio antecedente. Y por hauerse introducido y estar entablado en todo el obispado rezo doble de Santa Úrsula y sus compañeras sin sauerse fixamente si hauía sido en virtud de dicha reliquia, lo dexó Su Ylustrísima en el estado que antes tenía y que se continuase la costumbre.

Item se abrió otra cabeça de plata en que se halló la cabeça de San Binardo con este rótulo: De San Binardo mártyr, caput. Está aforrada en terciopelo carmesí y bordada de aljófar. Parece está ajustada de diuersos pedazos y se halla registrada ya en otras visitas antiguas. En la que hizo el señor obispo San Millán, año de mil quinientos y quarenta y ocho, se dize la ha traído el señor obispo presidente don Miguel Muñoz, a quien la hauía donado el reuerendísimo señor don Gaspar de Áualos, cardenal y arzobispo de Santiago, y que hauía sido traída de Alemania. /[135r]

Hallose más en un tafetán carmesí un hueso mediano de pierna, llamado tibia, con una cédula que dize: Este hueso es de los santos mártyres de Arjona, que dio y embió el señor obispo don Pedro de Moya, electo de esta Santa Yglesia y abad de Alcalá la Real.

Item en una arquilla de nogal una caxa con un dedo de San Pantaleón engastado en plata sobredorada, con una cédula que dize: De San Pantaleón mártyr un dedo, es a veinte y siete de julio. Ay juntamente en dicha arquilla otras reliquias menudas sin cédulas.

Más en una caxa con su vidriera diuersas reliquias menudas y tres cédulas en una tablilla que dizen: San Cyrino mártyr, San Lucio, papa y mártyr, San Máximo mártyr.

Item una taleguilla vieja de terciopelo carmesí con un pedaço de tela negra vieja, y otro a manera de carpeta. No se halló cédula ni noticia de lo que sea.

Finalmente dentro de un pliego de papel envuelto en tafetán encarnado se halló la canilla de un brazo, llamada radius, desde el codo a la muñeca, que es el hueso mayor, y en dicho plego dos rótulos, cada uno en su extremidad, de los quales el uno dize: San Pedro Masphilt, mártyr en Londres, año de 1617, sacerdote, su cuerpo está en la isla de San Simón de Redondela. El otro dize: Santo Tomás Masphilt, mártyr inglés, sacerdote martyrizado en Londres, año de 1629. Y aunque al presente en dicho papel se halló sólo el hueso referido algunos de los señores que se hallauan presentes hauían visto pocos meses antes otro en la segunda extremidad de el plego, que al parecer era el que ahora se halló separado, por lo qual y por parecer nueuo como el de arriua mandó Su Ylustrísima se pusiese juntamente con él como pertenesciente a dichos mártyres. Es un hueso de el brazo, llamado vulna. Y porque habiéndose sacado de el convento de San Simón una copia de la información que ay en su archiuo, y por ella no consta tener alguno de los mártyres culto público determinado por la Sede Apostólica, dio Su Ylustrísima ordena mí, secretario, algunos días después pusiese al estender la visita por uno de sus mandatos que mientras no constase otra cosa no se expongan dichos huesos a culto

/[135v] público, ni se den a besar, ni se saquen al altar ni en procesión ninguna, antes sí se reseruen y guarden separadamente en lugar decente, como lo ordenan los sagrados cánones, y con ellos se ponga dicha información y copia de este decreto.

Y en quanto a las demás reliquias y cuerpos santos que en su sagrario goza y posee esta Santa Yglesia mandó Su Ylustrísima se tengan en la misma veneración y culto qua hasta ahora, esperando los fieles de la poderosa mano de Nuestro Señor muy especiales beneficios y misericordias por la intercesión y méritos de aquellos santos cuyas reliquias gozan como prendas de su amparo y paternal patrocinio, para que en sus necesidades se valgan y recurran a ellos como a especiales abogados y protectores.

Y habiéndose fenecido el registro de el sagrario, que ocupó dos días, encargó Su Ylustrísima a dichos señores nombrados por el Cauildo para el efecto arriba expresado, reconosciesen y ajustasen en el Martyrologio Romano los días propios de los santos mártyres cuyas reliquias quedan arriba declaradas por insignes para efecto de mandar celebrarlos con oficio y misa como los demás santos de esta Santa Yglesia y su obispado, como con efecto hauiendo precedido dicha diligencia lo executó Su Ylustrísima en el edicto y carta pastoral firmada de su mano, y refrendada por mí como su secretario en quinze de henero del año pasado de mil y seiscientos y ochenta y ocho, en la qual fue incluso también el glorioso mártyr San Cosme por razón de una reliquia suya que poco antes donó a dicha Santa Yglesia el señor thesorero don Clemente de Íñigo, la qual Su Ylustrísima reconosció y declaró por insigne, y es una canilla encerrada en un viril con cintas y pie de plata, en el qual va el nombre de San Cosme en letras separadas. El testimonio de esta reliquia se juntó a los demás en la caxa de San Abundio.

Y para que todo lo referido se cumpliese y executase con más feruor y deuoción hauía dispuesto Su Ylustrísima que al estenderse la visita se notase como Su Ylustrísima permitía y daba facultad /[136r] para que en cada festiuidad de santo por razón de reliquia se pudiese sacar de el sagrario una reliquia de el santo de quien se haze el oficio y reza, la qual se pudiese exponer en el altar mayor con luzes encendidas y pudiese lleuarse en procesión con tal que fuese encerrada en un viril o caxa decente y cerrada, y en ninguna manera desnuda la reliquia, para cuyo efecto tenía también mandado Su Ylustrísima que para las reliquias que se hallan sueltas y en bolsas se hagan viriles, urnas y cajas decentes acomodadas a los nichos vacíos de el sagrario, de calidad que puedan seruir y siruan a los efectos referidos quando convenga.

Últimamente, para que a todo tiempo conste el orden y disposición de dicho sagrario y las reliquias que contiene, hauía ordenado Su Ylustrísima se pusiese dentro de dicho sagrario una copia de lo tocante a su visita, la qual copia sirviese de norma y dirección a las visitas que por tiempo adelante se hiziesen, sin que fuese necesario examinar y reconoscer indiuidualmente cada reliquia con la exacción que al presente se hizo para los intentos referidos, y a mayor abundamiento se escriuiese notase un resumen de dichas reliquias en dos pergaminos que acomodados y ajustados a sus tablillas decentemente se pusiese el uno dentro de dicho sagrario, y el otro fuera pendiente de la pared junto a sus puertas, para que conosciendo los fieles las reliquias y prendas de los muchos santos que en él tienen puedan con más deuoción y confiança encomendarse a ellos y recurrir a su amparo en sus necesidades como a especiales patronos y abogados destinados por la summa bondad y misericordia de Nuestro Señor, cuya gloria resplandece admirablemente en sus santos y en ellos quiere ser alauado y glorificado, haciéndonos beneficios y comunicando bienes por sus méritos y seruicios.

Y por quanto dicha visita de la Santa Yglesia Cathedral, aunque fenecida en lo tocante

al sagrario de ella, en lo demás quedó pendiente y no acauada por hauer sobreuenido la muerte de el obispo mi señor, que santa gloria aya, y sea muy necesaria para los tiempos venideros la noticia y uso de dicha visita de el sagrario por hauerse hecho con toda diligencia por los intentos y fines arriba dichos, y hauerse inquirido todas las noticias a él concernientes que pudiesen seruir a los venideros, por tan /[136v] to de pedimiento de el señor doctor don Juan de Armida y Puga, canónigo magistral de púlpito de dicha Santa Yglesia, doy en quanto puedo de todo lo referido y de hauer pasado así por ante mí, secretario de dicha visita, y en presencia de dichos señores y de otras personas y capellanes de dicha Santa Yglesia, el presente testimonio, certificación y relación en siete hojas de papel común, signado y firmado en la forma que acostumbro, y fecho en dicha ciudad de Tuy a diez y siete días de el mes de mayo de mil y seiscientos y ochenta y nueue años.

En testimonio de verdad, don Joseph Caluo Salcedo».

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[4]

1690, agosto, 29. Tui

Memorial para la recuperación del rezo particular de San Telmo

ACT, Papeles de San Telmo, Doc. 25

«Santísimo Padre.

Besando primero y ante todas las cosas los pies de Vuestra Beatitud don fray Anselmo Gómez de la Torre, por la gracia de Dios y de la Santa Sede Apostólica obispo y señor de la ciudad de Tuy y su obispado, en el Reyno de Galicia, prouincia de España.

Por quanto por parte del venerable Cauildo y Clero de esta Yglesia Cathedral y obispado nos fuere presentado su grande desconsuelo en careçer de oficio propio, o alomenos de leçiones de segundo nocturno de San Pedro Gonçález Thelmo, llamado comunmente en estos reynos Cuerpo Santo, venerado como patrono de dicha Yglesia, y Obispado desde tiempo immemorial, que excede de ducientos y más años, y para conseguir esta gracia de Vuestra Beatitud para consuelo suyo nos fue pedido con toda instancia, que por nuestra misma persona examinase los santorales, pergaminos antiguos, tablas de la Yglesia, libros, synodales, monumentos y otros qualesquiera papeles, así de dicha Yglesia y sus archibos capitulares, como de nuestro archibo episcopal, y que vistos, y examinados con toda diligencia, mandásemos sacar en forma auténtica las copias, y trasuntos de aquellos, que más condujesen a certificar a Vuestra Beatitud la mayor antigüedad, y zerteça del culto de dicho santo y de su prinçipio, y autoridad, con que començó, y a dichos trasuntos interpusiésemos nuestra autoridad, y asimismo que nos informásemos, y certificásemos de las muchas capillas, hermitas, conuentos y cofradías antiguas, que es notorio ay en este obispado y fuera de él, dedicados a dicho santo y de todo lo demás que a dicho intento condusga, y echo esto certificásemos a Vuestra Beatitud en devida forma de todo lo que de ello resultase en quanto al culto de dicho santo, su antigüedad y patronato, como también de la notoriedad de ser patrono de los nauegantes, y marineros, y de la opinión y tradición de auer sido confesor del santo rey don Fernado, y de todas las demás circunstancias, que convengan para el intento y fin referido.

Por tanto pareçiéndonos justa la petición y de el mayor agrado de Dios, culto de sus santos y consuelo, no sólo de los fieles de este obispado, sino también de todos los nauegantes, y asintiendo a ella, auiendo precedido las diligencias necesarias, fuimos personalmente acompañado de algunos canónigos para este efecto nombrados, y de nuestro secretario de cámara, y quatro notarios públicos a la sala capitular, inclusa en dicha Yglesia Cathedral, y en donde están sus archibos, mandamos los tres archiberos, a cuya fidelidad, y custodia están encargadas las tres llaues de dichos archibos, los abriessen para dicho efecto, y auiéndolo echo en nuestra presencia, y de dichos canónigos y notarios buscaron, y sacaron del primer archibo un libro grande, y antiguo manuscrito de ojas de vitela de afolio llamado Passionario, o Santoral, en el qual después de las actas, y historias latinas de muchos santos que celebra la Yglesia Romana a folio ducientas y cinquenta y siete hallamos en el mismo idioma latino la historia original de dicho santo a la qual se sigue en dicho libro la missa propia antigua, con su sequencia o prossa en punto de solfa al modo antiguo, y una copia de la información de mi-

lagros, la qual está en letra menuda, y muy abrebiada, y todo ello en diez ojas. Item se sacó otro libro grande de ojas de papel de marca mayor llamado Beçerro, que contiene las copias auténticas de los priuilegios que goça dicha Yglesia y en él a folio nouenta y siete hallamos la copia auténtica del testimonio de la eleuación y primera translación de dicho santo dado por Bernal de Ysmendi canónigo y notario apostólico. Asimismo hallamos en dicho libro otas partidas pertenecientes a dicho santo. Item sacaron de dicho archivo las synodales antiguas del obispo don Diego de Muros, de buena memo / ria, manuscriptas en pergamino, y letra antigua, en las quales a folio veinte y cinco ay una constitución cerca de la thesorería, en la qual se trata de la capilla, lámpara, solemnidad, y antigüedad, de la fiesta de dicho santo. Item otras synodales impresas en letra antigua echas año de mil quinientos y veinte y ocho por el obispo don Diego Avellaneda nuestro predecesor, en las quales a folio cinquenta y cinco se trata de la costumbre que auía en dicha Yglesia de ir todo el choro en proçessión al sepulcro del santo cantando el Te Deum laudamus todos los sábados acabada la prima, o missa de aniuersario. Sacaron más otras diuersas synodales, unas manuescritas, y otras impressas. Item los estatutos antiguos de dicha Yglesia y otros libros y papeles tocantes a dicho santo.

Abriose asimismo después otro archibo llamado segundo y más secreto, donde tiene dicha Yglesia los priuilegios originales, y los instrumentos y papeles más preciosos, y por tanto se abre muy raras veces, y por urgente neçesidad, y de dicho archibo sacaron una caja usada, aforrada por dentro y fuera, en la qual hallé en dos pergaminos, dos testimonios originales de la segunda translación de dicho santo firmados del obispo don Diego Torquemada de buena memoria, y del Cauildo de dicha Yglesia. Item la información de milagros echa por el obispo don Egidio en un pergamino largo antiguo, una ynformación del culto del santo en papel común echa año de mil seissientos y ocho, bullas apostólicas de altar priuilegiado y un jubileo setenario, que hubo para el día de la fiesta del santo. Item otros más papeles tocante a lo referido. Todos los quales instrumentos se sacaron con requerimiento y testimonio de dichos nuestro secretario y notarios en cuya presencia los vimos, examinamos, y reconocimos, y hallamos ser legítimos, auténticos y fidedignos, sin rotura, chancelladura, ni otro vicio alguno que los haga sospechosos, antes pareçe auerse guardado con especial custodia y diligencia en dichos archibos, a cuyos instrumentos y papeles se dio, y da entera fe y crédito en todos los tribunales de España, como es notorio. Y assí sacados y reconocidos los mandamos lleuas a nuestros palaçios episcopales para hezer más larga, y exacta inspecçión de su contenido. Y de allí pasamos a registrar la capilla propia del santo, pinturas de su retablo, rótulos, memorias y tablas antiguas, en que están ordenadas las fiestas, process[ion]es, param[ien]tos, sermones, y aparato para el seruicio de dichas fiestas. Lo qual así fenesçido, y auiendo buelto a nuestros palaçios mandamos abrir y registrar nuestro archibo episcopal de donde se sacaron diversos libros de visitas antiguas de esta Yglesia Cathedral y su obispado echas por nuestros antecessores, de buena memoria. De todos los quales instrumentos, libros, papeles y memorias después de vistas, conferidas y consideradas con toda la atención y diligencia, que pide la grauedad de este negocio, y auiéndonos informado con toda expedificación de todo lo demás contenido en dicha petición, certificamos a Vuestra Beatitud en quanto podemos y debemos que uniformemente y sin contraposición consta y resulta lo siguiente:

Lo primero que el beato fray Pedro González Thelmo, comunmente llamado, y más conocido en este país por nombre de Cuerpo Santo, uno de los primeros hijos del gran patriarcha Santo Domingo, passó el último terçio de su vida en este Reyno de Galicia, y expeçial-

mente en este obispado de Tuy en el exerçicio de la predicación euangélica con grande fama de virtud, y con ella tubo su dichoso tránsito en esta dicha ciudad de Tuy, y fue sepultado honoríficamente por el obispo don Lucas, de buena memoria, y por el Cauildo en esta Yglessia Cathedral, año del Señor mil duçientos y quarenta y seis después de la octaua de Pasqua de Resurrección, en donde por tiempo adelante tubo culto y veneración con licencia, según se cree, de la Silla Apostólica, expressa, o alomenos tolerancia a vista y consentimiento de los prelados de esta Yglesia, y se le puso lámpara, y erigió altar y capilla propia sobre su sepultura baja, en la qual estubo cerca de trescientos años hasta que en el año de mil quinientos y veinte y nueue fue eleuado de tierra, y siendo depositado dentro de una caja, o arca grande cubierta de planchas de plata con su bulto tendido ençima, asimismo cubierto de plata, fue trasladado a otra capilla, y colocado sobre su altar en un nicho alto cerrado con rejas de hierro / por [el obispo don Diego] de Auellaneda, de buena memoria, y por el Cauildo, y en esta segunda capilla fue visitado y reconocido diversas veçes por los prelados sus suçessores, según consta de los libros de visita de aquel tiempo. Y desde allí fue trasladado últimamente por el obispo don Diego Torquemada año de mil quinientos setenta y nuebe, el día lunes veinte y siete de abril, en que se celebraba la fiesta principal del mismo santo, la qual traslación con grande solemnidad, con el Cauildo y clero del obispado junto en synodo diocesano, se hiço a otra nueba, insigne y sumptuossa capilla dedicada a dicho santo, en donde se conserua hasta el tiempo presente con gran decencia y autoridad, colocado en su urna o arca cubierta de plata dentro de un nicho grande dorado y cerrado con rejas de hierro, assimismo doradas, el qual nicho está en lo alto sobre el sagrario de las reliquias, siruiendo de remate a su retablo con este rótulo o dístico grauado en el mármol debajo de la sagrada urna: Nautarum patronus ad est hac Thelmus in urna felix quae manes continet urna suis.

Consta lo segundo que dicho altar de San Pedro Gonçález Thelmo es priuilegiado, y en él se saca ánima en cada missa aplicada por persona difunta en gracia y charidad, en virtud de bulla de la Santidad de Gregorio Décimo Terçio de dicho año mil quinientos setenta y nueue, confirmada, y inclusa en otra de Clemente Octauo, año de mil quinientos nouenta y tres, por lo qual de la mayor parte del obispado se acude a encomendar misas en dicho altar luego que mueren. Es asimismo por el discurso de el año frequentado de peregrinos, y fieles de diversas naçiones que acuden a visitar el sepulcro del santo, y espeçialmente en el día de su fiesta principal, que es, y lo fue siempre según consta de la costumbre, synodales, y papeles referidos, el lunes siguiente a la octaua de Pasqua, o dominica in albis, en el qual dicho lunes se celebra con gran solemnidad como confesor no pontífice y como patrono general de dicha Cathedral, y obispado con rito de primera clase, día festiuo, y octaua en todo el obispado, en cuyo día es tan numeroso el concurso de los fieles deste Reyno de Galiçia y de el de Portugal confinante, que la procesión, en que lleba el prelado el báculo del santo en sus manos, y en que van otras reliquias suyas, para que las veneren, y vesen los fieles, con dificultad puede pasar el corto ámbito de la yglesia y claustro, aunque las justiçias y sus ministros, como también los de la Yglesia, trabajen en haçer lugar y detener el concurso para euitar confusión y atropellamiento. La qual dicha solemnidad, con todas las circunstancias de patrono, en immemorial, y con ellas se halla expresada en el synodo que hiço el obispo Torquemada año de mil quinientos setenta y ocho, y como a tal le señalan el aparato, los estatutos, y synodales antiguas en la procesión con capas, seis belas en el altar, missa de pontifical, que toca al prelado, como las tres pasquas del año, y Asumpción de Nuestra Señora, título de dicha Yglesia Cathe-

dral. Ytem como a tal patrono de dicha Yglesia y obispado se le hace commemoración en vísperas y laudes quando tienen lugar las consuetas, y en todas las fiestas en que ay inçienso, a las vísperas después que el preste encienssa al Santísimo Sacramento, y Santo Christo de la reja principal, va a dicha capilla, y inciensa al santo patrón dirigiendo desde el plano de la misma capilla las incensaciones azia lo alto y urna del santo. Assimismo por costumbre, estatutos y synodales antiguas va el Cauildo y choro en los sábados de cada semana después de la prima, o missa de aniuersario, en processión a dicha capilla y sepulchro del santo patrón cantando el Te Deum laudamus, que concluie con el versículo ora pro nobis beate Telme, y la oración propia del santo, la qual se tiene por costumbre immemorial. Y el los primeros lunes de cada mes después de la missa de Ángeles va todo el choro proçesionalmente a dicha capilla cantando un responsorio de confesor no pontífice con dicho versículo y oración propia. Últimamente ay en dicha yglesia y capilla en honor de dicho santo patrón una ilustre cofradía, la qual se con / pone del obispo, cauildo, todos los beneficiados, y párochos del obispado, y muchas personas prinçipales de uno y otro sexo. La qual cofradía celebra su fiesta expecial el domingo infraoctauo de la principal con mucho concursso, procession por las calles con la imagen y reliquia del santo, sermón y toda solemnidad. Tiene asimismo en los primeros domingos de cada mes missa cantada, que offician dignidades y preuendados de dicha Yglesia con asistencia de muchos cofrades, y en los viernes de cada semana missa por los cofrades difuntos, la qual toca al preuendado que es prior de dicha cofradía. Finalmente a dicho santo como a patrono se acude en todas las necesidades generales y particulares, esperimentando los fieles por su intercesión todo su remedio y consuelo.

Lo tercero, en quanto a la antigüedad y principio del culto, parece le tubo dicho santo poco después de su óbito según la mucha devoción y grande concurso de los fieles a su sepulcro, en que conseguían salud al parecer milagrosamente, de que entonces hiço larga información el obispo don Egidio nuestro antecesor de buena memoria, y alomenos consta que ay más de ducientos años en tiempo de dicho obispo don Diego de Muros no sólo tenía sobre su sepultura capilla propia, llamada del Cuerpo Santo, lámpara y solemnidad igual a las Pascuas, sino que dicha solemnidad se tenía ya entonces por antigua en dicha yglesia. Y en el synodo diocesano, que hiço en adelante el obispo don Diego Abellaneda, año de mil quinientos y veinte y ocho se afirma y testifica que la procesión arriua expresada de cada sábado al sepulcro del santo con el Te Deum laudamus, se tenía ya de costumbre en dicha yglesia y como tal se manda continuar, y proseguir por hauer tanto tiempo antes que estaba venerado, y reputado por santo. Todo lo qual consta auerse executado, estando aún el santo en su primera capilla y sepultura baja antes de su eleuación de tierra, y traslación a nueua capilla. Y a este tiempo que excede de ducientos, y quiçá trescientos años parece corresponde la misa propia antigua, que se usaba antes de la reformación general, la qual se halla ordenada en punto de solfa antigua con sola una raya, o línea y sin claue, en cuia prosa o sequencia dispuesta también en solfa se cantaban los principales milagros, que el santo auía obrado en vida y después de muerto, expecialmente con los nauegantes que le aclamaban. Ytem consta dicha antigüedad del culto por las muchas capillas, hermitas, y cofradías antiguas dedicadas a dicho santo en este obispado, y fuera de él. En los libros de visita de nuestro archibo episcopal se halla visitada por el obispo don Miguel Muños, año de mil quinientos y quarenta, la cofradía del Cuerpo Santo de la villa, y parochial de La Guardia en este obispado, la qual perseuera oy sin poder aueriguarse su principio. Otra ay en la villa de Bayona debajo del título del Cuerpo Santo, de la Orden de

Predicadores, que llaman San Pedro Gonzáles Telmo, está condecorada con bula de la santidad de Clemente octauo del año de mil quinientos nouenta y dos, y también es tan antigua, que no se le halla principio. Y en esta conformidad la ay también en la villa de Bouças, y otros lugares marítimos de este Reyno y fuera de él, en que los nauegantes y marineros festejan al santo desde tiempo immemorial como patrón suyo haçiendo fiestas, en que sacan su imagen en procesión con gran solemnidad y concurso, como es notorio. Ytem ay dentro de la ciudad de Tuy una hermita llamada del Cuerpo Santo que es fama, auerse edificado en la casa, en que se recojió, o murió dicho santo y es cierto excede de cien años, y mucho más, y por los fueros de las casas confinantes que se hallan en dichos archibos consta auer dado ya nombre a la calle ay más de ducientos años, pues auiendo mudado el nombre antiguo se llamaba ya entonces calle del Cuerpo Santo. Asimismo, el conuento dominicano de San Sebastián de Vizcaya, puerto marítimo, es dedicado al mismo santo desde su fundación, que es de ciento y quarenta / años. Y a este modo es público y notorio, que en los Reynos de Portogal, Seuilla, y otros ay hermitas, capillas, y cofradías muy antiguas dedicadas a dicho santo condecoradas con indulgencias, jubileos, y bulas apostólicas.

Lo quarto, cerca de la authoridad, con que començó dicho culto immemorial y patronato, aunque en dichos archibos no se halla bula, ni lizencia expresa de la silla apostólica, que es verisímil hauerse perdido por varios accidentes, y largas opresiones, que padeció esta yglesia y ciudad en los siglos pasados hasta el tiempo de dicho don Diego de Muros, sin embargo se tubo siempre por fama y tradición auer començado con lizencia y authoridad apostólica, como también el auer sido beatificado dicho santo por la santidad de Innocençio Quarto. De lo qual, y de otros puntos tocantes al culto y veneración de dicho santo se halló en la caja referida una información de seis testigos echa por authoridad ordinaria ay más de ochenta años, y muchos años antes de dicho synodo diocesano de mil quinientos y veinte y ocho, se asienta y testifica dicha tradición mandando continuar la costumbre antigua de ir en procesión al sepulcro del santo por auer tanto tiempo antes (son palabras del mismo synodo) que estaba venerado y reputado por santo, y ser verosimil estar canonizado.

Últimamente es público y notorio que desde tiempo immemorial es dicho San Pedro Gonzáles Telmo aclamado patrón de los nauegantes y marineros, y como tal se çelebran en los principales puertos de España como va dicho, y así lo declara el rótulo grauado en el mármol debajo de la sagrada urna intitulándose Nautarum Patronus. Y este mismo título se le cantaba antiguamente en una estancia de la prosa de su misa antigua. Y por esto mismo se pintan comunmente con una nave en la mano, y una de las pinturas del retablo de su altar le representa en el mástil de una naue como socorriendo a os nauegantes en medio de la tempestad y naufragio, por lo qual todos sus historiadores, con San Antonio de Florencia, le atribuien este patronato de los nauegantes.

Tiénese también por fama y opinión en estos reynos, así en la Religión de Santo Domingo como fuera de ella, no sólo auer asistido dicho santo en las expediciones que contra los moros hiço el santo rey don Fernando Tercero de Castilla y León, lo qual consta de sus actas, sino también auer sido su confesor, y como tal le representa una de las pinturas antiguas de su retablo, en que el santo rey está de rodillas a sus pies, como reciuiendo la absolución.

Esto es Beatísimo Padre lo que de nuestra parte a instancia de dichos Cauildo y clero deste obispado podemos zertificar y zertificamos a Vuestra Beatitud como çierto y notorio respectiue, en la mejor forma y modo que debemos y podemos. Y para que todo ello más lar-

gamente conste a Vuestra Beatitud mandamos sacar copias y trasuntos de algunos de los instrumentos referidos, y espeçialmente de dichas actas y misa propia antigua, que en sus originales denotan y representan venerable antigüedad, según fueron por nos vistos, registrados, cotejados y legaliçados, a que añadimos el elogio con que en la octaua de Pasqua anuncia esya Yglesia la festiuidad del santo desde tiempo immemorial, el qual se halla en oja de pergamino antiguo, añadida al fin del martyrologio, y su tenor es el siguiente: In octaua Resurrectionis pro beato Petro confessore. In Hispania ciuitate Tudae in finibus Gallaeciae natale beati Petri confessori ex illustri Praedicatorum familia, qui virtutibus, ac miraculis clarus sub Ferdinando Tertio Hispaniarum rege anno millesimo ducentesimo quadragesimo sexto migrauit ad Dominum. Eius corpus in Ecclesia Cathedrali eiusdem ciuitatis in celebri capella honorifice conditum est. Eius memoria post octauam dominicae Resurrectionis, hoc est, in crastinum, undique fidelibus populis convenientibus, summa cum veneratione recilitur. De todo lo qual Santísimo Padre podemos esperar, que para consuelo de esta Yglesia, clero y fieles de este obispado se digne Vuestra Beatitud conceder ofiçio propio del beato fray Pedro Gonçalez Telmo, y sobre todo se sirua determinar lo que fuere de mayor gloria, y honra de Dios Nuestro Señor, que guarde y conserue a Vuestra Señoría los muchos años que la Unibersal Yglesia ha menester, como yo continuamente se lo suplico. Tuy, en nuestro palaçio episcopal, a veinte y nueue días del mes de agisto de mil seiscientos y nouenta años

A los santísimos pies de Vuestra Santidad, fray Anselmo, obispo de Tuy».

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[5]

1694, junio, 2. Tui.

«Obligación de retablo por Josephe Domínguez Bugarín»

ACT, Protocolos, Francisco Giráldez, 1694, fol. 310rv. Transcripciones previas: Novo Sánchez, 2000: 110-111; Álvarez Fernández, 2001: 521-522; y Novo Sánchez, 2011: 177-178.

«En la çiudad de Tui, a dos días del mes de junio de mill y seiscientos y nobenta y quatro años, ante mí scribano y testigos parecieron presentes, de la una parte Antonio Fernándes de Castro, escribano de Su Magestad y del Número desta ciudad, maiordomo de la cofradía de Nuestra Señora de la Soledad, ynclusa en la Santa Yglesia della, en nonbre de los cofrades de dicha cofradía en birtud de auto de acuerdo dellos, de la fecha de oy dicho día, que pasó por ante mí scribano, que es bastante para lo que abajo se ará mención, y de la otra Joseph Domínguez Bugarín, maestro de arquitetura y escultura, becinos desta dicha ciudad. E dijeron tienen tratado y ajustado el uno con el otro en que dicho José Domínguez Bugarín ha de acer un retablo de madera en la capilla de Nuestra Señora de la Soledad, dentro de dicha Santa Yglesia, que a de ocupar el sitio del respaldo en latitud y altitud de dicha capilla en el sitio donde al presente está oy dicho altar, de la echura que contiene un bosquexo de planta que yzo el muy reberendo padre fray Francisco Antonio de Andrade, guardián de Nuestro Padre San Francisco desta çiudad. Y en virtud de dicha planta estar desnuda de talla, ojamiento y guarnición a de aumentar a ella toda la obra que toca guarnecer la arquitetura, de suerte que dicho retablo a de quedar a satisfación de maestros del arte. Y lo a de poner por su quenta y riesgo en dicho altar con los con los yerros y plomos necesarios, fenecido y acauado por todo el mes de marzo del año que biene de mil y seiscientos y nobenta y cinco, y pasado no lo haciendo se puedan buscar maestros que lo agan a satisfación en la manera dicha por su quenta y riesgo. Y por dicha obra el dicho Antonio Fernández de Castro le a de dar y pagar mill y seiscientos reales de bellón, en tres pagas por tercias partes: la primera luego para conprar maderas, la segunda estando la mitad de la obra de dicho retablo echa y la última luego que esté feneçido del todo y asentado en dicho altar, sin descuento alguno y siendo echo en la manera que ba dicha. Y a ello obliga los vienes y rentas de dicha cofradía, y dicho Joseph Domínguez Bugarín, con su persona y vienes muebles y raíçes, auidos y por auer, al cunplimiento de lo que dicho es. Y para lo mejor cunplir dio por su fiador y principal pagador a Benito de Paredes Salgado, pintor, vecino de dicha çiudad, el qual, que presente está, dijo que açiendo como açía de deuda y causa ajena suia propia /[310v] se constituía y constituyó por tal su fiador y principal pagador. Y anbos juntos de mancomún, a boz de uno y cada uno dellos por sí y por el todo ynsolidun, renunciando como renunciaron las leis de duobus rexs deuendid y la auténtica presente oquita de fidejusoribus y el ueneficio de la diuisión y escursión de vienes del uno al otro, con todas las más leis de la mancomunidad, según en ellas y en cada una dellas se contiene, se obligaua y obligó con su persona y uienes, muebles y raíces, presentes y fucturos, de que el dicho Joseph Domínguez cunplirá con el thenor desta escriptura y en su cunplimiento ará el dicho retablo y lo dará fenecido y acauado con toda perfeción según y de la forma que en ella se expressa, sin falta de cosa alguna, a satisfación de maestros, y que en defecto otros del mis-

mo arte lo ayan de hacer a su costa, pena de que el otorgante como tal su fiador lo pagará por la dicha su persona y vienes que para ello obliga, por que consiente ser ejecutado, conpelido y apremiado por todo rigor a su costa. Para cuio cunplimiento todas las dichas partes dieron poder como se requiere a las justicias de Su Magestad para que se lo agan pagar, guardar y cunplir por uía executiua como por sentencia definitiua de juez conpetente, pasada en cosa juzgada, cerca de lo qual renunciaron a todas leis de su fauor y la que prohiue la general y derechos della. Y ansí lo otorgaron y firmaron de sus nonbres, a quienes yo scribano doy fe conosco, siendo presentes por testigos Lorenço Martínes del Villar, abad de la feligresía de San Miguel de Oya, Pasqual Mariño y Francisco de Paredes, vecinos de la dicha çiudad.

Antonio Fernández de Castro. Benito de Paredes Salgado. Joseph Domínguez Bugarín Muños. Ante mí, Francisco Giráldez. Sin derechos».

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[6]

Libranzas relacionadas con el órgano de la epístola y su caja

1695, octubre, 1-1696, julio, 28
AHN, Clero, Libro 10.383, fols. 154r-157r

«Más da en data ocho mil quatroçientos veinte y nueue reales y veinte y siete maravedís, que están gastados en la fábrica del órgano nueuo que está haçiendo el padre maestro fray Joseph de los Ángeles de la orden del gran padre San Gerónimo, de nación portugués, asta fin de julio de 1696, en las cosas y efectos que se dirá en las partidas y por las libranças siguientes:

Por libranza de 1 de octubre 1695, çiento y çinquenta reales Gregorio Pérez por 29 tablas de castaño.

Por otra de 24 del mismo, nouenta reales a Luis Martínez por la mesma raçón.

Por otra de 26, çinquenta y nueue reales al dicho Luis Martínez por diferentes maderas para el órgano. /[154v]

Por otra de 22 de octubre, çiento treinta y dos reales a Esteban Fernández por 24 tablas de castaño.

Por otra del mesmo día, setenta y dos reales y medio para pagar los jornales de carpinteros.

Por otra del 3 de nouiembre siguiente, onçe reales para pagar clauaçón que se compró.

Por otra del 5 del, nouenta y siete reales y quatro marauedía para jornales de carpinteros.

Por otra del 7 del mismo, duçientos veinte y seis reales a Pedro Thineo para ir a comprar maderas.

Por otra de 9 del mismo, quatrocientos reales a don Manuel Taboada, organista, para los gastos y asistençia del padre maestro.

Por otra de 12 del mismo, çiento y quatro reales y seis marauedís para pagar los jornales de ofiziales.

Por otra de 13 del mismo, mil duçientos y setenta reales y veinte maravedís, que los importaron 600 tostones, a 18 quartos cada uno, que se mandaron dar al padre maestro para ir a comprar estaño, plomo y otros matheriales al Puerto para el órgano.

Por otra de 19 del mismo, quarenta y un reales para pagar los jornales de ofiziales,

Por otra de 20 del, quarenta reales al lizenciado Françisco Marcos para compra de tablas,

Por otra de 26, veinte y tres reales y diez y seis maravedís para pagar los jornales de ofiziales.

Por otra de 3 de diziembre siguiente, quarenta y cinco reales para lo mesmo.

Por otra de 10 del mismo, setenta y siete reales para el mesmo efecto.

Por otra de 17, nouenta y tres reales para lo mesmo. /[155r]

Por otra de 24 de diziembre, çinquenta y dos reales y diez y seis marauedís para pagar a los ofiziales.

Por otra de 30, veinte y un reales, ydem.

Por otra de 31, diez y ocho reales para pagar nueue visagras para los fuelles.

Por otra de 2 de henero 1696, duçientos reales al padre maestro para sus alimentos.

Por otra de 5 del, quarenta y dos reales para pagar los jornales de ofiziales.

Por otra de 14 del, ochenta reales a don Francisco Salgado por çinco tablones de castaño.

Por otra del mesmo día, çinquenta y dos reales y 16 narauedís para pagar los jornales de ofiziales.

Por otra del mesmo día, mil çiento veinte y siete reales y diez marauedís, que los importaron quinientos treinta y dos tostones y tres bintenes, a diez y ocho quartos cada tostón, que se buscaron para acauar de pagar al padre maestro el coste que tubo el estaño, plomo, pieles y más aderentes que fue a comprar a la ciudad de Oporto, con los gastos de su persona y cauallería.

Por otra de 21 del mismo, çinquenta y dos reales y diez y seis marauedís para pagar los jornales.

Por otra de 27 del mismo, quatro reales que tubo de coste un hierro con que limpiar las pieles.

Por otra de 28, setenta y seis reales y ocho marauedís que suplió el padre maestro de carbón y otros aderentes para el órgano.

Por otra del mesmo día, çinquenta y dos reales y 16 narauedís para pagar a los ofiziales.

Por otra del mesmo día, duçientos reales para el padre maestro y sus alimentos.

Por otra de 4 de febrero siguiente, çinquenta y siete reales y veinte marauedís para pagar los ofiziales. /155v

Por otra de 11 de febrero, sesenta y çinco reales y veinte y dos marauedís para pagar a los ofiziales.

Por otra de 18 del mismo, sesenta y çinco reales y medio para lo mesmo.

Por otra de 21 del, treinta reales a Luis Martínez por çinco tablas que se le compraron.

Por otra de 24, çinquenta y quatro reales y diez y ocho marauedís para jornales de ofiziales.

Por otra del mesmo día, veinte y seis reales y veinte y seis marauedís para compra de carbón.

Por otra de 28, çinquenta reales a Pedro González, pinçerna, por seis tablas que se le compraron.

Por otra de 3 de março siguiente, veinte reales a Joseph Domínguez por una tabla que se le compró para el sumero del órgano.

Por otra del mesmo día, çinquenta y ocho reales para pagar los jornales a los ofiziales.

Por otra del mesmo día, duçientos reales para los alimentos del padre maestro.

Por otra de 10 del, çinquenta y seis reales a Luis Martínez por una viga y çinco tablas de castaño que se le compraron.

Por otra del mesmo día, çinquenta y nueue reales y diez y seis marauedís para pagar los ofiziales.

Por otra de 18, çinquenta reales a Juan do Monte por seis tablas de castaño.

Por otra del mesmo día, sesenta y seis reales para pagar los jornales de ofiziales.

Por otra de 24, veinte y ocho reales, ydem.

Por otra de 31, sesenta reales, ydem.

Por otra de 1º de abril duçientos reales al padre maestro para sus alimentos. /[156r]

Por otra de 2 de abril, quarenta y quatro reales que se pagaron a Alonso de Noual por el alquiler de la cama del padre mestro y la de su criado.

Por otra de 7 del mismo, quarenta y ocho reales para pagar los jornales de ofiziales.

Por otra de 14, veinte y quatro reales a Françisco de Otero, carpintero, por sus jornales.

Por otra de 15 del, nouenta y seis reales a Françisco González, cantero, por los trauateles de piedra que puso para el corredor que se hiço nueuo, a donde se ha de poner el órgano.

Por otra de 18, diez y ocho reales a Françisco de Otero, carpintero, por sus jornales.

Por otra de 28, diez y seis reales al mesmo.

Por otra del mesmo día, quarenta y ocho reales a Pedro González, çerraxero, por diferentes herraxes que hiço para el órgano.

Por esta librança se pagaron treinta y un reales y veinte marauedís por çinco manos de papel para la fundición de las ojas del órgano y otros gastos, su fecha de 1 de maio.

Por otra de 5 de mayo, treinta y dos reales que se pagaron a Juan Antonio de Oya, boticario, por mediçinas que dio para una enfermedad que tubo el padre maestro.

Por otra de 22, siete reales a Benito Núñez, cantero, por dos días de jornal en abrir unos aguxeros en el corredor nueuo.

Por otra del mesmo día, quatroçientos reales, a Pedro de la Yglesia y Alonso de Nandín, carpinteros, a quenta de mil reales que an de hauer por la galería o corredor nueuo que se hiço para poner el órgano. /[156v]

Por otra de 30 de mayo, çinquenta reales a Antonio Marcos el Moço, baruero, por sangrías y asistençia que tubo con el padre maestro.

Por otra de 2 de junio siguiente, duçientos reales al padre maestro para sus alimentos.

Por otra de 9 del, veinte y quatro reales a Françisco de Otero, carpintero, por sus jornales.

Por otra de 16, çiento setenta y seis reales y veinte y seis marauedís al padre maestro por compra de carbón, alquilo de su casa y del criado.

Por otra de 23, veinte reales a Françisco de Otero, carpintero, por sus jornales.

Por otra de 25, veinte reales a Pedro González, cerraxero, por quatro cantoneras que hiço para la galería.

Por otra de 30, veinte reales a Françisco de Otero por sus jornales de asistir con el padre.

Por otra de 5 de julio siguiente, seisçientos veinte y seis reales y diez y seis marauedís por 100 libras de estaño fino que uino de Santiago y 175 libras de plomo que se compró en Vigo para los caños, en que se incluyen los portes.

Por otra de 6 de julio, duçientos reales para sus alimentos del padre maestro.

Por otra de 7 del, treinta y tres reales para pagar a los ofiziales que trauajan en el órgano.

Por otra de 14, çinco reales a Benito Núñez, cantero, por abrir unos aguxeros en la galería nueua del órgano.

Por otra del mesmo día, veinte y quatro reales a Françisco de Otero, carpintero, por sus jornales.

Por otra del mesmo día, çien reales a Pedro de la Yglesia, con los queles se le acaua-

ron de pagar los mil reales de la galería. /[157r]

Por otra de 21 de julio, veinte y seis reales y diez y seis marauedís a Françisco de Otero por sus jornales.

Por otra del mesmo día, çinquenta reales a Pedro González, çerraxero, para compra de fierro y carbón con que labrar herraxe.

Por otra de 28 de julio, diez y seis reales a Françisco de Otero, carpintero, por sus jornales.

Por otra librança de 16 de junio, diez y seis reales a Françisco de Otero por sus jornales.

Que las dichas partidas importan los referidos ocho mil quatroçientos veinte y nueue reales y veinte y siete marauedís».

1695, noviembre, 18
AHN, Clero, Libro 10.383, fol. 139v

«Más mil trescientos y cinquenta y cinco reales que por libranza de 18 de nouiembre de 95 se mandaron hazer buenos a Joseph Domínguez, excultor, por lo que debía de la renta de Thomiño, por irlos pagando en los jornales de la obra de los hórganos»

1695, noviembre, 18
AHN, Clero, Libro 10.383, fol. 140v

«Más los mil trescientos y cinquenta y cinco reales que por libranza de 18 de nouiembre de 95 se mandaron hazer buenos a Joseph Domínguez, excultor, vezino de esta ciudad, por lo que restaba debiendo de la renta de Thomiño, y el Cauildo hauerle dado dos meses de aguardo, se le ha de executar a dicho Joseph Domínguez por ellos y tomarle quenta, atento no trauaja en la obra de los órganos».

1696, enero, 8-1696, julio, 28
AHN, Clero, Libro 10.383, fols. 157r-158r

«Más da en data dos mil nueueçientos y quatro reales y veinte y siete maravedís que se pagó a Joseph Domínguez, maestro entallador, por quenta de lo que ha de hauer por la caja que está haçiendo para el órgano nueuo, por las libranças siguientes:

Por libranza de 8 de henero de 1696 pagó al dicho Joseph Domínguez çiento y ochenta reales, en tres doblas çensillas, que se le libraron por uía de préstamo, como consta de reciuo.

Por otra de 21 del mismo pagó al sobredicho çien reales para comprar maderas.

Por otra de 9 de febrero, treinta y ocho reales para compra de maderas.

Por otra de 12 del, çinquenta y siete reales para jornales de aserradores.

Por otra de 14, nouenta y ocho reales para compra de maderas.

Por otra de 16 del, çien reales para compra de maderas.

Por otra de 17, nouenta reales para lo mesmo. /[157v]

Por otra del día referido 17 de febrero, sesenta y nueue reales para paga de jornales de aserradores.

Por otra de dicho día, sesenta y dos reales para compra de maderas.

Por otra de 18 del mesmo, çiento y veinte reales para lo mesmo.

Por otra de 23, setenta y seis reales para comprar clauaçón.

Por otra del mesmo día, nouenta y dos reales para comprar maderas.

Por otra del mesmo día, setenta y un reales para lo mesmo.
Por otra de 27, çinquenta y siete reales para lo mesmo.
Por otra de 3 de março siguiente, sesenta y nueue reales para pagar jornales.
Por otra de 10 del, çinquenta y siete reales y medio para lo mesmo.
Por otra del mesmo día, treinta y çinco reales y medio para compra de maderas.
Por otra de 23 de março, sesenta y tres reales para lo mesmo.
Por otra del mesmo día, çiento sesenta y quatro reales y diez y seis marauedís para jornales.
Por otra de 1º de abril siguiente, nouenta y nueue reales para lo mismo.
Por otra de 7 del mesmo, setenta y seis reales y veinte y quatro marauedís para lo mesmo.
Por otra de 14 del mesmo, çiento y diez reales y ocho marauedís para lo mesmo.
Por otra de 21 del dicho abril, çinquenta y siete reales y diez y seis marauedís para lo mesmo.
Por otra de 28 del, çinquenta y dos reales para el mesmo efecto.
Por otra de 5 de mayo siguiente, quarenta y çinco reales y diez y seis marauedís para pagar jornales. /[158r]
Por otra de 12 del mismo, çiento y veinte reales para lo mismo.
Por otra de 19 del, ochenta y siete reales para el mesmo efecto.
Por otra de 2 de junio siguiente, çiento y çinquenta y çinco reales para lo mesmo.
Por otra de 5 de junio, diez y seis reales para compra de maderas.
Por otra de 9 de junio, setenta y ocho reales para pagar los jornales de ofiziales.
Por otra de 16, quarenta y nueue reales y medio para lo mesmo.
Por otra de 23, çinquenta reales ydemPor otra de 30 de junio, çinquenta y dos reales y diez y seis marauedís para lo mesmo.
Por otra de 7 de julio siguiente, setenta reales para el mesmo efecto.
Por otra de 14 de julio, setenta y ocho reales para lo mesmo.
Por otra de 21 de julio, çinquenta y siete reales para el mesmo efecto.
Por otra de 28 del, çinquenta y un reales y diez y seis marauedís para lo mesmo.
Que las dichas partidas supra y retroescritas importan los referidos dos mil nueueçientos y quatro reales y veinte y siete marauedís».

1696, febrero, 24
AHN, Clero, Libro 10.383, fol. 146v

«Más se haçe cargo de un mil treçientos çinquenta y siete reales y treçe marauedís que en 24 de febrero 1696 le entregaron en dicha sala capitular los señores deán y arçediano de Alabruje para la fábrica del órgano, de que dio reciuo el mesmo día en este libro, el qual se ha de chançelar por ir cargado aquí».

1696, mayo, 22
AHN, Clero, Libro 10.383, fol. 146v

«Más quinientos y çinquenta reales que en 22 de mayo 1696 reçiuió de don Diego Blanco, vezino de Santa Mariña de Couelo, de los réditos de la obra pía de don Juan Feixóo, de que dio reziuo dicho día y el sobredicho se los entregó en la sala capitular a presencia del señor canónigo don Juan de Castro, de cuya orden los reçiuió y le entregó dicho reçiuo, que se

ha de boluer, y fueron para pagar a Pedro de la Yglesia, carpintero, el corredor del órgano nueuo».

1696, agosto, 4-1697, abril, 25
AHN, Clero, Libro 10.383, fols. 179r-181r

«Más da en data tres mil quatroçientos sesenta y seis reales y veinte y un marauedís de vellón que se gastaron en la fábrica del órgano nueuo en virtud de las libranças siguientes:

Por librança de 4 de agosto de 1696, veinte y quatro reales a Françisco Douteiro, carpintero, por sus jornales de seis días.

Por otro de 11, veinte reales al mesmo.

Por otra de 18, veinte y seis reales y veinte y quatro marauedís a Antonio González y Antonio López, canteros, por sus jornales.

Por otra de 3 de septiembre, çiento y ocho reales y veinte marauedís para compra de carbón.

Por otra de 5 del, quarenta y quatro reales y doçe marauedís por diferentes herraxes. /[179v]

Por librança de 7 de septiembre referido, veinte y quatro reales a Françisco Douteiro, carpintero, por sus jornales.

Por otra de 15, otros veinte y quatro reales.

Por otra del mesmo día, çinquenta y nueue reales por quarenta y tres libras de plomo en pasta para los caños.

Por otra de 22, veinte y quatro reales a Françisco Douteiro, carpintero.

Por otra de 28, veinte y çinco reales para clauaçón del órgano.

Por otra de 1º de octubre, veinte y un reales y diez y ocho marauedís a Pedro González, cerraxero, por la herraxe que hiço para los fuelles.

Por otra de 5 del, treinta reales a Domingo de Lourido por herraxe que hiço para el órgano.

Por otra de 6 del, veinte y seis reales a Françisco Douteiro, carpintero.

Por otra de 13, catorçe reales a Domingo de Lourido por algún herraxe que hiço para el órgano.

Por otra del mesmo día, veinte y seis reales y veinte y quatro narauedís a Françisco Douteiro.

Por otra de 19, tres reales a un propio que fue a Villanueua a llamar los pintores.

Por otra de veinte del, veinte y quatro reales a Françisco Douteiro, carpintero.

Por otra de 22, catorçe reales para compra de hilo de alambre.

Por otra del mesmo día, quarenta y nueue reales para compra de carbón.

Por otra de 27, veinte y quatro reales a Francisco Douteiro, carpintero. /[180r]

Por otra librança de 1º de nouiembre, quarenta reales a Françisco Douteiro, carpintero.

Por otra de 17 del, nouenta y seis reales al dicho Françisco Douteiro y Françisco Valladares.

Por otra del mesmo día, çinquenta y un reales a Pedro González, çerraxero, por diferentes herraxes para el órgano.

Por otra de 26, sesenta y dos reales por algunas tablas para el órgano.

Por otra del mesmo día, veinte y quatro reales a Françisco Douteiro, carpintero.

Por otra del mesmo día, treinta y nueue reales por algunas tablas que se compraron para el órgano.

Por otra del mesmo día, nueue reales y veinte y quatro marauedís, a Domingo Álvarez, cantero, por sus jornales.

Por otra del mesmo día, çiento veinte y seis reales para compra de madera.

Por otra de 1 de diziembre, doçe reales a Françisco Douteiro por sus jornales.

Por otra de 3 de diziembre, çiento çinquenta y dos reales por tres cuerdas para los fuelles.

Por otra de 4 del, veinte y çinco reales y diez y seis marauedís por algunas tablas.

Por otra de 18, veinte y çinco reales y veinte y quatro marauedís a Andrés do Paço, ofizial carpintero.

Por otra del mesmo día, nouenta y tres reales y veinte y dos marauedís por diferentes herraxes y clauaçón.

Por otra de 19, veinte reales por algunas tablas.

Por otra de 22, veinte reales por el adreço de un brasero que se maltrató en la fundiçión de los caños. /[180v]

Por librança de 22 de diziembre, çinquenta y quatro reales por el coste de algunas tablas.

Por otra del mesmo día, veinte reales y catorçe marauedís a Domingo González, cantero.

Por otra del mesmo día, doze reales y ocho marauedís a Andrés do Paço, carpintero.

Por otra de 5 de enero de 1697, quarenta y quatro reales y diez marauedís a Joseph Domínguez para compra de tablas.

Por otra del mesmo día, quarenta y dos reales para pagar jornales de ofiziales carpinteros.

Por otra de 12 del, çiento çinquenta y çinco reales y veinte y seis marauedís por los jornales de ofiziales y compra de tablas.

Por otra del mesmo día, setenta y siete reales a Gregorio Pérez, herrero, por el herraxe que hiço para el guardapolbo.

Por otra de 14, çinquenta reales a Pedro Gonzáles, cerraxero, por herraxe del órgano.

Por otra de 19, diez reales y diez y seis marauedís a Françisco Douteiro, carpintero.

Por otra de 26, çiento veinte y çinco reales y ocho marauedís por jornales y otros gastos.

Por otra de 29, veinte y dos reales y diez y seis marauedís para compra de carbón.

Por otra de 16 de febrero, çiento treinta y çinco reales y medio por los jornales de carpinteros.

Por otra de 18, quarenta y nueue reales por 14 baras de estopa para el guardapolbo del órgano.

Por otra de 8 de março, quatro reales y diez y seis marauedís a un peón.

Por otra de 9, diez y seis reales para carbón. /[181r]

Por librança de 9 de março, setenta y siete reales y treinta marauedís para pagar jornales de ofiziales.

Por otra de 12 del mismo, quatroçientos veinte y çinco reales y diez y seis marauedís a Pedro Gonzáles, cerraxero, por lo que se le restaua reuiendo del herraxe.

Más quinientos reales que por librança de 14 de mayo de 1698 se mandaron abonar por los mesmos que del caudal de la Mesa Capitular se dieron a Alonso de Nandín por el corredor del órgano en 19 de março de 1696, y se remplaçaron y boluieron a la Mesa.

Más veinte ducados que pagó a Fernando Ruiz da Costa, pintor, los çinco dellos en virtud de mandato del señor deán y los quinçe restantes con el del señor don Pedro Gil, los quales dixeron los referidos señores eran por quenta de treinta ducados que hauía de hauer dicho pintor, y en que con él estaua conçertado pintar el órgano nueuo, que con reziuos del sobredicho se arían buenos, y en esta conformidad y con esta orden los ha pagado, consta de dos reziuos de dicho Fernando Ruiz de 19 de deziembre de 1696 y 25 de abril de 1697.

Que las dichas partidas importan los referidos tres mil quatroçientos sesenta y seis reales y veinte y un marauedís».

1696, agosto, 4-1697, enero, 26
AHN, Clero, Libro 10.383, fol. 182r

«Más da en data mil quinientos setenta y tres reales y un marauedí que pagó a Joseph Domínguez, maestro de talla, por el resto que se le deuía de la caxa que hiço para el órgano nueuo, como consta de 22 libranzas con reziuos del sobredicho, despachadas desde 4 de agosto de 1696 asta 26 de henero de 1697».

1696, agosto, 6-1697, marzo, 29
AHN, Clero, Libro 10.383, fols. 181rv

«Más da en data tres mil quinientos çinquenta y çinco reales y veinte y seis marauedís que pagó en virtud de diferentes libranças al padre maestro fray Joseph de los Ángeles, religioso del orden del gran padre San Gerónimo, portugués y maestro de órganos, en la forma que se sigue: /[181v]

Por librança de 6 de agosto de 1696, duçientos reales al dicho padre maestro para sus alimentos.

Por otra de 3 de septiembre, otros duçientos reales.

Por otra de 3 de octubre, otros duçientos reales.

Por otra de 4 del mesmo, çiento y ochenta reales al dicho padre maestro para pagar el salario de un criado que le asistió.

Por otra de 4 de nouiembre, duçientos reales para sus alimentos.

Por otra de 30 del, otros duçientos reales.

Por otra de 3 de diziembre, quarenta reales a Domingo de Mourentán por asistir a dicho padre maestro.

Por otra de 23 del mismo, duçientos reales a dicho maestro para sus alimentos.

Por otra del mesmo día, nouenta y siete reales y diez marauedís al dicho padre maestro para pagar la cama y compra de carbón.

Por otra de 20 de henero 1697, duçientos reales para sus alimentos.

Por otra de 20 de febrero, duçientos çinquenta y ocho reales y diez y seis marauedís para lo mesmo y pagar el alquiler de la cama.

Por otra de 20 de março, mil y quinientos reales al dicho religioso para acauar de ajustarle quinientos pesos, de a 15 reales, que se le dieron por la hechura del órgano.

Por otra de 29, ochenta reales a Domingo de Mourentán por la asistençia que tubo con dicho padre maestro.

Que las dichas partidas importan los referidos tres mil quinientos çinquenta y çinco reales y veinte y seis marauedís».

1696, agosto, 17-1697, marzo, 7
AHN, Clero, Libro 10.383, fol. 182r

«Más da en data mil duçientos y doçe reales que pagó para diferentes cosas y gastos perteneçientes al órgano desde 1º de agosto de 1696 asta 7 de março de 1697, en virtud de las libranças que se siguen:

Por librança de 17 de agosto, treçientos treinta y dos reales que hiço de coste la casa que se hiço para los fuelles.

Por otra del mesmo día, duçientos reales a Pedro de la Yglesia y Alonso de Nandín por la pérdida que tubieron en los corredores del órgano.

Por otra de 22 de febrero de 697 se libraron a Pedro Thineo, vaxón, çien reales para el ospedaxe de don Juan Galindo, que uino de Santiago a reconoçer el órgano nueuo.

Por otra de 4 de março, quatroçientos y ochenta reales que se dieron al dicho Galindo por hauer uenido al reconosçimeinto del órgano.

Por otra de 7 del mismo se libraron a dicho Pedro Thineo otros çien reales para acauar de pagar los gastos que hiço con dicho Galindo.

Que las dichas partidas importan los referidos mil duçientos y doçe reales».

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[7]

1697, junio, 3. Tui

«Obligación de obra nueua por Josephe Domínguez»

ACT, Protocolos, Francisco Giráldez, 1697, fols. 121rv

«Dentro de la sala del cauildo de la Sancta Yglesia Catredal de la ciudad de Tuy, a tres días del mes de junio de mill seiscientos nouenta y siete años, estando juntos y congregados en cabildo espiritual a son de campana como lo an y tienen de buen loable uso y costumbre su señoría los señores Deán y Cauildo de dicha Santa Yglesia, que lo representan el doctor don Alejandro de Castro, deán, don Jazinto Durán Vallejo, arcediano de Miñor, doctor don Carlos Manoel de Paz y Parcero, maestrescuela, don Jazinto de Castro y Bolaño, arcediano de Alabruje, don Fernando Varela Sotomayor, doctor don Juan de Armida y Puga, magistral, don Pedro Gil de la Carrera, doctor don Diego Ordóñez Feijó, doctoral, don Juan de Castro y don Juan Falcón de Oya, dignidades y canónigos de dicha Sanya Yglesia, señores desta dicha ciudad, villas de la Guardia, Bouças y Redondela y otras partes y jurisdicciones, juntamente con el señor obispo, de la una parte, y de la otra Josephe Domínguez Muñoz, escultor, vezino de dicha ciudad, y dijeron se auían ajustado, convenido y concertado en esta forma. En que el dicho Josephe Domínguez se obliga con su persona y vienes muebles y rayçes, auidos y por auer, de açer y fabricar para el órgano que se a de açer en dicha Santa Yglesia una caja como la del órgano nueuo que está enfrente, con los ángeles de las trompetas muy mayores y los serafines, y por remate una ymagen de San Telmo de bulto con su naue, todo tan crecido que aga frontespicio al águila, corredor, cançorros, guardapoluo de la caja, romper bóbedas y poner todo lo neçesario de maderas y más materiales a satisfación de dichos Deán y Cauildo, quien únicamente a de dar plomo y herraje, excepto clauos y tachuelas, que a de poner dicho Josephe Domínguez. Y echa la dicha obra de caja y corredor, que a de ser dentro de ocho meses, que se quentan desde oy día de la fecha, se an de dar a dicho Josephe Domínguez seiscientos ducados de vellón y las maderas viejas que se quitaren, y no a de perciuir más dinero que el que fuere consumiendo en maderas y jornales de oficiales. Y a la satisfación y paga de la referida cantidad se obligaron los dichos señores Deán y Cauildo con los vienes y rentas de su Mesa Capitular y Fábrica. Y ambas partes al cumplimiento d elo contenido en esta escritura consienten ser compelidos yapremiados y pagar las costas y daños, yntereses y menoscabos que en raçón dello se causaren. Para cuyo cumplimiento dieron poder como se requiere a las justiçias que dellos y cada uno dellos conforme a derecho puedan y deuan conoçer para que se lo agan pagar, guardar y cumplir por uía executiua y como por sentençia definitiua de juez competente, pasada en cosa /[121r] juzgada, cerca de lo qual renunciaron a todas leis de su fauor y la que proyue la general y derechos della en forma, y además dello dichos señores Deán y Cauildo renunçiaron el capítulo oduardus suant de penis de solucionibus. Y así lo otorgaron ambas las dichas partes ante mí scriuano y testigos, que lo son presentes Pedro Gonçález, portero del Cauildo, Marcos Domínguez, ayudante de sacristán, y Bernardo Pérez, vezinos de dicha ciudad, y a los otorgantes yo scriuano doi fe conozco, y lo firmaron los dos señores formadores del Cauildo con el dicho Josephe Domínguez.

Don Alexandro de Castro, deán. Doctor Juan de Armida y Puga. Joseph Domínguez Bugarín Muños. Pasó ante mí, Francisco Giráldez. Déuenseme los derechos»

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[8]

1697, septiembre, 18. Tui

«Escritura de obligación del órgano nueuo»

ACT, Protocolos, Francisco Giráldez, 1697, I, fol. 227rv

«Dentro del coro de la Santa Yglesia Cathedral de la ciudad de Tuy, a diez y ocho días del mes de setiembre de mil seiscientos nouenta y siete años, estando juntos y congregados en cauildo estraordinario, como lo tienen de buen, loable, uso y costunbre, su señoría los señores Deán y Cauildo de dicha Santa Yglesia, que lo representan el doctor don Alejandro de Castro, deán, don Pedro Gómez de la Torre, arcediano de Cerbeyra, doctor don Carlos Manoel de Paz y Parcero, maestrescuela, don Jazinto de Castro y Volaño, arcediano de Alabruje, don Fernando Varela Sotomayor, don Francisco Martínez de Villachán, don Domingo Martínez de Figueroa, don Pedro Gil de la Carrera, don Juan de Castro, don Lorenzo de Groua Carrera, don Juan Falcón de Oya y don Andrés de la Varrera, dignidades y canónigos de dicha Santa Yglesia, señores desta dicha ciudad, villas de La Guardia, Bouças y Redondela y otras partes y jurisdicciones, juntamente con el señor ovispo, de la una parte, y de la otra don Juan Galindo, arpista de la Santa y Apostólica Yglesia del señor Santiago, y vezino de dicha çiudad. Y por ante mí, scriuano, y testigos ynfraescritos dijeron ambas las dichas partes se auían ajustado y conuenido en esta forma, en que el dicho don Juan Galindo se obliga con su persona y vienes muebles y rayçes, auidos y por auer, de açer y fabricar un órgano nuevo para dicha Santa Yglesia en correspondencia del otro de doçe palmos en tono natural, primero por de la sol re, con los registros siguientes. Primeramente un flautado auierto de doçe palmos, más su octaua de seis palmos, más quincena. Más un flautado tapado y su deçinouena, que de mano derecha a de açer nasarte. Más un lleno de çinbala, cinco caños por punto. Más una corneta ynglesa de mano derecha, cinco caños por punto. Más otra corneta de mi sol. Más un registro de dulçainas, otro de trompetas reales, clarines de mano derecha, tinbales, pífano y pajarillos. Y asimesmo el secreto con todo lo que requiere nuevo, tres fuelles del tamaño que pide un órgano natural de doze palmos. A de açer asimesmo toda la herraje necesaria para tablones, fuelles y registros. Todo lo qual a de dar hecho, acauado y afinado y puesto en el coro de dicha Santa Yglesia en término de un año y medio, que corre y se quenta desde la fecha desta scritura, y por ello dichos señores Deán y Cauildo le an de dar y pagar catorçe mil reales de vellón en esta forma: quatro mil reales al principio, quatro mil reales dentro de seis meses y lo restante al cumplimiento de los dichos catorçe mil reales al fin d ella obra. Con más se le a de dar para ello los dos órganos viejos para que pueda dellos aprobechar la cañutería que estubiese buena en el que a de açer. Con más se le a de dar casa para obrar lo que fuere preçiso, no distante de la yglesia, y entonador siempre que sea neçesario /[227v] para la afinación de dicho órgano, y queda por quenta de dichos señores Deán y Cauildo la echura y coste de la caja y corredor y aposento de los fuelles. Y en esta conformidad dichos señores Deán y Cauildo se obligaron con los vienes y rentas de su Mesa Capitular y Fábrica de pagar por razón dello al dicho don Juan Galindo los dichos catorce mil reales de vellón y a los plaços y en la conformidad que en esta scritura va espresado, pena de execución, décima y costas que en su cobrança se causa-

ren. Y es declaración que el registro de ecos y cascaueles no entra en el conçierto arriba dicho sino que se ha de pagar al dicho don Juan Galindo lo que mereciere. Y para ejecución y cumplimiento de lo que dicho es ambas las dichas partes dieron poder como se requiere a las justiçias que dellos puedan y deuan conoçer para que se lo agan pagar, guardar y cumplir por uía ejecutiua y como por sentencia definitiua de juez conpetente, pasada en cosa juzgada, por ellos consentida y no apelada, cerca de lo qual renunçiaron a todas leis de su fauor y la que proyue la general y derechos della en forma, y además dello dichos señores Deán y Cauildo renunçiaron el capítulo oduarduus suant de penis de soluçionibus. Y así lo otorgaron todas las dichas partes ante mí scriuano y testigos, que lo son presentes Matías de Santa Vaya, capellán de dicha Santa Yglesia, Pedro Thineo, vajón, y Manoel Tauoada, organista, vezinos de dicha çiudad, y a los otorgantes yo scriuano doi fe conozco, y lo firmaron los dos firmadores del Cauildo y el dicho don Juan Galindo.

Don Alexandro de Castro, deán. Juan Galindo. Don Francisco Martínez Villachán. Pasó ante mí, Francisco Giráldez. Déuenseme los derechos».

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[9]

Libranzas concernientes al órgano del evangelio y su caja

1697, junio, 7-1697, julio, 30
AHN, Clero, Libro 10.383, fol. 182v

«Más da en data dos mil seisçientos y seis reales y medio que en virtud de quatro libranzas, despachadas desde 7 de junio asta 30 de julio de 1697, pagó al dicho Joseph Domínguez, los 700 dellos para en quenta del arco de piedra que hiço, y los 1.906 y medio restantes a quenta de la segunda caxa para el órgano, como consta de sus reziuos y de las referidas libranças».

1697, septiembre, 20
AHN, Clero, Libro 10.383, fol. 200rv

«Por otra de 20 del mismo, quatro mil reales /[200v] que pagó a don Juan Galindo por quenta de lo que ha de auer por el segundo hórgano nuebo».

1697, agosto, 11-1697, octubre, 14
AHN, Clero, Libro 10.383, fols. 204v

«Más dan en dacta dos mil sietecientos y cinquenta reales que en virtud de seis libranzas, despachadas por el señor don Francisco Martínez de Villachán, canónigo de esta Santa Yglesia, en virtud de comisión que para ello tubo, pagó a Joseph Domínguez Bugarín, escultor y maestro de obras, despachadas desde onze de agosto de 1697 asta catorze de otubre siguiente, como pareze de reziuos de dicho Joseph Domínguez, con los quales se le acauaron de pagar tres mil quatrocientos y cinquenta reales en que con él se conzertó el estribo nuevo que hizo y caño de piedra para las bóuedas».

1698, enero, 17-1698, abril, 11
AHN, Clero, Libro 10.383, fols. 204v-205r

«Más dan en dacta mil trezientos y sesenta reales que en virtud de quatro libranzas, despachadas por el señor don Pedro Gil de la Carrera, también canónigo de esta Santa Yglesia, en virtud de comisión que asimesmo tubo, pagó al dicho Joseph Domínguez desde diez y siete de henero asta onze de abril de mil seiscientos nouenta y ocho, como pareze de reziuos de dicho Joseph Domínguez, por quenta de seis mil y seiscientos reales en que con él se conzertó la caja del segundo /[205r] hórgano nuevo».

1698, agosto, 1-1699, julio, 31
AHN, Clero, Libro 10.383, fol. 231v

«Más da en data quatro mil reales que llebó Galindo».

1698, agosto, 6-1699, diciembre, 22
AHN, Clero, Libro 10.383, fols. 229v-230r

«Dan en dacta çien reales de vellón que por libranza despachada por el señor don Pedro Gil de la Carrera, canónigo de esta Santa yglesia, su fecha de 6 de agosto de 98, pagó a Joseph Domínguez Bugarín por quenta de seiscientos ducados en que con él se conzertó la caxa del 2º hórgano nueuo, y se prebiene para que se sepa lo que por quenta dellos tiene reciuido, que en las quentas del año 96 ban inclusas tres libranzas dadas por dicho señor, su fe-

cha de 7 y 19 de junio y 6 de julio de 97, que ymportaron mil nueuezientos y seis reales, para en quenta de dichos seiscientos ducados, y en las quentas del año pasado de 97, asimesmo ban dados en dacta otros mil trezientos y sesenta reales, que los ymportaron otras quatro libranzas despachadas por el referido señor, que dio para dicha quenta, y ahora da dichos çien reales acusados y las más libranzas que se siguen, todas ellas con reziuos de dicho Bugarín.

Más pagó al dicho Joseph Domínguez por otra libranza del señor don Pedro Gil, su fecha de 17 de agosto de 98, ochocientos reales de vellón, de que dio reziuo dicho /[230r] Joseph Bugarín.

Más le pagó por otra de 26 de setiembre ciento y diez reales.

Más le pagó por otra de 21 de otubre de 98 seiscientos reales.

Más por otra de ueinte y quatro del mismo, sesenta reales.

Más le pagó por otra de 18 de nouiembre de 98 veinte reales.

Más por otra de 22 de febrero de 99, seiscientos reales.

Más por otra de 6 de setiembre siguiente, duzientos reales.

Más pagó al dicho Joseph Domínguez por libranza del señor don Pedro Gil, de 22 de diziembre de 99, ochozientos y quarenta y quatro reales, con que se le acauaron de ajustar los seiscientos ducados de la 2ª caja y corredor del hórgano nuevo».

1698, noviembre, 16-1699, noviembre, 27
AHN, Clero, Libro 10.383, fols. 229rv

«Más dan en dacta tres mil reales de uellón que por libranza del 16 de nouiembre de 98 pagó a don Juan Galindo para en quenta de catorze mil reales que con él se concertó el segundo hórgano, con los quales y con quatro mil que se le libraron en 20 de setiembre de 97, que fue la primera libranza que se le dio, la qual ba ynclusa y dado en data en las quentas del año de 1697, tiene reciuido siete mil reales asta dicho día 16 de nouiembre de 98, y ahora en dacta los dichos tres mil reales en virtud de la libranza y reziuo que presentan.

Más dan en dacta mil y cien reales que en 30 de abril de 99 pagó al dicho don Juan Galindo en virtud de su reziuo, con fecha del mesmo día y de orden que para su entrega le dio a boca el señor Castro.

Más mil reales que por libranza de 21 de agosto siguiente pagó al dicho don Juan Galindo, de que dio reziuo.

Más otros mil reales que pagó al sobredicho por libranza de 2 de otubre de 99, de que dio también reziuo.

Más trezientos reales que por libranza de 30 de otubre pagó a Diego Crespo por quenta del dicho don Juan Galindo.

Más por libranza de 27 de nouiembre siguiente pagó seiscientos reales al dicho don Juan Galindo. /[229v]

Más por papel de Diego Crespo, ofizial de Galindo, que estaua trabajando en el órgano de su horden en la torre de la yglesia, su fecha de 13 de agosto de 99, le dio cien reales por quenta de dicho Galindo, con los quales se le acauaron de ajustar onze mil y cien reales».

1698, diciembre, 5
AHN, Clero, Libro 10.383, fol. 225v

«Más quatrozientos y veinte reales que por libranza de 5 de deziembre de 98 pagó por el coste que tubo la casa que se hizo en la torre para los fuelles del segundo hórgano».

1699, enero, 23
AHN, Clero, Libro 10.383, fol. 226r

«Más pagó por libranza de 23 del mismo, cien reales por el coste de las fixas de fierro para el 2º órgano nuebo».

1699, mayo, 11
AHN, Clero, Libro 10.383, fol. 227v

«Más por papel de dicho señor Castro[14] de 11 de mayo pagó sesenta y siete reales por la compra de madera que se hizo para la caja del segundo hórgano».

1699, julio, 30
AHN, Clero, Libro 10.383, fol. 228r

«Más ciento y cinquenta reales que por libranza de 30 de julio de 99 pagó a Gregorio de Castro, pintor, por pintar la caja del segundo hórgano. Esta libranza la dio sólo el señor Castro, a cuyo cargo puso el ylustrísimo Deán y Cauildo esta obra».

1699, agosto, 21-1699, diciembre, 15
AHN, Clero, Libro 10.383, fol. 228rv

«Más Esteban de Lara, pintor, ciento y cinquenta reales por libranza de 21 referido de agosto por pintar la caja del segundo hórgano nuevo que sale a la capilla de San Benito.

Más pagó al dicho pintor por libranza de /[228v] el señor Juan de Castro, de 15 de deziembre de 99, cinquenta reales».

1700, enero, 9-1700, febrero, 27
AHN, Clero, Libro 10.383, fol. 228v

«Más por libranza de dicho señor Castro, de 9 de henero de 1700, pagó a Gregorio de Lara, pintor, cinquenta reales por auer pintado la caja del hórgano que hizo Galindo.

Más pagó por libranza de 27 de febrero de 700 a Gregorio de Castro, pintor, sesenta reales por auer pintado la caja, además de lo que con él se conzertó».

1699, octubre, 1
AHN, Clero, Libro 10.383, fol. 224rv

«Más duzientos y veinte y un reales y quatro marauedís que por libranza de 1º de otubre de 99 pagó, los ciento y cinco y quatro marauedís por ueinte /[224v] toallas nuebas, las diez con puntas y las otras diez llanas, para la sachristía, de que dio reziuo el sachristán, el qual se entrega al señor don Francisco Martínez Villachán, canónigo, para que le hiziese cargo dellas, y los ciento y diez y seis restantes por un quintal de plomo en pasta que se compró en Vigo para el segundo hórgano, el reziuo está con esta libranza».

1700, enero, 19
AHN, Clero, Libro 10.383, fol. 228v

«Más dos mil y onze reales y catorze maravedís que de orden del señor don Juan de Castro, canónigo desta Santa Yglesia, por la que tubo del ilustrísimo señor Deán y Cauildo, ha pagado a los maestros y oficiales de carpintería, canteros, compras y otras cosas que se gastaron en componer la 2ª caja del hórgano que hizo Galindo, cuya razón he dado a dicho señor para hacer la libranza dellos en 19 de henero de 1700, como della consta pormenor».

[14] Se trata del canónigo Juan de Castro, comisionado por el Cabildo para el asunto del segundo órgano.

1700, marzo, 8
AHN, Clero, Libro 10.383, fol. 228v

«Más a Domingo de Meira, cerraxero, por libranza de 8 de marzo de 700, seiscientos y ochenta y seis reales y treinta y un marauedís, por los mismos que ymportó el herraje, clabazón y cerraduras para el segundo órgano que hizo Galindo».

1700, agosto, 1-1701, julio, 31
AHN, Clero, Libro 10.383, fol. 249v

«Más treinta y nueue reales de un az de leña, clauos y tachuelas que se entregaron a Galindo para el secreto de el órgano.

Más tres reales a los criados de Galindo por mudar los trastos del órgano al claustro.

Más quarenta y cinco reales y ocho marauedís de ducientas cinquenta y siete velas de seuo que entregó a dicho Galindo para trauajar de día y de noche.

Más ducientos ochenta y un reales y medio, los ducientos y ueinte y cinco de los fierros que hiço Benito del Arrabal para el órgano, y los cinquenta y seis y medio de ueinte y tres fierros».

1701, febrero, 10
AHN, Clero, Libro 10.383, fol. 248v

«Más por libranza de diez de febrero, veinte y ocho reales a Francisco Valladares por los días que ocupó con Galindo en el órgano».

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[10]

1699, febrero, 4. Tui.

«Condiciones con las quales se ha de hazer la sillería y obra del coro de la Santa Yglesia Cathedral de esta çiudad de Tuy»

ACT, Protocolos, Francisco Giráldez, 1699, fols. 29r-30v. Transcripciones previas: Iglesias Almeida, 1989: 152-153; y Novo Sánchez, 2000: 112-113.

«Es condición se han de hazer dos hórdenes de sillas, altas y vajas, según está demostrado en el perfil que haze patente el desino en la letra A, en la altura proporçionada al sitio y convenençia de la comunidad de los señores prebendados.

Es condición que la silla episcopal, para la desençia, hadorno y hermosura del frontis del coro, ha de tener un palmo de más anchura que las otras, a causa de que sobre dicha silla se ha de levantar un cuerpo de arquitetura, con el hadorno y forma que demuestra la trasa en ir alzado, con una caja en que se ha de colocar una ymajen de la Asunçión de Nuestra Señora, y al respaldo, en que está dibujado un Saluador, la figura que más convenga, como en todos los demás que se le siguen por las vandas o respaldos de las sillas altas se an de azer figuras de medio relleue de los santos que eligiere su señoría, los señores Deán y Cauildo.

Hes condición que en la parte o lugar que ocupan las pilastras ha de lleuar unos suvientes de excultura de niños y talla como está demostrado en la planta, con el cornixamento y remate demostrado con la letra D.

Hes condición que de los alcotenes, braseletes y hugos, hasientos y todo lo demás ha de ser en la misma conformidad que se reconoze y magnifiesta por la trasa.

Hes condición que en la sillería vaja se ha de azer en la misma conformidad que en la alta, menos la coronación y cornixamento, que en lugar del ha de hir, según lo demostrado en la trasa, con un atrillo corrido por todo alderredor de la silla vaja por la parte que mira a la sillería alta, y por la que mira al coro unas metopas y frolones de talla, según está demostrado en la planta, a que me refiero.

Hes condición que en los tableros de la sillería vaja, demostrados con la letra E, /^{29v} se ha de hazer la historia de medio relleue de la vida y milagros de San Pedro Gonzáles Thelmo, patrón de este ovispado. Y en las pilastricas y diuisiones de las cajas en la misma conformidad que en las de la sillería alta.

Hes condición que se an de hazer excalerillas, las necesarias para la comunicación de la sillería alta, con dos puertas en la parte que convenga más para el seruicio y aliuio de los señores prevendados.

Hes condición se an de azer dos excaleras para el seruiçio de los hórganos, de una y otra parte, ynclusas en el grueso de la pared que hoy tiene, cuyo material, como hes alguna piedra, cal, y harena, y ofiçiales para la fábrica della, ha de ser por quenta de la Fábrica de esta Santa Yglesia.

Hes condición que todas las maderas de nogal seco y linpio y de castaño que son necesarias para esta sillería an de correr por quenta de dicho maestro la conpra y condución dellas, exseptuando los ynconvenientes que se ofreçieren en la que viniere de Portugal por razón de

sus haduanas, que será presisso nonbre persona el señor Cavildo para facilitar la conduçión dellas.

Hes condiçión que para las maderas que he de conprar en Portugal se me ha de dar moneda que sea veral y corriente en aquel Reyno, como hes patacas de pesso, cruzados y toztones.

Con las quales condiçiones yo, Françisco de Castro y Canseco, maextro de arquitetura, veçino de la villa de Millide, arsovispado de Santiago, me obligo hazer dicha obra por preçio y quantía de sesenta mill reales de vellón, dados en los plaços siguientes: diez y siete mill y seiscientos reales para maderas, /[30r] los siete mill y seisçientos luego, los diez mill en los tienpos que sean nesesarios, y mill y ochosientos reales cada mes del cuerpo del demás dinero para la paga y gastos de los ofiçiales, asta dar cunplimiento a la cantidad de los sesenta mill reales en que está consertada dicha obra. La qual he de dar feneçida, hacavada y asentada dentro de dos años, que se enpieza ha contar el primero desde el día de la fecha de la excritura, en que se an de encorporar estas condiçiones y traer firmadas mías y de los señores diputados e comisarios que tienen nonbrados su señoría, los señores Dean y Cavildo, y se me ha de dar la trasa quando sea necesario con un tanto de lo aquí ha condiçionado, libre y desenvarasadamente, y lo firmo en la çiudad de Tuy, a quatro días del mes de febrero de mill seiscientos nobenta y nuebe años.

Francisco de Castro y Canseco».

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[11]

1699, febrero, 6. Tui

«Escritura de la sillería nueua del coro»

ACT, Protocolos, Francisco Giráldez, 1699, fols. 31rv. Transcripciones previas: Iglesias Almeida, 1989: 151-152; y Novo Sánchez, 2000: 112-113.

«Dentro de la Sala del Cabildo de la Santa Yglesia Catredral de la ciudad de Tuy, a seis días del mes de febrero de mill seiscientos nouenta y nueue años, por ante mí scriuano público y testigos ynfraescritos pareçieron presentes partes, de la una don Pedro Gómez de la Torre, arcediano de Cerueira, don Pedro Gill de la Carrera, doctor don Diego Ordóñez Feijóo, Dotoral, y don Juan de Castro, Dignidad, y canónigos en dicha Santa Yglesia, por sí y en nombre de su señoría los señores Deán y Cauildo de dicha Santa Yglessia y en virtud de poder suyo, su fecha deste dicho día, que originalmente ba caueza desta escritura, y de la otra don Francisco de Castro Canseco, maestro de arquitetura, vezino de la villa de Mellid, arçobispado de Santiago. Y dijeron se auían conçertado y conuenido en esta forma:

En que el dicho don Francisco de Castro aya de açer la sillería del coro de dicha Santa Yglesia de nuebo enteramente con dos órdenes de sillas, alta y baja, de la misma forma y con las calidades y condiçiones que contiene una cédula firmada de este dicho y de alguno de dichos señores comisarios, escrita en dos ojas de papel común, que es la que entregaron a mí scrivano para poner por principio desta escritura, juntamente con el referido poder y en conformidad de la planta echa por el dicho don Francisco de Castro y firmada de su nombre, que queda en poder de dichos señores, y esto dentro del término mençionado en dicha çédula. Y los dichos señores le an de dar y pagar por raçón de dicha obra sessenta mil reales de vellón a los plaços mençionados en dicha çédula y en su conformidad. Y en esta forma el dicho don Francisco de Castro se obligó con su persona y vienes muebles y rayçes, auidos y por auer, de dar echa y fenecida la dicha obra a satisfaçión del Cauildo al término referido en dicha cédula, y a ello consiente ser obligado por todo rigor de justiçia. Y los dichos señores comissarios en virtud del dicho poder obligaron los vienes y rentas de la Mesa Capitular a la paga y satisfaçión de los dichos sesenta mil reales /[31v] a los plaços contados y espresados en la dicha memoria, pena de escurçión, décima y costas que se causaren. Y es declaración que el dicho don Francisco de Castro ha de acer toda la dicha obra a su costa, menos lo que fuere cantería.

Para cuio cumplimiento ambas partes, cada una por lo que le toca, dieron poder como se requiere a las justicias, que dellos puedan y deuan conoçer, para que se lo agan pagar, guardar y cumplir por uía executiua y como por sentecia definitiua de juez competente, passada en cosa juzgada, zerca de lo qual renunçiaron a todas leis de su fauor, la que proyue la general en forma. Y además dello dichos señores comissarios renunçiaron el capítulo oduardus suant de penis de solucionibus.

Y así lo otorgaron anbas las dichas partes ante mí scrivano y testigos, que lo son presentes el lizenciado Lorenço Romiro, y el lizenciado Domingo Corçón, capellanes de dicha Santa Yglesia, y Juan de Represas, vezinos de dicha çiudad, y a los otorgantes yo scrivano doi fe conozco y la firmaron de sus nombres.

Don Pedro Gómez de la Torre. Don Pedro Gil. Don Diego Ordóñez. Juan de Castro. Francisco de Castro Canseco. Pasó ante mí, Francisco Giráldez. Déuenseme los derechos».

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[12]

1699, marzo, 7. Pontevedra

«Poder que dio Esteuan de Cendón a Joseph Domínguez Bugarín»

AHPPO, Protocolos, Agustín Dabal, 1699, nº 1.222, fols. 76r-v

«En la uilla de Pontevedra, a siete días del mes de março de mil seiscientos y nobenta y nueue años, ante mí scriuano público y testigos paresçió presente Esteuan de Çendón, maestro de escultura y arquitectura vezino desta dicha uilla. E dixo que por quanto él se alla notiçioso y enterado de que los señores Deán y Cauildo de la Santa Yglesia Catredal de la ciudad de Tuy yntentan hacer y fabricar la sillería del coro de la dicha Santa Yglesia, y que dicha fábrica está y se alla puesta en sesenta mil reales de moneda de vellón, y por el otorgante allarse con todo conocimiento de la planta della, y al presente con algunas ocupasiones y no poder personalmente concurrir a haçer postura a la dicha obra y fábrica, desde luego en la uía, forma y manera que más aya lugar de derecho daua y otorgaua, dio y otorgó todo su poder cumplido, el que se requiera, más pueda y deua valer a Joseph Domínguez Bugarín, ansímesmo maestro de escultura y arquitetura, vezino de la dicha çiudad, especial y espresamente para que en nombre del otorgante y representando su propia persona pueda parecer y paresca ante dichos señores Deán y Cauildo, persona o personas que de dichos señores poder tubieren, y aga vaja a dicha obra referida de la quarta en que así se alla puesta por otro qualquier maestro, o persona, y las más que le pereçiere conuenir en caso que sobre dicha quarta aya otra alguna vaxa, pediendo se le haga remate y ofreçiendo las fianças necesarias, que el otorgante se allana dar, acetando el tal remate que así se le hiçiere de dicha obra, ansí para el otorgante como para él mismo, presentando sobre ello qualesquiera petiçiones, pidiendo dellas testimonio y sobre ello y más anexo y dependiente, haciendo todas las axencias y delixencias que sean nesesarias y convengan. Y el otorgante por sí mismo y asta consiguir el dicho remate hiciera y hacer pudiera, siendo presente mediante este dicho poder que para lo de suso le da a dicho Joseph Domínguez Bugarín sin ninguna limitazión y con aprobazión y ratificaçión de qualesquiera posturas a dicha obra antes de ahora por él echas, y con cláusula de que si fuere necesario sustituir este poder en procurador o persona quanto a letijio y juicio lo puede haçer en qualquiera tribunal, el qual tanuién para ello le da con todas las cláusulas, vínculos i firmeças que sean necesarias y conuengan y aquí a por espresadas como si lo fueran, /[76v] y con yncidencias y dependencias, anexidades y conexidades, libre y general administración, releuación en forma. Y se obliga el otorgante con su persona y uienes, auidos y por auer, de estar y pasar, y que estará y pasará a todo tiempo por lo que el dicho Joseph Domínguez thiene echo, y en virtud de este dicho poder nueuamente hiciere, conçertare y pactare en raçón de dicha obra y el hacer della, sin contra ello ir ni venir en mnera alguna, que sea pena de las costas que de lo contrario se siguieren, y para que mejor lo cumplirá dio su poder en forma a las justicias de Su Magestad, su fuero y jurisdicción, que del deuan conoçer para que se lo agan cunplir como por sentencia difinitiua de juez competente, pasada en cosa juzgada, renunzia a todas leis de su fauor, con la general del derecho en forma que las proiue. Y ansí lo dijo y otorgó ante mí el sacriuano y testigos, firmolo de su nombre, siéndolo presentes Alberto da

Fonte, Agustín de San Martín y Juan Antonio Boçeta, vezinos de dicha ciudad, e yo scriuano que dello doy fe y conozco al otorgante.

Esteuan de Cendón. Pasó ante mí, Agustín Dabal».

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[13]

1710, marzo, 23. Tui

Remate de la subasta para adjudicar la reforma del retablo de la capilla de San Telmo

ACT, Libro de Acuerdos de la Cofradía de San Telmo (1667-1777), 95v-96r

«Dentro de la capilla de nuestro glorioso y patrón San Thelmo, a veinte y tres días del mes de março de mil setecientos y diez años, estando juntos los señores doctor don Carlos Manuel de Paz y Parçero, canónigo Maestrescuela en esta Santa Yglesia Cathedral, don Francisco Martínez de Vilachán y don Juan de Castro, canónigos y consiliarios eclesiásticos, don Diego de la Fuente y don Melchor de Acuña, consiliarios seculares, el doctor don Pedro Varela Mariño de Lobera, canónigo Doctoral, maiordomo eclesiástico, y Diego Giráldez de Zúñiga, mayordomo secular, por absençia de los demás, para rematar la obra del retablo de madera de medio reliebe que se tiene mandado hazer, según y en la forma que contiene el auto anteçedente, a que acudieron diferentes maestros, y después que hiçieron diferentes posturas Joseph Domínguez Bugarín, escultor, hiço la menor, que fue en mil y seiscientos reales de vellón, en cuia cantidad se le remató con las condiciones y calidades siguientes:

Que dicho retablo lo ha de hazer por planta que a de enseñar a dichos señores, la qual ha de ser cubriendo todo el frontispiçio de dicha capilla y de madera castaña, seca y buena, con dos historias de la vida del santo, las que se le señalaren, a los lados, y en cada uno suia, dos colunas labradas a los lados del relicario, que no han de conturbar el abrir las puertas, con dos figuras de dos ángeles encima de ellas como que detienen la urna en donde está el glorioso cuerpo del santo.

Y que siendo a satisfação de todos, y si fuere menester con aprobação de maestros, la ha de dar puesta y sentada a su costa por todo el mes que viene de septienbre de este presente año, a que se obligó en toda forma, y que a mayor abundamiento haría scriptura de obligación con fianza lega, llana y abonada para su cumplimiento.

En cuia conformidad se le remató, y lo firmaron dichos señores con dicho Joseph Domínguez, de que yo notario doi fe.

Juan de Castro. Doctor Carlos Manuel de Paz y Parzero. Melchor de Acuña. Diego de la Fuente».

[14]

1711, enero, 23. Tui

Remate de la puja para adjudicar la policromía de la reforma del retablo de la capilla de San Telmo

ACT, Libro de Acuerdos de la Cofradía de San Telmo (1667-1777), 97r-v

«Dentro de la capilla de nuestro patrón San Thelmo, ynclusa en la Santa Yglesia Cathedral de esta ciudad, a veinte y tres días del mes de henero de mil setecientos y onçe años, estando juntos los señores don Carlos Manuel de Paz y Parçero, canónigo Maestrescuela y Dignidad en esta dicha Santa Yglesia, Prior de dicha cofradía, don Domingo Martínez de Figueroa y don Juan de Castro, canónigos y consiliarios eclesiásticos, don Diego de la Fuente, don Antonio Varela y don Melchor de Acuña, consiliarios seculares, doctor don Pedro Mariño de Lobera, canónigo Doctoral, y Diego Giráldez, mayordomos, para aver de rematar la pintura del nuevo retablo de nuestro glorioso patrón, que ha de ser todo dorado, con el santo, quatro targetas y colunas de estofado, con colores que le correspondieren y que más bien parecieren. Y aviendo comparecido ante dichos señores Joseph de Montemayor y Ygnacio Álvarez de Lara, pintores, y después de averen hecho diferentes posturas la menor fue en mil y setecientos reales por dicho Joseph de Montemaior, en cuya cantidad se le remató dicha obra, quedando obligado dicho Montemaior a haçerla en la conformidad que ba referido y de darla finalizada para la Pascua de Resurreción de este año, a que se obliga con su persona y vienes en forma de derecho. Y que si dicha obra no estubiere a satisfación de dichos señores pagará quinientos reales para dicha obra y cofradía, y pagará a su costa a los maestros pintores que la perfiçionaren, quedando a cargo de dicha cofradía el mandar hacer las estadas que fueren necesarias. Y en esta conformidad se remató dicha obra, y lo firmaron dichos señores con el dicho Joseph de Montemaior, de que yo notario doi fe».

[15]

1711, abril, 26. Tui

«Escritura de la obra del archiuo del Cauildo»

ACT, Protocolos, Juan de Ínsua y Valdivieso, 1711, fols. 77r-v

«Dentro de la sala del cauildo de la Santa Yglesia Cathedral de la ciudad de Tuy a veinte y seis días del mes de abril de mil setecientos y honce años por ante mí scrivano público y testigos ynfraescritos pareció presente don Jacinto de Castro Volaño arcediano de Alabruje dignidad y canónigo de la Santa Yglesia Cathedral de dicha ciudad, por sí y en nombre de los señores Deán y Cauildo della y su Fábrica, por quienes hace y presta la suficiente causión de rato grato en forma, y se obliga de que estarán y pasarán por lo que auajo yrá declarado, y dijo se a ajustado conuenido y concertado como por la presente lo hace con Ciprián Domínguez Bugarín vecino de la ciudad de Santiago residente al presente en esta dicha ciudad maestro de arquitetura, en que éste aya de hacer y aga la obra y fábrica del archivo de esta sala capitular, para recoger y tener en custodia los papeles de ella el qual a de tener setenta diuisiones con sus puertas entrepañadas, sus testas de la misma forma, con su cornija y remates, con su falleua cerraduras, visagras, clauazión y más de que necesitare cuyo archiuo a de tener de alto asta dicha cornija dos baras y media y de ancho todo lo que fuere necesario de forma que a de ocupar el sitio que está destinado para dicho archiuo a la entrada de dicha sala capitular sobre la mano derecha, según y en la conformidad que lo demuestra una planta echa por el sobredicho, y firmada de su nombre a las espaldas, su fecha de oy dicho día, que queda en esta dicha sala, para lo qual se le a de dar y poner de pronto todas las maderas de que necesitare cerradas por quenta de dicha Fábrica, el qual a de dar fenecido acauado y puesto en dicha sala capitular, y sitio señalado por todo el mes de agosto primero que uiene de este presente año y por razón dello a de perçiuir y cobrar del fabriquero que es o fuere de dicha Fábrica nueuecientos reales de uellón en tres pagas y plaços en esta forma trecientos reales al principio de dicha obra, otros trecientos en el medio /^{77v} y los trecientos restantes después de fenecida y acauada, y cunpliendo el susodicho con lo aquí contenido se obligó el otorgante con los vienes y rentas de dicha Fábrica de que se le pondrán las dichas maderas prontas y cerradas para la referida obra y le serán bien pagos y satisfechos los dichos nueuecientos reales a los términos que ban declarados sin falta de cosa alguna pena de ejecución y costas de su cobrança, estando a todo ello presente el dicho Ziprián Domínguez que dijo se obligaua y obligó con su persona y uienes muebles y raíces auidos y por auer de hacer y que ará la obra de dicho archiuo y la dará fenecida y acauada en el sitio mencionado dentro del término que ua expresado con las circunstancias que contiene esta scriptura en conformidad de la dicha planta dándole tan solamente para ello las maderas prontas y cerradas, y por razón de su trauajo los dichos nueuecientos reales a los términos referidos, y no lo cumpliendo ansí dentro de dicho término consiente que dichos señores Deán y Cauildo busquen y concierten dicha obra con otro maestro de su satisfación que la aga en conformidad de dicha planta, y por lo más en que la concertaren se le pueda ejecutar conpeler y apremiar por todo rigor de derecho como tanuién por las costas daños yntereses y menoscauos que en razón dello se causaren. Para cuyo cumplimiento

anbas las dichas partes cada uno por lo que le toca dieron poder como se requiere a las justicias que de cada uno dellos conforme a derecho puedan y deuan conocer para que se lo agan pagar guardar y cumplir por uía ejecutiua y como por sentencia definitiua de juez conpetente pasada en cosa juzgada cerca de lo qual renunciaron a todas leis de su fauor y la que proíue la general y derechos della, y dicho arcediano renunció el capítulo obduardus suam de penis de solucionibus. Y así la otorgaron ante mí scriuano y testigos que lo son presentes Melchor de Acuña, Alexandro de Vera y Diego de Valladares, vecinos de dicha ziudad, y al otorgante y acetante yo scriuano doi fe conozco, y lo firmaron de sus nombres.

Jazinto de Castro y Volaño. Ciprián Domínguez Bugarín. Pasó ante mí, Juan de Ynsua Valdeuieso».

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[16]

1711, agosto, 5. Santiago de Compostela

«Fianza de Bartolomé Barreyro y Juan de Castro para pintar un retablo en la Santa Yglesia de Tuy»

AHUS, Protocolos, Distrito de Santiago de Compostela, Andrés de Moreda, 1711, prot. nº 2.980, fols. 239r-240r. Transcripciones previas: Novo Sánchez, 2000: 115-116: y Novo Sánchez, 2011: 179-180.

«En la ciudad de Santiago, a cinco días del mes de agosto, año de mil setezientos y honce, ante mí scriuano y testigos parecieron presentes Bartholomé Varreyro y Juan de Castro, pintores y doradores, como principales, Manoel de Figueroa, Baruero, Antonio de Afonçín y Ziprián Domínguez, entalladores, y Joseph López, sastre, como sus fiadores, los seis vecinos desta dicha ciudad, y todos juntos de mancomún a boz de uno y cada uno de por sí ynsolidum y por el todo, renunciando como renunciaron las leis de duobus rex debendit, y la auténtica presente ob quita de fide jusoribus, y el veneficio de la diuisión y escurción y más de la mancomunidad. Devajo de la qual dijeron que por quanto dicho Bartholomé Varreiro tiene tratado con don Juan de la Thorre, mayordomo, y en nombre del Yllustrísimo Señor don fray Anselmo Gómez de la Thorre, obispo y señor de la ciudad y obispado de Tuy, pintar y dorar el retablo maior y colaterales de la capilla de Santa Cathalina, ynclusa en la Santa Yglesia Cathedral de dicha ciudad de Tuy, en precio de diez mil reales de uellón, ynclussos mil que se le ofrecieron de guantes y gratificazión, y con las condiciones que yrán declaradas, a cuya obra tiene tratado admitir, y desde luego por el tenor de la presente admite, por compañero al dicho Juan de Castro para hacerla entre los dos, a pérdida y ganancia, y el sobredicho lo acepta. Y ambos juntos deuajo de la mancomunidad referida, como tales principales, prometen y se obligan con sus personas y uienes muebles y raíces, auidos y por auer, de que pintarán y dorarán el dicho retablo maior y colaterales de dicha capilla de Santa Cathalina en la forma y con las condiziones siguientes: que todas las ymágenes de dicha obra han de ser estofadas según lo pide cada una dellas y lo más primoroso del arte; que todos los altos, así de retablo como de colaterales, han de ser dorados, y los fondos matisados de azul y otros colores finísimos; que las caxas de todas las ymágenes han de ser doradas; que todo el trono de Santa Cathalina y custodia han de ser dorados de oro limpio; que todas las columnas, así de altar mayor como de colaterales, el fondón de ellas aya de ser de azul finísimo y todo lo demás dorado; que las peañas y pedrestales de piedra ayan de ser jaspeadas al ólio; que la reja y zelosía de la tribuna se han de pintar de berde; que las estadas y todo lo más que se necesitare para dicha obra ha de ser por quenta de los otorgantes; que dicha obra la han de dar fenecida y acauada en todo el mes de nobiembre primero que biene deste año de mil setecientos y onze; y que los dies mil reales en que está ajustada, ynclusos en ellos los mil de guantes y gratificación, se les an de pagar por dicho don Juan de la Thorre, o persona que horden tenga de dicho Yllustrísimo Señor obispo, en tres plazos yguales: el primero luego que comiensen a trauajar en la obra, el segundo teniendo fabricado la mitad della y el terzero estando fenecida y acauada. Y con dichas condiciones la darán echa al tiempo expre /[239v] sado a uista y satisfación de maestros del arte, y por ella no pedirán ni repitirán más de los dichos dies mil reales con pretesto

de engaño ni otro alguno, por confesar como confiesan hauer bisto la obra dicho Bartholomé Barreiro y echo antes del ajuste regulación del coste y costas de su pintura y dorado, además que auiendo sido las posturas della hasta nueue mil reales se le ofrecieron y dan los otros mil por gratificazión y se apartan y renuncian qualquiera recurso de tasa u otro que pudieran pretender para no balerse dellos en manera alguna, y si lo hicieren no sean oydos ni admitidos en juicio ni fuera del, y al cumplimiento de lo que dicho es consienten ser compelidos y apremiados por todo rigor de derecho. Y los dichos Manoel de Figueroa, Antonio de Afonsín, Joseph López y Ziprián Domínguez de su libre y expontánea uoluntad dixeron salían y salieron por fiadores de los dichos Bartholomé Varreiro y Juan de Castro, y enterados de las condiciones expresadas, haciendo de deuda ajena suya propia, y deuajo de la mancomunidad que con ellos lleuan echo, y a maior abundamiento hacen, de nueuo prometen y se obligan con sus personas y uienes muebles y raíces, hauidos y por auer, de que los sobredichos pintarán y dorarán el retablo maior y colaterales de dicha capilla de Santa Cathalina de la Santa Yglesia de Tuy en la conformidad que en dichas condiciones se declara, y darán fenecida y acauada esta obra a uista y satisfación de maestros del arte en todo el dicho mes de nobiembre primero que biene deste presente año, y cumplirán lo más a que ban obligados sin faltar cosa alguna, y en defecto los quatro fiadores, y cada uno y qualquiera dellos, a costa de las dichas sus personas y bienes lo arán y cumplirán luego que sean requeridos, sin ser necesario más deligencia que constar no cumplieron dichos principales, a que consienten ser compelidos como también a la satisfación de las costas y daños que por la omisión se siguieren, contra lo qual no alegarán ni pretenderán escursión de uienes ni diuisión de deuda, cuyo recurso y otro que les pueda competer a mayor abundamiento lo renuncian para que no les aproueche, si bien que contra todos o qualquiera dellos como mancomunados se pueda pedir el cumplimiento. Y los dichos Bartholomé Varreiro y Juan de Castro se boluieron a obligar de que sacarán a paz y a saluo, yndegnes, a dichos sus fiadores, y si por ellos pagaren o lastaren alguna cosa se las boluerán con los daños. Y todas partes para que ansí lo cumplirán dieron poder a las justicias de su fuero y jurisdizión, donde se some /^{240r} ten, para que se lo hagan guardar y auer por firme como si fuera sentencia difinitiua de juez competente, pasada en cosa juzgada, renunciaron todas leis de su fauor y la general que las prohiue. Así la otorgaron y firmaron de sus nombres, siendo testigos Manoel de Baluerde, Juan Antonio Paz y don Jacobo Conde, vezinos de dicha ziudad, e yo el scriuano de todo ello doi fe y que conosco a todas partes otorgantes.

Bartholomé Barreyro. Juan de Castro. Joseph López. Antonio de Afonsín. Ciprián Domínguez. Manoel de Figueroa. Pasó ante mí, Andrés de Moreda».

[17]

1711, septiembre, 10. Tui

«Donazión por el señor obispo a fauor del lizenciado don Pedro Gómez de la Torre, lectoral»

ACT, Protocolos, Juan de Ínsua y Valdivieso, 1711, II, fols. 38r-39v

«Dentro de los Palacios Episcopales de la ciudad de Tuy, a diez días del mes de septiembre de mil sietecientos y onze años, por ante mí scriuano público y testigos ynfraescritos el ylustrísimo señor don fray Anselmo Gómez de la Torre, obispo y señor desta dicha ciudad y su obispado, del Consejo de Su Magestad. Dijo que por quanto él tiene particular amor, afición y voluntad, al lizenciado don Pedro Gómez de la Torre Bustamante, colegial en el uiejo de San Bartolomé, mayor de la ciudad de Salamanca, y canónigo letoral de scriptura de la Santa Yglesia Cathedral de esta dicha ciudad, hijo lejítimo de don Domingo Gómez de la Torre, su sobrino, y de doña María de Cauiedes, vecinos del consejo de Ybio, valle de Cabesón, por auer sido siempre muy obediente, auerle criado desde su niñez, y conocer auerse aplicado asta aora a los estudios con todo cuydado, y por otras justas causas que le mueuen, dignas de mayor pago y remuneración.

Por tanto, en el mejor modo, uía y forma que de derecho aya lugar, desde oy en adelante para siempre jamás, le ace gracia y donación entre uiuos, pura, mera, perfecta, yrreuocable de los libros siguientes:

Todas las obras de San Bernardo, en un tomo.
El Incógnito sobre los psalmos, en un tomo.
Gislerio In cantica, en un tomo.
Lemos In trenos Jeremiae, en un tomo.
Sylua In Genesim, en un tomo.
Quintanilla Tabernaculum foederis, en un tomo.
Cerda, Opera expositiua, en un tomo.
Oleaster In Penthateucum, en un tomo.
Aurelius Augustinus De ciuitate Dei, en un tomo.
Las obras de San Anselmo, en tres tomos.
Santa Theresa, en un tomo.
San Viçente Ferrer Distinçiones morales predicables, en un tomo.
Fray Emmanuel Villarroel, dos tomos de Tautologías y un tomo de Oraçiones panegíricas.
Cornelius Cornelii a Lapide, Omnia opera expositiua, en veinte tomos.
Laurentius Beyerlinch, Theatrum vitae humanae, en ocho tomos.
Santo Thomás, Las tres partes theológicas, en quatro tomos.
Dyonisius Areopagita, Con ynterpretación de Santo Thomás, en un tomo.
Las obras theológicas de Godoy, en seis tomos.
Gonet, Clypeus theologiae, en diez y ocho tomos.
Phylippus a Sanctissima Trinitate, Obras theológicas, en quatro tomos.

Lardito, Obras theológicas, y Historia othomana, en quatro tomos.
Aguirre, todas sus obras, en quince tomos.
Cornexo, In diuum Thomam, en dos tomos.
Moneda, In Anselmum, et Thomam, en dos tomos.
Toledo, Cursus theologicus, en un tomo.
Parra, De incarnatione, et sacramentis, en dos tomos.
Montesinus, In diuum Thomam, en dos tomos.
Santo Thoma, In diuum Thomam, y Sumulai, en quatro tomos.
Araújo, In diuum Thomam, en nuebe tomos.
Lorca, In diuum Thomam, /[38v], en quatro tomos.
Prudentius, In tertiam partem diui Thomae, en dos tomos.
Prado, Obras morales y theológicas, en seis tomos.
Maçedo, dos tomos de Theología, y uno de Aduentu diui Jacobi in Hispaniam.
Curiel de Theología, en dos tomos.
Nauarrete, In primam partem diui Thomae, en un tomo.
Yldephonsus Zamorensis, Theología, en un tomo.
Ysidorus de Ysolanis, In magistrum sententiarum, en un tomo.
Henao, Scientia media, en un tomo.
Ledesma, De auxiliis, en un tomo.
Zumel, Theología, en un tomo.
Martinus Perez, De Trinitate, en un tomo.
Ludouicus de Mangauelis, In primum sententiarum, en un tomo.
Marcus a Serra, Scholástico y moral, en nuebe tomos.
Magister sententiarum, en un tomo.
Suárez, dos tomos de Religione, y dos de Metaphísica.
Sánchez, Obras morales, en seis tomos.
Lezana, Opera moralis, en quatro tomos.
Lugo, Opera moralis y Scholastica, en siete tomos.
Thomas del Bene, Opera moralia, en quatro tomos.
Nathal Alexandro, en quatro tomos.
Soto, In quartum sententiarum, et de justitia, et jure, en tres tomos.
Bullarium romamum, en cinco tomos.
Séneca, en un tomo.
Ouidio christiano, en un tomo.
Murga, Disquisitiones morales, et Priuilegia Ordinis Sancti Benedicti, en tres tomos.
Leandro, Opera moralia, en ocho tomos.
Palafox, su vida y obras, en ocho tomos.
Franciscus Dubal, De sacramentis, en un tomo.
Velázquez, De eucharistia, en un tomo.
Historia del cardenal Sandobal, en un tomo.
Diuus Petrus Chrysologus, en un tomo.
Byblia sacra, en un tomo.
Rypalda, Opera theologica, en quatro tomos.
Paulo Zachias, Questiones indico-legales, en dos tomos.

Fray Josephus Perez, Dissertationes ecclesiasticas, en un tomo.
Fray Josephus Fernandez, Phylosophia del cielo, en dos tomos.
Fray Francisco del Castillo Calderón, en tres tomos.
Joannes de Chapeauille, Elucidatio cathecismi, en un tomo.
Paulus Scribanus, De amore diuino, en un tomo.
Flos sanctorum benedictinum, y Exercisios espirituales, por fray Antonio de Heredia, en quatro tomos.
Constitutiones de San Benito, en un tomo.
Priuilegia Ordinis Sancti Benedicti, en un tomo.
Olaguer de Monserrate, Solicitud de los obispos, en un tomo.
Joannes Cardenas, Geminum sydus, en un tomo.
Gritos de las Ánimas del Purgatorio, en un tomo.
Manuel Thesauro, Phylosophia moral, en un tomo.
Francisco Núñez de Empresas sacras, en un tomo.
Hypólito Marraçio, Vindicatio Sanctae Catharinae Senensis, en un tomo.
Fray Juan de la Conçepçión, Exposición de un decreto de Urbano Octauo, en un tomo.
Parnasus Nicolai Nomesei, en un tomo.
Lucas de Andrade, portugués, Acciones episcopales, en un tomo.
Proclamasión cathólica, por fray Alonso de Santo Thomás, en un tomo.
Joannes Gersen, De imitatione Christi, en un tomo.
Fray Lucas Sanz, Purificasión del alma, en un tomo.
Respuesta jurídica sobre diezmos contra el conuento de Santa Ana de México, en un tomo.
Ceremoniale episcoporum, en un tomo.
Fray Bernardo de Paredes, Armonia mistica moral, en un tomo./39r
Náxera, Sermones, en nuebe tomos.
Palomino, Sermones, en quatro tomos.
Gómez, Sermones, en dos tomos.
Barcia, Despertador christiano, y Epistola exortatoria, en dos tomos.
Torre Blanca, Sermones, en un tomo.
Fray Bernardo de Santander, Sermones, en un tomo.
Un sermón a Santa Getrudis, en un tomo.
Timbre asturiano, en un tomo.
Luis Alvares, portugués, Sermones, en un tomo.
Vida de Santa Getrudis, por fray Leandro de Granada, en un tomo.
Vida del padre Vicente del Paúl, por fray Juan del Santísimo Sacramento, en un tomo.
Vida de Santo Toriuio Mogrouejo, en un tomo.
Vida de el hermano Pedro de San Joseph, en un tomo.
Vida de Santo Domingo de Sylos, en un tomo.
Vida de doña Mariana Velarde, en un tomo.
Vida del señor obispo Carbonel, en un tomo.
Vida del padre Jacintho de Loyola, en un tomo.
Vida de fray Joseph de Carauantes, y sus obras, en tres tomos.
Mística Ciudad de Dios, en un tomo.

Maestro Nauarro, Theología, en dos tomos.
Vida de la madre Gabriela, en un tomo.
Y siete tomos de theología manuescritos.

Cuyos libros son trecientos y uno, y sus rótulos ban aquí expresados, y de todos ellos le ace gracia y donación para que de ellos pueda usar, disponer y hacer como de cosa suya propia, y desde oy para siempre jamás se desiste y aparta de todo el derecho y acción que a ellos tenía, y lo cede, renuncia y traspasa en el dicho lizenciado Pedro Gómez de la Torre Bustamante y quien su derecho ubiere, y en señal de uerdadera posición le entregó los dichos libros y él los reciuió y pasó a su poder a la fecha y otorgamiento desta scriptura en presencia de mí scriuano y testigos ynfraescritos, de que doi fe, de que le da y otorga carta de pago en forma. Y para que más firme le sea esta donación la ynsinua y ha por ynsignuada por ante mí el presente scriuano como por ante pública persona, y si otra mejor ynsignuación le fuere necesaria pide y suplica a sus mercedes las justicias donde fuere exiuida la ynsignuen y ayan por ynsignuada, y a ella ynterpongan toda su authoridad y decreto judicial, y se obligó con los uienes y rentas de su mesa episcopal de no ir en ningún tiempo contra esta scriptura de donación y lo en ella contenido, y de no la reuocar por testamento, codicilo, scriptura de dote ni por otra alguna dispucisión, porque quiere que ualga en todo tiempo de siempre jamás por tal donación, manda graciosa, gratuyta o boluntaria, o por causa onorosa o por la uía, forma y remedio que de derecho mejor lugar aya, estando presente el dicho lizenciado don Pedro Gómez de la Torre Bustamante, que dijo acetaua y acetó esta scriptura de donación a su fauor otorgada, y estima la gracia y merced que dicho ylustrísimo señor obispo le ace por esta scriptura de los libros en ella espresados, de los quales según y en la conformidad que los a reciuido y pasado a su poder, protesta usar como y quando /39v le convenga. Para cuyo cumplimiento otorgante y acetante, cada uno por lo que le toca dieron poder como se requiere a las justicias eclesiásticas de su fuero, jurisdicción y domicilio, que de sus personas y uienes puedan y deuan conocer para que se lo agan guardar, cumplir y auer por firme por uía ejecutiua, y como si lo aquí contenido fuese sentencia definitiua dada por juez conpetente, pasada en cosa juzgada, por ellos consentida y no apelada, cerca de lo qual renunciaron a todas leies, fueros y derechos de su fauor, y la que proíue la general y derechos della en forma, y el capítulo obduardus suam de penis de solucionibus. En cuyo testimonio otorgaron la presente scriptura de donación en forma, y lo firmaron de sus nombres, a quienes doi fe conozco, siendo presentes por testigos don Joseph Moroso, don Joseph Cauallero y don Diego de Cauiedes, vecinos de dicha ciudad.

Fray Anselmo, obispo de Tuy. Licenziado don Pedro de la Torre. Pasó ante mí, Juan de Ynsua Valdeuieso. Sin derechos».

[18]

1712, enero, 15. Tui.

«Escritura de la obra de cajones de la sachristía y asientos del cauildo»

ACT, Protocolos, Juan de Ínsua y Valdivieso, 1712, II, fols. 1r-2v. Transcripciones previas: Novo Sánchez, 2000: 117-119; e Iglesias Almeida, 2000: 37-40.

«Dentro de la sachristía de la Santa Yglesia Catredal de la ciudad de Tuy, a quince días del mes de henero de mill sietecientos y doze años, por ante mí scrivano público y testigos ynfraescritos parecieron presentes entre partes, de la una don Pedro Gómez de la Torre, arcediano de Montes, doctor don Benito de Araújo y Aualle, Penitenciario, dignidad y canónigos de dicha Santa Yglesia, por sí y en nombre de los señores Deán y Cauildo della y su Fábrica, en virtud de comisión que consta del auto capitular de honze de diziembre del año pasado de mill sietecientos y onze, que passó por ante mí scrivano, y de la otra Domingo Rodrígues de Paços, maestro de arquitetura, vecino de la feligresía de San Juan de Fornelos. Y dijeron se an conbenido, ajustado y concertado en que el dicho Domingo Rodrígues como tal maestro a de hacer y fabricar de nuebo la obra de los cajones de la sachristía de dicha Santa Yglesia y asientos de la Sala Capitular de ella, en la forma y con las condiziones siguientes:

Que los cajones de dicha sachristía an de lleuar tres órdenes con el alto que tienen los biejos que ay en ella al costado de la plazuela y el ancho de medio palmo minos. El frontispicio de dichos cajones a de lleuar su labor llano con todo primor y sus diuisiones bien echas entre cada uno. Y del lado de la plazuela an de yr quatro cajas grandes con doze cajones, y a los lados dos cajas más pequeñas con tres cajones cada una. Estos cajones an de lleuar su respaldo con su coronazión, y el alto de uno y otro a de llegar al plano de la bentana por donde entra la lus para dicha sachristía. Dicho respaldo a de tener sus pilastras guarnecidas con labor y la coronazión y cornija a de ser de primor, según la representa la planta echa por dicho maesto, escepto que no a de hacer plaión o salida adelante, y entre las tales pilastras se an de esculpir de media talle las efigies de los apóstoles, euangelistas y pastores (sic), según la repartizión que auajo yrá declarada, cuyos cajones an de ocupar, con su respaldo y coronazión, todo el ancho que ay por el lado de dicha plazuela desde el arco de la capilla de San Juan asta la pared del altar donde se viste el preste. Asimesmo a de hacer cajones con su respaldo y coronazión, con lo demás correspondiente a lo referido, por la parte obpuesta, que es la pared de la capilla de Santiago, y an de ocupar dichos cajones en la forma referida desde la pared donde está el altar donde se biste el preste asta la puerta de dicha sachristía, escepto que junto a dicha puerta an de tener dichos cajones un rasgado para que se pueda comodamente acer la seremonia de los señores caperos. Y este rasgado a de yr guarnecido con su labor de primor, y en este sitio se an de repartir tres /[1v] cajas grandes con tres cajones en cada una, con el alto de los otros arriua dichos, y si puede ser que tengan medio palmo menos en el ancho, y en todo lo demás an de yr con ygual correspondencia a los del otro lado. Yten que las efigies de los apóstoles, euangelistas y doctores se an de repartir de entre anbos lados por mitad, començando desde la pared del altar donde se biste el preste, y se añadirá la efigie de San Juan Baptista y las virtudes que cupieren. Y se entiende que con los apóstoles entra San Pablo para que con

el Baptista aga el número ygual. Que tanuién a de hacer el retablo donde se biste el preste de media talla, con sus pilastras de todo primor, y a de subir todo más alto que la coronazión de los cajones, pero recojiéndose a proporción de suerte que no ynpida la luz de dicha bentana. El ancho de este retablo a de ser el mesmo que tiene aora el que allí está, y en el cuerpo principal de dicho retablo a de lleuar una ymagen de un Santo Christo y a los lados dos efigies de media talle de María Santísima y San Juan Euangelista, y en la parte alta de dicho retablo a de yr esculpida la Resurreción de Cristo Nuestro Señor. Yten que a de hacer en la mesa del altar la tarima alta del plano de dicho altar y la otra tarima para los pies, de suerte que quede todo perfecto. Y asimesmo a de hacer tarimas en el frontespicio de todos los cajones, las cuales leuantarán tres dedos de alto, y tendrán de ancho tres quartas poco más o menos. Asimesmo an de lleuar dichos cajones sus aldauas bien echas, lisas**,** y a de poner toda la clauazón que fuere necesario.

Yten que en dicha Sala Capitular a de hacer los asientos de uno y otro lado con su respaldo y pilastras y coronazión, que todo a de llegar de alto a la esquina donde arranca el arco de la bentana, y dicho respaldo a de ser liso, con labor recortado con todo primor y las pilastras medio acañadas, y los asientos correspondientes al respaldo, pero la coronazión a de ser de todo el primor que queda esplicada la coronazión de los cajones de dicha Santa Yglesia. Y estos asientos tendrán de alto un dedo o dos más que los bancos de terciopelo que están en dicha Sala Capitular, y este alto se entiende sobre las tarimas que auajo se dirán. Y toda esta obra de azientos, con su respaldo y coronazión, a de ocupar todo el lado de la pared de la plazuela referida desde la pared de dicha sala capitular asta la otra pared que mira al río, y después a de comenzar en la esquina de la uentana segunda que mira al río hasta la esquina de la pared, y desde allí a de correr hasta encontrar en el archiuo, con la adbertencia que junto de él tendrá el asiento alguna deja para que no enbarase se abra la puerta de dicho archiuo. Y tanuién se adbierte que la cornija del respaldo de toda esta obra a de sobresalir afuera con toda perfeción cosa de una quarta. Y asimesmo que en la uentana que mira a la plazuela a de quedar una entrada entre los dos poyos que sea algo más estrecha que dichos poyos, pero capas para entrar al pitril de dicha /^{2r} ventana. Y lo que ocupan dichos poyos entre las dos paredes y dicha entrada a de lleuar medio respaldo de poco más de tres quartas, con su cornija y pilastras bien seguras pero sin coronazión ni sobresaliente. Yten que en dichos asientos an de quedar de cada parte tres arcas de a seis palmos en gueco cada una para recojer papeles, con sus cerraduras. Yten que a de acer la silla del señor obispo del ancho y en el sitio que tiene la que allí está, con sus brazos de primor al modo de las sillas del coro, y a de lleuar sus pilastras muy labradas de media talle y en el respaldo la efigie de Nuestra Señora de la Asunpción en el alto, de suerte que caiga sobre la caueza del señor obispo, y dicho respaldo a de lleuar tanuién su coronazión o remate, de suerte que quede un poco más alto que la otra obra de los asientos. Yten que se a de hacer tanbién el banco del secretario de poco más largo de lo que aora tiene, y en dicho asiento a de quedar una arca fuerte, de modo que tenga tres llaues, las quales a de poner dicho maestro como tanuién las demás que sean necesarias para dicha obra. Y dicho asiento a de lleuar su respaldo alomenos de cinco palmos de alto con su cornija, sin coronazión ni sobresaliente pero todo con el labor y perfección que corresponda a la más obra de dichos açientos. Yten se a de hacer un bufete del tamaño del biejo que allí está, con dos cajones, cerraduras y aldauas, y a de ser echo con toda perfeción. Y asimesmo ará un banquillo razo del tamaño del biejo, más aseado y correspondiente a dichos asientos. Yten que toda dicha

obra, así de dicha Sala Capitular como de esta sachristía a de ser de madera de castaño muy sana y seca, de manera que quede dicha obra a todo contento y satisfazión. Yten que en dicha Sala Capitular a de acer tarimas yguales a todos los asientos, de tres dedos de alto y tres quartas de ancho, y lo mesmo se entiende con la del señor obispo, que será correspondiente a su asientto y a las demás. Y se entiende que el alto de dichos asientos a de ser sobre las tarimas y la del señor obispo será algo más alta, de suerte que la tarima tenga casi medio palmo de alto y salga a los lados de dicho asiento. Yten que dicho maestro a de dar color negro a toda dicha obra o parte de ella si dichos señores Deán y Cauildo lo acordasen y dieren abiso para ello, que será antes que ponga la obra en su lugar, y pagándole, además del coste della, los materiales que fueren necesarios para la tinta. Y en esta conformidad a de hacer la dicha obra con toda perfeción y darla puesta en su lugar, poniendo las errages necesarias, desde oy día de la fecha asta el mes de septienbre del año que biene de mill sietecientos y treçe, por la qual le an de dar y pagar dichos señores Deán y Cauildo, por quenta de dicha Fábrica, veinte mill reales de uellón en esta forma: los quatro mill luego que trajere fianzas para la seguridad de lo conthenido en esta escritura, que será dentro de quince días, y los diez y seis mill restantes en tres plazos, los dos en el medio de la obra y el último al fin de ella, y en cada uno cinco mil trescientos treinta y tres reales (y) honze marauedís de uellón, a cuya paga se obligan los dichos don Pedro de la Torre y don Benito de Araújo con los uienes y rentas de dicha Fábrica, a que consienten ser ejecutados, conpelidos y apremiados, cumpliendo dicho maestro con lo que ua referido. Y éste se obligó con su persona y uienes muebles y raíces, auidos y por auer, de que dentro del término que ua limitado ará la dicha obra y la dará acauada y asentada en los sitios que uan declarados, con las circunstancias aquí espresadas, sin falta ni omisión alguna. Y de no cumplirlo ansí consiente, además de ser ejecutado a ello y a pagar las costas y daños, que los dichos señores Deán y Cauildo busquen maestro a su satisfazión que le aga y por lo más en que la concertare se le pueda obligar, conpeler y apremiar por todo rigor de derecho. /^{2v} Y ambas las dichas partes para lo ansí cumplir dieron poder como se requiere a las justicias, que de ellos y de sus personas y uienes conforme a derecho puedan y deuan conozer para que se lo agan pagar, guardar y cumplir por uía executiua y como por sentencia difinitiua de juez conpetente, pasada en cosa juzgada. Zerca de lo qual renunciaron a todas leyes de su fauor y la que proiue la General y derechos della en forma. Y además dello los dichos don Pedro Gómez de la Torre y don Benito de Araújo renuncian el capítulo obduardus suam de penis de solucionibus. Y así lo otorgaron todas las dichas partes ante mí scriuano y testigos, que lo son presentes el lizenciado Francisco Morales, lizenciado Pascual de Represas, capellanes de dicha Santa Yglesia, y Bernardo Pérez, ayudante de sachristán en ella, y a los otorgantes yo scriuano doi fe conozco, y lo firmaron de sus nombres.

Domingo Rodrígues de Pazos. Don Pedro Gómez de la Torre. Benito de Araújo y Aualle. Pasó ante mí, Juan de Ynsua Valdiuieso. Sin derechos».

[19]

1713, julio, 21. Tui

«Scriptura del retablo de San Pedro»

ACT, Protocolos, Juan de Ínsua y Valdivieso, 1713, II, fol. 78r-v. Transcripciones previas: Iglesias Almeida, 1989: 211-213; Iglesias Almeida, 2000: 41-42; Novo Sánchez, 2000: 120-121; Álvarez Fernández, 2001: 528-529; y Novo Sánchez, 2011: 181-182.

«En la ciudad de Tuy y dentro de la Sala Capitular de la santa Yglesia Catedral della, a veinte y un días del mes de julio de mil setezientos y trece años, por ante mí scrivano público y testigos ynfraescritos parecieron presentes partes, de la una el doctor don Benito de Araujo y Aualle, canónigo Penitenciario de dicha Santa Yglesia, por sí y en nombre de los señores Deán y Cauildo della y su Fábrica, por quien enpresta caución de rato grato en forma y se obliga de que estarán por lo que auajo yrá declarado, y de la ottra Domingo Rodríguez de Pazos, maestro de arquitetura, vecino de la feligresía de San Juan de Fornelos, de la otra. Y dijeron ambas partes están convenidos y ajustados y por la presente se convienen y ajustan en que dicho maestro ha de hacer y fabricar de nueuo un retablo para el altar de san Pedro de dicha Santa Yglesia, con tres cajas para las tres ymájenes de san Pedro, san Roque y san Seuastián que están en el retablo uiejo. Y en medio de dicho retablo nueuo, deuajo de la caja de San Pedro, a de lleuar la historia de las Venditas Ánimas. Y a de conponerse dicho retablo de dos colunas con todo el más lauor que corresponda para la maior perfeción, el qual a de subir a porporción del espejo que está en la pared, de suerte que no embarase la luz. Y el arco de dicho espejo ha de quedar aforrado de madera y guarnecido con todo el primor que quepa en el arte. Y an de guarnecerse tanuién del mesmo modo los dos lados de dicho espejo y rematar arriua del con otra guarnición, de suerte que aunque no llegue a la bóueda a de fenezer con proporción a lo que pide el retablo. Y todo a de ser de buena madera de castaño con el primor y dispusición que quepa en el sitio y en el arte. Y es declaración que el cuerpo de dicho retablo ha de ocupar el ánuito de la pared a que está arrimado dicho altar. Y el sobrecuerpo de dicho retablo, que hes desde el espejo arriua, a de yr en diminución, sin que ocupe todo el ánuito de dicha pared. Yten que ha de haçer dicho maestro las tres ventanas de madera de esta sala capitular, de dos puertas cada una, y cada puerta con su postigo para vidrios, y dichos postigos an de lleuar sus puertas por la parte de adentro, y todo ha de hir con algún lauor liso y con las molduras que a dicho maestro parescan más proporcionadas para la perfección y lucimiento de dichas ventanas, las quales han de ser fuertes y de buena madera de castaño, y an de ser altas de suerte que cubran la maior parte del parapeto de piedra de las dichas ventanas, y juntamente an de yr marqueadas en buenos y recios pontones, pero sin baruilla porque las mismas puertas an de arrimar a la pared. Yten que a de hacer dos puertas para la de la sachristía de dicha Santa Yglesia, la más de adentro muy fuerte y gruesa y la de afuera más delgada, según la proporción con que oy están las puertas uiejas, y una y otra an de lleuar toda aquella guarnición liza (sic) que paresca más lucida y acomodada a dichas puertas. Ha de acer tanuién en la pared de dichas puertas de la sachristía por la parte de afuera un frontispicio, que se conpondrá de dos pilastras, de cada lado la suya, que suban con su lauor y cornija y cierren por arriua dicha puerta con sus remates de todo primor, las quales puertas no an de lleuar lauor de talla sino

guarnición y lauor liso, pero con toda la perfecção que corresponda. Y toda dicha obra la a de dar fenecida en lo que mira a puertas y ventanas por todo el mes de agosto del año que viene de mill setecientos catorze, y dicho retablo antes del día de san Pedro del año que viene de mil setezientos y quinze, dándole para dichas puertas /[78v] y ventanas las cerraduras y visagas y aldauas que fueran necesarias. Y por raçón de toda la dicha obra se le ha de dar y pagar de dicha Fábrica y sus rentas seis mil reales de moneda de vellón en esta forma: dos mil y quinientos al principio, otros dos mil y quinientos en el medio de dicha obra y los mil restantes después de fenecida toda ella. En cuia conformidad dicho Domingo Rodríguez, maestro, se obligó con su persona y uienes muebles y raíçes, hauidos y por hauer, de haçer y que ará toda la obra que ua expresada en esta escriptura dentro del término que ua señalado, con las circunstancias mençionadas, traiendo para maior seguridad dello dentro de un mes, que corre desde oy día de la fecha, fiança llana y abonada, y no lo haziendo y cunpliendo ansí uno y otro consiente aga otro maestro la referida obra, y por lo más que la ajustare se le pueda conpeler por todo rigor de derecho, como tanuién por las costas y daños, yntereses y menoscauos que en raçón dello se causaren y recrecieren a dichos señores Deán y Cauildo y dicha su Yglesia. Y dicho don Benito de Araujo se obligó con los uienes y rentas de dicha Fábrica de que a dicho maestro se le dará y pagará de ellas a los plaços que uan señalados los dichos seis mil reales sin falta ni omisión alguna, y tanuién se le dará las çerraduras, bisagas y aldauas que uan expresadas, y a todo ello se le pueda executar, conpeler y apremiar y por los gastos y salarios que a dicho maestro se le recrecieren en qualquiera omisión. Y para que ansí lo cunplirán ambas partes dieron poder como se requiere a las justicias que dellos y de cada uno dellos conforme a derecho puedan y deuan conoçer para que ansí se lo agan cunplir, pagar, guardar y auer por firme por uía executiua y como por sentencia difinitiua de juez competente, passada en cosa juzgada, cerca de lo qual renunçiaron a todas leies de su fauor y la que prohiue la general en forma. Y además dello dicho don Benito de Araujo renunció al capítulo obduardus suamt de penis de solutionibus. Y ansí lo otorgaron y firmaron de sus nombres, a quienes doy fe conozco, siendo pressentes por testigos Bernardo Pérez, Martín Marqués y Joseph de Montes, vecinos de dicha ciudad, y dello doy fe.

Benito de Araujo y Aualle. Domingo Rodríguez de Pazos. Pasó ante mí, Juan de Ynsua Valdeuieso. Déuenseme los derechos».

[20]

1713, agosto, 15. San Xoán de Fornelos

Escritura de fianza de Domingo Rodríguez de Pazos para fabricar el retablo de San Pedro de la catedral de Tui

AHPPO, Protocolos, Lucas Francisco de Gándara, 1713, legajo 4.123-6, fol. 53r-v

«En la felegresía de San Juan de Fornelos, a quinze días del mes de agosto de mil setezientos y trece años, ante mí scriuano y testigos parecieron presentes Domingo Rodríguez de Paços, maestro de escultura, don Francisco Rodríguez de Paços, presuítero y Bentura Martínez, veçinos desta dicha feligresía. Y dijeron que por quanto dicho Domingo Rodríguez tiene tratado con el ylustrísimo Deán y Cauildo de la Santa Yglesia Cathedral de la ciudad de Tuy de açer un retablo para la capilla del glorioso San Pedro, ynclusa e dicha cathedral, con dos puertas para la sachristía de dicha yglesia y tres bentanas para la sala del cabildo, según lo expresa la scriptura que en raçón dello se a otorgado, que pasó por ante Juan de la Ynsua Valdeuieso, scriuano de número de dicho Cauildo, a que se remite, y por raçón de su echura y transporte se le ha de pagar al sobredicho seis mil reales de moneda de uellón, a los plaços que refiere dicha scriptura. Y al tienpo que se otorgó el sobredicho quedó de dar fianza de açer dicha obra conforme se a pactado y ajustado, y poniéndolo en execución los dichos lizenciado don Francisco Rodríguez de Paços y Bentura Martínez, sauiendo lo que en este caso les perteneze y haziendo de deuda y causa ajena suia propia salen por fiador de dicho Domingo Rodríguez de Pazos de que el sobredicho hará la obra referida según y de la manera que contiene la scriptura susodicha, sin que en ella aya defecto alguno, y en defecto que alguno ayga y perciua dicha cantidad restituirá de ella lo que fuere justo, y caso que no lo aga ellos como tales sus fiadores se obligan con sus personas y uienes, muebles y rayzes, y dicho clérigo con los experituales y tenporales, auidos y por auer, de mancomún, de que lo pagarán sin desquento, demora ni omisión alguna, y siendo necesario arán a su costa la referida obra, según su planta y condiziones expresadas en dicha scriptura y la transportarán a dicha ciudad como ba referido, a que se obligan en toda forma. Y dicho Domingo Rodríguez de Paços tanuién se obliga con su persona y uienes, muebles y rayzes, auidos y por auer, de sacar a paz y a saluo e yndene desta fiança y solennidad della /[53v] a los dichos sus fiadores y que en serlo en esta raçón no les [suce]derá pérdida ni daño alguno. Y cada uno por lo que le toca y ba obligado se someten a las justicias seglares de Su Magestad, y el dicho clérigo a las eclesiásticas de su fuero e jurisdicción, para que ansí se lo agan guardar, cumplir y auer por firme, como por sentencia difinitiua dada contra ellos [por juez] competente, pasada en cosa juzgada, cerca de lo qual renunziaron a todas leis, fueros y derechos de su fauor y la general en forma, y dicho clérigo renunció el capítulo oduardus de solucionibus suam de penis y más leis de su fauor, de que fue auisado por mí scriuano, y sin enuargo las renunçió, de que doi fe, en testimonio de lo qual ansí la otorgaron, a quien yo scriuano doi fe conosco. Y lo firmó dicho lizenciado don Francisco Rodríguez de Paços y Domingo Rodríguez de Paços, y por no sauer dicho Bentura Martínez a su ruego lo hiço un testigo de los presentes, que dello son Juan Rodríguez, Domingo García y Jerónimo Domínguez, vezinos desta dicha felegresía, y dello yo scriuano doi fe.

Domingo Rodríguez de Pazos. Francisco Rodríguez de Pazos. Como testigo, Jerónimo Domínguez. Ante mí, Lucas Francisco de Gándara.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[21]

1714, junio, 6. Tui

«Escriptura del órgano de la catedral de Tuy»

ACT, Protocolos, Juan de Ínsua y Valdivieso, 1714, I, 81r-82v

«Dentro de la sala del cauildo de la Santa Yglesia Cathedral de la çiudad de Tuy, a seis días del mes de junio de mil seteçientos y catorçe años, por ante mí scriuano público y testigos ynfraescriptos parescieron presentes partes, de la una el doctor don Benito de Araújo y Aualle, penitençiario, y el licenciado don Manuel Freire de Andrad, magistral, ambos canónigos de dicha Santa Yglesia, por sí y en nombre de los señores Deán y Cauildo della y su Fábrica, en uirtud de comisión y facultad a ellos dada por dichos señores para otorgar lo que auajo yrá declarado, y de la otra don Antonio del Pino y Velasco, natural de la ciudad de Palençia, residente al presente en este Reino de Galiçia, maestro de órganos. Y dijeron ambas partes se an conuenido, ajustado y concertado en que el dicho don Antonio del Pino como tal maestro ha de haçer y fabricar de nueuo un órgano en dicha Santa Yglesia, el qual se a de conponer de los rejistros siguientes.

Primeramente un flautado de a ueinte y seis palmos en la fachada en tono natural. Otro flautado de a treçe palmos auierto. Otro flautado de octaua abierto. Otro flautado tapado de unisonus de la octaua. Dos rejistros enteros en dozena. Otros dos enteros en quinçena. Otro dos enteros en diez y nobena. Otros dos enteros veinte y dozena. Más un lleno de quatro caños por punto. Otro rexistro de çinbala de quatro caños por punto. Otro rexistro llamado de clarín a quatro caños por punto. Otro rexistro llamado la gran corneta de siete caños por punto. Otro rexistro llamado corneta real de a seis caños por punto para haçer con una y otra eco y contraeco. Otro rexistro flautado de octaua que sirue de aconpañamiento a las cornetas, y se puede tañer solo también con yda y uenida. Registros de lenguas. Un rexistro entero de clarinas. Otro entero de dulçainas. Otro de orlos. Otro rexistro entero de tronpeta real. Otro medio rexistro de mano yzquierda de bajonçillos. Más quatro caños de madera llamados tinbales requintados. Más dos caños de madera que forman el tanbor. Y dos ruedas de cascabeles naturales, pájaros y gaitas.

Cuio órgano con los referidos rexistros y más que necesitare se a de poner y asentar en el coro de dicha Santa Yglesia en el lado y arco que está a la parte de la capilla de las Angustias. Yten que dicho maestro ha de /[81v] poner el órgano que al presente se tañe y está en dicho arco de la parte de las Angustias, donde se ha de poner el nueuo, en el otro arco de dicho coro que mira y está al lado de la capilla de la Soledad. Y a éste le a de hacer secreto nueuo y asegurar todos los rexistros que tiene, sacando afuera para la buena correspondencia del dicho órgano nueuo el rexistro llamado tronpeta magna. Que la fachada de afuera a de quedar correspondiente a la del mencionado órgano nueuo en prespectiua, y así para éste como para el nueuo ha de buscar y poner dicho maestro todos los materiales que sean necesarios, aprobechándose de los que tienen los dos hórganos que hay en dicha Santa Yglesia, como tanuién de las maderas de las cajas viejas de ellos, para rexistros, secretos y más cosas ynteriores de dicho órgano nueuo. Yten que dicho mestro ha de dar la planta neçesaria para haçer las dos ca-

jas nueuas de dichos dos órganos, quedando a cargo de dichos señores Deán y Cauildo el mandarlas haçer y ponerlas cada una en su lugar y a su costa. Yten hes condición se aia de aprouechar dicho maestro de los claros de las dos puertas por donde al presente se entra para dichos dos órganos, y dichos señores Deán y Cauildo les dará entrada por delante el poste de cada uno dellos, pagando su coste. Yten hes condición que dicho maestro en primer lugar ha de asegurar los uientos de dicho órgano del lado de las Angustias que al presente tañe, afinarle de lengüatería y conponerle lo más que necesitare para que esté corriente en ynterin se muda de allí para el referido arco de la parte de la Soledad, de manera que no ha de faltar el órgano en el coro durante la fábrica del dicho órgano nueuo. Yten que dicho maestro ha de añadir a dicho órgano nueuo un fuelle o los más que sean neçesarios, y al otro que al presente tañe le pondrá tanuién lo que pareciere conbeniente. Yten hes condición que el piso y aposento donde se an de poner los fuelles de dichos órganos lo an de mandar haçer a su costa dichos señores Deán y Cauildo. Yten que dichos señores le an de dar una casa capaz para poder trauajar en ella dicha obra, y tanuién le an de dar siendo neçesario la sala de la torre de San Andrés para que se pueda aprouechar della durante el tiempo que durare la obra. Yten que toda la referida obra de dichos dos órganos, exçepto las mençionadas cajas, la ha de dar echa y feneçida dentro de dos años, que corren y se quentan desde yo día de la fecha y feneçen el día seis del mes /[82r] de junio del año que uiene de mil setezientos y diez y seis, perfecionada a satisfación de maestros peritos del arte, y de feneçida por expaçio del año que se siguiere dicho maestro ha de thener obligación de reconocerla y enmendar qualquier defecto que tenga a su costa, sin que dichos señores Deán y Cauildo sean obligados a pagarle por raçón dello cosa alguna. Por cuia obra se le ha de dar y pagar de la Fábrica de dicha Santa Yglesia treinta y seis mil reales de moneda de vellón en esta forma, nueue mil reales aora de pronto, y fenecidos los quatro meses primeros siguientes de allí en adelante durante dichos dos años se le ha de dar en cada un mes mil reales de vellón, conpensándolo de manera que queden para después de fenecida la dicha obra ocho mil reales. Y tanuién hes ccondición que dentro de dos meses ha de traer y presentar a dichos señores Deán y Cauildo fiançaslanas y abonadas, o ynstrumento de ellas otorgado en pública forma para la seguridad de lo aquí expresado. Y en esta conformidad dicho don Antonio del Pino se obligó con su persona y vienes muebles y raíçes, hauidos y por hauer, de que dentro de los dichos dos años ará toda la obra que ua expresada en este ynstrumento en la forma y con las circunstancias expresadas, de manera que toda ella quede con la perfecçión que se requiere para su permanencia, y no lo cunpliendo ansí consiente ser executado a ello por todos los menoscabos, gastos y salarios que a dichos señores Deán y Cauildo se le recreçieren, y tanuién consiente venga otro maestro ha açerla, que le pagará y satishará todo lo más en que la ajustare no cunpliéndolo el otorgante como lleba referido, y para ello traierá las dichas fiançasdentro del thérmino que ua señalado, y de no hacerlo asimesmo consiente se le conpela por todo rigor de derecho a ello y a quelesquiera daños, yntereses y menoscauos que sobre dicha raçón se recreçieren. Y dichos don Benito de Araújo y don Manuel Freire se obligaron con los uienes y rentas de dicha Fábrica de que los dichos treinta y seis mil reales se darán y pagarán al dicho mestro a los plaços que uan señalados de las dichas rentas, como tanuién se le dará la dicha casa y sala que ua motiuado para el ejerciçio de dicha obra, sin que en todo ello ni en parte aia falta ni omisión alguna, /[82v] y si la hubiere consienten ser executados a su cunplimientos y a los gastos y menoscauos que por esta raçón se siguieren a dicho maestro. Y para que ansí lo cunplirán ambas dichas partes, cada una por lo que le toca,

dieron poder como se requiere a las justicias que de ellos y de cada uno dellos puedan y devan conozer para que se lo agan pagar, guardar y cunplir por uía executiua y como por sentencia difinitiua de juez conpetente, pasada en cosa juzgada, cerca de lo qual renunciaron a todas leies de su fauor y la que prohíue la general y derechos della en forma, y además dello dichos don Benito de Araújo y don Manuel Freire renunciaron el capítulo obduardus suamt de penis de solutionibus. Y ansí lo otorgaron y firmaron de sus nombres, a quienes doy fe conozco, siendo presentes por testigos don Mathías de Venaias, racionero de dicha Santa Yglesia, don Antonio de Lonba, fiscal eclesiástico deste obispado, y don Alexandro Rodríguez de Neira, todos vezinos de dicha ciudad, y de todo ello yo scriuano doy fe.

Don Benito de Araújo y Aualle. Don Manuel Freire de Andrade. Antonio del Pino y Belasco. Pasó ante mí, Juan de Ynsua y Valdeuieso. Derechos tres reales».

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[22]

1714, julio, 2. Tui

«Escriptura sobre los pedestales de la reja»

ACT, Protocolos, Juan de Ínsua y Valdivieso, 1714, fol. 92rv. Transcripciones previas: Iglesias Almeida, 2000: 43-44.

«Dentro de la Santa Yglesia Cathedral de la ciudad de Tuy a dos días del mes de julio de mil seteçientos y catorce años por ante mí scriuano público y testigos ynfraescriptos parescieron presentes partes de la una el doctor don Alexandro de Castro deán de dicha Santa Yglesia, y el doctor don Benito de Araújo y Aualle penitenciario tanuién canónigo en ella, por sí y en nonbre de los señores Deán y Cauildo de dicha Santa Yglesia y su Fábrica, por quien prestan caución de grato rato en forma, y se obligan de que estarán por lo que auajo yrá declarado, y de la otra Joseph Domínguez, maestro de arquitetura y cantería, vecino de dicha ciudad. Y dijeron ambas partes se an conuenido, ajustado y conçertado en que dicho Joseph Domínguez ha de haçer los pedestales para las rejas de madera que se an de poner en el altar maior de dicha Sanya Yglesia a los lados que miran a la capilla de San Pedro y Santiago en esta forma. A de alargar el plano del presuiterio de dicho altar por entre ambos lados en que se an de poner las rejas. A de fundar y haçer de nueuo los dos frontispiçios que haçe a las dos capillas referidas de San Pedro y Santiago. Que ha de leuantar los dos pedestales para las dos colunas enfrente de las del retablo. Yten que ha de hacer toda dicha obra de piedra de grano menudo y de la mejor que se allare, y toda ella a de quedar perfecionada de uno y otro lado de dichos altares para asentar las dichas rejas, a satisfaçión de Domingo Rodríguez, veçino de Fornelos, maestro asimesmo de arquitetura, que haçe dichas rejas, y según las medidas, cornijas y moldes que para ello a dado. Yten que todo el plano que alargare en dicho presuiterio lo ha de dejar uien losado en la conformidad que se alla lo demás. Yten que ha de haçer las gradas o escalas que suben al dicho altar maior repartiéndolas en çinco escalones con la maior perfeçión, conpartiendo el escalón que se añade en lo alto y en lo uajo de dicho presuiterio. Cuia obra a de dar fenecida y acauada a satisfaçión de dicho maestro Domingo Rodríguez y con la maior perfeçión por todo el mes de agosto primero que uiene deste presente año, y por ella se le ha de dar y pagar de las rentas de dicha Fábrica mil y trecientos reales de moneda de uellón que cobrará del fabriquero cada semana lo correspondiente al trauajo que fuere haciendo para pagar a los ofiçiales. Con declaraçión que si subçediere quedar errada dicha obra o mal formada sea uisto que dicho Joseph Domínguez la ha de desaçer y bol /[92v] ver ha açer de nueuo a satisfaçión de dicho maestro de Fornelos. Y asimesmo se le ha de dar para dicha obra dos libras de pólbora, el plomo, las fijas de fierro y la cal que fuere neçesario. Y en esta forma dicho Joseph Domínguez se obliga con su persona y uienes de haçer la referida obra con las calidades y circunstancias que una expresadas y con la de ha hacer dicha obra a su costa si le saliere errada o mal formada sin que por ello aia de repetir más cantidad de maravedís que la que ba señalada, y a todo ello consiente ser ejecutado, conpelido y apremiado y pagar la décima y costas que en raçón dello se causaren. Y para que más uien lo cumplirá dio por sus fiadores a Luis Mariño, Domingo Fernández y Pedro Gómez, todos carpinteros, vecinos de dicha çiudad, que están presentes, y dijeron que haciendo como haçen de deuda y causa ajena suia propia se

constituiyan y constituieron por tales sus fiadores y principales pagadores, y juntos de mancomún con el sobredicho a boz de uno y cada uno dellos por sí y por el todo ynsolidun, renunciando como dijeron renunciauan las leis de duobus rex debendit, y la auténtica presente hoc yta de fidjusoribus y el uenefiçio de la diuisión y escursión de uienes de los unos a los otros, con todas las más leies de la mancomunidad se obligauan y obligaron con sus personas y uienes muebles y raíçes, hauidos y por hauer, de que dicho Joseph Domínguez ará la obra que ua expresada en esta escriptura con las circunstancias limitadas dentro del término que ua señalado y cumplirá con todo lo más que lleua prometido sin omisión alguna, y en defecto ellos como sus fiadores lo arán y ejecutarán con sus personas y uienes que lleuan obligados, a que consienten ser ejecutados y de pagar todos los daños y menoscauos que sobre ello se recreçieren. Y dichos deán y penitençiario obligaron las rentas de dicha Fábrica de que de ella pagarán a dicho Joseph Domínguez los dichos mil y trezientos reales de uellón y lo más que ua expresado. Y todas partes para lo ansí cunplir dieron poder como se requiere a las justicias, cada uno a la de su fuero, para que ansí se lo agan pagar, guardar y cunplir por uía executoria y como por sentencia difinitiua de juez conpetente, pasada en cosa juzgada, cerca de lo qual renunçiaron a todas leies de su fauor y la que prohíbe la general y derechos della en forma, y además dello dicho deán y penitençiario renunçiaron el capítulo obduardus suam de penis de solutionibus. Y ansí lo otorgaron y firmaron los que supieron y por los que no de su ruego lo firmó un testigo de los presentes, que lo son Martín da Lauandeira, Benito Dobal y Domingo Domínguez, uezinos de dicha çiudad, y a los otorgantes y fiadores yo scriuano doy fe conozco.

Doctor don Alexandro de Castro, deán. Benito de Araújo y Aualle. Joseph Domínguez Bugarín Munos. Pedro Gómes. Como testigo y a ruegos, Domingo Domínguez. Pasó ante mí, Juan de Ynsua Valdeuieso».

[23]

1714, septiembre, 28. Tui.

«Escriptura de las cajas de los órganos»

ACT, Protocolos, Juan de Ínsua y Valdivieso, 1714, II, fol. 67rv. Publicada en: Iglesias Almeida, 1989: 215-216; Novo Sánchez, 2000: 122-123; e Iglesias Almeida, 2000: 45-46.

«Dentro de la Sala del Cauildo de la Santa Iglesia Catedral de la ciudad de Tuy, a ueinte y ocho días del mes de setiembre de mill setezientos y catorze años, por ante mí escriuano público y testigos infraescritos parecieron presentes partes. De la una el doctor don Benito de Araújo y Aualle, canónigo Penitenciario, y el doctor don Manuel Freire de Andrad, Magistral, ambos canónigos de dicha Santa Iglesia y uezinos de dicha ciudad, en uirtud de lizencia y facultad que para lo que abajo yrá declarado tienen de los señores Deán y Cauildo de dicha Santa Iglesia, como administradores de la Fábrica della, según la dieron oy día de la fecha por su auto capitular, que pasó por ante mí escriuano. Y de la otra Domingo Rodrígues, vecino de la feligresía de San Juan de Fornelos deste obispado, maestro de arquitectura. Y dijeron se an ajustado, conuenido y consentido em que dicho maestro aya de hacer y aga dos cajas de madera para los dos órganos del coro desta Santa Iglesia, poniendo todas las maderas necesarias de pino y castaño para ellas y sus corredores, que éstos saldrán alrededor de los postes por donde se le a de dar la entrada, ensanchándose todo lo que sea necesario para el asiento de dichos órganos. Yten que a de poner las fijas de fierro para mantener y fijar dichas cajas, y corredores si las necesitaren. Yten que las plantillas las a de poner de madera de pino de seis dedos de grueso cada una. Yten que ha de poner en dichas cajas las figuras correspondientes y necesarias para su adorno y maior desençia, y por remate de la grande a nuestro patrón San Thelmo de canónigo a caballo, y en la medeana a nuestro patrón Santiago tanuién de a cauallo. Cuyas cajas y lo a ello conducente a de azer según las medidas que le diere don Antonio del Pino, maestro que está fabricando los dichos órganos, y las a de dar asentadas en los sitios que para ellas ay destinados en el dicho coro, con las molduras, figuras y más trabajo correspondiente a su maior desençia, dentro de diez y seis meses, que corren desde oy día de la fecha asta ser feneçidos. Y tanuién ará los respaldos de dichas /[67v] cajas con las molduras y trabajo que fueren neçesarios para hacer maior lucimiento. Yten además dello ha de hacer dicho maestro Domingo Rodríguez dos figuras y las pondrá en las rejas que hizo aora de próximo para el presuiterio, que serán las que a él le parecieren conuenientes. Y tanuién hes condición y declarazión que si fuere necesario andar con el piso donde se an de asentar dichos órganos ayga de conponerse por quenta de dichos señores Deán y Cauildo y su Fábrica, buscando carpintero que asiente y asegure con fijas, pontones y tablas y más necesario dicho piso, pero en este caso ha de ser obligación de dicho maestro dar la instruzión y direcçión necesaria a dicho carpintero de todo lo que a de ajecutar para la seguridad de dicho piso, a que tanuién a de concurrir dicho don Antonio del Pino para dar las medidas y advertencias que fueran necesarias. Y además de esto dicho Domingo Rodríguez a de componer y guarnecer por su quenta los balcones que miran a dicho coro y las puertas que lleuaren los órganos a las espaldas en la conformidad que arriua queda espresado. Y en la conformidad que queda expresado en esta

escritura ha de hacer dicho maestro la mencionada obra y por ello le darán y pagarán de las rentas de dicha Fábrica mill y quinientos ducados de moneda de uellón en esta forma: tres mill reales al principio de dicha obra y la demás cantidad según se fuere trabajando, quedando para después de fenecida mill y quinientos reales de uellón, a cuya paga y satisfación obligaron dichos don Benito de Araújo y don Manuel Freire las rentas de dicha Fábrica. Y dicho Domingo Rodríguez dentro de quinze días remitirá escrituira de fianzas a dichos señores Deán y Cauildo para maior seguridad de dicha cantidad, a que por la presente se obliga con su persona y uienes muebles y raíces, hauidos y por hauer, y de que hará las cajas para dichos órganos y más obra que ua mencionada dentro de dicho término, a que consiente ser executado y de pagar las costas y daños que sobre ello se causaren. Para cuyo cumplimiento ambas partes se obligan en forma de derecho según dicho es, y dan poder como se requiere a las justicias de su fuero para ue se lo hagan pagar, guardar y auer por firme por uía ejecutiua y como por sentencia definitiua de juez conpetente, pasada en cosa juzgada, cerca de lo qual renunciaron a todas las leis de su fauor, con la general y derechos della en forma, y dichos canónigos renunciaron además dello el capítulo obduardus suant de penis de sulutionibus. Y así lo otorgaron y firmaron, siendo presentes por testigos don Francisco Gil, presbítero, Joseph Reuelo y Antonio de Rúa, uezinos de dicha ciudad.

Domingo Rodrígues de Pazos. Pasó ante mí, Juan de Ynsua y Valdeuieso».

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[24]

1715, noviembre, 18. Tui

«Escriptura de la reja del choro de la cathedral de Tuy»

ACT, Protocolos, Juan de Ínsua y Valdivieso, 1715, fol. 126rv.

«Dentro de la sala del cauildo de la Santa Yglesia Cathedral de la ciudad de Tuy a diez y ocho días del mes de noviembre de mil setezientos y quinze por ante mí scrivano público y testigos ynfraescritos parecieron presentes partes de la una el doctor don Benito Rey de Araújo y Aualle penitenciario y el lizenciado don Manuel Freire de Andrade magistral anbos canónigos de dicha Santa Yglesia por sí y en nombre de los señores Deán y Cauildo della y su Fábrica, por quien hacen y prestan caución de rato grato en forma, y de la otra Simeón Rodríguez, Jorxe Rodríguez vezinos de la feligresía de San Jorxe de Sacos en el arçobispado de Santiago, y Francisco García vezino de la feligresía de San Juan de Fornelos en este obispado, todos tres maestros de arquitetura. Y dijeron ambas partes se an convenido ajustado y concertado en que dichos maestros an de hacer una reja en lo tocante a madera y la an de poner a la entrada del choro de dicha Santa Yglesia en la parte que para ella está destinada, en la qual reja an de poner las pilastras que an de yr arrimadas a los postes torales de dicho choro, dos colunas que an de formar la puerta, un alquitraue sobre el primer cuerpo de los balaústres. Las pilastras y colunas del segundo cuerpo de dicha reja que serán correspondientes a las del primero. Que ha de rematar toda dicha reja con su cornijamento que haga labor a entre ambas partes. Que sobre dicho cornijamento han de haçer una coronación con sus claros, y en el medio por remate un Santo Chisto, y a los lados sobre las pilastras unos niños con ynsignias de la Pasión. La qual obra ha de yr con toda perfecção de molduras, follajes y más lauor correspondiente a la planta que tienen formado y an entregado a dicho don Benito de Araújo, con todo lo demás que la obra pidiere para su mayor perfeción, para la qual le dará dicha Fábrica y los dichos canónigos otorgantes en su nombre los balaústres de fierro, y tanbién se le a de dar de dicha Fábrica las soleras añadidas sobre que se pondrá dicha reja, por dichos maestros fijada de todo lo necesario en el lugar señalado, que es más afuera de adonde el presente está la reja antigua. Yten que dichos maestros an de guarnezer los postes torales por la parte de adentro, y arrimado a ellos an de dejar dos arquitas yguales del pedestal de piedra de dicha reja que siruan para los papeles del quento y más necesario y para sentarse en ellos los pinzernas, cuya guarnizión será correspondiente a la más obra del choro. Más que an de hacer dos tarjetas de todo primor con alguna ystoria para sobre las puertas trauiezas de dicho coro. Que an de guarnezer toda la pared que por allí se descubre, aprouechándose de algunas piezas de madera que de allí se quitaron. Que an de zerrar las entradas de a donde se sientan los señores contadores, a proporción de las sillas y que todo quede con la perfeción y lauor correspondiente a la sillería de dicho coro. Y se an de aprouechar de la madera que tubiere dicha reja antigua para otros menesteres, y para asentar y poner la referida reja les dará dicha Fábrica el pedestal de piedra necesario. Por lo qual dichos maestros enterados de lo referido por la presente se obligaron con sus personas y uienes muebles y raízes hauidos y por auer, /[126v] juntos de mancomún a boz de uno y cada uno dellos por sí y por el todo ynsolidum, renunciando como renunciaron las

leis de la mancomunidad, diuisión y escursión de vienes de que ellos harán la referida obra en la forma y manera que ba espresada en esta escritura y con la mejor perfeción que quepa en su arte, y la darán asentada en su lugar dentro de tres meses que corren y se quentan desde yo día de la fecha y a ello consienten ser executados, conpelidos y apremiados por todo rigor de derecho, y no lo cumpliendo ansí consienten que dichos señores Deán y Cauildo hagan dicha obra por maestros de su satisfación, a quienes los otorgantes pagarán lo más en que se concertare. Y dichos don Benito de Araújo y Aualle, penitenciario, y don Manuel Freire, magistral, se obligan con las rentas de dicha Fábrica de que le pagarán por razón de lo referido mil y trecientos reales de uellón a proporción de conforme corriere el trauajo de dicha obra, y a ello consienten ser conpelidos y apremiados por todo rigor de derecho. Y ambas partes para lo ansí cunplir dieron poder en forma a las justicias de su fuero y renunciaron a todas leis, fueros y derechos de su fauor, con la general y derechos della en forma, y además dello dichos canónigos renunciaron el capítulo obduardus suam de penis de solutionibus. Y asi lo otorgaron y firmaron de sus nonbres, a quienes yo scrivano doi fe conozco, siendo presentes por testigos don Juan Boo, don Francisco Marcos y don Jacinto de Varcia, vezinos de dicha ciudad y capellanes desta Santa Yglesia, y de todo ello yo scriuano doi fe.

Benito de Araújo y Aualle. Don Manuel Freyre de Andrade. Simeón Rodríguez. Jorge Rodríguez. Francisco Garçía. Pasó ante mí, Juan de Ynsua Valdeuieso. Derechos dos reales».

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[25]

1716, mayo, 13. Tui

«Scritura sobre la pintura de las rejas»

ACT, Protocolos, Juan de Ínsua y Valdivieso, 1716, fols. 63r-65r. Transcripciones previas: Iglesias Almeida, 1989: 191-194.

«En la ciudad de Tuy, a trece días del mes de mayo de mil sietecientos y diez y seis años, por ante mí scrivano público y testigos ynfrascritos parecieron presentes partes, de la una don Jazinto de Castro Bolaño, Arcediano de Alabruje, doctor don Benito de Araújo, Penitenciario, y el lizenciado don Manoel Freire de Andrade, Magistral, Dignidad y canónigos de la Santa Yglesia Catredal de dicha ciudad, por lo que les toca y en nonbre de su señoría los señores Deán y Cauildo de dicha Santa Yglesia y su Fábrica, en birtud de comisión y facultad le dieron para lo que abago yrá declarado por auto capitular de nuebe deste presente mes, de que yo scrivano doy fe, y de la otra Juan Bautista, de nación jenoués, residente en esta ciudad, Alegandro Antonio Domínges y Juana de Godoy, su muger, vecinos de dicha ciudad, y ésta con liçençia y facultad que para otorgar esta escritura y su conthenido pidió a dicho su marido y él le conçedió, de que doy fe. Dijeron, unas y otras partes, están conbenidas y por la presente se conuienen y ajustan, los unos con los otros, en que los dichos Juan Baptista y Alexandro Antonio Domínguez, pintores, ayan de pintar las dos rexas del altar maior de dicha Santa Yglesia, estofar dicho altar maior y retablo, pintar la uóbeda del presuiterio y medio cañón de sobre la capilla mayor, la reja de fierro de la entrada de dicha capilla mayor y la de la entrada del coro, en la forma y manera siguiente.

Que al altar maior le han de dar los colores que hubiere menester, como tanbién las cajas de los santos y de la custodia, estofando de todo ello lo preçiso. Que han de pintar y dorar la vóueda del presbiterio según lo demuestra, que es todas las aristas de los arcos, estrellones y algunos yntermedios dorados, los claros de la vóueda de azul, como el que tienen mejor, con las figuras que dichos señores Deán y Cauildo mandaren. El medio ca /^{63v} ñón que está sobre la entrada de dicha capilla maior y media luneta de sobre el Santo Christo le han de pintar como demuestran, que es la Gloria, Purgatorio e Ynfierno, con figuras muy proporcionadas, y sobre dicha luneta florones o lo que dichos señores mandaren. Que han de pintar las dos rexas de palo de dicha capilla maior, dorando las coronaçiones, estofando los santos que tubieren, la talla dellas, colorinos y contrarios que tubieren, los frizos y las cornijas y los claros de un buen color correspondiente. Que la rega (sic) de fierro, puertas y púlpitos de la capilla mayor le han de pintar en esta manera: todos los valaústros de dicha reja y púlpitos de verde, los colorinos y más orlas dorados, los frisos y cornijas dorados, y los lisos destos de color, los sombreros de los púlpitos pintados y lo que se neçesitare dorado, la corornaçión dorada y las figuras estofadas. Que la reja del coro se ha de pintar en esta forma: los balaústres de verde, colorinos y más orlas dorados, las pilastras, todo lo que es talla dorado y las figuras estofadas y encarnadas, las colunas de charol o tortuga muy rica y lo que es talla dorado, la cornija y friso dorado y lo liso de color, la coronazión dorada y los santos estofados. Los pedestales de dicha reja del altar mayor y coro, lo que es de piedra de jaspe muy rico. Que han de pintar de verde las dos puertas falsas del coro y las dos de las alazenas. Que han de jaspear con mucho primor

el pedestal de piedra del retablo maior sobre el jaspe que tiene. Que si se hiçieren otros sombreros en dichos púlpitos o se añadiere obra a los que ay se han de dorar conforme pidiere la escultura, y ansimesmo la coronazión nueba que se hiçiere sobre la reja del Santo Christo.

Para cuia obra dichos pintores han de buscar y poner en ella oro del subido y las pinturas más finas que hubiere a satis /[64r] fación de dichos señores Deán y Cauildo, cuias figuras o historias que ansí hicieren en la referida obra han de ser a satisfación de dichos señores, y no lo siendo, que serán al pinçel, se mandarán haçer otras por quenta de dichos pintores. Que para esta obra se le ha de dar por quenta de dicha Fábrica las estadas necesarias y puesta toda la cal que fuere menester. Y a dichos Juan Baptista y Alexandro Antonio Domínguez, pintores, por el oro, pinturas y trabajo de ella le han de dar de dicha Fábrica veinte y dos mil reales de moneda de vellón, entregándoles primeramente y en una sola paga seis mil reales de vellón, para que con ellos puedan comprar el oro y pinturas neçesarias, y echo se le hirá dando lo restante a proporçión según se fuere trabajando, de manera que ha de quedar para después de feneçida toda ella quatro mil reales de vellón. Cuia hobra han de dar echa, fenecida y acauada dentro de ocho meses, que corre y se quenta desde oy día de la fecha, con toda perfecçión y primor que en ella quepa, y no lo cumpliendo ansí además de que sean executados a ello puedan dichos señores Deán y Cauildo buscar maestros del arte que la perfiçionen, y por lo más que costeren sean obligados dichos pintores otorgantes a pagárselo con sus personas y vienes. Y en esta conformidad todas partes, con la dicha Juana de Godoy, se conuinieron, ajustaron y conçertaron sobre la referida hobra, y se obligaron con sus personas y vienes, muebles y raiçes, auidos y por auer, de ansí lo cumplir, cada una en lo que le toca, para que dichos Juan Bautista, Alexandro Antonio Domínguez y su muger se mancomunan y han por mancomunados, a voz de uno y cada uno dellos por sí y por el todo ynsolidum, renunçiando como renunçian las leis de duobus rex devendit y la auténtica presente hoc yta de fideyusoribus y el venefiçio de la diuisión y escursión de vienes, con todas las más leis de la mancomunidad, y a todo lo referido consienten ser ejecutados, compelidos y apremiados y de pagar las costas y daños, yn /[64v] tereses y menoscauos que en raçón dello se causaren. Y para que más vien cumplirán con lo que aquí ua expresado dichos pintores, con dicha Juana de Godoy, dieron por sus fiadores a Gregorio Blanco Torrones, Luis Riuero, Juan Antonio González y Benito Ruybal, veçinos de dicha çiudad, que están presentes, y dijeron que haçiendo como haçen de deuda y causa ajena suia propia, se constituhían y constituhieron por sus fiadores en la dicha razón, y se obligaron con sus personas y vienes, muebles y raíçes, auidos y por hauer, juntos de mancomún con dichos Juan Vautista y Alexandro Domínguez y su muger de que éstos cumplirán, pagarán y ejecutarán todo lo que en esta scriptura va declarado dentro del término que les va señalado sin falta ni omisión alguna, y en defecto ellos, como sus fiadores, lo cumplirán y ejecutarán, para que renunçian las leis de la mancomunidad, diuisión y escursión de vienes y más deste caso, y además dello pagarán todos los daños y menoscauos que a dichos señores Deán y Cauildo se recrecieren. Para cuio cumplimiento, otorgantes y fiadores, cada uno por lo que le toca, dieron poder como se requiere a las Justiçias de su fuero para que se lo hagan guardar, pagar y cumplir por uía ejecutiua y como por sentencia difinitiua de juez competente, pasada en cosa juzgada, çerca de lo quel renunçiaron a todas leis de su fauor y la que prohiue la general en forma, y además dello dichos Alabruje, Penitençiario y Majistral renunçiaron el capítulo obduardus suamt de penis de soluçionibus. Y la dicha Juana de Godoy renunçió a las de los emperadores Justiniano, Veliano, senatus consultus, leis de Toro y Partida y todas las más que

son y ablan en fauor de las mujeres, de las quales y su remedio fue auisada por mí escrivano, y sin em /[65r] bargo dello dijo las renunçiaua y renunçió, de que doy fe, y juró a Dios Nuestro Señor y a una señal de cruz que formó en su mano derecha de no hir en tiempo alguno contra lo aquí contenido, y que para otorgarlo no ha sido ynducida ni atemorizada por dicho su marido ni por otra persona alguna, por que confiesa la haçe y otorga de su libre y espontánea voluntad por zeder en su utilidad y prouecho, y que deste juramiento no tiene pedido ni pedirá absoluzión ni relaxación a Su Santidad ni a otro ningún prelado que se la pueda conçeder, y si de propio motuo le fuere conçedida de ella no usará, pena de perjura y de no ser oyda en juiçio. Y así lo otorgaron, a quienes doy fe conosco, y firmaron de sus nombres, menos dicha Juana de Godoy, que por no saber de su ruego lo firmó un testigo de los presentes, que lo son Simeón Rodríguez, vecino de San Jorxe de Sacos, jurisdicción de Cotouade, arçouispado de Santiago, Manuel Troncoso, escultures, y Joseph Álvarez, misero, vezinos de dicha ciudad, y de todo ello yo scribano doi fe.

Jacinto de Castro y Bolaño. Benito Rey Araújo y Aualle. Manuel Freyre de Andrade. Gio Battista Mangino. Alexandro Domínguez. Gregorio Blanco Torrones. Luis Riuero. Juan Antonio González. Benito de Silba y Ruybal. Como testigo y a ruego, Simeón Rodríguez. Pasó ante mí, Juan de Ynsua Valdeuieso».

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[26]

1732, febrero, 3. Tui

Descripción del exterior del antiguo retablo-relicario de la capilla de San Telmo de la catedral de Tui

ACT, Proceso del culto de San Telmo, III, fols. 723r-726r. Trancripciones previas: Iglesias Almeida, 2001: 73-79; y Novo Sánchez, 2011: 183-185.

«El altar en donde está colocado dicho santo es lapidio, bastantemente espacioso. El retablo en todo lo que ocupa la correspondencia de el altar es liso, con algunas molduras que siruen como de bastidores a seis tarjetas de /[724r] pincel, y todo él sirue de dos ermosas puertas del relicario de dicha Santa Yglesia. En la primer tarjeta ynmediata al plano del altar, y lado de la epístola, está retratado la Epifanía, con la Adoración expresa de los Santos Reyes, y en la que corresponde al lado del evangelio está retratado el Misterio del Nacimiento de Jesuchristo, nuestro bien. Y en el mismo lado se sigue otra tarjeta, en donde se be el retrato del beato Pedro González vestido de seglar, descolgándose de un cauallo, que al pareçer representa auerse desvocado, que es la caída tan sauida y principio de su entrada en la Sagrada Religión. En la que corresponde por el costado contrario se be el mismo sieruo de Dios, reciuiendo el áuito de Predicadores, con seis religiosos que están asistiendo a darle dicho áuito y la acción de imponerle el sagrado escapulario. En la última tarjeta, por la parte del evangelio, se be el dicho beato sentado en el confesonario, absoluiendo a un penitente, que por el traje, manto real y una corona que tiene puesta a los pies se deja conocer ser el retrato del santo rey don Fernando, y atrás se ben otros quatro como penitentes que esperan confesarse. Y en la tarjeta de enfrente, que corresponde al lado de la epístola, se be un nauío o bajel desmantelado, cubierto y quasi aundido de formidables olas, y en un esquinal un religioso dominico en forma de hacer señal a la tormenta, y el mismo bajel representa muchos marineros turbados con la misma tempestad. Y en el remate deste retablo ynterior está una ymagen del mismo santo en un púlpito, con acciones de quien predica, y varios oyentes con acciones de estar muy atentos.

Después prosigue otro retablo de talla que ocupa todo el plano de la pared, en el qual ay dos columnas. Y a la buelta de la del costado de la epístola ay dos tarjetas, y en la una se be el prodigio de estar retratado el sieruo de Dios con un báculo en la mano yzquierda y con la derecha señalando a la buelta de un monte /[724v] un frasco de vino con un crecido pan de trigo en una seruilleta limpia, y atrás de dicho santo un religioso y un seglar y algunos animales corriendo las bueltas del monte. En la otra tarjeta, que es de medio relieue como la antecedente, se be la fábrica de un puente al acauar, con varios oficiales canteros y el dicho santo de rodillas a la marjen del agua con un grande pescado a la mano yzquierda, y atrás otro religioso con una postura muy devota, cuio puente, por el color cerúleo de las aguas y una yglesia ynmediata y una casa parece significar la de la Ramallosa. A la buelta de la columna del evangelio ay otras dos tarjetas de medio relieue, y en la una están representados dos reuestidos de diáconos y otros dos con sobrepellizes, que el uno pareze representa ser canónigo y el otro por una bandeja que tiene en la mano parece acólito, y un seglar con una

muger atrás, y un cuchillo a los pies y una correa en la mano, y todos ellos como en la entrada de un pórtico o casa, y todo ello parece representa el milagro tan sabido de la correa. Y en la otra tarjeta se be un sepulcro como en una yglesia y varias personas de distintas clases haciendo oración y atendiendo al prodigio de un gran chorro de aceite que sale de dicho sepulcro, el mismo que está recogiendo un seglar en una tronpetilla de metal, que pareze ser el milagro tan sauido del Joannes Enchanes de Castro, de nación portugués.

Sobre cada una de las dos columnas están dos ángeles de bulto como manteniendo el sepulcro o urna de dicho beato, que está ensima de dicho altar con dos cortinas de tela de oro. Y después se siguen dos puertas de rexa de hierro, en cuia cerradura están las armas de dicho Ilustrísimo Señor don Diego de Torquemada. Y por la parte exterior tiene un rótulo latino bien legible, /[725r] en abreuiaturas, que dize así «B. Pe. Or. Praed. Conf. Et Evangelis testi fideli», que quiere decir «Beato Petro Ordinos Praedicatorum Confesoris et Evangelis testi fideli». Y la lápida subperior del arco está adornada con unos florones. Después se siguen dos ángeles manteniendo una corona, sobre un rótulo que dize «S. Telmo». Y la caxa por la parte exterior está toda aforrada en oja de plata y a partes sobredorada, y ensima la ymagen de bultode dicho beato también en plata, con una postura muy deuota, y un libro como cosa de Biblia en la mano yzquierda, y todo él uestido de religioso dominico. Y deuajo de dicho sepulcro ay otro rótulo o rótulos que parecen versos latinos, que con el transcurso del tiempo no se deuisan perfectamente, y pareze enpieza «Nautarum».

Y en el remate de dicho altar bueluen las armas de dicho Ilustrísimo Señor, y estas mismas están repetidas en la claue de la bóueda de dicha capilla, de cuia bóueda cuelga al lado del evangelio de una cadena de hierro un nauío de bulto perfectamente obrado, con todos los aderezos y significación de quinze cañones por banda. Y al lado de la epístola cuelga asimesmo de otra cadena de hierro una lámpara de plata, que continuamente arde. Y en la pared que mira al mediodía tiene dicha capilla un nicho bastantemente espacioso, con un altar metido en la pared, en el qual, y en tabla lisa, está retratado la Resubrreción de Jesuchristo, nuestro bien, y en el plano está de rodillas la ymagen de bulto del Ylustrísimo Señor don Diego de Torquemada, que es de piedra, vestido de sacerdote, manos leuantadas, adorando desde aquel plano el cuerpo del referido beato, y con la mitra colocada ensima de dos almoadas en dicho plano. Y en la lápida frontera de dicho altar esta ynscripción: «Aquí están los guesos de Don Diego de Torquemada, obispo que fue de esta Santa Yglesia diez y ocho años. Después fue electo Arzobispo de Sevilla. Murió en San Gerónimo de Madrid, de edad /[725v] de cinquenta y ocho años, el año de 1582. Trasladáronse aquí sus guesos el año de 1587, por auer él fundado esta capilla de su propia hacienda. Fue natural de la villa de Buyalanze, obispado de Córdova».

[27]

1732, febrero, 3. Tui

Descripción del interior del antiguo retablo-relicario de la capilla de San Telmo de la catedral de Tui

ACT, Proceso del culto de San Telmo, III, fols. 737r-738r. Transcripciones previas: Novo Sánchez, 2011: 186-187.

«Dentro de la capilla llamada comúnmente de San Telmo, sita dentro de la yglesia cathedral desta ciudad de Tuy, después de auer entrado en ella. Echo primero oración al Santísimo Sacramento, el ylustrísimo señor dotor don Fernando Ygnacio de Arango y Queipo, obispo y señor desta dicha ciudad de Tuy y su obispado, juez que por ahora entiende en el proceso de culto público del beato Pedro González, comúnmente llamado San Telmo, del lizenciado don Joseph Pastor y Lezcano, promotor fiscal de la curia episcopal y subpromotor de la Fe, diputados, de los testigos y peritos ynfraescriptos, y don Francisco Pérez de Limia, canónigo y arzediano de Alabruje, don Juan Piñeyro y Falcón, también canónigo y maestro de ceremonias, y el lizenciado don Francisco Antonio Torrente y Torres, canónigo magistral, todos tres de dicha Santa Yglesia, sus llaueros y archiueros, el padre presentado fray Joseph de Riuera, procurador expecialmente constituido para esta causa, como consta en los autos, e yo el infraescripto notario actuario, hauiendo precedido el echar toda la demás jente fuera de dicha Yglesia y cerradas sus puertas el referido padre procurador ynstó se prosiguiese en la visita y rexistro de las más ymágenes y reliquias del referido beato para más prueba de su culto y veneración. Y luego el referido ylustrísimo señor obispo mandó a los referidos tres canónigos, llaueros y archiueros que abriesen las puertas del relicario y también la rexa que está sobre él, donde se halla el sepulcro del referido beato, y todo en el altar principal de dicha capilla. Y con efecto, los dichos canónigos abrieron las dos puertas grandes y dentro se hallan varias reliquias de diuersos santos, y hauiéndolo reco /[737v] nocido Su Ylustrísima yo, el notario actuario, pasé a hacer la discripción de las tarjetas que están por la parte ynterior, que son quatro, y de lo más que contiene. Hallé que en la primera, que dize al lado de la epístola, está retratado el martirio de San Antimio como descolgándose de un puente y un ángen suspendiéndole de las aguas. En la segunda de dicho lado está asimesmo retratado el martirio del glorioso San Balerio con postura muy deuota esperando el golpe de un berdugo que le amenaza con un cuchillo en la mano y varios ministros tiranos, y a un lado, al parecer, el principal tirano hasido de un criado, significando como cosa de desmayo. Asimesmo, en el costado del evangelio ay otras dos tarjetas, también de pincel, y en la de la parte subperior de dichas puertas está retratado el martirio del glorioso San Julián Antioqueno con varios ministros y soldados y un berdugo con la acción de estar ejecutando en echo el degüello de dicho santo. Y en la segunda tarxeta de dicha puerta está asimesmo retratado el martirio de San Abundio, sacerdote, según que está rebestido, con un altar en la parte subperior y dos berdugos, el uno a la parte derecha entrándole una cruda lanza por las bestiduras sagradas, y en correspondencia con los hijares, y a la izquierda otro tirano berdugo con un alfanje leuantado en acción de repetir golpe, pues la caueza y rostro de dicho santo se halla toda ensangrentada. Cuias quatro tarjetas son de las quatro primeras reliquias ynsignes que tubo y

oy tiene, entre otras, esta Santa Yglesia. Y entre dos medio tarjetas de dichas puertas, que corresponden a la parte subperior y remate dellas, de la una parte está retratada la Anunciación de María Santísima, señora nuestra, y de la otra el arcángel San Gabriel anunciándola. Y asimesmo se halló entre las varias reliquias que ay dentro de dicho relicario una efixie de bulto de dicho beato, la que estaua en su caxa, una de las de dicho relicario y en el medio de él, la qual es /[738r] de madera de talla, representando sacerdote y religioso del sagrado Orden de Predicadores, según se reconoçe por el ropaje figurado, cuio retrato tendrá de alto tres palmos castellanos, poco más o menos, y en la parte anterior tiene una bidriera de cristal mantenida de dicho beato, y dentro della se reconoze el síngulo o correa que fue de dicho sieruo de Dios, con un enboltorio en que están recogidos algunos retazos de áuito de dicho beato. Y asimesmo se halló una moleta, todo ella es de madera engastada en plata, porque no se puede conocer la materia ynterior, y tendrá de largo como cinco palmos castellanos, y la mancera como seis dedos. Y asimesmo se conserua en dicho relicario un coco con echura y con figuración de calix, con su pie de plata sobredorado, y la copa es de la materia referida, que dijeron los dichos canónigos decirse bulgarmente fue el calix en que celebraua dicho santo, según la antigüedad de aquellos tiempos, y aunque por una cubierta también de plata que tiene parece es un curioso baso en forma de calix, en el qual también ay tradición estaua el diente que el sieruo de Dios dio a la célebre matrona, y oy sirue de guardar las llaues de la urna de dicho beato, que se hallaron en él».

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

FUENTES

Archivio Segreto Vaticano (Città del Vaticano)

Archivio Concistoriale, Acta Camerarii, 1689, fol. 245r-v.

Archivio Concistoriale, Processus Consistoriales, 1689, fols. 850r-868v.

Dataria Apostolica, Processus Datariae, 1689, fols. 309r-314v.

Congregazioni Romane, Fondo Clero, Relationes Dioecesium, 1693-1713.

Congregazioni Romane, Cause del Santi, Processus, 1730-1733.

Archivo Catedralicio y Diocesano (Santander)

Fondo parroquial, San Lorenzo de Casar de Periedo, Libro de bautizados (1632-1671), 1636, fol. 6v.

Archivo del Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC (Madrid)

Junta para Ampliación de Estudios, 1907-1938, Centro de Estudios Históricos, Sección de Arte y Arqueología, Archivo Manuel Gómez-Moreno y Ricardo Orueta.

CSIC, Patronatos, 1940-1977, Patronato Marcelino Menéndez y Pelayo, Instituto de Arte Diego Velázquez, Archivo fotográfico, Colección general.

Archivo del Monasterio de San Pelayo (Oviedo)

Fondo de San Vicente de Oviedo, 887-1836.

Archivo de la Casa de la Canicoba (Tui)

Libro 3, Copia del contrato de ejecución del retablo de Santiago entre el canónigo Juan Falcón de Oya y José Domínguez Bugarín, 1696.

Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid)

Comisiones provinciales de monumentos, Legajos, Pontevedra, 1835-1895.

Comisiones provinciales de monumentos, Legajos, Varias, 1934-1990.

Inventario de la biblioteca provincial de Pontevedra.

Comisión mixta organizadora de las provinciales de monumentos, Catálogo monumental y artístico de España, Pontevedra, 1901-1924.

Comisión central de monumentos, Propuestas de declaración de monumentos, Expedientes, Pontevedra, 1932-1950.

Comisión central de monumentos, Propuestas de declaración de monumentos, Expedientes, Pontevedra, 1940-1949.

Comisión central de monumentos, Propuestas de declaración de monumentos, Expedientes, Pontevedra, 1940-1964.

Sección de arquitectura, Informes, Pontevedra, 1912.

Sección de arquitectura, Informes, Pontevedra, 1888-1889.

Sección de arquitectura, Informes, Pontevedra, 1888-1889.

Archivo de la Real Chancillería (Valladolid)

Registro de ejecutorias, Ejecutoria del pleito litigado por fray Anselmo Gómez de la Torre, obispo de Tui, con los vecinos de San Xoán de Paramos, Caja 3.087, Expediente 91, 1699.

Archivo General de Simancas (Simancas)

Patronato eclesiástico, Las constituciones signodales del obispado de Tuy, Lyon, 1531.

Patronato real, Bula de Alejandro VIII a Carlos II comunicándole la provisión de la diócesis de Tuy en fray Anselmo de la Torre por fallecimiento de su prelado Alonso Galaz Torrero, 1689.

Archivo Histórico del Ministerio de Asuntos Exteriores (Madrid)

Fondo Santa Sede, Real Cédula, 1689, Legajo 100, fol. 133r. Fondo Santa Sede, Real Cédula, 1720, Legajo 253, fol. 168r.

Archivo General de la Administración (Alcalá de Henares)

Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Catedral de Tui, 1953-1962.

Ministerio de Información y Turismo, Dirección General de Turismo, Catedral de Tui.

Archivo Gráfico del Museo do Pobo Galego (Santiago de Compostela)

Colección Blanco Cicerón, Catedral de Tui, Fotógrafo Pedro Varela, c. 1900.

Archivo Histórico Nacional (Madrid)

Fondo Consejo de Inquisición, Proceso criminal de Diego de Quiroga Valcárcel Losada, 1694.

Fondo Clero, Catedral de Tui, Libro de aniversarios y demás dotaciones de esta Santa Iglesia de Tuy, 1716.

Fondo Clero, Catedral de Tui, Libro de aniversarios y dotaciones, 1675-1795.

Fondo Clero, Catedral de Tui, Colección de varios papeles, 1667-1790.

Fondo Clero, Catedral de Tui, Colección de varios papeles, 1695-1740.

Fondo Clero, Catedral de Tui, Libro de cuenta y razón de deudas de la Mesa Capitular y de la Fábrica, 1717-1723.

Fondo Clero, Catedral de Tui, Cuentas de Fábrica, 1583-1623.

Fondo Clero, Catedral de Tui, Cuentas de Fábrica, 1679-1717.

Fondo Clero, Catedral de Tui, Cuentas de Fábrica, 1718-1774.

Fondo Clero, Catedral de Tui, Cuentas de Fábrica, 1775-1779.

Fondo Clero, Catedral de Tui, Nombramientos de oficios, juras de obispos y otros documentos, 1513-1783.

Fondo Clero, Catedral de Tui, Libro de obras pías y fundaciones, 1693-1730.

Fondo Clero, Catedral de Tui, Recuento e inventario de las alhajas, plata y otros bienes de la sacristía, 1708-1731.

Fondo Clero, Catedral de Tui, Libro de entradas y salidas de caudales de las obras pías, 1730-1734.

Fondo Clero, Catedral de Tui, Libro de entradas y salidas de los caudales de la Fábrica, 1783-1837.

Fondo Clero, Catedral de Tui, Libro de rentas de la Fábrica, 1720-1722.

Fondo Clero, Catedral de Tui, Libro de toma de razón de las libranzas del Cabildo, 1647-1703.

Fondo Clero, Monasterio de San Zoilo de Carrión de los Condes, 1018-1835.

Fondo Clero, Monasterio de San Vicente de Oviedo, 1132-1849 .
Colección Mapas, planos y dibujos, n.º 456, 583, 584 y 585.

Archivo Vila (Tui)

Fotografías, Catedral de Tui, 1952-1979.

Archivum Generale Ordinis Praedicatorum (Roma)

Causae sanctorum et beatorum, Beatus Petrus Gonzalez, Actus authentici varia documenta foliaque adversaria de virtutibus, miraculis et cultu.

Causae sanctorum et beatorum, Beatus Petrus Gonzalez, Processus auctoritate ordinaria tudensis anno 1731 confectus super cultu immemorabili.

Causae sanctorum et beatorum, Beatus Petrus Gonzalez, Processus auctoritate ordinaria tudensis anno 1733 confectus super cultu immemorabili.

Petrus Gonzalez Telmo, 1731-1741.

Arquivo Catedralicio (Santiago de Compostela)

Manuscritos, José de Bugarín, OP, Historia del apóstol Santiago, único y singular patrón y tutelar de las Hespañas, 1650-1660.

Cabildo, Jurisdicción y patronato eclesiástico, Vicaría de Salvaterra, 1419-1858.

Arquivo Catedralicio (Tui)

Actas capitulares, Libro 9, 1672-1683.
Actas capitulares, Libro 11, 1696-1712.
Actas capitulares, Libro 12, 1712-1722.
Acuerdos espirituales, Libro 2, 1672-1738.
Acuerdos espirituales, Libro 3, 1682-1735.
Becerro I, siglos XI-XVII.
Canonización de San Telmo, Proceso informativo, 1729-1730.
Canonización de San Telmo, Proceso del culto, 1731-1733.
Capellanías, fray Anselmo Gómez de la Torre, 1712.
Ceremoniales, Francisco Alcoba, 1615-1624.
Ceremoniales, Juan Piñeiro Falcón, 1735-1747.
Ceremoniales, Bartolomé Molino, 1585.
Cofradía de San Telmo, Acuerdos, 1677-1777.
Cofradía de Ánimas de Purgatorio, Legados y otros papeles, 1600-1800.
Cofradía de Ánimas de Purgatorio, 1665-1809.
Cofradía de la Soledad, 1646-1822.
Cofradía de la Soledad, Libro cobrador de censos y renta, 1666-1809.
Cofradía de la Soledad, Actas, 1821-1881.
Cofradía de la Soledad, Cuentas, 1853-1890.
Cofradía de San Roque, Estatutos e indulgencias, 1767-1849.
Cofradía de San Roque, Actas y cuentas, 1682-1761.
Cofradía de San Roque, Libro de varios apuntes, 1814-1834.
Cofradía de San Roque, Cuentas, 1764-1892.

Constituciones sinodales, Diego de Torquemada, 1578.
Constituciones sinodales, Francisco Terrones del Caño, 1603.
Estatutos, 1564-1835.
Estatutos, Diego de Torquemada, 1568.
Estatutos, Bartolomé de la Plaza, 1592-1598.
Estatutos, Fray Francisco de Tolosa, 1598.
Estatutos, Francisco Terrones del Caño, 1600-1605.
Estatutos, Fray Anselmo Gómez de la Torre, 1715.
Estatutos, Prudencio de Sandoval, 1611.
Estatutos civiles, Diego de Muros, 1484.
Inventarios, Reliquias y enseres, 1586-1705.
Manuscritos, Francisco Ávila y la Cueva, Papeles del convento de Santo Domingo de Tui.
Manuscritos, Francisco Ávila y la Cueva, Historia civil y eclesiástica de la ciudad de Tuy y su obispado, 1852.
Mayordomía, Libro cobrador, 1710-1724.
Obras, 1700-1800.
Papeles pertenecientes a nuestro patrón San Telmo.
Papeles de santos.
Fondo notarial, Francisco Barbosa, 1681, 1687.
Fondo notarial, Juan de Barcia, 1666-1685.
Fondo notarial, Pablo de Bugarín, 1670-1713.
Fondo notarial, Domingo de la Casa y Puga, 1702-1725.
Fondo notarial, Benito Durán, 1708-1726.
Fondo notarial, Andrés Ferreira, 1600-1610.
Fondo notarial, Francisco Giráldez, 1666-1709.
Fondo notarial, Lorenzo González, 1706-1746.
Fondo notarial, Juan de Ínsua y Valdivieso, 1710-1741.
Fondo notarial, Gregorio de Leiras, 1674-1701.
Fondo notarial, Nicolás Lince y Ordóñez, 1690-1695.
Fondo notarial, Fernando Rodríguez, 1637-1683.
Fondo notarial, Francisco Rodríguez, 1663-1696.
Fondo notarial, Basilio Simón, 1682-1717.
Fondo notarial, Juan Troncoso, 1697-1741.
Sanctorale seu tudense legendarium, siglos XIV-XIX.
Visitas, Luis Marliano, 1519.
Visitas, Miguel Muñoz, 1540, 1541.
Visitas, Juan de San Millán, 1548.
Visitas, Sede vacante, 1674.

Arquivo da Real Academia Galega (A Coruña)

Fondos personales, Enrique Chao Espina, Recuerdos de Tuy, 1955.
Fondos personales, Enrique Chao Espina, Tuy, 1973.
Fondos personales, Familia Pardo Bazán, Monasterio de Santo Domingo de Tui, 1671-

1716.
Fondos personales, Familia Martínez Morás, Tui, 1969-1994.
Fondos personales, Ángel del Castillo López, Fotografías y postales.
Fondos fotográfico y de tarjetas postales.

Arquivo de Galicia (Santiago de Compostela)

Subdirección xeral de Conservación e Restauración de Bens Culturais, Servizo de Arquitectura e Etnografía, Expedientes de contratación de obras, Retablo de la Soledad, 1998.
Subdirección xeral de Conservación e Restauración de Bens Culturais, Servizo de Arquitectura e Etnografía, Expedientes de contratación de obras, Retablo de Santa Teresa de Lisieux, 1998-1999.
Subdirección xeral de Conservación e Restauración de Bens Culturais, Servizo de Arquitectura e Etnografía, Expedientes de contratación de obras, Retablo de Santa Librada, 1998-1999.
Subdirección xeral de Conservación e Restauración de Bens Culturais, Servizo de Arquitectura e Etnografía, Expedientes de contratación de obras, Retablo de San Zoilo, 2003.
Subdirección xeral de Conservación e Restauración de Bens Culturais, Servizo de Arquitectura e Etnografía, Expedientes de contratación de obras, Retablo de San Paio, 2004.
Subdirección xeral de Conservación e Restauración de Bens Culturais, Servizo de Arquitectura e Etnografía, Colección fotográfica Chamoso Lamas, Catedral de Tui, 1951-1965.

Arquivo Histórico Universitario (Santiago de Compostela)

Fondo notarial, Distrito de Santiago, Andrés de Marín y Seijas, 1703, fol. 168r.
Fondo notarial, Distrito de Santiago, Pedro de Seijas, 1609, fols. 41r-46v.
Fondo notarial, Distrito de Santiago, Gregorio Sánchez de Boado, 1701, fol. 18r.
Fondo notarial, Distrito de Santiago, Pedro Vázquez, 1698, fol. 125r.
Fondo notarial, Distrito de Santiago, Pedro Vázquez, 1700, fols. 166r, 167r.
Fondo notarial, Distrito de Santiago, Andrés de Moreda, 1711, fols. 239r-240r.

Arquivo do Reino de Galicia (A Coruña)

Real Audiencia de Galicia, Arzobispos y obispos, 1711.
Real Audiencia de Galicia, Arzobispos y obispos, 1696.
Real Audiencia de Galicia, Arzobispos y obispos, 1693-1695.
Real Audiencia de Galicia, Arzobispos y obispos, 1701-1702.
Real Audiencia de Galicia, Arzobispos y obispos, 1704-1707.
Real Audiencia de Galicia, Arzobispos y obispos, 1704.
Real Audiencia de Galicia, Vecinos, 1694.
Real Audiencia de Galicia, Vecinos, 1705.
Real Audiencia de Galicia, Ejecutorias, 1702.
Colección Iglesias Brage, Fotografías, 1935.
Colección fotográfica, 1900-1965.
Colección de postales.

Arquivo Histórico Diocesano (Tui)

Fondo Curia, Visitas, Francisco Terrones del Caño, 1601.
Fondo Curia, Visitas, Prudencio de Sandoval, 1609.
Fondo Curia, Visitas, Ildefonso Galaz Torrero, 1687.
Fondo Curia, Visitas, Anselmo Gómez de la Torre, 1696.
Fondo Curia, Provisorato, Requerimiento de José Domínguez Bugarín a Francisco Rodríguez de Pazos, 1715.
Fondo Parroquial, Sagrario de Tui, Cofradía de San Benito, Cuentas (1688-1846).
Fondo Parroquial, Sagrario de Tui, Cofradía de San Benito, Actas (1845-1883).
Fondo Parroquial, Sagrario de Tui, Cofradía de San Benito, Actas (1966-1967).
Fondo Parroquial, Sagrario de Tui, Cofradía de San Benito, Cuentas (1845-1959).
Fondo parroquial, Sagrario de Tui, Cofradía de San Telmo de Barqueros (1792-1889).
Fondo parroquial, Sagrario de Tui, Cofradía de San Telmo de Hijos de Vecino (1680-1762).
Fondo parroquial, Sagrario de Tui, Cofradía de la Virgen de los Dolores, Actas (1957-1966).
Fondo Parroquial, San Bartolomeu de Rebordáns, Fábrica (1615-1758).
Fondo Parroquial, San Bartolomeu de Rebordáns, Cofradía del Santísimo (1600-1760).
Fondo Parroquial, San Bartolomeu de Rebordáns, Cofradía de San Sebastián (1600-1760).
Fondo Parroquial, San Bartolomeu de Rebordáns, Cofradía del Rosario (1654-1775).
Fondo Parroquial, San Bartolomeu de Rebordáns, Cofradía de Ánimas (1654-1775).
Fondo Parroquial, San Martiño de Caldelas de Tui, Fábrica (1653-1745).
Fondo Parroquial, San Martiño de Caldelas de Tui, Cofradía del Rosario (1665-1860).
Fondo Parroquial, San Martiño de Caldelas de Tui, Cofradía de San Sebastián (1657-1844).
Fondo Parroquial, San Miguel de Pexegueiro, Fábrica (1683-1722).
Fondo Parroquial, San Miguel de Pexegueiro, Cofradía de Ánimas (1665-1755).
Fondo Parroquial, San Miguel de Pexegueiro, Cofradía de Santa Ana (1682-1815).
Fondo Parroquial, San Miguel de Pexegueiro, Cofradía de San Sebastián (1651-1774).
Fondo Parroquial, San Miguel de Pexegueiro, Cofradía de San Roque (1651-1774).
Fondo Parroquial, Santa María de Baiona, Fábrica (1664-1734).
Fondo Parroquial, Santa María de Baiona, Actas capitulares (1688-1720),.
Fondo Parroquial, Santa María de Baiona, Cofradía de Santiago (1676-1778).
Fondo Parroquial, Santa María de Baiona, Capilla de Santa Liberata.
Fondo Parroquial, Santa Baia de Alcabre, Fábrica (1693-1842).
Fondo Parroquial, Santa Baia de Alcabre, Cofradía de Santa Baia (1675-1891).
Fondo Parroquial, San Martiño de Coia, Fábrica (1640-1777).
Fondo Parroquial, San Martiño de Coia, Cofradía de Ánimas (1654-1777).
Fondo Parroquial, San Martiño de Coia, Cofradía de San Martiño (1679-1846).
Fondo Parroquial, Santo Estevo de Beade, Fábrica (1684-1864).
Fondo Parroquial, Santo Estevo de Beade, Cofradía del Santísimo (1672-1804).
Fondo Parroquial, Santo Estevo de Beade, Cofradía del Carmen (1708-1856).

Fondo Parroquial, Santo Estevo de Beade, Cofradía de Santa Ana (1687-1856).
Fondo Parroquial, Santa María de Vigo, Cofradía del Santísimo (1662-1746),
Fondo Parroquial, Santa María de Vigo, Cofradía del Rosario (1662-1746).
Fondo Parroquial, Santa María de Vigo, Cofradía de San Antonio (1650-1737).
Fondo Parroquial, San Martiño de Currás, Fábrica (1670-1784).
Fondo Parroquial, San Xoán de Amorín, Cofradía del Santísimo (1658-1785).
Fondo Parroquial, Santa María da Guarda, Fábrica (1684-1788),
Fondo Parroquial, Santa María da Guarda, Cofradía del Santísimo (1684-1894).
Fondo Parroquial, Santa María da Guarda, Cofradía del Rosario (1665-1894).
Fondo Parroquial, Santa María da Guarda, Cofradía del Dulce Nombre de Jesús (1688-1817).
Fondo Parroquial, Santa María da Guarda, Cofradía de San Sebastián (1677-1808).
Fondo Parroquial, Santa María da Guarda, Cofradía de San Telmo (1590-1855).
Fondo Parroquial, Santa Baia de Donas, Cofradía del Rosario (1670-1866).
Fondo Parroquial, San Cristovo de Couso, Fábrica (1677-1778).
Fondo Parroquial, San Cristovo de Couso, Cofradía de Ánimas (1664-1778),
Fondo Parroquial, San Cristovo de Couso, Cofradía de la Concepción (1664-1843).
Fondo Parroquial, San Cristovo de Couso, Cofradía de la Concepción (1668-1779).
Fondo Parroquial, San Pedro de Angoares, Cofradía de Nuestra Señora de la O (1689-1791).
Fondo Parroquial, San Lourenzo de Oliveira, Cofradía del Dulce Nombre de Jesús (1692-1763).
Fondo Parroquial, San Lourenzo de Oliveira, Cofradía de San Sebastián (1672-1928).
Fondo Parroquial, San Fiz de Celeiros, Fábrica (1693-1760).
Fondo Parroquial, San Fiz de Celeiros, Cofradía de Ánimas (1670-1814).
Fondo Parroquial, Santa Mariña de Covelo, Cofradía del Santísimo (1677-1720).
Fondo Parroquial, Santa María de Campo, Cofradía de Ánimas (1665-1763).
Fondo Parroquial, Santa María de Campo, Cofradía del Rosario (1673-1764).
Fondo Parroquial, San Miguel de Cabreira, Cofradía de Ánimas (1675-1836).
Fondo Parroquial, San Lourenzo de Salvaterra, Cofradía de Ánimas (1681-1784).
Fondo Parroquial, San Lourenzo de Salvaterra, Cofradía de San Lorenzo (1661-1770).
Fondo Parroquial, San Pedro de Arantei, Cofradía del Rosario (1681-1740).
Fondo Parroquial, San Xoán de Fornelos, Cofradía de Ánimas (1670-1777).
Fondo Parroquial, San Xoán de Fornelos, Cofradía del Santísimo (1656-1832).
Fondo Parroquial, San Xoán de Fornelos, Cofradía del Rosario (1627-1712, 1714-1911).
Fondo Parroquial, San Cibrán de Mouriscados, Cofradía del Santísimo (1699-1856).
Fondo Parroquial, San Cibrán de Mouriscados, Cofradía de Ánimas (1697-1850).
Fondo Parroquial, San Cibrán de Mouriscados, Cofradía de la Asunción (1692-1856).
Fondo Parroquial, San Salvador de Budiño, Fábrica (1677-1758).
Fondo Parroquial, Santo Estevo de Budiño, Fábrica (1662-1755).
Fondo Parroquial, Santa Uxía de Mougás, Cofradía del Rosario (1628-1710).

Arquivo Histórico Provincial (Lugo)

Documentos audiovisuales, Fotografías de Vega, 1950-1970.
Documentos audiovisuales, Fotografías de Loty, 1919-1936.

Arquivo Histórico Provincial (Ourense)

Fondo Clero, Monasterio de San Salvador de Celanova, Cajas 9.827-52 a 9.835-60.
Fondo Clero, Monasterio de San Salvador de Celanova, Libros 200 a 236.
Fondo notarial, Distrito de Celanova, Bernardo Fariñas, 1722.
Fondo notarial, Distrito de Celanova, Pedro de Montanos, 1721-1722.
Fondo notarial, Distrito de Celanova, Jerónimo Recarey Veloso, 1721-1722.
Fondo notarial, Distrito de Celanova, Asensio Salgado de Velasco, 1721-1722.
Fondo notarial, Distrito de Ribadavia, Jacinto de la Rocha y Castro, 1726.

Arquivo Histórico Provincial (Pontevedra)

Gobierno Civil, Inventarios, 1835-1837.
Fondo notarial, Distrito de Tui, Pablo Bugarín, 1714-1717.
Fondo notarial, Distrito de Tui, Domingo Álvarez, 1700-1707.
Fondo notarial, Distrito de Tui, Tomás de Araújo, 1699-1717.
Fondo notarial, Distrito de Tui, Miguel de Arizmendi, 1714.
Fondo notarial, Distrito de Tui, Domingo Estévez de Puga, 1700.
Fondo notarial, Distrito de Tui, Juan Gayoso y Prado, 1690-1709.
Fondo notarial, Distrito de Tui, Francisco de Losada y Sotomayor, 1701-1720.
Fondo notarial, Distrito de Tui, Antonio Teixeira, 1680-1684.
Fondo notarial, Distrito de Tui, Juan Troncoso, 1692-1720.
Fondo notarial, Distrito de Tui, Manuel de Villela, 1697-1704.
Fondo notarial, Distrito de Salvaterra de Miño, Juan de Barros Araújo, 1699-1711.
Fondo notarial, Distrito de Salvaterra de Miño, Francisco de Castro, 1699-1716.
Fondo notarial, Distrito de Salvaterra de Miño, José de Castro, 1699-1710.
Fondo notarial, Distrito de Salvaterra de Miño, Antonio Estévez David, 1699-1717.
Fondo notarial, Distrito de Salvaterra de Miño, Juan Fernández, 1600-1717.
Fondo notarial, Distrito de Salvaterra de Miño, Lucas Francisco de Gándara, 1708-1717.
Fondo notarial, Distrito de Salvaterra de Miño, Juan de Gayoso, 1712-1716.
Fondo notarial, Distrito de Salvaterra de Miño, Jerónimo González, 1707-1717.
Fondo notarial, Distrito de Salvaterra de Miño, Francisco González Correa, 1708-1717.
Fondo notarial, Distrito de Salvaterra de Miño, Rosendo González Figueroa, 1709-1715.
Fondo notarial, Distrito de Salvaterra de Miño, Francisco Martínez, 1699-1708.
Fondo notarial, Distrito de Salvaterra de Miño, Antonio Pereira de Castro, 1699-1700.
Fondo notarial, Distrito de Salvaterra de Miño, Francisco Pereira de Castro, 1704-1717.
Fondo notarial, Distrito de Salvaterra de Miño, Diego de Puga Araújo, 1699-1717.
Fondo notarial, Distrito de Salvaterra de Miño, Antonio de Represas Carballido, 1704-

1717. Fondo notarial, Distrito de Salvaterra de Miño, Domingo de Sotelino, 1700-1716.
Fondo notarial, Distrito de Salvaterra de Miño, Manuel de Soto Filgueira, 1699-1715.
Fondo notarial, Distrito de Salvaterra de Miño, Feliciano Suárez de Puga, 1701-1715.
Fondo notarial, Distrito de Salvaterra de Miño, Domingo de Ucha, 1699-1712.
Fondo notarial, Distrito de Salvaterra de Miño, Pascual de Ucha, 1700-1716.
Fondo notarial, Distrito de Pontevedra, Alonso Bernardo Cabral de Oya, 1678.
Fondo notarial, Distrito de Pontevedra, Agustín Dabal, 1699.
Fondo notarial, Distrito de Nigrán, Vitorio de Losada, 1692.
Fondo notarial, Distrito de Cangas, Diego Ramírez Montejano, 1702.
Fondo notarial, Distrito de Cangas, Matías de Avalle y Castro, 1706.

Arquivo Municipal (Baiona)
Fondo Gobierno, Libros de actas del Pleno, 1694, fols. 16v, 21r-22r.
Fondo Gobierno, Libros de actas del Pleno, 1695, fols. 4rv.
Fondo Gobierno, Libros de actas del Pleno, 1696, fols. 6v, 34rv.

Arquivo Municipal (Tui)
Gobierno, Libros de actas del Pleno, 1692, fols. 294r-295r, 296r, 344r, 345v.

Arquivo Nacional Torre do Tombo (Lisboa)
Instituições monásticas e conventuais II, Ordem dos Pregadores, Mosteiro de São Domingos de Lisboa, 1240-1834, Maços 1-43, Livros 1-137.
Ministério das Finanças, caixa 2229 , inventário n.º 217.
Casa da Suplicação, Documentação diversa, maço 1, n.º 31.
Manuscritos da Livraria, n.º 533 (actas dos capítulos gerais da Ordem de São Domingos). Manuscritos da Livraria, n.º 977.

Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (Barcelona)
Arxiu Fotogràfic, Cadira episcopal, 1929.

Biblioteca da Ajuda (Lisboa)
Impressos raros, Breviarium bracarense, Bracarae Augustae, 1634.

Biblioteca de Arte de la Fundação Calouste-Gulbenkian (Lisboa)
Colecções fotográficas, Robert Chester Smith, A talha em Portugal.
Colecções fotográficas, Estúdio Mário Novais.

Biblioteca de la Fundación Penzol (Vigo)
Manuscritos, José de Bugarín, OP, Historia del apóstol Santiago, único y singular patrón y tutelar de las Hespañas, 1659.

Biblioteca de la Real Academia de la Historia (Madrid)
Manuscritos, Compendio de los annales de Galicia en que se contiene una pequeña lus de verdades históricas con las quales se manifiestan las singulares grandeças del antiquísimo,

christianísimo y noblísimo Reyno de Galicia, 1655.
Manuscritos, Colección de Juan Sobreira Delgado, Galicia eclesiástica.
Manuscritos, Papeles varios de Antonio Rioboo Seixas y Lozano relativos a Galicia.
Manuscritos, Catedrales de España, Mondoñedo, Lugo, Tuy.
Manuscritos, Miguel Baños y Fuentes, Descripción quasi corográfica de Galicia.

Biblioteca Tomás Navarro Tomás del CSIC (Madrid)
Fondo antiguo, Catálogo Monumental de España, Rafael Balsa de la Vega, Pontevedra, 2 tomos, 1908.

Biblioteca Universitaria (Santiago de Compostela)
Fondo histórico, Gregorio Lobariñas Feijóo, Vida del glorioso co[nfessor] S[an] Pedro Gonçález que llaman Thelmo, cuyo cuerpo sagrado tiene la antigua ciudad de Tuyd como patrón que es de ella y su obispado, donde biuió y murió. Sacada del original que está en latín en los archiuios de la Sancta Yglesia de esta dicha ciudad, 1608.

Biblioteca de la Universitat de València (Valencia)
Biblioteca Histórica, Litere Illustrissimi D. Archiepiscopi Olysipon. Super Canonizatione Sancti Petri Gundisalui Telmi, 1592.

Biblioteca del Instituto de Estudos Gelegos Padre Sarmiento (Santiago de Compostela)
Fondo gráfico, Manuel Chicharro Bisí, 1877-1924.
Fondo gráfico, Exposición Regional Gallega, 1909.
Fondo gráfico, Seminario de Estudos Galegos, 1923-1936.

Biblioteca del Seminario de Santa Catalina (Mondoñedo)
Panegyrico funeral en las solemnes honras del ilustrísimo señor don fray Anselmo de la Torre, obispo de Tuy, que… celebro... Pedro de Paredes... predico el reverendo padre maestro fray Jacinto Diez predicador general de la Orden de San Benito... sacale a luz nuestro muy reverendo padre maestro fray Placido Flórez, Valladolid, 1722.

Biblioteca Nacional de España (Madrid)
Impresos, Breviarium iuxta consuetudinem almae Ecclesiae Segutinae, 1561.
Manuscritos, Constituciones establecidas por don Xoán de Liermo, obispo de Mondoñedo, juntamente con el Deán y Cabildo para buen gobierno de la Santa Iglesia de Mondoñedo, 1579.

Biblioteca Nacional de Portugal (Lisboa)
Serviço de Reservados, Colecções de Manuscritos (Cotas: Colecções em Organização, Cx. 17, Maço 11; COD. 1521, f. 65-66; COD. 8740, f. 65v; COD. 8741; COD. 11233-40; COD. 11234-38; COD. 11234-39).

Biblioteca Pública (Évora)
Fundos monástico-conventuais, Mosteiro de São Domingos de Lisboa (Cotas: Cód.

CIX/2-15 nº 31, Cód. CIX/2-15 nº 31, Cód. CIX/2-3 nº 1).

Biblioteca Pública Municipal (Porto)

Impressos raros, Breviarium tudense, Salmanticae, 1564.

Bibliothèque Nationale de France (Paris)

Manuscrits, Recueil de documents et de mémoires historiques sur les abbayes bénédictines d'Espagne, copiés et rédigés par des bénédictins d'Espagne pour servir à la publication des Annales Ordinis S. Benedicti de Mabillon, XVIII^{e} siècle, fols. 108r, 134r, 203r, 205v, 247r, 389r, 395v.

Fundação Calouste-Gulbenkian (Lisboa)

Biblioteca de Arte, Coleções fotográficas, A Talha em Portugal, 1962-1964.

Institut Amatller d'Art Hispànic (Barcelona)

Arxiu Mas, Catedral de Tui, 1919.

Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya (Barcelona)

Colección Roisin, Tui.

Instituto del Patrimonio Cultural de España (Madrid)

Fototeca del Patrimonio Histórico, Ruiz Vernacci, 1930-1975.
Fototeca del Patrimonio Histórico, Otto Wunderlich, 1929-1936.

Real Academia Galega de Belas Artes de Nosa Señora do Rosario (A Coruña)

Archivo fotográfico, Fondo Chamoso Lamas, 1951-1965.

Real Biblioteca (Madrid)

Missale ad usum Ecclesi[a]e Seguntin[a]e, variis piis ac admodum, deuotissimis officiis congestum, cum optimis regulis et institutionibus sacerdotibus, altarisq[ue] ministris proficuu[m], solerti dilige[n]tia [et] maxima cura castigatu[m], in omnibus qu[a]e ad l[ite]ram attinent, veris exemplaribus comprobatum..., Segu[n]tin[a]e, 1552.

Sección Nobleza del Archivo Histórico Nacional (Toledo)

Archivo de los Condes de Luque, Dos hojas sueltas, impresas, de Anselmo de la Torre, obispo de Tui (Pontevedra), sobre cuestiones teológicas.

The Hispanic Society of America (New York)

Fotografías, Arthur Byne.
Fotografías, Cathedral, Interior view.
Fotografías, Ruth Matilda Anderson.

Universidad de Sevilla (Sevilla)

Laboratorio de Arte, Fototeca, Colección Antonio Sancho, 1935.

Laboratorio de Arte, Fototeca, Colección Antonio Palau, 1962.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

BIBLIOGRAFÍA

A

- Abreu, 1651
ABREU, Pedro Henriques de: *Vida, e martyrio da gloriosa Santa Quiteria, e de suas oyto irmaãs todas nacidas de hum parto, portuguezas, & protomartyres de Hespanha. Com hum discurso sobre a antiga cidade Cinania*, Coimbra, 1651.

- Acitores Cabezudo, 1983
ACITORES CABEZUDO, Federico: «Peculiaridades del órgano ibérico», en BONET CORREA, Antonio (coord.): *El órgano español. Actas del I congreso*, Madrid, 1983, 11-20.

- Agata, 2008
Agata santa. Storia, arte, devozione, Milano, 2008.

- Ágreda, 1692a
ÁGREDA, María de Jesús de, OIC: *Mystica ciudad de Dios, milagro de su omnipotencia, y abismo de la gracia, historia divina y vida de la Virgen Madre de Dios, reyna, y señora nuestra María santísima, restauradora de la culpa de Eva, y medianera de la gracia... Primera parte*, Amberes, 1692.

- Ágreda, 1692b
Mystica ciudad de Dios, milagro de su omnipotencia, y abismo de la gracia, historia divina y vida de la Virgen Madre de Dios, reyna, y señora nuestra María santísima, restauradora de la culpa de Eva, y medianera de la gracia... Segunda parte, Amberes, 1692.

- Ágreda, 1692c
Mystica ciudad de Dios, milagro de su omnipotencia, y abismo de la gracia, historia divina y vida de la Virgen Madre de Dios, reyna, y señora nuestra María santísima, restauradora de la culpa de Eva, y medianera de la gracia..., Tercera parte, Amberes, 1692.

- Ágreda Pino, 2011
ÁGREDA PINO, Ana María: «Indumentaria religiosa», *Emblemata*, 17, 2011, 107-128.

- Leandro Alberti, 1517
ALBERTI, Leandro, OP: *De viris illustribus Ordinis Praedicatorum libri sex in unum congesti*, Bononiae, 1517, 192-193.

- Alciato, 1549
Los emblemas de Alciato traducidos en rhimas españolas, añadidos de figuras y nueuos emblemas en la tercera parte de la obra, Lyon, 1549.

- Alciato, 1993
ALCIATO, Andrea: *Emblemas*, Madrid, 1993. Prólogo de Aurora Egido, edición y comentario de Santiago Sebastián y traducción de Pilar Pedraza.

- Alcocer, 1607
ALCOCER, Juan de, OFM: *Ceremonial de la missa, en el qual se ponen todas las rúbricas generales y algunas particulares del missal romano que diuulgó Pio V y mandó reconocer Clemente VIII…*, Çaragoça, 1607.

- Aldrovandi, 1600
ALDROVANDI, Ulisse: *Ornithologiae. Tomus alter…*, Bononiae, 1600.

- Alejos Morán, 1977
ALEJOS MORÁN, Asunción: *La eucaristía en el arte valenciano*, I, Valencia, 1977, 342-443.

- Alejos Morán y Mocholí Martínez, 2015
ALEJOS MORÁN, Asunción y MOCHOLÍ MARTÍNEZ, María Elvira: «Espíritu Santo», en GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (dir.): *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana. La visualidad del logos*, Madrid, 2015, 694-833.

- Alemán de Tarragó, 1804
ALEMÁN DE TARRAGÓ Y CARDONA, Jaime: *La feliz caída del canónigo más desengañado y más infatigable misionero San Pedro González Telmo, segundo apóstol de Galicia*, Madrid, 1804.

- Alonso Getino, 1917
ALONSO GETINO, Luis, OP: «Dominicanos españoles confesores de reyes», *Ciencia Tomista*, 14, 1916, 374-451.

- Alonso Rey, 2013
ALONSO REY, María Dolores: «El árbol en los libros de emblemas españoles», en MARTÍNEZ PEREIRA, Ana, OSUNA, Inmaculada y INFANTES, Víctor (eds.): *Palabras, símbolos, emblemas. Las estructuras gráficas de la representación. Actas del VIII congreso internacional de la Sociedad Española de Emblemática*, Madrid, 2013, 117-126.

- Álvarez, 1928
ÁLVAREZ, Paulino, OP: *Vidas de los hermanos. Leyenda histórica maravillosa de la Orden de Predicadores en el siglo XIII*, Vergara, 1928 (1ª ed.: Palencia, 1885).

- Álvarez, 1919
Santos, bienaventurados, venerables de la Orden de Predicadores, I, Vergara, 1919, 129-188.

- Rosario Álvarez, 1997
ÁLVAREZ, Rosario: «Iconografía musical y organología: estado de la cuestión», *Revista de Musicología*, XX, 2, 1997, 767-782.

- Álvarez Fernández, 1995
ÁLVAREZ FERNÁNDEZ, Dolores: «Antonio del Villar, retablista», *Espacio, Tiempo y For-*

ma, Serie VII: Historia del Arte, 8, 1995, 167-189.

- Álvarez Fernández, 2001
El retablo barroco en la antigua diócesis de Tui (Pontevedra), Pontevedra, 2001.

- Álvarez Ruiz y Morente Luque, 2001
ÁLVAREZ RUIZ, Ana Rosa y MORENTE LUQUE, Fernando: «El grabado en el retablo», en ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis (dir. y coord.): *Retablos. I. Estudios*, Vitoria, 2001, 359-409.

- Alves, 1989
ALVES, Natália Marinho Ferreira: *A arte da talha no Porto na época barroca. Artistas e clientela, materiais e técnica*, 2 vols., Porto, 1989.

- Alves, 1990
«A actividade de pintores e douradores em Braga nos séculos XVII e XVIII», *IX centenário da dedicação da Sé de Braga. Actas do congresso internacional*, II, 2, Braga, 1990, 313-371.

- Alves, 2000
«Acerca da talha dourada no Norte de Portugal. Do século XVII ao advento do Neoclássico», en RODRIGUES, Ana Maria (coord.): *Portugal Brasil-Brasil Portugal. Duas faces de uma realidade artística*, Lisboa, 2000, 304-319.

- Alves, 2001
A escola de talha portuense e a sua influência no Norte de Portugal, Lisboa, 2001.

- Alves, 2003
«Pintura, talha e escultura (séculos XVII e XVIII) no Norte de Portugal», *Revista da Faculdade de Letras. Ciências e Técnicas do Património*, 2, 2003, 735-755.

- Alves, 2004
«O douramento e a policromia no Norte de Portugal à luz da documentação dos séculos XVII e XVIII», *Revista da Facultade de Letras. Ciências e Técnicas do Património*, 3, 2004, 85-93.

- Amo Horga, 2008
AMO HORGA, Luz María del: «María Magdalena, la *Apostola apostolorum*», en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (coord.): *El culto a los santos: cofradías, devoción, fiestas y arte*, El Escorial, 2008, 613-636.

- Amselem, 1993
AMSELEM, Lina: «Marie Madeleine sainte et pécheresse ou divers aspects iconographiques de l'altérité», en REDONDO, Augustin: *Les représentations de l'autre dans l'espace ibérique et ibéro-américain. II. Perspective diachronique*, Paris, 1993, 61-74.

- Amy de La Bretèque, 1985
AMY DE LA BRETÈQUE, François: «Image d'un animal: le lion. Sa définition et ses «limites» dans les textes et l'iconographie (XI^e-XIV^e siècle)», en *Le monde animal et ses représentations au Moyen-Âge (XI^e-XV^e siècle). Actes du XVème congrès de la Société des Historiens Médiévistes de l'Enseignement Supérieur Public*, Toulouse, 1985, 143-154.

- Amy de La Bretèque, 1988
Le motif du lion dans l'art et la littérature du Moyen-Age. Recherche sur la mentalité et la civilisation, Lille, 1988.

- Andrés González, 2004
ANDRÉS GONZÁLEZ, Patricia: «Vicios y virtudes en las torres de la catedral de Astorga», en LÓPEZ POZA, Sagrario (dir): *Florilegio de estudios de emblemática. Actas del VI congreso internacional de emblemática de The Society for Emblem Studies*, Ferrol, 2004, 127-136.

- Andrés Ordax, 1993
ANDRÉS ORDAX, Salvador: «La iconografía artística jacobea», en *El Camino de Santiago. Camino de Europa*, Santiago, 1993, 119-167.

- Andrés Ordax, 1996
«Cultura e iconografía: proyección universal del dominico palentino Pedro González», *Actas del III Congreso de Historia de Palencia*, IV, Palencia, 1996, 377-397.

- Andrés Ordax, 1998
«Un patrono para los navegantes portugueses: o Corpo Santo», en RIBOT GARCÍA, Luis Antonio y BELENGUER CEBRIÀ, Ernest (coords.): *Las sociedades ibéricas y el mar a finales del siglo XVI. Actas del congreso internacional*, V, Madrid, 1998, 123-144.

- Andrés Ordax, 2003
«Iconografía de los patronos de los navegantes en el Atlántico peninsular: o Corpo Santo», en CALO LOURIDO, Francisco (coord.): *Pontevedra e o mar. Actas do simposio de historia marítima do século XII ao XVI*, Pontevedra, 2003, 197-217.

- Andrés Ordax, 2006
«San Telmo, San Gil y otros dominicos en la iconografía de la fachada de San Pablo de Valladolid», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, 41, 2006, 55-66.

- Andrés Ordax, 2006-2007
«Iconografía de las virtudes a fines de la Edad Media: la fachada de San Pablo de Valladolid», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, LXXII-LXXIII, 2006-2007, 9-34.

- Andrés Ordax, 2017
San Telmo, arte e iconografía. Memoria lusoespañola del Corpo Santo, Valladolid, 2017.

- Angheben, 2013
ANGHEBEN, Marcello: *D'un jugement à l'autre. La représentation du jugement immédiat dans les Jugements derniers français: 1100-1250*, Turnhout, 2013.

- Anguita Herrador, 1996
ANGUITA HERRADOR, María del Rosario: *Arte y culto. El tema de la eucaristía en la provincia de Jaén*, Jaén, 1996, 99-131.

- Anguita Herrador, 2001
«La sangre de Cristo y la fuente de vida a través de dos motivos pictóricos», en *Homenaje a Luis Coronas Tejada*, Jaén, 2001, 79-86.

- Anjos, 1626
ANJOS, Luís dos, OSA: *Jardim de Portugal, em que se da noticia de algumas sanctas, & outras molheres illustres em virtude, as quais nascerão, ou viverão, ou estão sepultadas neste Reino, & suas conquistas*, Coimbra, 1626.

- Antigüedades, 1908
Antigüedades de Tuy y su obispado, Tuy, 1908.

- Antist, 1587
ANTIST, Vicente Justiniano, OP: *La vida de Sant Pedro Gonçálex Telmo, abogado de los navegantes*, Valencia, 1587.

- Añoveros, 2003
AÑOVEROS TRIAS DE BES, Xabier: *Estampas santelmianas*, Tui, 2003.

- Añoveros y Martínez Gamallo, 2006
AÑOVEROS, Xabier y MARTÍNEZ GAMALLO, Dolores (coords.): *Floresta de textos sobre San Telmo*, Tui, 2006.

- Aramburu-Zabala Higuera, 2001
ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, Miguel Ángel: *Casonas. Casas, torres y palacios en Cantabria*, II, Santander, 2001, 179-180.

- Aransay, 2000
ARANSAY, Cristina: «Metodología para la recogida sistemática de motivos decorativos en la policromía», *Akobe*, 1, 2000, 4-7.

- Arce Oliva, 2003
ARCE OLIVA, Ernesto Carlos: «Clientela, construcción y dotación artística en la catedral de Albarracín durante la Edad Moderna», en RAMALLO ASENSIO, Germán Antonio (ed.): *Las catedrales españolas. Del Barroco a los historicismos*, Murcia, 2003, 779-813.

- Aresi, 1615
ARESI, Paolo: *Delle imprese sacre… Libro primo…*, Verona, 1615.

- Aresi, 1621
Imprese sacre… Libro secondo..., Milano, 1621.

- Aresi, 1629
Imprese sacre... Libro terzo, Venetia, 1629.

- Aresi, 1630
Delle sacre imprese... Libro quarto, Tortona, 1630.

- Aresi, 1634
Delle sacre imprese... Libro quarto, volume secondo, Tortona, 1634.

- Aresi, 1630
Delle sacre imprese... Libro quinto, Tortona, 1630.

- Aresi, 1634
Delle sacre imprese... Libro sesto, parte prima, Tortona, 1634.

- Aresi, 1635
Delle sacre imprese... Libro sesto, parte seconda, Tortona, 1635.

- Arfe Villafañe, 1675
ARFE Y VILLAFAÑE, Juan de: *Varia conmensuración, para la escultura, y arquitectura*, Madrid, 1675.

- Argaiz, 1675
ARGAIZ, Gregorio de, OSB: *La soledad laureada por San Benito, y sus hijos en las Iglesias de España. Theatro monástico de la prouincia bracharense*, Alcalá de Henares, 1675.

- Arias Martínez, 1992
ARIAS MARTÍNEZ, Manuel: «San Benito y San Bernardo en las sillerías del área leonesa», *Actas del Congreso Internacional sobre San Bernardo e o Císter en Galicia e Portugal*, II, Ourense, 1992, 924-938.

- Arias Montano, 1581
ARIAS MONTANO, Benito: *Humanae salutis monumenta*, Antuerpiae, 1581.

- Ariès, 1982
ARIÈS, Philippe: *La muerte en Occidente*, Barcelona, 1982.

- Ariès, 1983
ARIÈS, Philippe: *El hombre ante la muerte*, Madrid, 1983.

- Aristóteles, 1990
ARISTÓTELES: *Historia de los animales*, Madrid, 1990. Edición de José Vara Donado.

- Armisén Marín, 1726
ARMISÉN Y MARÍN, Ignacio: *Breve relación del nacimiento, vida y martirio de la gloriosa Virgen Santa Librada*, Zaragoça, 1726.

- Armogathe, 2003
ARMOGATHE, Jean-Robert: «La fabrique des saints. Causes espagnoles et procédures romaines d'Urbain VIII à Benoît XIV (XVII^{e}-XVIII^{e} siècles)», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 32-2, 2003, 15-31.

- Aroca Lara, 1979
AROCA LARA, Ángel: «Notas para un estudio iconográfico e iconológico de la sillería del coro de la catedral de Córdoba», *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, XLIX, 100, II, 1979, 369-380.

- Arriba Cantero, 2013
ARRIBA CANTERO, Sandra de: *Arte e iconografía de San José en España*, Valladolid, 2013.

- Arroyo Cuadra, 2012
ARROYO CUADRA, Sara: «La iconografía del dragón y del grifo: mismo origen distinto destino», *Eikón-Imago*, I, 1, 2012, 105-118.

- Ávila Padrón, 1979
ÁVILA PADRÓN, Ana: «El pintor Juan Soreda. Estudio de su obra», *Goya*, 153, 1979, 136-145.

- Ávila Vivar, 2013
ÁVILA VIVAR, Mario: *Angelología barroca. Las series angélicas*, Toledo, 2013. Tesis doctoral inédita de la Universidad de Castilla-La Mancha.

- Ávila Vivar, 2016
«La iconografía de San Miguel en las series angélicas», *Laboratorio de Arte*, 28, 2016, 243-258.

- Ávila y la Cueva, 1995a
ÁVILA Y LA CUEVA, Francisco: *Historia civil y eclesiástica de la ciudad de Tuy y su obispado. Tomo I. La ciudad de Tui y su tierra*, Santiago de Compostela, 1995. Edición facsimilar del manuscrito de 1852 conservado en el Archivo de la Catedral de Tui.

- Ávila y la Cueva, 1995b
Historia civil y eclesiástica de la ciudad de Tuy y su obispado. Tomo II. Villas, parroquias, arciprestazgos, Santiago de Compostela, 1995. Edición facsimilar del manuscrito de 1852 conservado en el Archivo de la Catedral de Tui.

- Ávila y la Cueva, 1995c
Historia civil y eclesiástica de la ciudad de Tuy y su obispado. Tomo III. Obispos de Tuy hasta fines del siglo XIV, Santiago de Compostela, 1995. Edición facsimilar del manuscrito de 1852 conservado en el Archivo de la Catedral de Tui.

- Ávila y la Cueva, 1995d
Historia civil y eclesiástica de la ciudad de Tuy y su obispado. Tomo IV. Obispos de Tuy desde fines del siglo XIV, Santiago de Compostela, 1995. Edición facsimilar del manuscrito de 1852 conservado en el Archivo de la Catedral de Tui.

- Azevedo, 1972
AZEVEDO, Carlos de: *Baroque organ-cases of Portugal*, Amsterdam, 1972.

- Azofra Agustín, 2010
AZOFRA AGUSTÍN, Eduardo: «La adecuación a la sensibilidad barroca en las catedrales de Castilla y León», en LACARRA DUCAY, María del Carmen (coord.): *El Barroco en las catedrales españolas*, Zaragoza, 2010, 101-152.

B

- Babelon, 1971
BABELON, Jean: «Le thème de la violence dans l'iconographie de Saint Jacques le Matamore», *Actes du 94e Congrès National des Sociétés Savantes*, Paris, 1971, 333-347.

- Ballester, 2009
BALLESTER, Jordi: «Organología e iconografía», *Revista de Musicología*, XXXII, 2, 2009, 167-180.

- Balsa de la Vega, 1910
BALSA DE LA VEGA, Rafael: «El Apóstol Santiago ante el arte», *Boletín de la Real Academia Gallega*, 40, 1910, 77-84.

- Baltrušaitis, 1987
BALTRUŠAITIS, Jurgis: *La Edad Media fantástica. Antigüedades y exotismos en el arte gótico*, Madrid, 1987.

- Bande Rodríguez, 1986
BANDE RODRÍGUEZ, Enrique: «Documentos referentes a Tui en el Archivo Histórico Diocesano de Orense», *Tuy. Museo y Archivo Histórico Diocesano*, IV, 1986, 377-391.

- Bango Torviso, 1979
BANGO TORVISO, Isidro Gonzalo: *Arquitectura románica en Pontevedra*, A Coruña, 1979.

- Bango Torviso, 1985
«Iconografía de San Lorenzo en España hasta el siglo XVI. De la realidad histórica a la ilustración de una leyenda hagiográfica», en *El Escorial en la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1985, 369-419.

- Banzato, 2005
BANZATO, Davide, BASILE, Giuseppe, FLORES D'ARCAIS, Francesca y SPIAZZI, Anna Maria (a cura di): *La Cappella degli Scrovegni a Padova*, 2 vols., Modena, 2005.

- Baño Martínez, 2008
BAÑO MARTÍNEZ, Francisca del: *Estancias de uso y representación al servicio de las catedrales españolas durante el Barroco*, Murcia, 2008. Tesis doctoral inédita de la Universidad de Murcia.

- Baño Martínez, 2009
La sacristía catedralicia en la Edad Moderna. Teoría y análisis, Murcia, 2009.

- Baños de Velasco, 1670
BAÑOS DE VELASCO, Juan: *Lucio Anneo Séneca, ilustrado en blasones políticos, y morales, y su impugnador impugnado de sí mismo*, Madrid, 1670.

- Baños Vallejo, 1990
BAÑOS VALLEJO, Fernando Juan: *La hagiografía como género literario en la Edad Media*, Oviedo, 1990.

- Baños Vallejo, 1994
«Simbología animal en la hagiografía castellana», en TORO PASCUA, María Isabel (de.): *Actas del III congreso internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval,* I, Salamanca, 1994, 139-147.

- Baños Vallejo, 2003
Las vidas de santos en la literatura medieval española, Madrid, 2003.

- Baños Vallejo, 2018
«La ilustración en las primeras ediciones peninsulares del Flos sanctorum», en MORRÁS RUIZ-FALCÓ, María (coord.): *Espacios en la Edad Media y el Renacimiento*, Salamanca, 2018, 165-182.

- Barata, 2008
BARATA, Carolina Sofia Sarrazola: *Caracterização de materiais e de técnicas de policromia da escultura portuguesa sobre madeira de produção erudita e de produção popular da época*

barroca, Lisboa, 2008.

- Barbero Richart, 1999
BARBERO RICHART, Manuel: *Iconografía animal. La representación animal en libros europeos de historia natural de los siglos XVI y XVII*, 2 vols., Cuenca, 1999.

- Barcia Zambrana, 1699
BARCIA Y ZAMBRANA, José de: *Despertador christiano santoral, de varios sermones de santos, de anniversarios de ánimas, y honras, en orden a excitar en los fieles la devoción de los santos, y la imitación de sus virtudes*, Barcelona, 1699.

- Barker, 2007
BARKER, Sheila: «The making of a Plague Saint. Saint Sebastian's imagery and cult before the Counter-Reformation», en MORMANDO, Franco y WORCESTER, Thomas (eds.): *Piety and plague. From Byzantium to the Baroque*, 2007, Kirksvielle, 2007, 90-131.

- Baronio, 1598
BARONIO, Cesare: *Martyrologium romanum. Ad novam kalendarii rationem, & ecclesiasticae historiae veritatem restitutum Gregorii XIII Pont. Max. iussu editum. Acceserunt notationes atque tractatio de martyrologio romano*, Romae, 1598.

- Barral i Altet, 2003
BARRAL I ALTET, Xavier (dir.): *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale*, Rennes, 2003.

- Barrio Gozalo, 1985
BARRIO GOZALO, Maximiliano: «Perfil socio-económico de una élite de poder: los obispos del Reino de Galicia (1600-1840)», *Anthologica Annua*, XXXII, 1985, 11-107.

- Barrio Gozalo, 2010
El clero en la España Moderna, Córdoba, 2010.

- Barriocanal López, 1996a
BARRIOCANAL LÓPEZ, Yolanda: «La imagen multiplicada al servicio de la historia. Usos del grabado en la sociedad gallega del Barroco», en DÍAZ BARRADO, Mario Pedro (coord.): *Las edades de la mirada. Actas del I congreso sobre la Imagen en la Historia*, Cáceres, 1996, 109-116.

- Barriocanal López, 1996b
«Arte y devoción. La estampa religiosa en el grabado barroco de Galicia», en *Arte y devoción. La estampa religiosa en el grabado barroco de Galicia*, A Coruña, 1996.

- Barriocanal López, 1997
«El lenguaje de la estampa religiosa al servicio de la sociedad. Valores iconográficos y devo-

cionales», en *Galicia renace*, Santiago, 1997, 323-345.

- Barrios Aguilera, 2004
BARRIOS AGUILERA, Manuel: *Los falsos cronicones contra la historia (o Granada, corona martirial)*, Granada, 2004.

- Bartolomé García, 2000
BARTOLOMÉ GARCÍA, Fernando Rufino: «Evolución de la policromía barroca en el País Vasco», *Ondare*, 19, 2000, 455-470.

- Bartolomé García, 2001
La policromía barroca en Álava, Vitoria, 2001.

- Bartolomé García, 2004a
«Terminología básica de técnicas y materiales de la policromía», *Akobe*, 5, 2004, 12-19.

- Bartolomé García, 2004b
«Aportaciones a un glosario de policromía», en *Policromia. A escultura policromada religiosa dos séculos XVII e XVIII. Estudo comparativo das técnicas, alterações e conservação em Portugal, Espanha e Bélgica*, Lisboa, 2004, 237-245.

- Bartrum, 1995
BARTRUM, Giulia: *German Renaissance prints (1490-1550)*, London, 1995.

- Basanta Campos, 2000
BASANTA CAMPOS, José Luis: «La biblioteca de Juan Bautista de Celma (1535-1608?)», *El Museo de Pontevedra*, LIV, 2000, 93-98.

- Baschet, 1983
BASCHET, Jérôme: «Images de désordre et ordre de l'image. Répresentations médiévales de l'enfer», *Médiévales*, II, 4, 1983, 15-36.

- Baschet, 1990
«Les justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XII^{e}-XV^{e} siècle)», *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques*, 5, 1990. Edición electrónica: http://ccrh.revues.org/2886. Fecha de consulta: 24 de mayo de 2016.

- Baschet, 1998
«Vision béatifique et répresentations du Paradis (XI^{e}-XV^{e} siècles)», *Micrologus*, 6, 1998, 73-93.

- Baschet, 2008
«Une image à deux temps. Jugement Dernier et jugement des âmes au Moyen Âge», *Images Re-vues*, Hors-série 1, 2008. Edición electrónica: https://imagesrevues.revues.org/878. Fecha

de consulta: 24 de mayo de 2016.

- Baschet, 2009
«Les sept péchés capitaux et leurs châtiments dans l'iconographie médiévale», en CASAGRANDE, Carla y VECCHIO, Silvana: *Histoire des péchés capitaux au Moyen Âge*, Paris, 2009, 340-384.

- Bassegoda Hugas, 1989
BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura: «Observaciones sobre el *Arte de la pintura* de Francisco Pacheco como tratado de iconografía», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, II, 3, 1989, 185-196.

- Bastero Eleizalde, 1985
BASTERO ELEIZALDE, Juan Luis: «Naturaleza del pecado en San Ambrosio de Milán», *Cuadernos Doctorales*, VIII, 2, 1985, 102-190.

- Bates, 2005
BATES, Alan: *Emblematic monsters. Unnatural conceptions and deformed births in Early Modern Europe*, Amsterdam-New York, 2005.

- Baudoin, 1644
BAUDOIN, Jean: *Iconologie, ou, Explication nouvelle de plusieurs images, emblemes, & autres figures hyerogliphiques des vertus, des vices, des arts, des sciences, des causes naturelles, des humeurs differentes, & des passions humaines*, Paris, 1644.

- Baudoin, 1643
Iconologie, ou, Explication nouvelle de plusieurs images, emblemes, & autres figures hyerogliphiques des vertus, des vices, des arts, des sciences, des causes naturelles, des humeurs differentes, & des passions humaines. Seconde partie, Paris, 1643.

- Baviera y Bentini, 1997
BAVIERA, Salvatore y BENTINI, Jedranka (a cura di): *Misterio e immagine. L'Eucaristia nell'arte dal XVI al XVIII secolo*, Milano, 1997.

- Bazin, 1953
BAZIN, Germain: «Morphologie du rétable portugais», *Belas Artes*, 5, 1953, 3-28.

- Bazin, 1981
«La colonne salomonique», *L'Oeil*, 316, 1981, 56-63.

- Becerro de Bengoa, 1889
BECERRO DE BENGOA, Ricardo: «El monasterio de Carrión», *La España Moderna*, VII, 1889, 55-96.

- Becker, 2008
BECKER, Udo: *Enciclopedia de los símbolos*, Barcelona, 2008 (1ª ed.: 1996).

- Beigbeder, 1989
BEIGBEDER, Olivier: *Léxico de los símbolos*, Madrid, 1989 (1ª ed.: 1979).

- Belda Navarro, 1998
BELDA NAVARRO, Cristóbal: «Metodología para el estudio del retablo barroco», *Imafronte*, 12, 1998, 9-24.

- Beltrán de Heredia, 1936
BELTRÁN DE HEREDIA, Vicente, OP: «La facultad de teología en la Universidad de Oviedo», *La Ciencia Tomista*, 55, 1936, 213-259.

- Beltrán de Heredia, 1941
«La teología en nuestras universidades del Siglo de Oro», *Analecta Sacra Tarraconensia*, 14, 1941, 1-29.

- Benton, 1992
BENTON, Janetta Rebold: *Bestiaire médiéval. Les animaux dans l'art du Moyen Âge*, Paris, 1992.

- Berceo, 1992
BERCEO, Gonzalo de: *Los signos del Juicio Final*, Madrid, 1992. Edición y comentario de Michel García.

- Berlioz, 1999
BERLIOZ, Jacques: «Le crapaud, animal diabolique: une exemplaire construction médiévale», en BERLIOZ, Jacques y POLO DE BEAULIEU, Marie Anne (dirs.): *L'Animal exemplaire au Moyen Âge (V^e^-XV^e^ siècles)*, Rennes, 1999, 267-288.

- Bernal Muñoz, 1990
BERNAL MUÑOZ, José Luis: «San Sebastián. Una interpretación cristiana del mundo clásico», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XL, 1990, 65-70.

- Bernat Vistarini y Cull, 1999
BERNAT VISTARINI, Antonio Pablo y CULL, John: *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados*, Madrid, 1999.

- Bernis y Descalzo Lorenzo, 2014
BERNIS, Carmen y DESCALZO LORENZO, Amalia: «El vestido femenino español en la época de los Austrias», en COLOMER, José Luis y DESCALZO LORENZO, Amalia (dirs.): *Vestir a la española. Prestigio y vigencia del atuendo español en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*, I, Madrid, 2014, 39-76.

- Berriot-Salvatore, 2012
BERRIOT-SALVADORE, Evelyne, PASCAL, Catherine, ROUDAUT, François y TRAN, Trung (dirs.): *La vertu de Prudence entre Moyen Âge et âge classique*, Paris, 2012.

- Bertos Herrera, 1986
BERTOS HERRERA, María del Pilar: *El tema de la eucaristía en el arte de Granada y su provincia*, I, Granada, 1986, 203-265.

- Bestiario Toscano, 1986
El Bestiario Toscano, Madrid, 1986. Traducción de Alfred Serrano i Donet y Josep Sanchís i Carbonell.

- Bèze, 1580
BÈZE, Théodore de: *Icones, id est verae imagines virorum doctrina simul et pietate illustrium, quorum praecipuè ministerio partim bonarum literarum studia sunt restituta, partim vera religio in variis orbis christiani regionibus, nostra patrumque memoria fuit instaurata, additis eorundem vitae, & operae descriptionibus, quibus adiectae sunt nonnullae picturae quas emblemata vocant*, Genevae, 1580.

- Bialostocki, 1973
BIALOSTOCKI, Jan: *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*, Barcelona, 1973, 79-107, 111-124, 185-226.

- Biedermann, 1993
BIEDERMANN, Hans: *Diccionario de símbolos,* Barcelona, 1993 (1ª ed.: 1989).

- Bislenghi, 2003
BISLENGHI, Attilio: *Di luce e d'ombra. Mille anni di amore e devozione a Santa Liberata*, Savona, 2003.

- Bivar, 1627
BIVAR, Francisco de, O. Cist.: *Flavii Lucii Dextri barcinonensis, viri clarissimi, Orientalis Imperii Praefecti Praetorio, & D. Hieronymo amicissimi. Chronicon omnimodae historiae, primum quidem eidem Hieronymo dicatum, sed eo ad superos translato, multis locis locupletatum, Paulo Orosio tarraconensi iterum nuncupatum*, Lugduni, 1627.

- Bivar, 1651
Marci Maximi episcopi caesaraugustani viri doctissimi. Continuatio chronici omnimodae historiae ab anno Christi 430, ubi Flav. L. Dexter, usque ab 612 quo maximus pervenit. Una cum additionibus S. Braulionis, Helecanis, Taionis, & Valderedi caesaraugustanorum itidem episcoporum, Madriti, 1651.

- Blas, Carlos y Matilla, 2011
BLAS BENITO, Javier, CARLOS VARONA, María Cruz de y MATILLA RODRÍGUEZ,

José Manuel: *Grabadores extranjeros en la Corte española del Barroco*, Madrid, 2011.

- Block, 2004a
BLOCK, Elaine: *Corpus of medieval misericords in France. XIII-XVI century*, Turnhout, 2004.

- Block, 2004b
Corpus of medieval misericords. Iberia. Portugal-Spain. XIII-XVI, Turnhout, 2004.

- Bocchi, 1574
BOCCHI, Achile: *Symbolicarum quaestionum, de uniuerso genere, quas serio ludebat, libri quinqu*e, Bononiae, 1574.

- Boeckl, 2000
BOECKL, Christine: *Images of plague and pestilence. Iconography and iconology*, Kirksville, Missouri, 2000.

- Boehn, 1928-1929
BOEHN, Max von: *La moda. Historia del traje en Europa desde los orígenes del Cristianismo hasta nuestros días*, 8 vols., Barcelona, 1928-1929.

- Boloqui Larraya, 1983
BOLOQUI LARRAYA, Belén: *Escultura zaragozana en la época de los Ramírez, 1710-1780*, 2 vols., Madrid, 1983.

- Bonet Blanco, 2001
BONET BLANCO, María Concepción: «El retablo barroco, escenografía e imagen», en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (coord.): *El monasterio de El Escorial y la pintura*, El Escorial, 2001, 623-642.

- Bonet Correa, 1983
BONET CORREA, Antonio: «La evolución de la caja de órgano en España y Portugal», en BONET CORREA, Antonio (coord.): *El órgano español. Actas del I congreso*, Madrid, 1983, 243-354.

- Bonet Correa, 1984
La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII, Madrid, 1984.

- Bonet Correa, 1993
Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles, Madrid, 1993.

- Bonet Salamanca, 2015
BONET SALAMANCA, Antonio: «Tipología escultórica teresiana», en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (coord.): *Santa Teresa y el mundo teresiano del*

Barroco, El Escorial, 2015, 547-566.

- Borja, 1680
BORJA, Juan de: *Empresas morales*, Bruselas, 1680 (1ª ed.: Praha, 1581).

- Borromeo, 1985
BORROMEO, Carlos: *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*, México, 1985. Introducción, traducción y notas de Búlmaro Reyes Coria y nota preliminar de Elena Isabel Estrada de Gerlero.

- Bottineau, 1965
BOTTINEAU, Yves: «El apóstol en la legión de los santos. Iconografía de Santiago», en BOTTINEAU, Yves: *El Camino de Santiago*, Barcelona, 1965, 113-119.

- Boucher, 2009
BOUCHER, François: *Historia del traje en Occidente. Desde los orígenes hasta la actualidad*, Barcelona, 2009.

- Bouza Álvarez, 2009
BOUZA ÁLVAREZ, Fernando: «Dar Galicia y el gallego a la imprenta. *As galegadas* y *A história de Galicia* de Lobariñas Feijóo, la *Verdadera descripción* de Ojea y algunas iniciativas historiográficas de la primera mitad del siglo XVII», *Obradoiro de Historia Moderna*, 18, 2009, 9-44.

- Bouzy, 2008
BOUZY, Christian: «Metáfora, símbolo y alegoría: las tres gracias del emblematismo», en GARCÍA MAHÍQUES, Rafael y ZURIAGA SENENT, Vicent Françesc (eds.): *Imagen y cultura. La interpretación de la imágenes como Historia cultural*, I, Valencia, 2008, 313-328.

- Bovey, 2006
BOVEY, Alixe: *Monstruos y grutescos en los manuscritos medievales*, London, 2006.

- Brandão, 1984
BRANDÃO, Domingos de Pinho: *Obra de talha dourada, ensamblagem e pintura na cidade e na diócese do Porto*, 4 vols., Porto, 1984.

- Breviario, 1561
Breviarium iuxta consuetudinem almae Ecclesiae Seguntinae..., Seguntiae, 1561.

- Breviario, 1564
Breviarium tudense, Salamanticae, 1564.

- Breviario, 1625
Officium proprium cum octava sanctae Liberatae virginis et martyris, almae cathedralis ec-

clesiae seguntina, et totius eius diocesis beneficae patronae aprobatum, septima die iunii 1625, Caesaraugustae, 1625.

- Breviario, 1626
Officium proprium cum octava sanctae Liberatae virginis et martyris, patronae ecclesia et dioecesis seguntinae, Matriti, 1626.

- Breviario, 1634
Breviarium bracarense, Bracarae Augustae, 1634.

- Breviario, 1683
Officium sanctae Liberatae virginis, et martyris, patronae Ecclesiae, & Dioecesis Seguntinae, Barcinone, 1683.

- Brito, 1690a
BRITO, Bernardo de, O. Cist.: *Monarchia lusytana. Parte primeia que contem as historias de Portugal desde a criação do mundo te o nacimento de nosso señor Jesu Christo*, Lisboa, 1690 (1ª ed.: Alcobaça, 1597).

- Brito, 1690b
Segunda parte da monarchia lusytana. Em que se continuão as historias de Portugal desde o nacimento de Nosso Saluador Iesu Christo, ate ser dado em dote ao conde dom Henrique, Lisboa, 1690 (1ª ed.: Lisboa, 1609).

- Brown y Lascelle, 1972
BROWN, Howard Meyer y LASCELLE, Joan: *Musical iconography. A manual for cataloguing musical subjects in western art before 1800*, Cambridge, 1972.

- Broz Rei, 1991
BROZ REI, Xosé Manuel: «O mosteiro de Sancti Spiritus de Melide: 3 etapas de construcción», *Boletín do Centro de Estudos Melidenses*, 6, 1991, 71-77.

- Broz Rei, 1999
«Sobre a ascendencia melidán de Francisco de Castro Canseco», *Boletín do Centro de Estudos Melidenses*, 12, 1999, 61-64.

- Brunel, 2016
BRUNEL, Julie: *La représentation iconographique du diable à l'époque moderne en Europe*, Lyon, 2016. Diplôme national de master de l'Université de Lyon.

- Bruquetas Galán, 2002
BRUQUETAS GALÁN, Rocío: *Técnicas y materiales de la pintura española en los Siglos de Oro*, Madrid, 2002.

- Bruquetas Galán, 2006
«Los gremios, las ordenanzas, los obradores», en *Los retablos. Técnicas, materiales y procedimientos. Actas del I congreso del Grupo Español del International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works*, Madrid, 2006.

- Bruquetas Galán, 2011
«El uso de la madera en los retablos: aportación de las fuentes históricas para los siglos XVI y XVII», en INEBA TAMARIT, Pilar et al. (eds.): *Estructura y sistemas constructivos en retablos: estudios y conservación. Actas de las jornadas fundacionales del grupo de trabajo de retablos del Grupo Español IIC*, Valencia, 2011, 63-73.

- Bucarelli y María Morales, 2011
BUCARELLI, Ottavio y MARÍA MORALES, Martín (dirs.): *Paulo apostolo martyri. L'apostolo San Paolo nella storia, nell'arte e nell'archeologia*, Roma, 2011.

- Bueno Sánchez, 2008
BUENO SÁNCHEZ, Marisa: «*Quasi per ignem*. Claves figurativas de la topografía del Más Allá», en CARRASCO MANCHADO, Ana Isabel y RÁBADE OBRADÓ, María del Pilar (coords.): *Pecar en la Edad Media*, Madrid, 2008, 379-407.

- Buján Núñez, 1992
BUJÁN NÚÑEZ, José Daniel: «Desamortización y bibliotecas en la provincia de Pontevedra», *Pontevedra*, 8-9, 1992, 263-274.

- Buquet, 2013a
BUQUET, Thierry: «Preventing *Monkey Business*. Fettered apes in the Middle Ages», *Medieval Animal Data Network*, 2013. Edición electrónica: http://mad.hypotheses.org/37. Fecha de consulta: 24 de mayo de 2016.

- Buquet, 2013b
«Les animaux exotiques dans les ménageries médiévales», en TOUSSAINT, Jacques: *Fabuleuses histoires des bêtes et des hommes*, Namur, 2013, 97-121. Edición electrónica: https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00905429. Fecha de consulta: 24 de mayo de 2016.

- Bury, 2001
BURY, Michael: *The print in Italy (1550-1620)*, London, 2001.

C

- Cabanillas Delgadillo, 1998
CABANILLAS DELGADILLO, Virgilio Freddy: «El bestiario del Averno: sobre animales y demonios», *Alma Mater*, 15, 1998, 19-36.

- Cacheda Barreiro, 2002
CACHEDA BARREIRO, Rosa Margarita: «El emblema como elemento iconográfico en la portada del libro en tiempos de Felipe II», en BERNAT VISTARINI, Antonio Pablo y CULL, John (eds.): *Los días del Alción. Emblemas, literatura y arte del Siglo de Oro. Actas del IV congreso internacional de la Sociedad Española de Emblemática*, Barcelona, 2002, 109-120.

- Cacheda Barreiro, 2003
«La portada del libro en tiempos de Felipe II. Un acercamiento iconográfico», en *Silos. Un milenio. Actas del congreso internacional sobre la abadía de Santo Domingo de Silos*, Burgos, 2003, 295-302.

- Cacheda Barreiro, 2004
«Domingo Rodríguez de Pazos», en *Artistas galegos. Escultores. Séculos XVIII e XIX*, Vigo, 2004, 148-179.

- Cacheda Barreiro, 2005a
«Dogma, ideología y devoción. La Inmaculada Concepción a través de las estampas del siglo XVII», CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (coord.): *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte*, II, El Escorial, 2005, 845-868.

- Cacheda Barreiro, 2005b
«Estampas para una iconografía de Santiago: de la imagen culta a la devoción popular», *Compostellanum*, L, 1-4, 2005, 654-670.

- Cacheda Barreiro, 2006a
La portada del libro en la España de los Austrias menores. Un estudio iconográfico, Santiago de Compostela, 2006.

- Cacheda Barreiro, 2006b
«Ausculta, o fili: Vita et miracula sanctissimi patris Benedicti», FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, Enrique y MONTERROSO MONTERO, Juan Manuel (eds.): *Arte benedictina nos camiños de Santiago*, Santiago de Compostela, 2006, 53-64.

- Cadenas Vicent, 1954
CADENAS Y VICENT, Vicente de: *Diccionario heráldico. Términos, piezas y figuras usadas en la ciencia del blasón*, Madrid, 1954.

- Cairasco de Figueroa, 1613
CAIRASCO DE FIGUEROA, Bartolomé: *Templo militante. Flos sanctorum, y triumphos de sus virtudes... Primera y segunda parte*, Lisboa, 1613.

- Cairasco de Figueroa, 1609
Tercera parte del templo militante, festividades y vidas de santos, declaración y triunfos de sus virtudes, y partes que en ellos resplandecieron, Madrid, 1609.

- Cairasco de Figueroa, 1615
Quarta parte del templo militante. Flos sanctorum y triumphos de sus virtudes, Lisboa, 1615.

- Cal Pardo, 1987
CAL PARDO, Enrique: «Sacristía y custodia de la catedral de Mondoñedo», *Estudios Mindonienses*, 3, 1987, 549-570.

- Cal Pardo, 2002
La catedral de Mondoñedo, Lugo, 2002.

- Cal Pardo, 2003
Episcopologio mindoniense, Santiago de Compostela, 2003.

- Calderón, 1619
CALDERÓN, Juan, OFM: *Fragmentum chronici, sive omnimodae historiae Flavii Lucii Dextri barcinonensis. Cum chronico Marci Maximi & addtionibus Sancti Braulionis & etiem Helecae episcoporum caesaraugustorum...*, Caesaraugustae, 1619.

- Calderón y Pardo Villarroel, 1658
CALDERÓN, Antonio y PARDO VILLARROEL, Gerónimo: *Excelencias y primacías del apóstol Santiago el Mayor, único patrón de España, y capitán general de las armas cathólicas*, Madrid, 1658.

- Calderón Benjumea, 1990
CALDERÓN BENJUMEA, Carmen: *Iconografía de Santa Ana en Sevilla y Triana*, Sevilla, 1990.

- Camargo Salgado, 1642
CAMARGO Y SALGADO, Fernando de, OSA: *La Iglesia militante. Cronología sacra y epítome historial de todo quanto ha sucedido en ella próspero y aduerso*, Madrid, 1642.

- Camerarius, 1603a
CAMERARIUS, Joachim: *Symbolorum & emblematum ex re herbaria desumtorum centuria una*, Leipzig, 1603.

- Camerarius, 1603b
Symbolorum & emblematum ex animalibus quadrupedibus desumtorum centuria altera, Leipzig, 1603.

- Camerarius, 1603c
Symbolorum & emblematum ex volatilibus et insectis desumtorum centuria tertia, Leipzig, 1603.

- Camerarius, 1603d
Symbolorum & emblematum ex aquatilibus et reptilibus desumptorum centuria quarta, Leipzig, 1603.

- Cames, 1971
CAMES, Gérard: *Allégories et symboles dans l'Hortus deliciarum*, Leiden, 1971, 54-73.

- Cameselle Bastos, 1989
CAMESELLE BASTOS, Domingo: «Historia de las iglesias de Bayona la Real. I: Capilla de Santa Liberata», *Tui. Museo y Archivo Histórico Diocesano*, V, 1989, 37-64.

- Camón Aznar, 1954
CAMÓN AZNAR, José: «Santiago en el arte», en *Santiago en la historia, la literatura y el arte*, II, Madrid, 1954, 151-158.

- Camón Aznar, 1972
«San José en el arte español», *Goya*, 107, 1972, 306-313.

- Camporesi, 1997
CAMPORESI, Piero: *Il sugo della vita. Simbolismo e magia del sangue*, Milano, 1997.

- Campuzano Ruiz, 1991
CAMPUZANO RUIZ, Enrique: *Casonas y palacios de Cantabria*, Santander, 1991, 179-180.

- Candau Chacón, 2007
CANDAU CHACÓN, María Luisa: «Disciplinamiento católico e identidad de género. Mujeres, sensualidad y penitencia en la España moderna», *Manuscrits*, 25, 2007, 211-237.

- Cantera Montenegro, 2010
CANTERA MONTENEGRO, Jesús: «La devoción a San José como vía para la formación de su iconografía», *Pasos de Arte y Cultura*, 14, 2010, 36-38.

- Cantera Montenegro, 2014
«La figura de San José en el arte», *Mirabilia Ars*, 1, 2014/2, 35-94.

- Cañedo Argüelles, 1982
CAÑEDO ARGÜELLES, Cristina: *Arte y teoría. La Contrarreforma y España*, Oviedo, 1982.

- Cao Moure, 1931
CAO MOURE, José: *Relicario monumental de Galicia*, Vigo, 1931.

- Capaccio, 1592
CAPACCIO, Giulio Cesare: *Delle imprese*, Napoli, 1592.

- Caramés González, 1972
CARAMÉS GONZÁLEZ, Concepción: «El escultor y entallador Francisco de Castro Canseco (1693-1724)», *Boletín Auriense*, II, 1972, 167-192.

- Carmona Muela, 2003
CARMONA MUELA, Juan: *Iconografía de los santos*, Madrid, 2003.

- Cartujano, 1639
De las quatro postrimerías del hombre, Muerte, Iuizio, Infierno, i Gloria. Por el doctísimo i ilustradísimo doctor Dionisio Cartujano, de la Orden de la Cartuja. Traducido de latín en romance por el doctor Lucas de Soria, presbítero canónigo de la Santa Iglesia de Sevilla, consultor de la Inquisición, Sevilla, 1639.

- Carvajal González, 2010
CARVAJAL GONZÁLEZ, Helena: «El *Agnus Dei*», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, II, 4, 2010, 1-7.

- Carvajal González, 2015a
«San Sebastián, mártir y protector contra la peste», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, VII, 13, 2015, 55-65.

- Carvajal González, 2015b
«Santiago peregrino», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, VII, 14, 2015, 63-75.

- Jorge Cardoso, 1652
CARDOSO, Jorge: *Agiologio lusitano dos sanctos, e varoens illustres en virtude do Reino de Portugal e suas conquistas... Tomo I*, Lisboa, 1652.

- Jorge Cardoso, 1657
Agiologio lusitano dos sanctos, e varoens illustres en virtude do Reino de Portugal e suas conquistas... Tomo II, Lisboa, 1657.

- Jorge Cardoso, 1666
Agiologio lusitano dos sanctos, e varoens illustres en virtude do Reino de Portugal e suas conquistas... Tomo III, Lisboa, 1666.

- Caro, 1627
CARO, Rodrigo: *Flavi Luci Dextri V. C. omnimodae historiae quae extant fragmenta cum chronico M. Maximi et Helecae ac S. Braulionis caesaraugustanorum episcoporum. Notis Ruderici Cari baetici illustrata*, Hispali, 1627.

- Carranza Vera, 2007
CARRANZA VERA, Claudia: «Monstruos y prodigios en la literatura de cordel del siglo XVII español», *Revista de Literaturas Populares*, VI, 1, 2007, 5-35.

- Carrascal Muñoz, 1972
CARRASCAL MUÑOZ, José María: «San José en el arte español», *Bellas Artes*, 14, 1972, 33-40.

- Carrassón López de Letona, 2004
CARRASSÓN LÓPEZ DE LETONA, Ana: «Las técnicas de dorado en los siglos XVII y XVIII en España», en *Policromia. A escultura policromada religiosa dos séculos XVII e XVIII. Estudo comparativo das técnicas, alterações e conservação em Portugal, Espanha e Bélgica*, Lisboa, 2004, 189-196.

- Carrassón López de Letona, 2005
«El trabajo de campo para el estudio e intervención en la policromía de los retablos en madera», en *Investigación en conservación y restauración. Actas del II congreso del Grupo Español del International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works*, Barcelona, 2005.

- Carrassón López de Letona, 2006a
«Construcción y ensamblaje de los retablos de madera», en *Los retablos. Técnicas, materiales y procedimientos. Actas del I congreso del Grupo Español del International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works*, Madrid, 2006.

- Carrassón López de Letona, 2006b
«Preparaciones, dorado y policromía de los retablos de madera», en *Los retablos. Técnicas, materiales y procedimientos. Actas del I congreso del Grupo Español del International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works*, Madrid, 2006.

- Carrete Parrondo, 1981
CARRETE PARRONDO, Juan, FERNÁNDEZ DELGADO, Javier y VEGA GONZÁLEZ, Jesusa (eds.): *Estampas. Cinco siglos de imagen impresa*, Madrid, 1981.

- Carrete Parrondo, 1988
CARRETE PARRONDO, Juan: «El grabado y la estampa barroca», en CARRETE PARRONDO, Juan, CHECA CREMADES, Fernando y BOZAL, Valeriano: *El grabado en España (siglos XV al XVIII)*, Madrid, 1988, 201-393.

- Carrete Parrondo, 1993
«Estampas fantásticas: imágenes y descripciones de monstruos», en DAVIS, Charles y SMITH, Paul Julian (eds.): *Art and literature in Spain: 1600-1800. Studies in honour of Nigel Glendinning,* London, 1993, 55-67.

- Carrete Parrondo, 1994
«La ilustración de los libros. Siglos XV al XVIII», en ESCOLAR, Hipólito (ed.): *Historia ilustrada del libro español. De los incunables al siglo XVIII,* Madrid, 1994, 271-359.

- Carro García, 1950
CARRO GARCÍA, Jesús: *Las catedrales gallegas*, Buenos Aires, 1950, 39-54.

- Carvajal González, 2015
CARVAJAL GONZÁLEZ, Helena: «San Sebastián, mártir y protector contra la peste», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, VI, 13, 2015, 55-65.

- Casal Aboy, 1962a
CASAL ABOY, José: «Tuy monumental. El claustro de la Catedral. Siglo XIII», *Boletín Informativo del Centro de Iniciativas y Turismo de Tuy*, 21, 1962, 8.

- Casal Aboy, 1962b
«Tuy monumental. El claustro de la Catedral. Siglo XV», *Boletín Informativo del Centro de Iniciativas y Turismo de Tuy*, 22, 1962, 8.

- Casal Aboy, 1962c
«Tuy monumental. El claustro de la Catedral. Siglo XIII (continuación)», *Boletín Informativo del Centro de Iniciativas y Turismo de Tuy*, 23, 1962, 8.

- Casal Aboy, 1962d
«Tuy monumental. El claustro de la Catedral. Siglo XVI», *Boletín Informativo del Centro de Iniciativas y Turismo de Tuy*, 24, 1962, 8.

- Casal González, 1884
CASAL GONZÁLEZ, Máximo: *Apuntes histórico-biográfico-descriptivos de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Tuy y sus hijos ilustres*, Tuy, 1884.

- Casas Otero, 2007
CASÁS OTERO, Jesús: «Domingo Rodríguez de Pazos, autor del retablo mayor de la colegiata de Cangas», *Castellum Tyde*, 1, 2007, 131-159.

- Castañer López, 1991
CASTAÑER LÓPEZ, Xesqui: «Iconografía del simbolismo humano femenino en el territorio histórico de Álava: sibyllas, virtudes et claris mulieribus», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, IV, 7, 1991, 235-240.

- Castaño García, 1986
CASTAÑO GARCÍA, Joan: *Iconografía de la Virgen de la Asunción, patrona de Elche*, Alicante, 1986.

Castellá Ferrer, 1610
CASTELLÁ FERRER, Mauro: *Historia del apóstol de Iesus Christo Sanctiago Zebedeo, patrón y capitán general de las Españas*, Madrid, 1610.

- Castelli, 2007
CASTELLI, Enrico: *Lo demoníaco en el arte. Su significado filosófico*, Madrid, 2007.

- Castex, 1890
CASTEX, Raymond: *Sainte Livrade. Étude historique et critique sur sa vie, son martyre, ses reliques et son culte*, Lille, 1890.

- Castillo, 1584
CASTILLO, Hernando de, OP: *Primera parte de la historia general de Sancto Domingo, y de su Orden de Predicadores*, Madrid, 1584.

- Castillo, 1592
Segunda parte de la historia general de Sancto Domingo, y de su Orden de Predicadores, Valladolid, 1592.

- Castillo Guerrero, 2002
CASTILLO GUERRERO, Miguel: «Iconografía de San Sebastián en el arte occidental. Notas para su estudio», *Espacio y Tiempo. Revista de Ciencias Humanas*, 16, 2002, 9-47.

- Castiñeiras González, 2000
CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio: «La catedral románica: tipología arquitectónica y narración visual», en NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel (ed.): *Santiago, la catedral y la memoria del arte*, Santiago, 2000, 39-96.

- Castro Fernández, 2003
CASTRO FERNÁNDEZ, Belén María: *La evolución de la catedral de Tui durante la época Contemporánea (siglos XIX-XX)*, Santiago de Compostela, 2000. Memoria histórica perteneciente al Plan Director del Conjunto Catedralicio de Tui.

- Castro Fernández, 2003
La restauración de la catedral de Tui. Historicismo y conservación (siglos XIX y XX), Sada, 2003.

- Castro Fernández, 2006
«La revalorización del entorno monumental de la catedral de Tui: de las especulaciones del canónigo Cerviño a la actuación de Pons-Sorolla», en GONZÁLEZ SOUTELO, Silvia y CENDÓN FERNÁNDEZ, Marta (coords.): *Tui. Pasado, presente y futuro. Actas del I coloquio de historia de Tui*, Pontevedra, 2006, 225-242.

- Castro Fernández, 2007
Francisco Pons-Sorolla y Arnau, arquitecto-restaurador: sus intervenciones en Galicia (1945-1985), Santiago de Compostela, 2007.

- Castro Fernández, 2015
«Las obras catedralicias en el siglo XIX», en SEARA MORALES, Iago (dir.): *La catedral de Tui desde su plan director*, Santiago de Compostela, 2015, 115-118.

- Catecismo, 1782
Catecismo del Santo Concilio de Trento para los párrocos…, Valencia, 1782.

- Caucci von Saucken, 1992
CAUCCI VON SAUCKEN, Paolo: «La vía lusitana en los relatos de los peregrinos italianos», en *Atas do I congresso internacional dos caminhos portugueses de Santiago de Compostela*, Lisboa, 1992, 245-259.

- Caucci von Saucken, 1994
«El Camino Portugués a su paso por Galicia en la literatura de viajeros y peregrinos», *Actas del II encuentro internacional sobre los caminos portugueses a Santiago*, Vigo, 1994, 17-29.

- Cavagna, 2010
CAVAGNA, Mattia: «L'Enfer au Moyen Âge: un lieu rempli d'espoir», en BALACE, Sophie y POORTER, Alexandra de (dirs.): *Entre Paradis et Enfer. Mourir au Moyen Âge. 600-1600*, Bruxelles, 2010, 198-211.

- Cea Gutiérrez, 1992
CEA GUTIÉRREZ, Antonio: *Religiosidad popular. Imágenes vestideras*, Zamora, 1992.

- Céard, 1996
CÉARD, Jean: *La nature et les prodiges. L'insolite au XVI^e siècle, en France*, Genève, 1996 (1ª ed.: 1977).

- Cendón Fernández, 1993
CENDÓN FERNÁNDEZ, Marta: «Hipótesis sobre la planta medieval de la catedral de Tui», *El Museo de Pontevedra*, XLVII, 1993, 101-122.

- Cendón Fernández, 1994
«Las etapas constructivas de la catedral medieval de Tuy», *Tui. Museo y Archivo Histórico Diocesano*, VII, 1994, 197-212.

- Cendón Fernández, 1997
«Los santos de su devoción: aspectos de religiosidad popular en los sepulcros episcopales en la Castilla de finales de la Edad Media», en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (coord.): *Religiosidad popular en España. Actas del simposium*, II, 1997, 779-798.

- Cendón Fernández, 2000a
La Catedral de Tuy en época medieval, Pontevedra, 2000 (1ª ed.: 1995).

- Cendón Fernández, 2000b
La catedral medieval, Santiago de Compostela, 2000. Memoria histórica perteneciente al Plan Director del Conjunto Catedralicio de Tui.

- Cendón Fernández, 2002
«El pecado en la capilla de San Andrés de la catedral de Tui», *Quintana*, 1, 2002, 197-209.

- Cendón Fernández, 2003
«El claustro de la catedral de Tui», en LÓPEZ VÁZQUEZ, José Manuel, GOY DIZ, Ana y FOLGAR DE LA CALLE, María del Carmen (coords.): *Memoria artis. Studia in memoriam María Dolores Vila Jato*, I, Santiago de Compostela, 2003, 53-70.

- Cendón Fernández, 2005
«Catedral de Tui», en YZQUIERDO PERRÍN, Ramón (coord.): *Las catedrales de Galicia*, León, 2005, 141-169.

- Cendón Fernández, 2006
«El arte medieval en Tui: la catedral como foco receptor y difusor del Románico y Gótico», en GONZÁLEZ SOUTELO, Silvia y CENDÓN FERNÁNDEZ, Marta (coords.): *Tui. Pasado, presente y futuro. Actas del I coloquio de historia de Tui, Pontevedra*, Pontevedra, 2006, 121-155.

- Cendón Fernández, 2007
«La capilla de Santa Catalina y el palacio episcopal de Diego de Muros en la catedral de Tui», *Castellum Tyde*, 1, 2007, 105-118.

- Cendón Fernández, 2015
«El conjunto catedralicio en la Edad Media», en SEARA MORALES, Iago (dir.): *La catedral de Tui desde su plan director*, Santiago de Compostela, 2015, 77-95.

- Cendoya Echániz, 1992
CENDOYA ECHÁNIZ, Ignacio: *El retablo barroco en el Goierri. La constante academicista en Gipúzkoa*, San Sebastián, 1992.

- Eusebio de Cesarea, 2010
Eusebio. Historia de la Iglesia, Grand Rapids-Michigan, 2010. Traducción y comentario por Paul L. Maier.

- Cessole, 1975
CESSOLE, Bruno de: «Images de la mort à l'âge baroque», *Anthinéa*, 8, 1978, 1-19.

- Chamoso Lamas, 1950
CHAMOSO LAMAS, Manuel: «El coro de la catedral de Santiago», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, V, 16, 1950, 189-215.

- Champeaux y Sterckx, 1992
CHAMPEAUX, Gérard de y STERCKX, Sébastien, OSB: *Introducción a los símbolos*, Madrid, 1992 (1ª ed.: 1972).

- Chaos Montero, 1995
CHAOS MONTERO, Elisa: *Estudio arquitectónico de los retablos existentes en las iglesias de la ciudad de Lugo*, Santiago de Compostela, 1995. Memoria de Licenciatura inédita de la Universidade de Santiago de Compostela.

- Charbonneau-Lassay, 1997
CHARBONNEAU-LASSAY, Louis: *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*, 2 vols., Palma de Mallorca, 1997.

- Chastel, 1955
CHASTEL, André: «Le Baroque et la mort», en CASTELLI, Enrico (ed.): *Retorica e Barocco. Atti del III congresso internazionale di studi umanistici*, Roma, 1955, 33-46.

- Chastel, 1957
«L'art et le sentiment de la mort au XVII^{e} siècle», *XVII^{e} Siècle*, 36-37, 1957, 287-293.

- Chauchadis, 2006
CHAUCHADIS, Claude: «La vida, el martirio, la invención, las grandezas y las translaciones de los gloriosos niños mártires San Justo y Pastor, de Ambrosio de Morales: una hagiografía en movimiento», en VITSE, Marc (ed.): *Homenaje a Henri Guerreiro. La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, Madrid, 2006, 393-404.

- Checa Cremades, 1988
CHECA CREMADES, Fernando: «La imagen impresa en el Renacimiento y el Manierismo», en CARRETE PARRONDO, Juan, CHECA CREMADES, Fernando y BOZAL, Valeriano: *El grabado en España (siglos XV al XVIII)*, Madrid, 1987, 11-200.

- Chevalier, 1991
CHEVALIER, Jean (dir.): *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, 1991.

- Chew, 1947
CHEW, Samuel Claggett: *The virtues reconciled. An iconographic study*, Toronto, 1947.

- Christe, 1999
CHRISTE, Yves: *Jugements derniers*, Saint-Léger-Vauban, 1999.

- Ciccarese, 2002
CICCARESE, Maria Pia (a cura di): *Animali simbolici. Alle origini del bestiario cristiano I (agnello-gufo)*, Bologna, 2002.

- Ciccarese, 2007
Animali simbolici. Alle origini del bestiario cristiano II (leone-zanzara), Bologna, 2007.

- Cirlot, 1987
CIRLOT VALENZUELA, Victòria: «El drac en la cultura medieval», en BOTEY, Lambert y CIRLOT VALENZUELA, Victòria (eds.): *El drac en la cultura medieval*, Barcelona, 1987, 7-25.

- Cirlot, 1990
«La estética de lo monstruoso en la Edad Media», *Revista de Literatura Medieval*, 2, 1990, 175-182.

- Cirlot Laporta, 1994.
CIRLOT LAPORTA, Juan Eduardo: *Diccionario de símbolos*, Barcelona, 1994.

- Civil, 1993a
CIVIL, Pierre: «Le squelette et le cadavre: aspects iconographiques de la peur de la mort en Espagne aux XVI^{e} et XVII^{e} siècles», en REDONDO, Augustin (coord.): *La peur de la mort en Espagne au Siècle d'Or. Littérature et iconographie*, Paris, 1993, 33-51.

- Civil, 1993b
«De Saint-Jacques Matamore à Saint Ignace de Loyola: stratégies de l'image des saints face à l'altérité religieuse (Espagne, XVI^{e}-XVII^{e} siècles)», en REDONDO, Augustin: *Les représentations de l'autre dans l'espace ibérique et ibéro-américain. II. Perspective diachronique*, Paris, 1993, 75-98.

- Civil, 1994
«De la femme à la Vierge. Aspects de l'iconographie mariale au tournant du Siècle d'Or», en REDONDO, Augustin (coord.): *Images de la femme en Espagne aus XVIe et XVIIe siècles. Des traditions aux renouvellements et à l'émergence d'images nouvelles*, Paris, 1994, 47-61.

- Civil, 1995a
«Le modèle du ménage heureux: l'image de Saint Joseph en Espagne à la charnière des XVI^{e} et XVII^{e} siècles», en REDONDO, Augustin (ed.): *Relations entre hommes et femmes en Espagne aux XVI^{e} et XVII^{e} siècles: réalités et fictions*, Paris, 1995, 21-37.

- Civil, 1995b
«Flos sanctorum et iconographie religieuse dans l'Espagne de la Contre-Réforme: le portrait de la Vierge», *Les Langues Néo-latines*, 295, 1995, 119-139.

- Civil, 1996
«Figurer l'enfer. Images et textes dans l'Espagne de la Contre-Réforme», en DUVIOLS, Jean-Paul y MOLINIÉ-BERTRAND, Annie (dirs.): *Enfers et damnations dans le monde hispanique et hispano-américain. Actes du colloque international*, Paris, 1996, 385-402.

- Civil, 1997
«Religiosité populaire et religiosité des elites à travers les *Flos sanctorum* de la fin du XVI siècle», en REDONDO, Augustin (ed.): *Relations entre identités culturelles dans l'espace iberique et ibéro-americain. II: Elites et masses*, Paris, 1997, 77-94.

- Civil, 1998
«Imagen y visión en la España de los siglos XVI y XVII», en COVO, Jacqueline (dir.): *Los poderes de la imagen*, Lille, 1998, 173-185.

- Civil, 2001
«Les martyrs de la foi dans l'Espagne de la Contre-Réforme. Textes et images», en CIVIL, Pierre (coord.): *Écriture, pouvoir et société en Espagne aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles. Hommage du CRES à Augustin Redondo*, Paris, 2001, 25-36.

- Civil, 2002
«L'image du martyr dans l'Espagne post-tridentine. Autour de quelques représentations de martyrs chartreux et mercédaires», *Cauces*, 3, 2002, 75-90.

- Civil, 2005
«El artesano y el artista: aspectos de la iconografía de San José y de San Lucas en la España del Siglo de Oro», en ARIZALETA, Amaia et al. (eds.): *Prácticas hagiográficas en la España medieval y del Siglo de Oro*, II, Toulouse, 2005, 225-251.

- Clemente García, 2011
CLEMENTE GARCÍA, Enriqueta: «Indumentaria civil», *Emblemata*, 17, 2011, 61-80.

- Clouzot, 1999
CLOUZOT, Martine: «La musique des marges. L'iconographie des animaux et des êtres hybrides musiciens dans les manuscrits enluminés du XII^e^ au XIV^e^ siècle», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XLII, 168, 1999, 323-342.

- Cocagnac, 1955
COCAGNAC, Augustin-Marie, OP: *Le Jugement Dernier dans l'art*, Paris, 1955.

- Cofiño Fernández, 2004
COFIÑO FERNÁNDEZ, Isabel: *Arquitectura religiosa en Cantabria (1685-1754). Las Montañas Bajas del arzobispado de Burgos*, Santander, 2004, 240.

- Colin-Goguel, 2008
COLIN-GOGUEL, Florence: *L'image de l'amour charnel au Moyen Âge*, Paris, 2008.

- Collar de Cáceres, 2010
COLLAR DE CÁCERES, Fernando: «El pintor renacentista Jácome de Blancas», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, LXXVI, 2010, 103-126.

- Colonna, 1499
COLONNA, Francesco: *Hypnerotomachia Poliphilii…*, Venetiae, 1499.

- Conceição, 1585
CONCEIÇÃO, António da, OP: *Chronicon fratrum Ordinis Praedicatorum. In quo tum res notabiles, tum personae doctrina, religione & sanctitate conspicuae, ab exordio ordinis ad haec usque nostra tempora, complectuntor*, Parisiis, 1585.

- Concilio de Trento, 1785
El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento, Madrid, 1785. Traducción de Ignacio López de Ayala.

- Constituciones, 1531
Las constituciones signodales del obispado de Tuy, Lyon, 1531.

- Constituciones, 1761
Constituciones synodales del obispado de Tuid, Santiago, 1761.

- Contreras López de Ayala, 1969
CONTRERAS Y LÓPEZ DE AYALA, Juan: «De Santiago peregrino a Santiago matamoros», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 238-240, 1969, 399-405.

- Córdoba, 1985
CÓRDOBA, Pierre: «Las leyendas en la historiografía del Siglo de Oro: el caso de los *falsos cronicones*», *Criticón*, 30, 1985, 235-253.

- Cordonnier y Heck, 2011
CORDONNIER, Rémy y HECK, Christian: *Le bestiaire médiéval. L'animal dans les manuscrits enluminés*, Paris, 2011.

- Cortês, 1987
CORTÊS, Fernando Augusto de Barros Russell: «Artistas portugueses que trabalharam na Galiza nos séculos XVI e XVII», en DIAS, Pedro (coord.): *As relações artísticas entre Portugal e Espanha na época dos descobrimentos. Actas do II simpósio luso-espanhol de história da arte*, Coimbra, 1987, 407-428.

- Cosgrave, 2005
COSGRAVE, Bronwyn: *Historia de la moda. Desde Egipto hasta nuestros días*, Barcelona, 2005.

- Cosnet, 2015
COSNET, Bertrand: *Sous le regard des vertus. Italie, XIV^{e} siècle*, Tours, 2015.

- Cotelo Felípez, 2007
COTELO FELÍPEZ, Mario: «Aportaciones documentales para el estudio del monasterio de San Salvador de Celanova», *Compostellanum*, LII, 1-2, 2007, 59-71.

- Courcelle, 1973
COURCELLE, Pierre Paul: *Recherches sur Saint Ambroise. Vies anciennes, culture, iconographie*, Paris, 1973.

- Couselo Bouzas, 2005
COUSELO BOUZAS, José: *Galicia artística en el siglo XVIII y primer cuarto del XIX*, Santiago de Compostela, 2005 (1ª ed.: 1932).

- Couto, 2007
COUTO, Júlio: *São Pedro Gonçalves Telmo*, Porto, 2007.

- Covarrubias Orozco, 1610
COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de: *Emblemas morales*, Madrid, 1610.

- Covarrubias Orozco, 1611
Tesoro de la lengua castellana, o española, Madrid, 1611.

- Crespo Hellín, 1992
CRESPO HELLÍN, Manuel: «María grávida. La iconografía del dogma de la Encarnación de Jesucristo en María», *Ars Longa*, 3, 1992, 39-45.

- Croix, 1970
CROIX, Jean de la: «L'iconographie de Thérese de Jésus, Docteur de l'Eglise», *Ephemerides Carmeliticae*, XXI, 1-2, 1970, 219-260.

- Cruz Rodríguez, 2013
CRUZ RODRÍGUEZ, Javier: «La catedral como principal referente del ceremonial español durante la Edad Moderna», *Anales de Historia del Arte*, XXIII, 1, 2013, 305-320.

- Cruz Valdovinos, 2001
CRUZ VALDOVINOS, José María: «La función de las artes suntuarias en las catedrales: ritos, ceremonias y espacios de devoción», en CASTILLO OREJA, Miguel Ángel (coord.): *Las catedrales españolas en la Edad Moderna: aproximación a un nuevo concepto del espacio sagrado*, Madrid, 2001, 149-170.

- Cunha, 1634a
CUNHA, Rodrigo da: *Primeira parte, da historia ecclesiastica dos arcebispos de Braga, e dos santos, e varões illustres, que florecerão neste arcebispado*, Braga, 1634.

- Cunha, 1634b
Segunda parte da historia ecclesiastica dos arcebispos de Braga, e varões illustres do arcebispado, Braga, 1634.

D

- Dante, 2000
ALIGHIERI, Dante: *Divina comedia*, Madrid, 2000. Edición de Giorgio Petrocchi, traducción y notas de Luis Martínez de Merlo y apéndice de Joaquín Arce.

- Darves-Bornoz, 1993
DARVES-BORNOZ, Isabelle: «Iconographie et littérature: Saint Jérôme et la peur de la mort au tournant du XVI[e] siècle, à Tolède», en REDONDO, Augustin (coord.): *La peur de la mort en Espagne au Siècle d'Or. Littérature et iconographie*, Paris, 1993, 53-64.

- Davidson, 1994
DAVIDSON, Clifford (ed.): *The iconography of Heaven*, Kalamazoo, Michigan, 1994.

- Davidson y Seiler, 1992
DAVIDSON, Clifford y SEILER, Thomas (eds.): *The iconography of Hell*, Kalamazoo, Michigan, 1992.

- Davy, 1997
DAVY, Marie-Madeleine: *El pájaro y su simbolismo*, Madrid, 1997, 62-73.

- Debidour, 1961
DEBIDOUR, Victor-Henry: *Le bestiaire sculpté do Moyen Âge en France*, Paris, 1961.

- Delacampagne, 2005
DELACAMPAGNE, Ariane y Christian: *Animales extraños y fabulosos. Un bestiario fantástico en el arte*, Madrid, 2005.

- Delcourt, 2004
DELCOURT, Thierry: «La licorne et l'éléphant», en DELCOURT, Thierry y TESNIÈRE, Marie-Hélène: *Bestiaire du Moyen Age. Les animaux dans les manuscrits*, Paris, 2004, 55-65.

- Delehaye, 1906
DELEHAYE, Hippolyte, SJ: *Les légendes hagiographiques*, Bruxelles, 1906.

- Delehaye, 1912
Les origines du culte des martyrs, Bruxelles, 1912.

- Delenda, 1984-1985
DELENDA, Odile: *L'iconographie de Sainte Madeleine après le concile de Trente. Essai de catalogue des peintures des collections publiques françaises,* Paris, 1984-1985.

- Delenda, 1989
«Sainte Marie-Madeleine et l'application du décret tridentin (1563) sur les saintes images», en DUPERRAY, Ève (ed.): *Marie-Madeleine dans la mystique, les arts et les lettres*, Paris, 1989, 191-210.

- Delenda, 1999
«Modifications des répresentations de Marie-Madeleine après le Concile de Trente», en MONTANDON, Alain (dir.): *Marie-Madeleine, figure mythique dans la littérature et les arts*, Clermont-Ferrand, 1999, 117-128.

- Delenda, 2001a
«La Magdalena en el arte», en *María Magdalena. Éxtasis y arrepentimiento*, México, 2001, 14-29.

- Delenda, 2001b
«La Magdalena: ¿una santa francesa?», en *María Magdalena. Éxtasis y arrepentimiento*, México, 2001, 30-45.

- Delenda, 2001c
«La Magdalena en el arte. Un argumento de la Contrarreforma en la pintura española y mejicana del siglo XVII», en *Territorio, arte, espacio y sociedad. Actas del III congreso internacional del Barroco iberoamericano*, Sevilla, 2001, 277-289.

- Delenda, 2002
«L'héroïne de la Contre Réforme», *Le Monde de la Bible*, 143, 2002, 38-45.

- Delenda, 2015
«Santa Teresa en la pintura europea», en *Teresa de Jesús. Maestra de oración. Libro de estudios*, Valladolid, 2015, 211-263.

- Delumeau, 2002
DELUMEAU, Jean: *El miedo en Occidente*, Madrid, 2002.

- Descalzo Lorenzo, 2014
DESCALZO LORENZO, Amalia: «El traje masculino español en la época de los Austrias», en COLOMER, José Luis y DESCALZO LORENZO, Amalia (dirs.): *Vestir a la española. Prestigio y vigencia del atuendo español en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*, I, Madrid, 2014, 15-38.

- Díaz de Bustamante, 1980
DÍAZ DE BUSTMANTE, José María: «*Onerata resurgit*. Notas a la tradición simbólica y emblemática de la palmera», *Helmántica*, XXXI, 94, 1980, 27-88.

- Díaz Díaz, 1969
DÍAZ DÍAZ, Manuel Cecilio: «La pasión de San Pelayo y su difusión», *Anuario de Estudios Medievales*, 6, 1969, 97-116.

- Díaz Díaz y Vilariño Pintos, 2002
DÍAZ Y DÍAZ, Manuel Cecilio y VILARIÑO PINTOS, Daría: «La diócesis de Tuy hasta 1100», en GARCÍA ORO, José, OFM (coord.): *Iglesias de Santiago de Compostela y Tuy-Vigo*, Madrid, 2002, 537-547.

- Díaz Tena, 2008
DÍAZ TENA, María Eugenia: «Hagiografía: ¿un género marginal?. El caso de un pliego suelto hagiográfico en prosa sobre Santa Librada», *Incipit*, XXVIII, 2008, 135-162.

- Díaz Tena, 2009
«La vida de Santa Librada y su fuente medieval», *Culturas Populares*, 8, 2009, 1-22.

- Díaz Vaquero, 1987
DÍAZ VAQUERO, María Dolores: *La Virgen en la escultura cordobesa del Barroco*, Córdoba, 1987.

- Díaz Vaquero, 1989
«Tipologías iconográficas de las jerarquías angélicas en la escultura barroca: el ejemplo cordobés», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, II, 3, 1989, 265-273.

- Didron, 1860a
DIDRON, Adolphe-Napoléon: «Iconographie des quatre vertus cardinales», *Annales Archéologiques*, 20, 1860, 40-56 y 65-79.

- Didron, 1860b
«Iconographie des vertus théologales», *Annales Archéologiques*, 20, 1860, 196-207, 237-250 y 293-306.

- Didron, 1861
«Iconographie des vertus théologales», *Annales Archéologiques*, 21, 1861, 57-66.

- Diéguez Rodríguez, 2003
DIÉGUEZ RODRÍGUEZ, Ana: *El retablo durante los siglos XVII y XVIII en el arciprestazgo de Monforte de Lemos*, Lugo, 2003.

- Dietterlin, 1595
DIETTERLIN, Wendel: *Architectura de postium seu portalium ornatu vario*, Argentinae, 1595 (1ª ed.: Sttutgart, 1593).

- Díez, 1700
DÍEZ, Jacinto, OSB: *Sermón de Santa Gertrudis la Magna, con las circunstancias que ocurrieron en el real monasterio de San Zoil de Carrión*, Salamanca, 1700.

- Díez, 1722
Panegyrico funeral en las solemnes honras del ilustrísimo señor don fray Anselmo de la Torre, obispo de Tuy, que ... celebro ... Pedro de Paredes... predico el reverendo padre maestro fray Jacinto Diez predicador general de la Orden de San Benito... sacale a luz nuestro muy reverendo padre maestro fray Placido Flórez, Valladolid, 1722.

- Díez de Aux, 1619
DÍEZ DE AUX, Luis: *Versión de tres himnos que Aurelio Prudencio hizo en alabanza de la ciudad de Zaragoza y de sus mártires, con la traducción de los de San Lorenzo, San Vicente, Santa Engracia, San Lupercio y demás innumerables mártires de la misma patria de Prudencio, y sumario de los martirios hechos en dicha ciudad el año de 306*, Zaragoza, 1619.

- Döderer, 1996
«Caixas de órgãos portuguesas setecentistas: exuberante simbiose de beleza e técnica», *Fórum*, 19, 1996, 101-115.

- Domínguez Fontela, 1936
DOMÍNGUEZ FONTELA, Juan: «El monasterio benedictino de la Transfiguración de La Guardia», 1936. Edición electrónica: www.galiciasuroeste.info/varios/benedictinas.htm. Fecha de consulta: 26 de junio de 2015.

- Domínguez García, 2008
DOMÍNGUEZ GARCÍA, Javier: «Simbología jacobea en el imaginario medieval: *Iacobus apostolus* en la crónica Pseudo-Turpín y Santiago matamoros en el diploma de Ramiro I», *La Corónica*, 36, 2, 2008, 295-312.

- Domínguez Torres, 2002
DOMÍNGUEZ TORRES, Mónica: «Imágenes de dos reinos: las interpretaciones del Juicio Universal en el orbe hispánico del seiscientos», *Archivo Español de Arte*, LXXV, 299, 2002, 327-334.

- Douchet, 2005
DOUCHET, Sébastien: «La peau de centaure à la frontière de l'humanité et de l'animalité», *Micrologus. Natura, Scienze e Società Medievali*, 13, 2005, 285-312.

- Duchet-Suchaux y Pastoureau, 2002
DUCHET-SUCHAUX, Gaston y PASTOUREAU, Michel: *Le bestiaire médiéval. Dictionnaire historique et bibliographique*, Paris, 2002.

- Droulers, 1975
DROULERS, Eugène: *Dictionnaire des attributs, allégories, emblèmes et symboles*, Turnhout, 1975.

- Druce, 1919
DRUCE, George Claridge: «The elephant in medieval legend and art», *Journal of the Royal Archaeological Institute*, 76, 1919, 1-70.

- Duhem, 2008
DUHEM, Sophie: «La colonne salomonique dans le décor du retable. Gènese des modèles. Quelques exemples d'utilisation dans l'ornamentation des retables français et espagnols (XVI-Ie et XVIIIe siècles)», *Art Sacré. Cahiers de Rencontre avec le Patrimoine Religieux*, 25, 2008, 198-219.

- Duro Peña, 1995
La música en la catedral de Orense, Ourense, 1995.

E

- Echeverría Goñi, 1992
ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis: *Policromía renacentista y barroca*, Madrid, 1992.

- Echeverría Goñi, 2001a
«Precisiones conceptuales y tipología del retablo», en ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis (dir. y coord.): *Retablos. I. Estudios*, Vitoria, 2001, 37-73.

- Echeverría Goñi, 2001b
«Evolución de la policromía entre los siglos XV y XIX», en ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis (dir. y coord.): *Retablos. I. Estudios*, Vitoria, 2001, 331-357.

- Echeverría Goñi, 2003
«Evolución de la policromía en los siglos del Barroco. Fases ocultas, revestimientos, labores y motivos», *PH. Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 45, 2003, 97-104.

- Edmunds, 1989
EDMUNDS, Martha Mel: «La Sainte-Baume and the iconography of Mary Magdalene», *Gazette des Beaux-Arts*, CXIV, 1989, 11-28.

- Egido López, 2002
EGIDO LÓPEZ, Teófanes: «Mors sanctorum: ritual y hagiografía», en GONZÁLEZ CRUZ,

David (ed.): *Ritos y ceremonias en el mundo hispano durante la Edad Moderna*, Huelva, 2002, 29-42.

- Egido López, 2005
«Santidad y sociedad. Problemas de la hagiografía barroca de San José», en RIVAS REBAQUE, Fernando y SANZ DE DIEGO, Rafael María, SJ (eds.): *Iglesia de la Historia, Iglesia de la Fe. Homenaje a Juan María Laboa Gallego*, Madrid, 2005, 229-246.

- Egido Martínez, 2004
EGIDO MARTÍNEZ, Aurora: *De la mano de Artemia. Literatura, emblemática, mnemotecnia y arte en el Siglo de Oro*, Palma de Mallorca, 2004, 151-192.

- Eiján, 2005
EIJÁN, Samuel, OFM: *Historia de Ribadavia y sus alrededores*, Valladolid, 2005 (1ª ed.: Madrid, 1920), 232-264.

- Eliano, 1989
ELIANO, Claudio: *Historia de los animales*, Madrid, 1989. Edición de José Vara Donado.

- Elorza Guinea, 1993
ELORZA GUINEA, Juan Carlos, CASTILLO IGLESIAS, Belén y PAYO HERNANZ, René Jesús: *Iconografía de Santiago y de los santos burgaleses vinculados a la peregrinación*, Burgos, 1993.

- Escagedo Salmón, 1926
ESCAGEDO SALMÓN, Mateo: *Solares montañeses. Viejos linajes de la provincia de Santander (antes Montañas de Burgos)*, II, Santoña, 1926, 233-235.

- Escagedo Salmón, 1934
Solares montañeses. Viejos linajes de la provincia de Santander (antes montañas de Burgos), VIII, Santander, 1934, 147-153.

- Escalera Pérez, 2004
ESCALERA PÉREZ, Reyes: «La evolución iconográfica de la Inmaculada Concepción. Del concepto abstracto a la concreción plástica», en *Tota pulchra. El arte de la Iglesia de Málaga*, Sevilla, 2004, 43-61.

- Escalera Pérez, 2009
«Emblemática mariana. *Flores de Miraflores* de fray Nicolás de la Iglesia», *Imago*, 1, 2009, 45-63.

- Escalera Pérez, 2015
«El origen del género humano», en GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (dir.): *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana. La visualidad del logos*, Madrid, 2015, 966-1.059.

- Escribano, 1913
ESCRIBANO, Eugenio: «Orense y el coro de la catedral de Lugo», *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Orense*, IV, 92, 1913, 353-360.

- Escrivá, 1604
ESCRIVÁ, Francisco: *Discursos sobre los quatro novísimos, Muerte, Iuyzio, Infierno, y Gloria. Novísimo primero de la Muerte*, Valencia, 1604

- Escrivá, 1609
Discursos sobre los quatro novísimos, Muerte, Iuyzio, Infierno, y Gloria. Novísimo segundo del Iuyzio, Valencia, 1609.

- Escrivá, 1616
Discursos sobre los dos novísimos, Gloria, e Infierno, Valencia, 1616.

- Esopo, 1607
La vida y fabulas del Esopo, a las quales se añadieron algunas muy graciosas de Auieno, y de otros sabios fabuladores, Amberes, 1607.

- Esopo, 2015
Fábulas, Madrid, 2015. Introducción, traducción y notas de Gonzalo López Casildo.

- Esperança, 1666
ESPERANÇA, Manoel da, OFM: *História serafica da Ordem dos Frades Menores de S. Francisco na provincia de Portugal. Segunda parte, que conta os seus progressos no estado de tres custodias, principio de provincia, & reforma observante*, Lisboa, 1666.

- Espinosa de los Monteros, 1938
ESPINOSA DE LOS MONTEROS, José: *Casas y cosas del Valle Miñor*, Santiago, 1938, 10-11.

- Espigares Pinilla, 2011
ESPIGARES PINILLA, Antonio: «La fuente, un símbolo y un emblema del bien», en ANTÓN MARTÍNEZ, Beatriz y MUÑOZ JIMÉNEZ, María Jose (eds.): *Estudios sobre florilegios y emblemas. Manet semper virtus odosque rosae. Homenaje a la memoria de la profesora Ana María Aldama Roy*, Valladolid, 2011, 129-139.

- Esquiroz Matilla, 1987
ESQUIROZ MATILLA, María: «Estudio iconográfico de las escenas del busto-relicario de plata de San Lorenzo, conservado en la basílica laurentina oscense», en *Homenaje a Don Federico Balaguer Sánchez*, Huesca, 1987, 279-302.

- Estatutos, 1924
Estatutos de la Santa Iglesia Catedral de Tuy, Tui, 1924.

- Esteban Lorente, 1993
ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco: «La astrología en el Renacimiento y Barroco español», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, VI, 11, 1993, 297-316.

- Esteban Lorente, 2002
Tratado de iconografía, Madrid, 2002.

- Estévez Pérez, 2008
ESTÉVEZ PÉREZ, José Ramón: «Aportaciones para un diccionario de artistas y artesanos en Ribadavia y el Ribeiro (siglos XVII y XVIII)», *Porta da Aira*, 12, 2008, 305-356.

- Ettinghausen, 1995
ETTINGHAUSEN, Henry: *Noticias del siglo XVII. Relaciones españolas de sucesos naturales y sobrenaturales*, Barcelona, 1995.

- Exercicios, 1693
Exercicios espirituales en el camino de la perfección del benerable padre San Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús, Barcelona, 1693.

F

- Fábrega Grau, 1955
FÁBREGA GRAU, Ángel: *Pasionario hispánico*, Madrid-Barcelona, 1955.

- Falque Rey, 1994
FALQUE REY, Emma (ed.): *Historia Compostelana*, Madrid, 1994.

- Faria Sousa, 1678
FARIA SOUSA, Manuel de: *Europa portuguesa*, I, Lisboa, 1678, 278-289.

- Fariña Busto, 2002
FARIÑA BUSTO, Francisco: *Santa Mariña de Augas Santas*, A Coruña, 2002.

- Fatás, 2010
FATÁS, Guillermo: «La santidad y sus antecedentes. Santos antiguos y santos anómalos», *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, 85, 2010, 13-38.

- Feio, 1612
FEIO, António, OP: *Tratados das festas, e vidas dos santos. Primeira parte*, Lisboa, 1612.

- Feio, 1615
Tratados das festas, e vidas dos santos. Segunda parte, Lisboa, 1615.

- Felici Castell, 2013
FELICI CASTELL, Andrés: «Ángeles portadores de coronas en las imágenes de los mártires. Origen del tipo iconográfico», *Anales de Historia del Arte*, 23, 2013, 139-153.

- Fernández Alonso, 1913
FERNÁNDEZ ALONSO, Benito: «El coro de la catedral de Orense», *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Orense*, IV, 90, 1913, 297-306.

- Fernández Álvarez, 1996
FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, María Agustina: *Arte y sociedad en Compostela (1660-1710)*, Sada-A Coruña, 1996.

- Fernández Arenas, 1998
FERNÁNDEZ ARENAS, José: *Elementos simbólicos de la peregrinación jacobea*, León, 1998.

- Fernández Casanova, 1907a
FERNÁNDEZ CASANOVA, Adolfo: «Iglesias medioevales de Tuy», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XV, 170, 1907, 57-63.

- Fernández Casanova, 1907b
«Iglesias medioevales de Tuy», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XV, 172, 1907, 91-96.

- Fernández Casanova, 1907c
«Iglesias medioevales de Tuy», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XV, 173, 1907, 114-118.

- Fernández Collado, 2008
FERNÁNDEZ COLLADO, Ángel: «El cabildo catedral como promotor del espacio sagrado», en *Las catedrales españolas. Fuente de cultura, historia y documentación*, Cuenca, 2008, 105-122.

- Fernández Conde, 2005
FERNÁNDEZ CONDE, Francisco Javier: *La religiosidad medieval en España. II. Plena Edad Media (siglos XI-XII)*, Oviedo, 2005.

- Fernández Conde, 2008
La religiosidad medieval en España. I. Alta Edad Media (siglos VII-X), Oviedo, 2008 (1ª ed.: 2000).

- Fernández Conde, 2011
La religiosidad medieval en España. III. Baja Edad Media (siglos XIII-XV), Oviedo, 2011.

- Fernández Conde, 2012
«La hagiografía como fuente histórica en el medioevo», en ARÍZAGA BOLUMBURU, Beatriz et al. (eds.): *Mundos medievales. Espacios, sociedades y poder. Homenaje al profesor José Ángel García de Cortázar y Ruiz de Aguirre*, I, Santander, 2012, 119-137.

- Fernández de Heredia, 1682
FERNÁNDEZ DE HEREDIA, Juan Francisco: *Trabajos, y afanes de Hércules, floresta de sentencias, y exemplos*, Madrid, 1682.

- Fernández de Madrid, 1932
FERNÁNDEZ DE MADRID, Alonso: *Silva palentina*, I, Palencia, 1932, 57-59, 225-243.

- Fernández de Pulgar, 1680
FERNÁNDEZ DE PULGAR, Pedro: *Teatro clerical, apostólico, y secular de las iglesias catedrales de España, desde la fundación primitiva y predicación del evangelio por el apóstol Santiago, y sus discípulos, y preheminencia del estado eclesiástico secular al regular. Parte primera, tomo segundo. Continúa la historia secular, y eclesiástica de Palencia, desde la reedificación por el rey don Sancho el Mayor, hasta el tiempo presente*, Madrid, 1680, 288-301.

- Fernández Gasalla, 1992
FERNÁNDEZ GASALLA, Leopoldo: «Las bibliotecas de los arquitectos gallegos en el siglo XVII: los ejemplos de Francisco Dantas y Diego de Romay», *El Museo de Pontevedra*, XLVI, 1992, 327-355.

- Fernández Gasalla, 1996
«En torno a los orígenes de Miguel de Romay y a la escultura compostelana en el tránsito de los siglos XVII al XVIII (1670-1705)», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XLIII, 108, 1996, 221-240.

- Fernández Gasalla, 2003a
«La reforma de la catedral de Lugo (1605-1739): promoción, patrocinio y financiación», en RAMALLO ASENSIO, Germán (coord.): *El comportamiento de las catedrales españolas. Del Barroco a los historicismos*, Murcia, 2003, 461-471.

- Fernández Gasalla, 2003b
«Los tratados técnicos y profesionales en las bibliotecas de los arquitectos gallegos del siglo XVII y principios del siglo XVIII», en COLOMA MARTÍN, Isidoro y otros (eds.): *Correspondencia e integración de las artes. Actas del XIV congreso nacional de historia del arte*, II, Málaga, 2003, 731-749.

- Fernández Gasalla, 2004
«Francisco de Castro y Canseco», en PULGAR SABÍN, Carlos del (ed.) y PULIDO NOVOA, Antón (dir.): *Artistas gallegos. Escultores. Siglos XVIII y XIX*, A Coruña, 2004, 18-57.

- Fernández Gasalla, 2008
«La biblioteca del arquitecto Diego Ibáñez Pacheco y la recepción e interpretación de la tratadística italiana en la Galicia oriental (1623-1694)», en *Modelos, intercambios y recepción artística. De las rutas marítimas a la navegación en la red. Actas del XV congreso nacional de historia del arte*, I, Palma de Mallorca, 2008, 323-335.

- Fernández González, 2006
FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Alberto: *Fernando de Casas y Novoa. Arquitecto del Barroco dieciochesco*, Madrid, 2006.

- Fernández González, 2010
«El puente de la Misericordia de Viveiro en los siglos del Barroco: un dibujo inédito de Francisco de Castro Canseco», *Estudios Mindonienses*, 26, 2010, 587-597.

- Fernández González, 2011a
«El puente de la Misericordia de Viveiro en el siglo XVIII: dos dibujos inéditos del Archivo Histórico Nacional», *Laboratorio de Arte*, 23, 2011, 599-608.

Fernández González, 2011b
«Puentes históricos de Galicia en el siglo XVIII : levantamientos e informes constructivos de los arquitectos Fernando de Casas y Francisco de Castro Canseco», en HUERTA, Santiago, GIL CRESPO, Ignacio Joaquín, GARCÍA SUÁREZ, Santiago, TAÍN GUZMÁN, Miguel (eds.): *Actas del séptimo congreso nacional de historia de la construcción*, Madrid, 2011, 365-373.

- Fernández Gracia, 1994
FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo: «Iconografía de San Francisco Javier», en GARCÍA GAÍNZA, María Concepción (coord.): *El arte en Navarra*, II, Pamplona, 1994, 497-512.

- Fernández Gracia, 2003
El retablo barroco en Navarra, Pamplona, 2003.

- Fernández Gracia, 2004
San Francisco Javier en la memoria colectiva de Navarra. Fiesta, religiosidad e iconografía en los siglos XVII-XVIII, Pamplona, 2004, 191-283.

- Jorge Fernández López, 2011
FERNÁNDEZ LÓPEZ, Jorge: «Retórica monstruosa: el motivo de la hidra en la tradición emblemática», *Imago*, 3, 2011, 63-72.

- José Fernández López, 2002
FERNÁNDEZ LÓPEZ, José: *Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo XVII*, Sevilla, 2002 (1ª ed.: Sevilla, 1991).

- Fernández Merino, 2012
FERNÁNDEZ MERINO, Eduardo: *La Virgen de luto. Indumentaria de las dolorosas castellanas*, Madrid, 2012.

- Fernández-Valdés Costas, 1961-1962
FERNÁNDEZ-VALDÉS COSTAS, Manuel: «Tuy monumental. La Catedral», *Boletín Informativo del Centro de Iniciativas y Turismo de Tuy*, 12-20, 1961-1962.

- Fernández-Valdés Costas, 1970
«Artistas de Tuy durante el siglo XVIII», *Boletín de la Real Academia Gallega*, XXX, 352, 1970, 414-429.

- Ferrando Roig, 1950
FERRANDO ROIG, Juan: *Iconografía de los santos*, Barcelona, 1950.

- Ferrer de Valdecebro, 1680
FERRER DE VALDECEBRO, Andrés, OP: *Govierno general, moral, y político, hallado en las fieras y animales sylvestres, sacado de sus naturales virtudes, y propiedades. Con particular tabla para sermones varios de tiempo, y de santos*, Madrid, 1680 (1ª ed.: Madrid: 1658).

- Ferrer de Valdecebro, 1683
Govierno general, moral, y politico, hallado en las aves mas generosas y nobles, sacado de sus naturales virtudes y propiedades, Madrid, 1683 (1ª ed.: Madrid, 1668).

- Ferrer Garrofé, 1993
FERRER GARROFÉ, Paulina: «Tres retablos-marco en la catedral de Sevilla. Análisis y aportación documental», *Laboratorio de Arte*, 6, 1993, 285-296.

- Ferrer Garrofé, 1999
«Observaciones sobre la imagen de San Jerónimo penitente en la escultura sevillana: de Torrigiano a Martínez Montañés», en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (coord.): *La Orden de San Jerónimo y sus monasterios*, I, El Escorial, 1999, 409-427.

- Ferrer Grenesche, 2015
FERRER GRENESCHE, Juan Miguel: «El vestido litúrgico de los cristianos», en FERNÁNDEZ SAN EMETERIO, Fátima (coord.): *La moda española en el Siglo de Oro*, Toledo, 2015, 113-121.

- Ferro, 1623
FERRO, Giovanni: *Teatro d'imprese*, Venetia, 1623.

- Ferro Couselo y Lorenzo Fernández, 1988
FERRO COUSELO, Jesús y LORENZO FERNÁNDEZ, Joaquín: *La capilla y santuario del Santísimo Cristo de la catedral de Orense*, Ourense, 1988 (1ª ed.: 1943).

- Feudale, 1957
FEUDALE, Caroline: «The iconography of the Madonna del Parto», *Marsyas*, VII, 1957, 8-24.

- Filgueira Valverde, 1943
FILGUEIRA VALVERDE, José: «San Telmo y la advocación del Corpo Santo», *Revista General de Marina*, CXXIV, 1943, 279-303.

- Filgueira Valverde, 1944
«La iconografía de Santiago y el grabado compostelano», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, II, 1944, 185-202.

- Filgueira Valverde, 1983
El Corpo Santo de fray Pedro González, San Telmo (c. 1194-c. 1246), patrón de marineros y navegantes, Pontevedra, 1983.

- Fisiólogo, 1986
El Fisiólogo, atribuido a San Epifanio, Madrid, 1986. Edición de Santiago Sebastián y traducción de Francisco Tejada Vizuete.

- Fisiólogo, 2002
El Fisiólogo, bestiario medieval, Madrid, 2002 (1ª ed.: Buenos Aires, 1971). Traducción de Marino Ayerra Redín y Nilma Giglielmi. Introducción y notas de Nilda Guglielmi.

- Florencia, 1502
FLORENCIA, Antonino de, OP*: Tertia pars hystorialis*, Basilea, 1502.

- Flórez, 1759
FLÓREZ DE SETIÉN Y HUIDOBRO, Enrique Fernando, OSA: *España sagrada. Theatro geográphico-histórico de la Iglesia de España... De la provincia antigua de Galicia en común, y de su metrópoli, la Iglesia de Braga en particular*, Madrid, 1759.

- Flórez, 1763
España sagrada. Theatro geográphico-histórico de la Iglesia de España... De la Santa Iglesia de Orense en su estado antiguo y presente, Madrid, 1763.

- Flórez, 1764
España sagrada. Theatro geográphico-histórico de la Iglesia de España... De las Iglesias britoniense, y dumiense, incluidas en la actual de Mondoñedo, Madrid, 1764.

- Flórez, 1765
España sagrada. Theatro geográphico-histórico de la Iglesia de España... Contiene el estado antiguo de la Iglesia iriense, y compostelana, hasta su primer arzobispo, Madrid, 1765.

- Flórez, 1767a
España sagrada. Theatro geográphico-histórico de la Iglesia de España... De la Iglesia de Tuy desde su origen hasta el siglo décimo sexto, Madrid, 1767.

- Flórez, 1767b
España sagrada. Theatro geográphico-histórico de la Iglesia de España... Continuación de las memorias de la Santa Iglesia de Tuy, Madrid, 1767.

- Folgar de la Calle, 1982
FOLGAR DE LA CALLE, María del Carmen: «Un inventario de bienes de Fernando de Casas», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXXIII, 98, 1982, 535-547.

- Folgar de la Calle, 1991a
«El retablo barroco gallego», *Galicia no Tempo*, Santiago, 1991, 201-220.

- Folgar de la Calle, 1982b
«Promotores del Barroco gallego: don Diego Juan de Ulloa», *Actas do I Congresso Internacional do Barroco*, II, Porto, 1991, 371-396.

- Folgar de la Calle, 1996a
«O estudio do retablo a través da documentación», en FONTENLA SAN JUAN, Concha (coord.): *Os profesionais da historia ante o patrimonio cultural. Liñas metodolóxicas*, Santiago, 1996, 183-192.

- Folgar de la Calle, 1996b
«El convento de Santa Clara de Santiago», en GIGIREY LISTE, María Esperanza (ed.): *El Real Monasterio de Santa Clara de Santiago. Ocho siglos de claridad*, Santiago, 1996, 128 y 434-439.

- Folgar de la Calle, 2003
«La influencia portuguesa en los retablos barrocos de Galicia», en MARTINS, Fausto Sanches (coord.): *Actas do II congresso internacional do Barroco*, Porto, 2003, 475-490.

- Fontana Calvo, 1992
FONTANA CALVO, María Celia: «Iconografía laurentina en la sacristía de la iglesia de San Lorenzo de Huesca», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XLVII, 1992, 119-160.

- Foucart-Walter y Rosenberg, 1988
FOUCART-WALTER, Elisabeth y ROSENBERG, Pierre: *El gato en el arte. El gato en la pintura occidental de los siglos XV al XX*, Madrid, 1988.

- Frachet, 1896
Fratris Gerardi de Fracheto O.P. Vitae fratrum Ordinis Praedicatorum. Necnon cronica ordinis ab anno MCCIII usque ad MCCLIV, Lovanii, 1896.

- Franchini Guelfi, 2006
FRANCHINI GUELFI, Fausta: «Artisti genovesi per il Portogallo. Committenze di prestigio per una nazione nuovamente protagonista sullo scenario europeo», en BOCCARDO, Piero y FABIO, Clario di (coords): *Genova e l'Europa. Opere, artisti, committenti, collezionisti. Inghilterra, Fiandre, Portogallo*, Milano, 2006, 211-237.

- Franchini Guelfi, 2007
«Artistas genoveses en Andalucía: mármoles, pinturas y tallas policromadas en las rutas del comercio y de la devoción», en MARTÍNEZ MONTIEL, Luis Francisco y PÉREZ MULET, Fernando (coords.): *La imagen reflejada. Andalucía, espejo de Europa*, Sevilla, 2007, 96-110.

- Franco Llopis, 2008
FRANCO LLOPIS, Borja: «El *miles Christi*, entre protestantismo y catolicismo en la Europa moderna», en FERRER MAESTRO, Juan José y BARCELÓ, Pedro (coords.): *Europa: historia, imagen y mito. Actas del I congreso internacional*, Castelló de la Plana, 2008, 769-784.

- Franco Mata, 2008a
FRANCO MATA, Ángela: «Algunas fuentes medievales del arte renacentista y barroco», *Homenaje al profesor Julián Gállego*, Madrid, 2008, 73-87.

- Franco Mata, 2008b
«Las *Revelaciones* de Santa Brígida: Navidad y Pasión en el marco de la iconografía. Algunas derivaciones», en GARCÍA MAHÍQUES, Rafael y ZURIAGA SENENT, Vicent Françesc (eds.): *Imagen y cultura. La interpretación de la imágenes como Historia cultural*, I, Valencia, 2008, 675-704.

- Freedberg, 1976
FREEDBERG, David: «The representation of martyrdoms during the Early Counter-Reformation in Antwerp», *The BEdición electrónicaington Magazine*, CXVIII, 1976, 128-138.

- Freyhan, 1948
FREYHAN, Robert: «The evolution of the Caritas figure in the thirteenth and fourteenth centuries», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 11, 1948, 68-86.

- Friedmann, 1980
FRIEDMANN, Herbert: «The legend of Saint Jerome in art», en *A bestiary for Saint Jerome. Animal symbolism in european religious art*, Washington, 1980, 17-188.

- Friesen, 2001
FRIESEN, Ilse: *The female crucifix: Images of St. Wilgefortis since the Middle Ages*, Waterloo-Ontario, 2001.

- Frigerio, 2014
FRIGERIO, Luca: *Bestiario medievale. Animali simbolici nell'arte cristiana*, Milano, 2014.

- Froger y Durand, 1994
FROGER, Jean-François y DURAND, Jean-Pierre: *Le bestiaire de la Bible*, Méolans-Revel, 1994.

- Frugoni, 1983
FRUGONI, Chiara: *Una lontana città. Sentimenti e immagini nel Medioevo*, Torino, 1983, 136-210.

- Funes, 1626
FUNES, Juan Agustín de: *Corónica de la ilustrísima milicia, y sagrada religión de San Iuan Bautista de Ierusalén*, Valencia, 1626.

G

- Galera Andreu, 1985
GALERA ANDREU, Pedro Antonio: «La palmera, *arbor victoriae*», *Goya*, 187-188, 1985, 63-67.

- Galindo Romeo, 1923
GALINDO ROMEO, Pascual: *Tuy en la Baja Edad Media. Siglos XII-XV*, Madrid, 1923.

- Gallego, 1979
GALLEGO, Antonio: *Historia del grabado en España*, Madrid, 1979, 13-227.

- Gállego, 1984
GÁLLEGO, Julián: *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1984.

- Gállego, 1995
El pintor, de artesano a artista, Granada, 1995.

- Gallego de Miguel, 1963
GALLEGO DE MIGUEL, Amelia: *El arte del hierro en Galicia*, Madrid, 1963, 109-113, 222-224.

- Gallego Domínguez, 1980
GALLEGO DOMÍNGUEZ, Olga: «Las casas consistoriales de la ciudad de Orense», *Boletín Auriense*, X, 1980, 107-117.

- Galmés Más, 1991
GALMÉS MÁS, Lorenzo, OP: *El bienaventurado fray Pedro González, OP, San Telmo. Estudio histórico-hagiográfico de su vida y su culto*, Salamanca, 1991.

- Galmés Más y Gómez García, 1987
GALMÉS MÁS, Lorenzo y GÓMEZ GARCÍA, Vito Tomás (eds.): *Santo Domingo de Guz-*

mán. Fuentes para su conocimiento, Madrid, 1987, 131-132.

- Gambart, 1688
GAMBART, Adrián: *Vida simbólica del glorioso San Francisco de Sales, obispo de Geneva, dividida en dos partes, y escrita en cinquenta y dos emblemas*, Madrid, 1688.

- Gándara, 1678a
GÁNDARA, Felipe de la, OSA: *El cisne occidental canta las palmas, y triunfos eclesiásticos de Galicia. Ganados por sus hijos insignes, santos, y varones ilustres, y ilustrísimos mártires, pontífices, vírgenes, confesores, doctores, y escritores, que los han merecido en la Iglesia Militante, para reinar con Dios en la Triunfante... Primera parte*, Madrid, 1678.

- Gándara, 1678b
El cisne occidental canta las palmas, y triunfos eclesiásticos de Galicia. Ganados por sus hijos insignes, santos, y varones ilustres, y ilustrísimos mártires, pontífices, vírgenes, confesores, doctores, y escritores, que los han merecido en la Iglesia Militante, para reinar con Dios en la Triunfante... Segunda parte, Madrid, 1678.

- Garbayo Montabes, 2002a
GARBAYO MONTABES, Francisco Javier: «Notas sobre la historia del órgano en la catedral de Ourense», *Porta da Aira*, 9, 2002, 327-333.

- Garbayo Montabes, 2002b
«Música instrumental y liturgia en las catedrales españolas en tiempos del Barroco», *Quintana*, 1, 2002, 211-224.

- García Arranz, 1996a
GARCÍA ARRANZ, José Julio: «La imagen del monstruo como instrumento político-religioso en el siglo XVI», en DÍAZ BARRADO, Mario Pedro (coord.): *Las edades de la mirada. Actas del I congreso sobre la imagen en la historia*, Cáceres, 1996, 129-140.

- García Arranz, 1996b
Ornitología emblemática. Las aves en la literatura simbólica ilustrada en Europa durante los siglos XVI y XVII, Cáceres, 1996.

- García Arranz, 1997
«Texto clásico e imagen medieval: una aproximación a la incidencia de la literatura antigua en el bestiario ilustrado», *Norba-Arte*, XVII, 1997, 27-40.

- García Arranz, 1999
«Las relaciones de monstruos en el contexto de la teratología ilustrada de la Edad Moderna», en LÓPEZ POZA, Sagrario y PENA SUEIRO, Nieves (eds.): *La fiesta. Actas del II Seminario de Relaciones de Sucesos*, A Coruña, 1999, 133-144.

- García Arranz, 2000
«Las enciclopedias animalísticas de los siglos XVI y XVII y los emblemas: un ejemplo de simbiosis», en MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor (ed.): *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica. Actas del III simposio internacional de emblemática hispánica*, II, Castelló de la Plana, 2000, 793-817.

- García Arranz, 2007
«La literatura animalística ilustrada en España durante la Edad Moderna. Una panorámica», en LOZANO BARTOLOZZI, María del Mar et al. (coords.): *Libros con arte. Arte con libros*, Cáceres, 2007, 357-373.

- García Arranz, 2010
Symbola et emblemata avium. Las aves en los libros de emblemas y empresas de los siglos XVI y XVII, A Coruña, 2010.

- García Arranz, 2013
«El mono frugívoro y la Epifanía: en torno a la iconografía del tríptico de la Adoración de los Reyes Magos, atribuido a Adrian Isenbrandt, en el museo del monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe (Cáceres)», en ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel y MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, Pilar (coords.): *Alma ars. Estudios de arte e historia en homenaje al Dr. Salvador Andrés Ordax*, Cáceres-Valladolid, 2013, 211-219.

- García Caballero, 1981
GARCÍA CABALLERO, María: *Los ángeles en los retablos barrocos compostelanos*, Santiago, 1981. Memoria de licenciatura inédita de la Universidade de Santiago de Compostela.

- García de la Borbolla, 2008
GARCÍA DE LA BORBOLLA, Ángeles: «La función del santo a partir de las fuentes hagiográficas medievales», en ESPAÑOL, Francesca y FITÉ, Francesc (eds.): *Hagiografia peninsular en els segles medievals*, Lleida, 2008, 217-233.

- García Díez, 2001
GARCÍA DÍEZ, Andrés: *La policromía de la escultura barroca en Valladolid*, 2 vols., Salamanca, 2001. Tesis doctoral inédita de la Universidad de Salamanca.

- García Fernández, 1993
GARCÍA FERNÁNDEZ, Máximo: «Atractivo historiográfico de las postrimerías. Repertorio bibliográfico», *Investigaciones Históricas. Época Moderna y Contemporánea*, 13, 1993, 71-94.

- Antonio García García, 1981
GARCÍA GARCÍA, Antonio (dir.): *Synodicon hispanum. I. Galicia*, Madrid, 1981.

- Francisco de Asís García García, 2008
GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís: «El león y el trono en la iconografía medieval: imagen de poder y exégesis teológica», en *Art i memòria. Actas del XVII congreso del CEHA*, Barcelona, 2008, 282-284.

- Francisco de Asís García García, 2009
«El león», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, I, 2, 2009, 33-46.

- Francisco de Asís García García, 2013
«Imágenes ejemplares para un Cabildo: la historia de San Lorenzo en la catedral de Jaca», *Codex Aquilarensis*, 29, 2013, 135-152.

- Lorena García García, 2014
GARCÍA GARCÍA, Lorena: *Monasterio de San Zoilo de Carrión de los Condes. Arte e historia de un hito cluniacense*, Palencia, 2014.

- García Guinea, 1948
GARCÍA GUINEA, Miguel Ángel: «San José en el arte barroco español», *Estudios Josefinos*, 4, 1948, 187-216.

- García Guinea, 1952
«El sentimiento paternal de San José en las representaciones artísticas», *Estudios Josefinos*, 11, 1952, 109-128.

- García Gutiérrez, 2005
GARCÍA GUTIÉRREZ, Fernando: *San Francisco Javier en el arte de España y Oriente*, Sevilla, 2005.

- García Iglesias, 1981
GARCÍA IGLESIAS, José Manuel: «El Juicio Final en la pintura gallega gótica y renacentista», *Compostellanum*, 1-4, 1981, 135-171.

- García Iglesias, 1984
«Hacia una caracterización de la iconografía jacobea en la Galicia del siglo XVI», *Compostellanum*, XXIX, 3-4, 1984, 355-387.

- García Iglesias, 1987
«El pintor Juan Antonio García de Bouzas y la iconografía jacobea», *Adaxe*, 3, 1987, 63-81.

- García Iglesias, 1990
A catedral de Santiago e o Barroco, Santiago, 1990.

- García Iglesias, 1992
«Francisco de Castro Canseco (ca. 1655-1714), en la actividad artística de Galicia», *Homena-*

je al profesor Jorge Bernales Ballesteros, I, Sevilla, 1992, 241-263.

- García Iglesias, 1996
«El coro de la catedral de Tui. Aproximación iconográfica a las tablas angulares de la sillería alta», en RODRÍGUEZ CASAL, Antón (coord.): *Humanitas. Estudios en Homenaxe ó prof. Dr. Carlos Alonso del Real*, II, Santiago, 1996, 899-910.

- García Iglesias, 1997
«La capilla mayor y el coro», en GARCÍA IGLESIAS, José Manuel (coord.): *La catedral de Ourense*, A Coruña, 1997, 172-259.

- García Iglesias, 2001a
«El presbiterio de la catedral de Tui, del Barroco a la actualidad», en *Entre nós. Estudios de arte, xeografía e historia en homenaxe ó profesor Xosé Manuel Pose Antelo*, Santiago de Compostela, 2001, 49-60.

- García Iglesias, 2001b
«La capilla mayor y el coro de la catedral de Mondoñedo a partir de 1769», en SUÁREZ, María Luz y SEOANE, Isabel (coords.): *Letras galegas en Deusto. Dez anos de estudios galegos, 1991-2001*, Bilbao, 2001, 191-210.

- García Iglesias, 2001c
«El coro de la catedral de Tui: los respaldos de las sillas altas y el santoral propiamente tudense», en PORTILLA COSTA, Pedro de la, OSB (coord.): *Miscelánea samonense*, Lugo, 2001, 103-122.

- García Iglesias, 2002a
«El coro de la catedral de Tui: las pilastras de la sillería alta», en BARRAL RIVADULLA, María Dolores y LÓPEZ VÁZQUEZ, José Manuel (coords.): *Estudios sobre patrimonio artístico. Homenaje del Departamento de Historia del Arte y de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Santiago de Compostela a la Prof. Dra. Mª del Socorro Ortega Romero*, Santiago, 2002, 367-395.

- García Iglesias, 2002b
«El coro de la catedral de Lugo», en FERNÁNDEZ CORTIZO, Camilo et al. (eds.): *Universitas. Homenaje a Antonio Eiras Roel*, II, Santiago de Compostela, 2002, 31-44.

- García Iglesias, 2003a
«Espacios y percepciones. María Magdalena en la catedral de Santiago de Compostela», *Quintana*, 2, 2003, 41-56.

- García Iglesias, 2003
«La capilla mayor y el coro de la catedral de Mondoñedo en la Edad Moderna», en FOLGAR DE LA CALLE, María del Carmen, GOY DIZ, Ana y LÓPEZ VÁZQUEZ, José Manuel

(coords.): *Memoria artis. Studia in memoriam María Dolores Vila Jato*, I, Santiago de Compostela, 2003, 327-342.

- García Iglesias, 2011a
Santiagos de Santiago. Dos apóstoles al final del Camino, Santiago de Compostela, 2011.

- García Iglesias, 2011b
«Santiago de Compostela y la devoción al apóstol Santiago Alfeo, la otra faz del culto jacobeo», en MAURYA, Vibha y INSÚA CERECEDA, Mariela (eds.): *Siglo de Oro e Hispanismo general. Actas del I congreso ibero-asiático de hispanistas*, Pamplona, 2011, 207-236.

- García Iglesias, 2012a
«Evocaciones artísticas de Roma en Compostela. El culto a Pedro y Pablo», en FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, Enrique y MONTERROSO MONTERO, Juan Manuel (coords.): *Santiago, ciudad de encuentros y presencias*, Santiago, 2012, pp. 45-71.

- García López, 2002a
GARCÍA LÓPEZ, David: «Arquitecturas del Escorial y la senda de lo salomónico en España», en *El monasterio del Escorial y la arquitectura. Actas del simposium*, El Escorial, 2002, 461-486.

- García López, 2002b
«La *Pintura Sabia* y los manuscritos italianos de fray Juan Ricci. A vueltas con lo salomónico», *Goya*, 286, 2002, 27-38.

- García Mahíques, 1989
GARCÍA MAHÍQUES, Rafael: «El elefante o la humanidad obediente», *Lecturas de Historia del Arte*, I, 1989, 283-294.

- García Mahíques, 1990
«La emblemática botánica. Propuesta metodológica para el estudio de la emblemática», *Lecturas de Historia del Arte*, II, Vitoria, 1990, 317-321.

- García Mahíques, 1991a
Flora emblemática. Aproximación descriptiva del código icónico, Valencia, 1991. Tesis doctoral inédita de la Universitat de València.

- García Mahíques, 1991b
«*Malum arbor*. El código semiológico de la manzana», *Ars Longa*, 2, 1991, 81-87.

- García Mahíques, 1994
«La emblemática y el problema de la interpretación icónica: el caso de la *Vanitas*», en SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago (coord.): *Actas del I simposio internacional de emblemática*, Teruel, 1994, 59-91.

- García Mahíques, 1995
«Perfiles iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (I). *Sicut mulier amicta sole et luna sub pedibus eius*», *Ars Longa*, 5, 1995, 187-197.

- García Mahíques, 1996-1997
«Perfiles iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (y II). *Ab initio et ante saecula creata sum*», *Ars Longa*, 7-8, 1996-1997, 177-184.

- García Mahíques, 1997
«La iconografía emblemática de la Sangre de Cristo. A propósito de una pintura inédita de Vicente Salvador Gómez», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LXVIII, 1997, 63-106.

- García Mahíques, 2000
«*Sedes virtutis quadrata*. Consideraciones sobre la iconografía de los santos penitentes», en ZAFRA Rafael y AZANZA LÓPEZ, José Javier (coords.): *Emblemata aurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, Madrid, 2000, 209-224.

- García Mahíques, 2004
«La iconografía de la Inmaculada Concepción», en *Tota pulchra es. Mostra iconogràfica de la Puríssima a Ontinyent*, Ontinyent, 2004, 105-118.

- García Marsilla y Sánchez Millán, 2015
GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente y SÁNCHEZ MILLÁN, Rafael: «Dios Padre», en GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (dir.): *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana. La visualidad del logos*, Madrid, 2015, 612-693.

- García Melero, 1986
GARCÍA MELERO, José Enrique: «Las ediciones españolas de *De Architectura* de Vitruvio», *Fragmentos*, 8-9, 1986, 12-131.

- García Mogollón y Méndez Hernán, 2003
GARCÍA MOGOLLÓN, Florencio Javier y MÉNDEZ HERNÁN, Vicente: «El mecenazgo artístico en las catedrales de Coria y Plasencia», en RAMALLO ASENSIO, Germán Antonio (ed.): *Las catedrales españolas. Del Barroco a los historicismos*, Murcia, 2003, 675-717.

- García O'Neill, 1994
GARCÍA O'NEILL, María del Recuerdo: «Iconografía de San Fernando en la escultura», *Archivo Hispalense*, LXXVII, 234-236, 1994, 234-236.

- García Oro, 2002
GARCÍA ORO, José, OFM: «La Iglesia de Tuy en la Baja Edad Media (1070-1500). La frontera y la guerr», en GARCÍA ORO, José, OFM (coord.): *Iglesias de Santiago de Compostela y Tuy-Vigo*, Madrid, 2002, 549-570.

- García Páramo, 1988
GARCÍA PÁRAMO, Ana María: *Aportaciones al estudio de la iconografía de los santos en el Reino de Castilla*, Madrid, 1988.

- García Rodríguez, 1966
GARCÍA RODRÍGUEZ, Carmen: *El culto de los santos en la España romana y visigoda*, Madrid, 1966.

- García Sanz, 1990
GARCÍA SANZ, María Concepción: «La imagen del indio en el arte español del Siglo de Oro», en *La imagen del indio en la Europa Moderna*, Madrid, 1990, 417-432.

- García Vega, 1984
GARCÍA VEGA, Blanca: *El grabado del libro español. Siglos XV-XVI-XVIII. Aportación a su estudio con los fondos de las bibliotecas de Valladolid*, 2 vols., Valladolid, 1984.

- Garibay Zamalloa, 1628
GARIBAY Y ZAMALLOA, Esteban de: *Compendio historial de las chronicas y uniuersal historia de todos los Reynos d'España, donde se ponen en suma los Condes, señores de Aragón, con los Reyes del mesmo Reyno... Tomo segundo*, Barcelona, 1628, 166 y 194 (1ª ed.: Anvers, 1571).

- Gathercole, 1995
GATHERCOLE, Patricia May: *Animals in medieval French manuscript illumination*, Lewiston, New York, 1995.

- Gaudron, 2014
GAUDRON, Amandine: *Le singe médiéval. Histoire d'un animal ambigu: savoirs, symboles et représentations*, Paris, 2014. Tesis de la École Nationale des Chartes, Université de la Sorbonne.

- Geerlings, 2006
GEERLINGS, Wilhelm: «Agustín de Hipona», en KASPER, Walter (dir.): *Diccionario enciclopédico de los santos. Biografías y conceptos básicos del culto*, I, Barcelona, 2006, 35-42.

- Gélis, 1989
GÉLIS, Jacques: «Wilgeforte, la sainte crucifiée», en *Populations et cultures. Études réunies en l'honneur de François Lebrun*, Paris, 1989, 315-323.

- Gélis, 1996
«Le culte de Santa Librada à Sigüenza. Patronage urbain et emblématique impériale», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LI, 1, 1996, 221-240.

- Gella Iturriaga, 1961
GELLA ITURRIAGA, José: «La bella tradición santelmista hispano-lusa», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, XVII, 1961, 126-135.

- Gernert, 2013
GERNERT, Folke: «Relaciones de sucesos monstruosos y las *Histoires prodigieuses* de Pierre de Boaistuau», en CÁTEDRA GARCÍA, Pedro Manuel (dir.) y DÍAZ TENA, María Eugenia (ed.): *Géneros editoriales y relaciones de sucesos en la Edad Moderna*, Salamanca, 2013, 191-209.

- Gessler, 1938
GESSLER, Jean: *La légende de sainte Wilgeforte ou Ontcommer, la vierge miraculeusement barbue*, Paris, 1938.

- Ghigliazza, 1884
GHIGLIAZZA, Raimondo: *Corona gloriosa del gran patriarca Santo Domingo de Guzmán*, Concepción, 1884, 517-521.

- Gil Atrio, 1962
GIL ATRIO, Cesáreo: *Contrabando de santos. Ensayo de hagiografía negativa gallega*, Santiago de Compostela, 1962.

- Gil Atrio, 1968
Santos gallegos, Ourense, 1968.

- Gil Desco, 2016
GIL DESCO, Manuel: «Imágenes de la locura en la Edad Moderna: escarnio y máscara en el discurso del poder», *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VIII. Historia del Arte*, 4, 2016, 459-481.

- Gil Fernández, 1972
GIL FERNÁNDEZ, Juan: «La pasión de San Pelayo», *Habis*, 3, 1972, 161-202.

- Gil García, 2006
GIL GARCÍA, Eduardo: «Los santos niños y Galicia. Aproximación a diferentes lugares bajo su advocación», *Anales Complutenses*, 18, 2006, 95-132.

- Gil García, 2007
«Santos complutenses en tierras de Galicia. I. Lugares en los que conocemos su presencia», *Anales Complutenses*, 19, 2007, 367-393.

- Gil García, 2008
«Santos complutenses en tierras de Galicia. II. Lugares en los que conocemos su presencia», *Anales Complutenses*, 20, 2008, 249-271.

- Gil González, 2001
GIL GONZÁLEZ, Eduardo: *Catálogo de pliegos sueltos de temática prodigiosa (siglo XVII)*, Madrid, 2001.

- Giorgi, 2004
GIORGI, Rosa: *Ángeles y demonios*, Barcelona, 2004.

- Giovio, 1561
GIOVIO, Paolo: *Diálogo de las empresas militares, y amorosas compuesto en lengua italiana, por el illustre, y reverendísimo señor Paulo Iovio obispo de Nucera. En el qual se tracta de las devisas, armas, motes, o blasones de linages. Con un razonamiento a ese propósito, del magnífico señor Ludouico Domeniqui. Todo nueuamente traduzido en romance castellano, por Alonso de Ulloa. Añadimos a esto las empresas heroicas, y morales, del señor Gabriel Symeon*, León de Francia, 1561.

- Godoy Alcántara, 1868
GODOY ALCÁNTARA, José: *Historia crítica de los falsos cronicones*, Madrid, 1868 (Ed. facs.: Granada, 1999).

- Gómez Espinosa, 2006
GÓMEZ ESPINOSA, Teresa: «La policromía de los retablos. Estilos y evolución», en *Los retablos. Técnicas, materiales y procedimientos. Actas del I congreso del Grupo Español del International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works*, Madrid, 2006.

- Gómez Espinosa, 2004
GÓMEZ ESPINOSA, Teresa, REBOCHO CHRISTO, José António, MOURA, Carlos, MARTÍN PRADAS, Antonio, LEFFTZ, Michel y CAMPOY NARANJO, María: «Historia y evolución de la policromia barroca», *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 49, 2004, 90-103.

- Manuel Gómez Moreno, 1955
GÓMEZ MORENO, Manuel: *La Inmaculada en la escultura española*, Santander, 1955.

- María Gómez Moreno, 1943
GÓMEZ MORENO, María Elena: *La policromía en la escultura española*, Madrid, 1943.

- Gómez Piñol, 1971
GÓMEZ PIÑOL, Emilio: «Jacobo Florentino y la obra de talla de la sacristía de la catedral de Murcia», *Anales de la Universidad de Murcia*, XXIX, 1-2, 1971, 9-60.

- Gómez Sobrino, 1981
GÓMEZ SOBRINO, Jesús: «Juan Antonio y Francisco Rolán de Santa Cruz. Dos importantes pintores guardeses del siglo XVIII», en GÓMEZ SOBRINO, Jesús, MARTÍNEZ TAMUXE, Xoán, y GONZÁLEZ SANTISO, Aquilino: *Miscelánea guardesa*, Tui, 1981.

- Gómez Sobrino, 1983
«La cofradía de San Benito en la catedral de Tuy», *Nova et Vetera*, 15, 1983, 27-35.

- Gómez Sobrino, 1984a
«Artistas y peritos del siglo XVIII que intervinieron en el proceso de canonización de San Telmo», *Faro de Vigo*, 28 de abril de 1984.

- Gómez Sobrino, 1984b
«Documentos sobre San Telmo existentes en el Archivo de la Catedral de Tui», *II Encontro sobre História Dominicana*, I, Porto, 1984, 317-326.

- Gómez Sobrino, 1986a
«Inventario artístico de la catedral de Tui, del siglo XVI, a través de las visitas pastorales», *Tui. Museo y Archivo Histórico Diocesano*, IV, 1986, 169-210.

- Gómez Sobrino, 1986b
«La obra del escultor Alonso Martínez Montánchez en la catedral de Tui», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXXVI, 101, 1986, 181-191.

- Gómez Zorraquino, 2010
GÓMEZ ZORRAQUINO, José Ignacio: «Los santos patronos y la identidad de las comunidades locales en la España de los siglos XVI y XVII», *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, 85, 2010, 39-74.

- Gonçalves, 1962
GONÇALVES, Flávio: «Em torno da iconografía das nove irmãs gémeas», *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*, XXV, 3-4, 1962, 465-498.

- González, 2008
GONZÁLEZ, Lola: «Los santos mártires Justo y Pastor. Transmisión y práxis cultual en España en la segunda mitad del siglo XVI», *Criticón*, 102, 2008, 55-67.

- González Alarcón, 2002
GONZÁLEZ ALARCÓN, María Teresa: *Retablos barrocos en el arcedianato de Segovia*, 2 vols., Segovia, 2002.

- González-Alonso Martínez, 1997
GONZÁLEZ-ALONSO MARTÍNEZ, Enriqueta: *Tratado del dorado, plateado y su policromía. Tecnología, conservación y restauración*, Valencia, 1997.

- González Chantos, 1806
GONZÁLEZ CHANTOS Y ULLAURI, Diego Eugenio: *Santa Librada, virgen y mártir, patrona de la Santa Iglesia, ciudad y obispado de Sigüenza*, Madrid, 1806.

- González Dávila, 1650
Teatro eclesiástico de las Iglesias metropolitanas y catedrales de los reynos de las dos Castillas, vidas de sus arzobispos y obispos y cosas memorables de sus sedes... Tomo tercero, Madrid, 1650, 439-457.

- González de Zárate, 1986
GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María: «Aportaciones del coro alto de San Benito de Valladolid a la iconografía de San Benito», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, LII, 1986, 357-368.

- González de Zárate, 1999
Artistas grabadores en la Edad del Humanismo, Pamplona, 1999.

- González Domínguez, 1995
GONZÁLEZ DOMÍNGUEZ, Basilio: *Biografía ascética de San Pedro González Telmo. Evangelizador de Galicia, patrono de la ciudad de Tuy, patrón de la diócesis de Tuy-Vigo y patrono de los navegantes*, Tui, 1995 (1ª ed.: 1984).

- González Echegaray, 1981
GONZÁLEZ ECHEGARAY, María del Carmen: *Escudos de Cantabria. Asturias de Santillana y el Bajo Asón*, IV, Santander, 1981, 78-79 y 87-88.

- González, Aramburu-Zabala, Alonso y Polo, 1991
GONZÁLEZ ECHEGARAY, María del Carmen, ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, Miguel Ángel, ALONSO RUIZ, Begoña y POLO SÁNCHEZ, Julio Juan: *Artistas cántabros de la Edad Moderrna. Su aportación al arte hispánico. Diccionario biográfico-artístico*, Santander, 1991, 330-331.

- Rafael González Fernández, 2006
GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Rafael: «La pasión por la historia: cronicones, ¿falsos o apócrifos? El mito gótico en los cronicones», en PEÑA VELASCO, Concepción de la (coord.): *En torno al Barroco. Miradas múltiples*, Murcia, 2006, 211-225.

- González García, 1986
GONZÁLEZ GARCÍA, Miguel Ángel: «Notas varias para la historia de Tui y su obispado», *Tui. Museo y Archivo Histórico Diocesano*, IV, 1986, 259-290.

- González García, 1989
«Las virtudes de la predela del retablo mayor de la catedral de Astorga: programa de afirmación contrarreformista», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, II, 3, 1989, 332-340.

- González García, 1991
«El grabado en los libros litúrgicos de uso en España en los siglos XVI-XVIII y su influencia en la pintura y escultura», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, IV, 7, 1991, 312-318.

- González García, 1992
«Don Alonso Mexía de Tovar: apuntes sobre un obispo mecenas en el primer tercio del siglo XVII», en *Patronos, promotores, mecenas y clientes. Actas del VI congreso español de historia del arte*, 1992, Murcia, 1992, 421-429.

- González García, 1994
«Cuatro retablos de Castro Canseco en Tui», *Tui. Museo y Archivo Histórico Diocesano*, VII, 1994, 115-126.

- González García, 1994-1995
«Una rectificación de atribución de una obra, de Pedro Taboada al taller de Castro Canseco», *Porta da Aira*, 6, 1994-1995, 1-3.

- González García, 2002
«La sala capitular de la Catedral de Ourense», *Porta da Aira*, 9, 2002, 193-208.

- González García, 2011
El Santo Cristo de Ourense y su capilla, Ourense, 2011.

- González Guitián, 1979
GONZÁLEZ GUITIÁN, Carlos: *Tipología e iconografía de los retablos barrocos de la catedral de Santiago de Compostela*, Santiago, 1979. Memoria de licenciatura inédita.

- González Hernando, 2009
GONZÁLEZ HERNANDO, Irene: «Los ángeles», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, I, 1, 2009, 1-9.

- González Hernando, 2012
«Santa Catalina de Alejandría», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, IV, 7, 2012, 37-47.

- González López, 1986
GONZÁLEZ LÓPEZ, Gervasio: *Vida de Santa Marina de Aguas Santas*, Ourense, 1986.

- González López, 2007
GONZÁLEZ LÓPEZ, Juan Miguel: «Devoción e iconografía de Santa Ana. Desde los modelos medievales a los contemporáneos», en *Nuevas perspectivas críticas sobre historia de la escultura sevillana*, Sevilla, 2007, 119-139.

- González Lopo, 1987
GONZÁLEZ LOPO, Domingo Luis: «Un aspecto de la mentalidad religiosa gallega de los siglos XVII y XVIII: la fundación de obras pías», *Jubilatio. Homenaje de la Facultad de Geografía e Historia a los profesores D. Manuel Lucas Álvarez y D. Ángel Roidríguez González*, I, Santiago de Compostela, 1987, 363-373.

- González Lopo, 1993
«El papel de las reliquias en las prácticas religiosas de los siglos XVII y XVIII», *Actas de la II reunión científica de la Asociación Española de Historia Moderna*, II, Murcia, 1993, 247-260.

- González Lopo, 1994
«La devoción a Santiago Apóstol en la Galicia de los siglos XVII y XVIII», *Tuy. Museo y Archivo Histórico Diocesano*, VII, 1994, 53-68.

- González Lopo, 1997
«Las devociones religiosas en la Galicia Moderna (siglos XVI-XVIII)», en *Galicia renace*, Santiago, 1997, 290-303.

- González Lopo, 2001
Las mentalidades religiosas del Antiguo Régimen en la Galicia occidental, Santiago, 2001.

- González Lopo, 2002
Los comportamientos religiosos en la Galicia del Barroco, Santiago, 2002.

- González Lopo, 2003
«El mundo urbano en la Galicia atlántica del setecientos: Santiago y Tui, dos modelos opuestos», en FOLGAR DE LA CALLE, María del Carmen, GOY DIZ, Ana y LÓPEZ VÁZQUEZ, José Manuel (coords.): *Memoria artis. Studia in memoriam María Dolores Vila Jato*, II, Santiago de Compostela, 2003, 459-471.

- González Lopo, 2004a
«La religiosidad barroca en Galicia. Reliquias y relicarios», en GARCÍA IGLESIAS, José Manuel (ed.) y CALVO DOMÍNGUEZ, Marcelina (coord.): *En olor de santidad. Relicarios de Galicia*, Santiago, 2004, 539-552.

- González Lopo, 2004b
«Los nuevos modos de la hagiografía contrarreformista», *Memoria Ecclesiae*, 24, 2004, 609-632.

- González Lopo, 2006a
«La ciudad de Tui en época moderna: sociedad y economía», en GONZÁLEZ SOUTELO, Silvia y CENDÓN FERNÁNDEZ, Marta (coords.): *I Coloquio de Historia de Tui (Tui: Presente, pasado y futuro)*, Pontevedra, 2006, 157-179.

- González Lopo, 2006b
«El ritual de la muerte barroca: la hagiografía como paradigma del buen morir cristiano», *Sémata*, 17, 2006, 299-320.

- González Lopo, 2008
«De bárbaros y devotos: la reforma tridentina en Galicia (1550-1750)», en AMORES CARREDANO, Juan Bosco (ed.): *Religión, herejías y revueltas sociales en Europa y América*, Bilbao, 2008, 141-171.

- González Lopo, 2013
«Las cofradías en la formación religiosa y el control festivo en las parroquias de Galicia y el norte de Portugal en época moderna», *Obradoiro de Historia Moderna*, 22, 2013, 63-92.

- González Paz, 1978
GONZÁLEZ PAZ, José: «Iconografía y motivos jacobeos», *Compostellanum*, XXIII, 1-4, 1978, 238-299.

- González Paz y González García, 1974
GONZÁLEZ PAZ, José y GONZÁLEZ GARCÍA, Miguel Ángel: «La custodia de la catedral de Tuy», *Abrente*, 6, 1974, 63-67.

- González Paz y González García, 1974
«Órganos en la provincia de Orense», *Actas do III colóquio galaico-minhoto*, II, Viana do Castelo, 1994, 681-700.

- González Santiso, 1994
GONZÁLEZ SANTISO, Aquilino: *Los obispos de Tui y sus armas. Heráldica eclesiástica*, Pontevedra, 1994.

- González Suárez, 1981
GONZÁLEZ SUÁREZ, Fernando: «Estudio iconográfico del coro bajo de la iglesia monasterial de Celanova», *Boletín Auriense*, 11, 1981, 135-176.

- González Suárez, 2011
«O vello e o actual edificio do concello de Ourense», *Porta da Aira*, 13, 2011, 279-283.

- González Torres, 2009
GONZÁLEZ TORRES, Javier: *Emblemata eucharistica. Símbolos animados de la iconografía cristológica y sacramental*, Málaga, 2009.

- Goy Diz, 1996
GOY DIZ, Ana Eulalia: «Aproximación a las bibliotecas de los artistas gallegos en la primera mitad del siglo XVII», *Minius*, 5, 1996, 157-166.

- Goy Diz, 1998a
Artistas, talleres e gremios en Galicia (1600-1650), Santiago, 1998.

- Goy Diz, 1998b
«El mecenazgo artístico de los arzobispos Blanco y Sanclemente», en EIRAS ROEL, Antonio (coord.): *El Reino de Galicia en la monarquía de Felipe II*, Santiago de Compostela, 1998, 577-612.

- Goy Diz, 2007
A actividade artística en Santiago (1600-1648), 2 vols., Santiago de Compostela, 2007 (1ª ed.: 2000).

- Granada Mendoza, 1689
GRANADA Y MENDOZA, Leandro de, OSB (trad.): *Vida, y revelaciones de Santa Gertrudis la Magna, monja de la Orden del patriarca San Benito. Libro intitulado, insinuación de la Divina Piedad, y embaxada de la Divina Misercordia, con la quarta, y quinta parte, en que se contiene la vida y virtudes de la misma santa*, Madrid, 1689.

- Grau-Dieckmann, 2003
GRAU-DIECKMANN, Patricia: «Influencia de las historias apócrifas en el arte», *Mirabilia*, 1, 2001, 72-86.

- Grau-Dieckmann, 2011
«Textos apócrifos determinantes de repertorios plásticos cristianos», *Acta Scientiarium*, 33-2, 2011, 165-174.

- Grau-Diekmann, 2012
«Representaciones de los viajes de la Sagrada Familia en el arte de los siglos V-XV», *Eikón Imago*, I, 2, 2012, 73-130.

- Green, 1968
GREEN, Rosalie: «Virtues and vices in the Chapter House Vestibule in Salisbury», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXI, 1968, 148-158.

- Grimal, 2008
GRIMAL, Pierre: *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, 2008 (1ª ed.: 1981)

-Grössinger, 1997
GRÖSSINGER, Christa: *The world upside-down. English misericords*, London, 1997.

- Guerra Mosquera, 1991
GUERRA MOSQUERA, Jesús: «La sillería del coro del monasterio de Meira», *Lucensia*, 3, 1991, 101-110.

- Guerra Mosquera, 2001
El coro de la catedral de Lugo. Su santoral e iconografía, Lugo, 2001.

- Gutiérrez Peña y Herrero Gómez, 2008
GUTIÉRREZ PEÑA, Joaquina y HERRERO GÓMEZ, Javier: *El retablo barroco en la ciudad de Soria*, Soria, 2008.

- Gutiérrez Rueda, 2012
GUTIÉRREZ RUEDA, Laura: *Gracia y hermosura. Ensayo de iconografía teresiana*, Madrid, 2012.

H

- Haist, 1999
HAIST, Margaret: «The lion, bloodline, and kingship», en HASSIG, Debra (ed.): *The mark of the beast. The medieval bestiary in art, life, and literature*, New York-London, 1999, 3-21.

- Halcón, 2000
HALCÓN ÁLVAREZ-OSSORIO, María Rosario: «El retablo salomónico», en *El retablo barroco sevillano*, Sevilla, 2000, 3-100.

- Hall, 2003
HALL, James: *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Madrid, 1996 (1ª ed.: 1987).

- Hart y North, 2009
HART, Avril y NORTH, Susan: *La moda de los siglos XVII-XVIII en detalle*, Barcelona, 2009.

- Hassig, 1995
HASSIG, Debra: *Medieval bestiaries. Text, image, ideology*, Cambridge, 1995.

- Hautecoeur, 1965
HAUTECOEUR, Louis: «Le Concile de Trente et l'art», en *Il Concilio di Trento e la riforma tridentina. Atti del convegno storico internazionale*, Roma, 1965, 1.345-1.362.

- Hawes, 1974
HAWES, Lloyd Elmer: *Adam and Eve. Iconography of their portrayal*, Waltham, 1974.

- Haworth, 1980
HAWORTH, Kenneth: *Deified virtues, demonic vices, and descriptive allegory in Prudentius' Psychomachia*, Amsterdam, 1980.

- Hébert, 1982-1983
HÉBERT, Michèle: *Inventaire des gravures des Écoles du Nord (1440-1550)*, 2 vols., Paris, 1982-1983.

- Hechos Apócrifos, 2004
PIÑERO SÁENZ, Antonio y CERRO CALDERÓN, Gonzalo del (eds.): *Hechos apócrifos de*

los apóstoles, I, Madrid, 2004.

- Hechos Apócrifos, 2005
Hechos apócrifos de los apóstoles, II, Madrid, 2005.

- Hechos Apócrifos, 2011
Hechos apócrifos de los apóstoles, III, Madrid, 2011.

- Henkel y Schöne, 1996
HENKEL, Arthur y SCHÖNE, Albrecht (eds.): *Emblemata. Handbuch zur sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart, 1996.

- Henne, 2011
HENNE, Philippe: *Gregorio Magno*, Madrid, 2011.

- Herbers, 2006
HERBERS, Klaus: *Política y veneración de santos en la Península Ibérica. Desarrollo del Santiago político*, Pontevedra, 2006.

- Heredia, 1685
Heredia, Antonio de, OSB: *Vidas de santos bienaventurados y personas venerables de la sagrada religion de Nuestro Padre San Benito… Tomo tercero*, Madrid, 1685.

- Heredia Moreno, 2008
HEREDIA MORENO, María del Carmen: «Sociedad, devoción y donaciones artísticas. Los santos niños Justo y Pastor de Alcalá de Henares», en LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia, RINCÓN GARCÍA, Wifredo y CABAÑAS BRAVO, Miguel (coords.): *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX*, Madrid, 2008, 639-650.

- Hernández Amez, 2004-2005
HERNÁNDEZ AMEZ, Vanesa: «Las vidas de las mártires: modelos a imitar», *Archivum*, LIV-LV, 2004-2005, 315-330.

- Hernández Díaz, 1984
HERNÁNDEZ DÍAZ, José: «El evangelista San Lucas, historiador, médico y pintor. Iconografía y arte», *Boletín de Bellas Artes*, 12, 1984, 89-130.

- Hernández Díaz, 1986
La iconografía mariana en la escultura hispalense de los siglos de oro, Madrid, 1986.

- Hernández González, 2014
HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Salvador: *La escultura en madera del Gótico final en Sevilla. La sillería del coro de la catedral de Sevilla*, Sevilla, 2014.

- Hernández Martín, 2015
HERNÁNDEZ MARTÍN, Ramón, OP: *Capítulos provinciales de la provincia dominicana de España. Desde 1241 hasta 1595*, I, Salamanca, 2015.

- Hernández Matías, 1977
HERNÁNDEZ MATÍAS, Antonio: «Biblioteca del seminario mayor de San José de Vigo. Catálogo de libros antiguos (siglos XVI-XVIII)», *Tuy. Museo y Archivo Histórico Diocesano*, II, 1977, 161-183.

- Hernández Matías, 1980
«Colección de impresos y pliegos manuscritos. Biblioteca del seminario mayor de San José de Vigo», *Tui. Museo y Archivo Histórico Diocesano*, III, 1980, 229-255.

- Hernández Matías, 1986
«Luis Marliano (1463?-1521): un obispo de Tuy en la Corte de Carlos V», *Compostellanum*, XXXI, 1986, 1-2, 99-202.

- Hernández Matías, 1987
«Luis Marliano (1463?-1521): un obispo de Tuy en la Corte de Carlos V», *Compostellanum*, XXXII, 1987, 1-2, 237-307.

- Hernández Nieves, 1991
HERNÁNDEZ NIEVES, Román: *Retablística de la Baja Extremadura. Siglos XVI-XVIII*, Mérida, 1991.

- Herrera Tordesillas, 1638
HERRERA TORDESILLAS, Manuel de, O. Praem.: *Ceremonial romano general, en el qual se ponen las ceremonias del coro, decretos de la Sacra Congregacion de Ritus, rúbricas de don Bartolome de Gauanto, oficio de la Semana Santa, oficio de Pontifical, y procesiones, y otras cosas muy importantes, tocantes al oficio diuino, para toda la Iglesia…*, Madrid, 1638.

- Hervella Vázquez, 1985
HERVELLA VÁZQUEZ, José: *La escultura en el deambulatorio de la catedral de Orense*, Santiago, 1985. Memoria de licenciatura inédira de la Universidade de Santiago de Compostela.

- Hervella Vázquez, 1986
«En el camino de Damasco: la conversión de San Pablo, tema escultórico de la capilla de Armada en la catedral de Orense», en *Los caminos y el arte. Actas del VI congreso español de historia del arte*, III, Santiago de Compostela, 1986, 651-656.

- Hervella Vázquez, 1989
«Nuevos datos que configuran la personalidad del obispo de Tuy, fray Anselmo Gómez de la Torre y una hipótesis de trabajo e investigación para los historiadores del arte gallego», *Tui.*

Museo y Archivo Histórico Diocesano, V, 1989, 199-207.

- Hervella Vázquez, 1990
«La capilla de la Asunción o de Argiz en la catedral de Ourense. La ascendencia orensana del primer marqués de San Saturnino», *Porta da Aira*, 3, 1990, 93-128.

- Hervella Vázquez, 1992a
Escultura barroca orensana, Santiago, 1992. Tesis doctoral inédita de la Universidade de Santiago de Compostela.

- Hervella Vázquez, 1992b
«Francisco de Castro Canseco en Melide: aportaciones documentales e hipótesis de trabajo», *Boletín do Centro de Estudos Melidenses*, 7, 1992, 135-140.

- Hervella Vázquez, 1996a
«Escultura en Orense (1650-1698)», *Porta da Aira*, 7, 1996, 9-28.

- Hervella Vázquez, 1996b
«A escultura na capela-santuario do Santo Cristo de Ourense», en VILA JATO, María Dolores (coord.): *A capela do Santo Cristo de Ourense*, Santiago de Compostela, 1996, 47-66.

- Hervella Vázquez, 1997-1998a
«Diccionario de artistas portugueses de los siglos XVI-XVIII, que trabajaron en Galicia, provincia de Orense. Escultura y pintura», *Porta da Aira*, 8, 1997-1998, 77-108.

- Hervella Vázquez, 1997-1998b
«Documentación inédita. Arte orensano de los siglos XVII y XVIII: arquitectura, escultura, pintura y otras artes», *Porta da Aira*, 8, 1997-1998, 221-234.

- Hervella Vázquez, 2004
«Alonso Martínez Montánchez, escultor ourensano nacido en Chaves», *Porta da Aira*, 10, 2004, 313-322.

- Herz, 1988
HERZ, Alexandra: «Imitators of Christ. The martyr-cycles of late sixteenth century Rome seen in context», *Storia dell'Arte*, 62, 1988, 53-69.

- Hidalgo Ogáyar, 1991
HIDALGO OGÁYAR, Juana: «La imagen de Santiago matamoros en los manuscritos iluminados», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, IV, 7, 1991, 340-345.

- Hierro Najarro, 1986
HIERRO NAJARRO, Luis: «Catálogo de los libros antiguos de la biblioteca del seminario menor de San Pelayo de Tui», siglos XVI y XVII, *Tuy. Museo y Archivo Histórico Diocesano*,

IV, 1986, 329-376.

- Historia del Gran Tamorlán, 1582
Historia del Gran Tamorlán e itinerario y enarración del viage, y relación de la embaxada que Ruy Gonçález de Clavijo le hizo, por mandado del muy poderoso señor rey don Henrique el Tercero de Castilla, Sevilla, 1582.

- Honicker, 2008
HONICKER, Nancy: «De los vicios y las virtudes. Reflexiones en torno a un simbolismo medieval», *FMR*, 28, 2008, 55-72.

- Horacio, 2007
HORACIO FLACO, Quinto: *Odas. Canto secular. Epodos*, Madrid, 2007. Introducción general, traducción y notas de José Luis Moralejo Álvarez.

- Hornedo, 1945a
HORNEDO, Rafael María de, SJ: «El arte en Trento», *Razón y Fe*, 131, 1945, 203-232.

- Hornedo, 1945b
«Arte tridentino», *Revista de Ideas Estéticas*, III, 12, 1945, 443-472.

- Horozco Covarrubias, 1589
HOROZCO Y COVARRUBIAS, Juan de: *Emblemas morales*, Çaragoça, 1604 (1ª ed.: Segovia, 1589).

- Houlet, 1969
HOULET, Jacques: *Les combats des virtus et des vices. Les psychomachies dans l'art*, Paris, 1969.

-Hourihane, 2000
HOURIHANE, Colum (ed.): *Virtue & vice. The personifications in the Index of Christian Art*, New Jersey, 2000.

- Hoystad, 2007
HOYSTAD, Ole Martin: *Historia del corazón. Desde al Antigüedad hasta hoy*, Madrid, 2007.

- Huerta Huerta, 2006
HUERTA HUERTA, Pedro Luis: «Las visiones infernales: pecados, pecadores y tormentos», en *Poder y seducción de la imagen románica*, Aguilar de Campoo, 2006, 79-119.

- Huerta Vega, 1733
HUERTA Y VEGA, Francisco Javier Manuel de la: *Anales de el Reyno de Galicia. Tomo primero*, Santiago, 1733.

- Huerta Vega, 1736
Anales de el Reyno de Galicia. Tomo segundo, Santiago, 1736.

- Hughes, 1968
HUGHES, Robert: *Heaven and hell in western art*, London, 1968.

- Hugo, 1624
HUGO, Herman, SJ: *Pia desideria. Emblematis elegiis & affectibus SS. Patrum illustrata*, Antuerpiae, 1624.

- Huidobro Salas y González Negro, 2001
HUIDOBRO SALAS, Concepción y GONZÁLEZ NEGRO, Irene: *El arte del grabado flamenco y holandés. De Lucas van Leyden a Martin de Vos*, Madrid, 2001.

- Huidobro Salas, 2004
HUIDOBRO SALAS, Concepción, TOMÉ VIRSEDA, Consuelo y GONZÁLEZ NEGRO, Irene: *Grabados flamencos y holandeses del siglo XVI. Obras escogidas de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 2004.

I

- Ibáñez Palomo, 2016
IBÁÑEZ PALOMO, Tomás: «Entre las fuentes escritas y el calendario litúrgico: una aproximación al estudio de las Anunciaciones preñadas», *Eikón Imago*, 9, 2016, 163-188.

- Igartua Mendía, 1972
IGARTUA MENDÍA, María Teresa: *Desarrollo del Barroco en Salamanca*, Salamanca, 1972.

- Iglesia, 1659
IGLESIA, fray Nicolás de la, O. Cart.: *Flores de Miraflores, hieroglíficos sagrados, verdades figuradas, sombras verdaderas del mysterio de la Inmaculada Concepción de la Virgen, y Madre de Dios Señora Nuestra*, Burgos, 1659.

- Iglesias Almeida, 1978
IGLESIAS ALMEIDA, Ernesto: «Los capiteles románicos de la Catedral de Tuy», *El Museo de Pontevedra*, XXXII, 1978, 67-84.

- Iglesias Almeida, 1984
«Relación documental del convento de Santo Domingo de Tuy», *Actas do II Encontro sobre História Dominicana*, Porto, 1984, 309-315.

- Iglesias Almeida, 1985
«El palacio de don Diego de Muros en la catedral de Tuy», *Actes du colloque international de glyptographie de Cambrai*, Braine-le-Château, 1985, 519-530.

- Iglesias Almeida, 1986
«La iglesia y convento de Santo Domingo de Tui. Estudio histórico-artístico», *Tui. Museo y Archivo Histórico Diocesano*, IV, 1986, 211-227.

- Iglesias Almeida, 1987
«Sobre el culto de San Julián en el Monte Aloia, Tui», *Boletín de Estudios del Seminario Fontán Sarmiento de Hagiografía, Toponimia y Onomástica de Galicia*, 8, 1987, 11-12.

- Iglesias Almeida, 1989
Arte y artistas en la antigua diócesis de Tui, Tui, 1989.

- Iglesias Almeida, 1990a
«Don Lope García Sarmiento: un orensano chantre en Tui», *Porta da Aira*, 3, 1990, 219-226.

- Iglesias Almeida, 1990b
«Iconografía y culto de la *Virgen do Libramento* en el sudoeste galaico», *Boletín de Estudios del Seminario Fontán Sarmiento de Hagiografía, Toponimia y Onomástica de Galicia*, 11, 1990, 39-44.

- Iglesias Almeida, 1990c
«Libros litúrgicos orensanos en la diócesis de Tui», en *En torno al arte auriense. Homenaje a Don José González Paz*, Santiago, 1990, 115-120.

- Iglesias Almeida, 1992a
«Sobre el culto e iconografía de San Telmo», *Boletín de Estudios del Seminario Fontán Sarmiento de Hagiografía, Toponimia y Onomástica de Galicia*, 13, 1992, 15-19.

- Iglesias Almeida, 1992b
Caminos portugueses a Santiago en la diócesis de Tuy-Vigo, Vigo, 1992.

- Iglesias Almeida, 1994
«Los antiguos libros litúrgicos de la diócesis de Tui», en *III Colóquio Galaico-Minhoto*, Viana do Castelo, I, 1994, 107-119.

- Iglesias Almeida, 1994-1995
«La obra de un ribadaviense en la catedral de Tui», *Porta da Aira*, 6, 1994-1995, 311-312.

- Iglesias Almeida, 1998
«La catedral de Tui en los siglos XIII al XVI. Mobiliario litúrgico», *Tui. Museo y Archivo Histórico Diocesano*, VIII, 1998, 129-146.

- Iglesias Almeida, 2000
Domingo Rodríguez do Pazo. Mestre escultor de Fornelos da Ribeira, Salvaterra de Miño, Pontevedra, 2000.

- Iglesias Almeida, 2001a
La cofradía de San Pedro González Telmo: patrono de la ciudad de Tui y su obispado, Tui, 2001.

- Iglesias Almeida, 2001b
Antonio del Villar. Un artista redondelán do século XVIII, Santiago de Compostela, 2001.

- Iglesias Almeida, 2001c
«Antonio del Villar. Un gran artista redondelano», *El Museo de Pontevedra*, LV, 2001, 231-248.

- Iglesias Almeida, 2002
El monasterio de las hermanas clarisas de Tui. Un importante capítulo de la historia de la ciudad, Tui, 2002.

- Iglesias Almeida, 2005
«San Telmo, antiguo patrón de los navegantes», *Revista General de Marina*, 248, 2005, 647-655.

- Iglesias Almeida, 2007
«Antonio del Villar: unha nova visión sobre a súa obra artística», *Seminario de Estudios Redondeláns*, 4, 2007, 39-52.

- Iglesias Almeida, 2008
«Arte y artistas en la antigua diócesis de Tui: addenda», *Diversarum Rerum*, 3, 2008, 125-188.

- Iglesias Almeida, 2014
«Los capiteles románicos de la Catedral de Tui», *XXXII Ruta Cicloturística del Románico Internacional*, Pontevedra, 2014, 122-124.

- Iglesias Almeida y Gómez Sobrino, 1983
IGLESIAS ALMEIDA, Ernesto y GÓMEZ SOBRINO, Jesús: «Culto e iconografía de San Benito en la diócesis de Tuy», *Nova et Vetera*, 15, 1983, 101-112.

- Iglesias Castellano, 2013
IGLESIAS CASTELLANO, Abel: «Partos extraodinarios: la representación de lo monstruoso en la España Moderna a través de las relaciones de sucesos», *eHumanista*, 24, 2013, 433-465.

- Iglesias Ortega, 2000
IGLESIAS ORTEGA, Arturo: «La biblioteca del canónigo doctoral Velasco Pérez de Ibias», *Obradoiro de Historia Moderna*, 9, 2000, 235-261.

- Iglesias Rouco, 2010
«Exaltación de la santidad en la mujer: el culto a las santas antiguas y legendarias», en RAMALLO ASENSIO, Germán Antonio (coord.): *La catedral, guía mental y espiritual de la Europa barroca católica*, Murcia, 2010, 209-244.

- Impelluso, 2003
IMPELLUSO, Lucia: *La naturaleza y sus símbolos. Plantas, flores y animales*, Barcelona, 2003.

- Insúa Cereceda, 2009
INSÚA CERECEDA, Mariela: «De asombros, horrores y fatalidades: algunos apuntes acerca de las relaciones de monstruos (siglos XVII y XVIII)», en INSÚA CERECEDA, Mariela y PERES, Lygia Rodrigues Vianna (eds.): *Monstruos y prodigios en la literatura hispánica*, Madrid-Frankfurt, 2009, 149-166.

- Interián de Ayala, 1782
INTERIÁN DE AYALA, Juan, OdeM: *El pintor christiano y erudito, o tratado de los errores que suelen cometerse frequentemente en pintar, y esculpir las imágenes sagradas*, Madrid, 1782.

J

- Jambou, 1988
JAMBOU, Louis: *Evolución del órgano español. Siglos XVI-XVIII*, 2 vols., Oviedo, 1988.

- Jambou, 1999
«La especificidad del órgano histórico español», en GARCÍA FRAILE, Dámaso y VICENTE, Alfonso de (eds.): *El órgano histórico en Castilla y León*, Salamanca, 1996, 27-31.

- Janini, 1977
JANINI, José: *Manuscritos litúrgicos de las bibliotecas de España*, I, Burgos, 1977.

- Janson, 1976
JANSON, Horst Waldemar: *Apes and ape lore in the Middle Ages and the Renaissance*, Nendeln, 1976 (1ª ed.: London, 1952).

- Valerie Jones, 1999
JONES, Valerie: «The phoenix and the Resurrection», en HASSIG, Debra (ed.): *The mark of the beast. The medieval bestiary in art, life, and literature*, New York-London, 1999, 99-115.

K

- Kaeppel, 1949
KAEPPEL, Thomas, OP (ed.): *Stephanus de Salaniaco et Bernardus Guidonis. De quatuor in quibus deus Praedicatorum Ordinem insignivit*, Romae, 1949.

- Kaftal, 1952
KAFTAL, George: *The iconography of the saints in Tuscan painting*, Firenze, 1952.

- Kaftal, 1965
The iconography of the saints in central and south Italian schools of painting, Firenze, 1965.

- Kaftal, 1978
The iconography of the saints in the painting of north east Italy, Firenze, 1978.

- Kaftal, 1952
The iconography of the saints in the painting of north west Italy, Firenze, 1985.

- Kappler, 1986
KAPPLER, Claude: *Monstruos, demonios y maravillas a finales de la Edad Media*, Madrid, 1986.

- Kastner, 1958
KASTNER, Santiago: «Notas sobre la música en la catedral de Tuy», *Anuario Musical*, 13, 1958, 195-200.

- Katzenellenbogen, 1939
KATZENELLENBOGEN, Adolf: *Allegories of the virtues and vices in medieval art. From early christian times to the thier theanth century*, London, 1939.

- Kirschbaum, 1945
KIRSCHBAUM, Engelbert: «L'influsso del Concilio di Trento nell'arte», *Gregorianum*, 26, 1945, 100-106.

- Kirschbaum, 1968-1973
Lexikon der christlichen ikonographie, 8 vols., Rom, 1968-1976.

- Klingender, 1971
KLINGENDER, Francis Donald: *Animals in art and thought to the end of the Middle Ages*, London, 1971.

- Knipping, 1974
KNIPPING, John: *Iconography of the Counter Refomation in the Netherlands. Heaven on Earth*, 2 vols., Nieuwkoop-Leiden, 1974.

- Kraus, 1984
KRAUS, Dorothy y Henry: *Las sillerías góticas españolas*, Madrid, 1984.

- Kruftt, 2004
KRUFT, Hanno-Walter: *Storia delle teorie architettoniche. Da Vitruvio al Settecento*, Roma, 2004.

- Kubler, 1977
KUBLER, George: «Noticia del *Tercero y quarto libro* de Sebastián Serlio, traducido por Villalpando», en SERLIO, Sebastián: *Tercero y quarto libro de architectura*, Madrid, 1977, 9-15. Introducción a la edición facsimilar del tratado publicado en Toledo en 1552.

L

- Labande-Mailfert, 1972
LABANDE-MAILFERT, Yvonne: «Pauvreté et paix dans l'iconographie romane (XI^{e}-XII^{e} siècle)», en MOLLAT, Michel (ed.): *Études sur l'histoire de la pauvreté du Moyen Âge au XVI^{e} siècle*, II, Paris, 1972, 319-343.

- Labeaga Mendiola, 2002
LABEAGA MENDIOLA, Juan Cruz: «San Sebastián, patrón de Sangüesa. Culto, arte y tradición», *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, 77, 2002, 307-347.

- La Feuille, 1693
LA FEUILLE, Daniel de: *Devises et emblèmes anciennes et modernes tirées de divers des plus célèbres auteurs*, Amsterdam, 1693.

- Laguna Rubio, 2015-2016
LAGUNA RUBIO, José Ángel: «Bibliografía sobre Santa Librada», *Cuadernos de Etnología de Guadalajara*, 47-48, 2015-2016, 29-61.

- Lama, 1995a
LAMA, Jesús Ángel de la, SJ: *El órgano barroco español. I. Naturaleza*, Valladolid, 1995.

- Lama, 1995b
El órgano barroco español. II. Registros (1ª parte), Valladolid, 1995.

- Lama, 1995c
El órgano barroco español. II. Registros (2ª parte), Valladolid, 1995.

- Lama, 1995d
El órgano barroco español. III. Registración, Valladolid, 1995.

- Lameira, 1986
LAMEIRA, Francisco Ildefonso da Claudina: «Elementos para um dicionário de artistas e artífices que trabalharam a madeira em e para a cidade Faro nos séculos XVII e XIX», *Anais do Município de Faro*, XVI, 1986, 103-164.

- Lameira, 2000
A talha no Algarve durante o Antigo Regime, Faro, 2000.

- Lameira, 2005
O retábulo em Portugal. Das origens ao declínio, Faro, 2005.

- Lameira y Serrão, 2003
LAMEIRA, Francisco y SERRÃO, Vítor: «O retábulo protobarroco em Portugal (1619-1668), *Promontoria*, 1, 2003, 63-96.

- Lameira y Serrão, 2004
«O retábulo em Portugal: o Barroco pleno (1668-1713)», *Promontoria*, 2, 2004, 251-284.

- Landau y Parshall, 1994
LANDAU, David y PARSHALL, Peter: *The Renaissance print (1470-1550)*, New Haven, 1994.

- Lanzuela Hernández, 2006
LANZUELA HERNÁNDEZ, Joaquina: «Una aproximación al estudio iconográfico de San Sebastián», *Studium. Revista de Humanidades*, 12, 2006, pp. 231-258.

- Lapuerta Montoya, 2005
LAPUERTA MONTOYA, Magdalena de: «La figura de la Magdalena en la pintura española del Siglo de Oro», en MATA INDURAIN, Carlos y ZUGASTI ZUGASTI, Miguel (coords.): *El Siglo de Oro en el Nuevo Milenio*, Actas del congreso, II, Pamplona, 2005, 963-978.

- Lascault, 2015
LASCAULT, Gilbert: *Le monstre dans l'art occidental. Un problème d'esthétique*, Paris, 2015 (1ª ed.: 1973).

- Laver, 2006
LAVER, James: *Breve historia del traje y la moda*, Madrid, 2006.

- Lawrence, 1994
LAWRENCE, Elizabeth Atwood: «The centaur: its history and meaning in human culture», *The Journal of Popular Culture*, XXVII, 4, 1994, 57-68.

- Léclercq, 1920
LÉCLERCQ, Henri: «Dauphin», en CABROL, Fernand y LÉCLERCQ, Henri: *Dictionnaire*

d'archéologie chrétienne et de liturgie, IV, 1, Paris, 1920, 283-295.

- Leclercq, 1924a
«Agneau», en CABROL, Fernand y LECLERCQ, Henri: *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, I, 1, Paris, 1924, 878-906.

- Léclercq, 1924b
«Bélier», en CABROL, Fernand y LÉCLERCQ, Henri: *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, II, 1, Paris, 1924, 651.

- Leclercq, 1930
«Lion», en CABROL, Fernand y LECLERCQ, Henri: *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie,* IX, 1, Paris, 1930, 1.198-1.207.

- Leclercq-Marx, 2002
LECLERQ-MARX, Jacqueline: «Du monstre androcéphale au monstre humanisé: à propos des sirènes et des centaures, et de leur famille, dans le haut Moyen Âge et à l'époque romane», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XLV, 177, 2002, 55-67.

- Leclercq-Marx, 2005
«Monstruos en la escritura, monstruos en imágenes. La doble tradición medieval», *Quintana*, 4, 2005, 13-53.

- Leclercq-Marx, 2010
«Los monstruos antropomorfos de origen antiguo en la Edad Media. Persistencia, mutaciones y re-creaciones», *Anales de Historia del Arte*, Volumen extraordinario, 2010, 259-274.

- Le Goff, 1985
LE GOFF, Jacques: *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, Barcelona, 1985.

- Le Goff, 1989
El nacimiento del Purgatorio, Madrid, 1989.

- Lemeunier y Remon, 1987
LEMEUNIER, Albert y REMON, Regine: *La gravure et la mort*, Liège, 1987.

- León Coloma, 1989
LEÓN COLOMA, Miguel Ángel: «Iconografía de la Prudencia en España durante los siglos XV y XVI», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 20, 1989, 65-78.

- Lépicier, 1956
LÉPICIER, Augustin-Marie: *L'Immaculée Conception dans l'art et l'iconographie*, Spa, 1956.

- Levi d'Ancona, 1957
LEVI D'ANCONA, Mirella: *The iconography of the Immaculate Conception in the Middle Ages and Early Renaissance*, New York, 1957.

- Liber Sancti Jacobi, 1998
Liber Sancti Jacobi «Codex Calixtinus», Santiago de Compostela, 1998 (1ª ed.: 1951). Traducción de Abelardo Moralejo Laso, Cayetano Alfonso Torres y Julio Feo García.

- Honras, 1603
Libro de las honras que hizo el colegio de la Compañía de Iesús de Madrid, a la M.C. de la emperatriz doña María de Austria, fundadora del dicho colegio, que se celebraron a 21 de abril de 1603, Madrid, 1603.

- Liceti, 1668
LICETI, Fortunato: *De monstris*, Patavii, 1668.

- Limia Gardón, 1981
LIMIA GARDÓN, Francisco Javier: «Un artista leonés en tierras de Galicia», *Tierras de León*, XXI, 44, 1981, 69-74.

- Limia Gardón, 1989
«El autor de la fachada del monasterio cisterciense de Santa María la Real de Oseira, San Cristóbal de Cea», *Porta da Aira*, 2, 1989, 85-107.

- Limia Gardón, 1990
«Un ejemplo arquitectónico en los comienzos del estilo barroco en Ourense: la fachada de la iglesia monasterial de Oseira», *Porta da Aira*, 3, 1990, 39-73.

- Limia Gardón, 2011
«La construcción de la capilla mayor de la iglesia de San Mamede da Canda por el arquitecto y escultor Francisco de Castro Canseco», *Porta da Aira*, 13, 2011, 211-224.

- Linares, 2008
LINARES, Ludwine: *Les saints matamores en Espagne, au Moyen Âge et au Siècle d'Or (XI-Ième-XVIIème siècles). Histoire et représentations*, Toulouse, 2008. Tesis doctoral inédita de la Université Toulouse II-Le Mirail.

- Litere, 1592
Litere illustrissimi D. Archiepiscopi Olysipon. Super canonizatione Sancti Petri Gundisalui Telmi, Olysiponae, 1592.

- Livio, 2016
LIVIO, Tito: *Historia de Roma desde su fundación*, 2016. Traducción de la edición inglesa de 1996 de Bruce Butterfield, realizada por Antonio Diego Duarte Sánchez. Edición electrónica:

http://historicodigital.com/download/tito%20livio%20i.pdf>. Fecha de consulta: 25 de marzo de 2016.

- Llamazares Rodríguez, 1991
LLAMAZARES RODRÍGUEZ, Fernando: *El retablo barroco en la provincia de León*, León, 1991.

- Llamazares Rodríguez, 2002
«Orfebrería eucarística: la custodia procesional en España», en FERNÁNDEZ JUÁREZ, Gerardo y MARTÍNEZ GIL, Fernando (coords.): *La fiesta del Corpus Christi*, Cuenca, 2002, 123-155.

- Llamazares Rodríguez, 2003
«Mecenazgo artístico de obispos y capitulares en la catedral de Astorga», en RAMALLO ASENSIO, Germán Antonio (ed.): *Las catedrales españolas. Del Barroco a los historicismos*, Murcia, 2003, 719-738.

- Llompart Moragues, 1972
LLOMPART I MORAGUES, Gabriel, CR: «En torno a la iconografía renacentista del *Miles Christi*», *Traza y Baza*, 1, 1972, 63-94.

- Loda, 2006
LODA, Angelo: «Cristo *Fons pietatis*: il sangue di Cristo fonte viva di redenzione», *Il Sangue della Redenzione*, IV, 1, 2006, 191-215.

- Lois Fernández, 1958
LOIS FERNÁNDEZ, María del Carmen: «La historia de San Benito en el coro bajo de San Martín», *Boletín de la Universidad Compostelana*, 66, 1958, 79-94.

- Atanasio López, 1923
LÓPEZ, Atanasio, OFM: *Los falsos cronicones en la historia de Galicia*, Santiago de Compostela, 1923.

- Diego López, 1670
LÓPEZ, Diego: *Declaración magistral sobre las emblemas de Andrés Alciato con todas las historias, antigüedades, moralidad, y doctrina tocante a las buenas costumbres*, Valencia, 1670 (1ª ed.: Nájera, 1615).

- Carme López Calderón, 2013
LÓPEZ CALDERÓN, Carme: *La impronta de la literatura emblemática y la estampa europea en los programas devocionales dedicados a María durante el siglo XVIII en la Península Ibérica*, Santiago de Compostela, 2013. Tesis Doctoral inédita de la Universidade de Santiago de Compostela.

- Carme López Calderón, 2015a
«Los grabados del *Officium Beatae Mariae* (1609) y su repercusión en la sillería coral de San Martín Pinario: los relieves de la vida de la Virgen», en FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Carla (coord.) y MONTERROSO MONTERO, Juan Manuel (dir.): *La huella impresa. Textos e imágenes para una historia del arte gallego*, Santiago de Compostela, 2015, 169-198.

- Carme López Calderón, 2015b
«Parida y donzella, ¿cómo pudo ser? El que nació de Ella, bien lo pudo hacer. La maternidad virginal de María a través de los textos y la emblemática», en MORALES FOLGUERA, José Miguel, ESCALERA PÉREZ, Reyes y TALAVERA ESTESO, Francisco José (eds.): *Confluencia de la imagen y la palabra. Emblemática y artificio retórico. Actas del IX congreso internacional de la Sociedad Española de Emblemática*, Valencia, 2015, 279-291.

- Marica López Calderón, 2008
LÓPEZ CALDERÓN, Marica: «Fe y obras: un discurso contrarreformista en la sillería del coro de la catedral de Lugo», en GARCÍA MAHÍQUES, Rafael y ZURIAGA SENENT, Vicent Francesc (eds.): *Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como historia cultural. Actas del VI Congreso Internacional de la Sociedad Española de Emblemática*, II, Valencia, 2008, 953-972.

- Marica López Calderón, 2009a
«La evolución del tipo iconográfico de Nuestra Señora de los Dolores en la escultura barroca compostelana y las aportaciones de José Gambino», *Compostellanum*, LIV, 3-4, 2009, 467-486.

- Marica López Calderón, 2010b
«A propósito de la Inmaculada Concepción de Santa María de Montederramo: el tipo iconográfico de la Purísima en la plástica compostelana desde Mateo de Prado a José Gambino», en FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, Enrique y MONTERROSO MONTERO, Juan Manuel (eds.): *Piedra sobre agua. El monacato en torno a la Ribeira Sacra*, A Coruña, 2010, 141-158.

- Marica López Calderón, 2010c
«La ideología hecha imágenes: el impacto del Concilio de Trento en los coros modernos de las catedrales gallegas», *Sémata*, 22, 2010, 433-451.

- Marica López Calderón, 2012a
«La *Historia del Glorioso Apóstol Santiago* a través de la escultura gallega de los siglos XVII y XVIII», en BARRAL RIVADULLA, María Dolores et al. (coords.): *Mirando a Clío. El arte español espejo de su historia. Actas del XVIII congreso español de historia del arte*, Santiago de Compostela, 2012, 432-446.

- Marica López Calderón, 2012b
«La interpretación de Santa Catalina de Alejandría por los principales escultores de la Edad

Moderna en Galicia. Reformulando la imaginería galaica en torno a la pieza de Santo Estevo de Ribas de Sil», en LÓPEZ VÁZQUEZ, José Manuel y MONTERROSO MONTERO, José Manuel (coords.): *Entre el agua y el cielo. El patrimonio monástico de la Ribeira Sacra*, Santiago de Compostela, 2012, 163-189.

- López Calo, 2012
LÓPEZ CALO, José: *La música en las catedrales españolas*, Madrid, 2012, 395-409.

- López Campuzano, 1995
LÓPEZ CAMPUZANO, Julia: «Iconografía de los santos sanadores (I): San Lucas», *Anales de Historia del Arte*, 5, 1995, 259-269.

- López de los Mozos, 1991
LÓPEZ DE LOS MOZOS, José Ramón: «Iconografía de Santa Librada: hacia una tipología básica», *Ábside*, 15, 1991, 31-34.

- López Gómez, 1977
LÓPEZ GÓMEZ, Pedro: «Fuentes documentales para el estudio de la historia de la ciudad de Tuy que se conservan en el Archivo Histórico Provincial de Pontevedra», *Tui. Museo y Archivo Histórico Diocesano*, II, 1977, 147-154.

- López Gómez, 1980
«El inventario de las bibliotecas de los conventos desamortizados de San Antonio y Santo Domingo de Tuy», *Tuy. Museo y Archivo Histórico Diocesano*, III, 1980, 213-227.

- López-Guadalupe Muñoz, 2001
LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús: «Retórica y color. Sobre la policromía en los retablos barrocos», en *Territorio, arte, espacio y sociedad. Actas del III congreso internacional del Barroco iberoamericano*, Sevilla, 2001, 713-729.

- López López, 1990
LÓPEZ LÓPEZ, Roberto Javier: «Las cofradías gallegas en el Antiguo Régimen», *Obradoiro de Historia Moderna. Homenaje al profesor Antonio Eiras Roel en el XXV aniversario de su cátedra*, Santiago, 1990, 181-200.

- López López, 1993a
«Arte y sociedad: la religiosidad de Galicia durante el Antiguo Régimen a través de algunos elementos iconográficos», en *Actas del VIII congreso nacional de Historia del Arte*, II, Mérida, 1993, 851-857.

- López López, 2000
«Devociones y cultos marianos en Galicia durante la Edad Moderna», en GONZÁLEZ CRUZ, David (ed.): *Religiosidad y costumbres populares en Iberoamérica*, Huelva, 2000, 51-88.

- López López, 2004
«El culto a los santos taumaturgos, un aspecto de la religiosidad en la sociedad tradicional gallega», en GARCÍA IGLESIAS, José Manuel (ed.): *El Hospital Real de Santiago de Compostela y la hospitalidad en el Camino de Peregrinación*, Santiago de Compostela, 2004, 163-168.

- López López, 2008
«La pervivencia de un mito bélico en la España Moderna: la imagen de Santiago caballero», GONZÁLEZ CRUZ, David (ed.): *Religión y conflictos bélicos en Iberoamérica*, Sevilla, 2008, 66-73.

- López-Mayán Navarrete, 2008
LÓPEZ-MAYÁN NAVARRETE, Mercedes: «Perspectivas y problemas del análisis histórico de una sede catedralicia. El ejemplo del pontifical de Tui», *Las catedrales españolas. Fuente de cultura, historia y documentación*, Cuenca, 2008, 147-163.

- López Serrano, 1971
LÓPEZ SERRANO, Matilde: «Iconografía de Santiago en los libros impresos y grabados de la Biblioteca de Palacio», *Reales Sitios*, VIII, 28, 1971, 57-64.

- López Serrano, 1983
«Libros, grabados y medallas de Santa Teresa de Jesús conservados en la Biblioteca de Palacio», *Reales Sitios*, XX, 75, 1983, 37-44.

- López Vázquez, 1996
LÓPEZ VÁZQUEZ, José Manuel: «Inventariado e catalogación do patrimonio moble: metodoloxía e problemática», en FONTENLA SAN JUAN, Concha (coord.): *Os profesionais da Historia ante o Patrimonio Cultural. Liñas metodolóxicas*, Santiago, 1996, 53-75.

- López Vázquez, 1997
«La expresión artística de la devoción», en *Galicia renace*, Santiago de Compostela, 1997, 270-289.

- López Vázquez, 2015
«La representación del pecado de lascivia contra la naturaleza y de otros vicios a través de actos y afectos», en GARCÍA MAHÍQUES, Rafael y DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (coords.): *Valor discursivo del cuerpo en el Barroco hispánico*, València, 2015, 197-211.

- López Vázquez, 2016
Espejo del perfecto sacerdote. Un programa iconográfico de la catedral de Tui, Santiago de Compostela, 2015.

- Lorea, 1674
LOREA, Antonio de, OP: *David pecador, enpresas morales, político cristianas*, Madrid,

1674.

-Lucía Gómez-Chacón, 2014b
«El *Roman de Renard*», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, VI, 12, 2014, 43-62.

- Luna Moreno, 2010
LUNA MORENO, Luis: «Sangre de Cristo y Cristo de la Sangre. Planteamientos iconográficos en España y Europa», en MOYA MARTÍNEZ, José Juan (coord.): *Vid salvífica. Actas de las VI jornadas nacionales de cofradías medievales de la Sangre de Cristo*, Madrid, 2010, 257-276.

M

- Madrid Álvarez, 1998
MADRID ÁLVAREZ, Vidal de la: «Aproximación al estudio de las reformas barrocas del monasterio de San Vicente de Oviedo», *Nuestro Museo. Boletín Anual del Museo Arqueológico de Asturias*, 2, 1998, 85-105.

- Maeterlinck, 1910
MAETERLINCK, Louis: *Le genre satirique, fantastique et licencieux dans la sculpture flamande et wallonne. Les miséricordes de stalles. Art et folklore*, Paris, 1910.

- Máiz Eleizegui, 1953
MÁIZ ELEIZEGUI, Luis María: *El Apóstol Santiago y el arte jacobeo hispánico*, Madrid, 1953 (1ª ed.: 1944).

- Malaxecheverría, 1987
MALAXECHEVERRÍA RODRÍGUEZ, Ignacio: «El drac en el bestiari medieval», en BOTEY, Lambert y CIRLOT, Victòria (eds.): *El drac en la cultura medieval*, Barcelona, 1987, 47-73.

- Malaxecheverría, 1989
Bestiario medieval, Madrid, 1989 (1ª ed.: 1986).

- Mâle, 1922
MÂLE, Emile: *L'art religieux du XIIe siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge*, Paris, 1922.

- Mâle, 1925
L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration, Paris, 1925 (1ª ed.: 1908).

- Mâle, 1986
El Gótico. La iconografía de la Edad Media y sus fuentes, Madrid, 1986.

- Mâle, 1988
Les saints compagnons du Christ, Paris, 1988.

- Mâle, 2001a
El arte religioso del siglo XIII en Francia. El Gótico, Madrid, 2001.

- Mâle, 2001b
El arte religioso de la Contrarreforma. Estudios sobre iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII, Madrid, 2001.

- Mancera Rueda y Galbarro García, 2015
MANCERA RUEDA, Ana y GALBARRO GARCÍA, Jaime: *Las relaciones de sucesos sobre seres monstruosos durante los reinados de Felipe III y Felipe IV (1598-1665). Análisis discursivo y edición*, Bern, 2015

- Manso Porto, 1993
MANSO PORTO, Carmen: *Arte gótico en Galicia: los dominicos*, I, A Coruña, 1993, 335-390.

- Manso Porto, 1996
«Los mendicantes tudenses. Arte y espiritualidad», *Verdad y Vida*, LIV, 215-216, 1996, 329-352.

- Manso Porto, 2013
«Consideraciones sobre la organización de la capilla mayor y otros espacios devocionales de la catedral de Tui», *Abrente*, 45, 2013, 153-182.

- Manzarbeitia Valle, 2009
MANZARBEITIA VALLE, Santiago: «El Árbol de Jesé», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, I, 2, 2009, 1-8.

- Manzarbeitia Valle, 2015
MANZARBEITIA VALLE, Santiago: «San Pablo», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, VII, 14, 2015, 39-61.

- Mañana Vázquez, 1997
MAÑANA VÁZQUEZ, Ramón: «Santa Bárbara en Iberia», en NEMITZ, Rolfroderich y THIERSE, Dieter: *Santa Bárbara a través de los siglos*, Madrid, 1997, 119-142.

- Mañana Vázquez, 2005a
«Santa Bárbara. Cuarenta atributos iconográficos», *Industria y Minería*, 359, 2005, 34-40.

- Mañana Vázquez, 2005b
«Santa Bárbara. Cuarenta atributos iconográficos», *Industria y Minería*, 360, 2005, 41-46.

- Mañana Vázquez, 2005c
«Santa Bárbara. Cuarenta atributos iconográficos», *Industria y Minería*, 361, 2005, 41-47.

- Marchena Hidalgo, 2015
MARCHENA HIDALGO, Rosario: «El mundo animado en la marginalia de los libros iluminados», *Laboratorio de Arte*, 27, 2015, 61-85.

- Marchese, 1670
MARCHESE, Domenico Maria, OP: *Sagro diario domenicano. Tomo secondo. Nel quale si contengono le vite de'santi, beati, e venerabili dell'ordine de' predicatori. Morti nelle due mesi marzo, et aprile*, Napoli, 1670, 217-222.

- Marco Martínez, 1996
MARCO MARTÍNEZ, Juan Antonio: «Diversos aspectos del culto a Santa Librada en Sigüenza», *Anales Seguntinos*, 12, 1996, 93-133.

- Marco Martínez, 1997
El retablo barroco en el antiguo obispado de Sigüenza, Guadalajara, 1997.

- Marco Martínez, 1999
«La cuarta ermita de Santa Librada en Sigüenza. Iconografía de la santa en la diócesis», *Anales Seguntinos*, 15, 1999, 95-107.

- Marcos Ríos, 2003
MARCOS RÍOS, José Antonio: *La escultura policromada y su técnica en Castilla. Siglos XVI-XVII*, Madrid, 2003. Tesis doctoral inédita de la Universidad Complutense de Madrid.

- Marías Franco, 1995
MARÍAS FRANCO, Fernando: «De retablero a retablista», en CÁMARA MUÑOZ, Alicia y CAMACHO VALENCIA, Santiago (coords.): *Retablos de la Comunidad de Madrid. Siglos XV a XVIII*, Madrid, 1995, 97-109.

- Marías Franco, 1999
«Alonso Cano y la columna salomónica», en ÁLVAREZ LOPERA, José y otros: *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el Barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*, Madrid, 1999, 291-321.

Marieta, 1594
MARIETA, Juan de, OP: *Historia eclesiástica, y flores de santos de España. En el qual s etrata de todos los santos mártyres que ha auido en ella, desde el tiempo de los apóstoles hasta aora, y de los santos confesores pontífices, y no pontífices del mismo tiempo. Va diuidida en seys libros como se verá a la buelta de la hoja*, Cuenca, 1594.

- Marieta, 1596
Historia eclesiástica de todos los santos, de España. Primera, segunda, tercera y quarta parte, donde se cuenta muy particularmente, todas las vidas, martyrios y milagros de los santos y santas propios que en esta nuestra España ha hauido, así de mártires, pontífices confesores como no pontífices, y religiosos de todas órdenes, y los concilios que ha auido desde el tiempo de los apóstoles hasta agora, con otras cosas muy curiosas de todas las ciudades de España que nunca han sido impresas. Con dos tablas muy copiosas la una de capítulos, y la otra de sentencias, Cuenca, 1596.

- Marillier, 2007
MARILLIER, Bernard: *Le cerf. Symboles, mythes, traditions, héraldique*, Le Coudray-Macouard, 2007.

- Mariño Ferro, 1996
MARIÑO FERRO, Xosé Ramón: *El simbolismo animal. Creencias y significados en la cultura occidental*, Madrid, 1996.

- Marle, 1932
MARLE, Raimond van: *Iconographie de l'art profane au Moyen-Age et à la Renaissance et la décoration des demeures. II. Allégories et symboles*, La Haye, 1932.

- Marrazzo, 2007
MARRAZZO, Tiziana: «La imagen del monstruo en las relaciones de sucesos (siglos XVI-XVII): entre moraleja y admiración», *Artifara*, 7, 2007. Fecha de consulta: 5 de diciembre de 2014.

- Martimort, 1987
MARTIMORT, Aimé Georges: *La Iglesia en oración. Introducción a la liturgia*, Barcelona, 1987.

- Martin, 2001
MARTIN, Therese: «The development of winged angels in early Christian art», *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VIII. Historia del Arte*, 14, 2001, 10-29.

- Martín González, 1953
MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: «La policromía en la escultura castellana», *Archivo Español de Arte*, XXVI, 103, 1953, 295-312.

- Martín González, 1959a
«La vida de los artistas en Castilla La Vieja y León durante el Siglo de Oro», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXVII, 1, 1959, 412.

- Martín González, 1959b
Escultura barroca castellana, I, Madrid, 1959.

- Martín González, 1964
Sillerías de coro, Vigo, 1964, 35-39.

- Martín González, 1965
«El apóstol Santiago a través del arte vallisoletano», *Compostellanum*, X, 1965, 561-572.

- Martín González, 1972a
«En torno al tema de la muerte en el arte español», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XXXVIII, 1972, 267-285.

- Martín González, 1972b
«Iconografía de San José, sus fuentes», *Estudios Josefinos*, 52, 1972, 203-212.

- Martín González, 1980
El escultor Gregorio Fernández, Madrid, 1980, 189-201.

- Martín González, 1984
El artista en la sociedad española del siglo XVII, Madrid, 1984.

- Martín González, 1985
«Bibliotecas de artistas: una aplicación de la estadística», *Academia*, 61, 1985, 123-143.

- Martín González, 1987
«El retablo en Portugal. Afinidades y diferencias con los de España», en DIAS, Pedro (coord.): *As relações artísticas entre Portugal e Espanha na época dos descobrimentos. Actas do II simpósio luso-espanhol de história da arte*, Coimbra, 1987, 331-342.

- Martín González, 1987-1989
«Avance de una tipología del retablo barroco», *Imafronte*, 3-5, 1987-1989, 111-155.

- Martín González, 1989
«Noticia del *Arte y uso de architectura*, en SAN NICOLÁS, Fray Laurencio de: *Arte y uso de architectura*, I, Madrid, 1989, 9-29.

- Martín González, 1991a
«La catedral como núcleo promotor del Barroco español», *Actas do I Congresso Internacional do Barroco*, II, Porto, 1991, 3-15.

- Martín González, 1991b
«O cristo xacente das clarisas de Monforte de Lemos e a súa tipoloxía en Gregorio Fernández», en *Galicia no Tempo. Conferencias. Outros estudios*, Santiago, 1991, 273-286.

- Martín González, 1993
El retablo barroco en España, Madrid, 1993.

- Martín González, 1998
«Sagrario y manifestador en el retablo barroco español», Imafronte, 12, 1998, 25-50.

- Martín Ribes, 1981
MARTÍN RIBES, José: *Sillería del coro de la catedral de Córdoba*, Córdoba, 1981.

- Martínez-Burgos García, 1988
MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, Palma: «El decoro. La invención de un concepto y su proyección artística», *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte*, 2, 1988, 91-102.

- Martínez-Burgos García, 1990a
Ídolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español, Valladolid, 1990.

- Martínez-Burgos García, 1990b
«La imagen de vestir: el origen de una devoción barroca», en MORALES FOLGUERA, José Miguel (ed.): *Pedro de Mena y su época*, Málaga, 1990, 149-161.

- Martínez-Burgos García, 1997
«Origen de la teoría artística de la Contrarreforma: el cardenal Tavera y el Concilio provincial de Toledo de 1536», en VILLENA ESPINOSA, Rafael (coord.): *Ensayos humanísticos. Homenaje al profesor Luis Lorente Toledo*, Cuenca, 1997, 285-302.

- Martínez-Burgos García, 2000
«La creación de imágenes. Propaganda y modelos devocionales en la España del Siglo de Oro», en VIZUETE MENDOZA, José Carlos y MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, Palma (coords.): *Religiosidad popular y modelos de identidad en España y América*, Cuenca, 2000, 215-239.

- Martínez-Burgos García, 2002
«El simbolismo del recorrido procesional», en FERNÁNDEZ JUÁREZ, Gerardo y MARTÍNEZ GIL, Fernando (coords.): *La fiesta del Corpus Christi*, Cuenca, 2002, 157-177.

- Martínez-Burgos García, 2006
«Arte y piedad. Las formas artísticas de la devoción en la España barroca», en CROSAS LÓPEZ, Francisco (coord.): *Celosías. Arte y piedad en los conventos de Castilla-La Mancha durante el siglo de El Quijote*, Toledo, 2006, 15-28.

- Martínez-Burgos García, 2010
«Las pautas doctrinales de la imagen devocional en el arte del Barroco», en IBÁÑEZ MARTÍNEZ, Pedro Miguel y MARTÍNEZ SORIA, Carlos Julián (eds.): *La imagen devocional barroca. En torno al arte religioso en Sisante*, Cuenca, 2010, 21-43.

- Martínez Cuesta, 1995
MARTÍNEZ CUESTA, Juan: «La iconografía al servicio del poder: representaciones de San Lorenzo en el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Catálogo de la obra pictórica sobre caballete», en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (coord.): *Monjes y monasterios españoles*, I, Madrid, 1995, 953-992.

- Martínez de Lagos, 2008
MARTÍNEZ DE LAGOS, Eukene: «Un animal exótico en la iconografía medieval: el elefante», *Boletín del Museo e Instituto Camón Azmar*, 102, 2008, 365-398.

- Martínez de Lagos, 2010
«*La femme aux serpents*. Evolución iconográfica de la representación de la lujuria en el Occidente europeo medieval», *Clío & Crímen*, 7, 2010, 137-158.

- Martínez Fernández, 2008
MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, Manuel: «Los milagros de San Telmo (1258). Introducción y transcripción», *Castellum Tyde*, 2, 2008, 141-159.

- Martínez Gil, 2000
MARTÍNEZ GIL, Fernando: *Muerte y sociedad en la España de los Austrias,* Cuenca, 2000.

- Martínez Gil, 2007
«Acuérdate de tus postrimerías y no pecarás jamás. Las implicaciones del modelo de la buena muerte», *Historia Social*, 58, 2007, 23-46.

- Martínez Gómez-Gordo, 1971
MARTÍNEZ GÓMEZ-GORDO, Juan Antonio: *Leyendas de tres personajes históricos de Sigüenza: Santa Librada, virgen y mártir, Doña Blanca de Borbón, Reina de Castilla, y el Doncel de Sigüenza*, Sigüenza, 1971, 1-26.

- Martínez Gómez-Gordo, 1996
«Santa Librada, virgen y mártir. Revisión de su hagiografía, iconografía y culto», *Anales Seguntinos*, 12, 1996, 7-89.

- Martínez Justicia, 1989
MARTÍNEZ JUSTICIA, María José: «La simplificación del Árbol de Jesé y otros temas genealógicos marianos en la escultura granadina», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, II, 4, 1989, 9-11.

- Martínez Justicia, 1996
La vida de la Virgen en la escultura granadina, Madrid, 1996.

- Martínez Montero, 2013
MARTÍNEZ MONTERO, Jorge: «La imagen del león al servicio de la representación del poder en las escaleras del Renacimiento español», *Emblemata*, 19, 2013, 375-392.

- Martínez Murguía, 1884
MARTÍNEZ MURGUÍA, Manuel: *El arte en Santiago durante el siglo XVIII y noticia de los artistas que florecieron en dicha ciudad y centuria*, Madrid, 1884.

- Martínez Pereira, 2002
MARTÍNEZ PEREIRA, Ana: «La difusión popular de la faceta eremita de San Jerónimo en el siglo XVII español», *Via Spiritus*, 9, 2002, 147-183.

- Martínez Pereira, 2006
«La representación del amor en la emblemática española de los siglos XVI y XVII», *Península*, 3, 2006, 101-138.

- Martínez Rojas, 2004
MARTÍNEZ ROJAS, Francisco Juan: «*Tota pulchra est Maria*. Los dogmas marianos en la fe de la Iglesia», en *Tota pulchra. El arte de la Iglesia de Málaga*, Sevilla, 2004, 15-27.

- Martino Alba, 1999
MARTINO ALBA, Pilar: «El epistolario de San Jerónimo como fuente iconográfica», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, VII, 15, 1999, 149-214.

- Martino Alba, 2003
San Jerónimo en el arte de la Contrarreforma, Madrid, 2003. Tesis doctoral inédita de la Universidad Complutense de Madrid.

- Martins, 1967-1969
MARTINS, Mário, SJ: «S. Pero Gonçalvez, O.P., o Corpo Santo e Gil Vicente», *Lusitania Sacra*, 8, 1967-1969, 39-55.

- Martirologio Romano, 1678
Martirologio romano para todos los días del año, conforme a la nueva reformación del kalendario..., Madrid, 1678.

- Martyrologium Romanum, 1583
Martyrologium romanum. Ad nouam kalendarii rationem, & ecclesiasticae historiae veritatem restitutum, Romae, 1583.

- Masseron, 1926
MASSERON, Alexandre: *L'art et les saints. Sainte Anne*, Paris, 1926.

- Masseron, 1957
Saint Jean-Baptiste dans l'art, Paris, 1957.

- Maté Sadornil, 2012-2014
MATÉ SADORNIL, Lorenzo, OSB: *Actas y constituciones de los capítulos de la Congregación de San Benito de Valladolid (1613-1721)*, Burgos, 2012-2014.

- Mateo Gómez, 1979
MATEO GÓMEZ, Isabel: *Temas profanos en la escultura gótica española. Las sillerías de coro*, Madrid, 1979.

- Mateo Gómez, 1990
«Iconografía de la Concepción de Cristo, del Clasicismo al mundo cristiano», en *La Orden concepcionista. Actas del I congreso internacional*, II, León, 1990, 135-139.

- Mateo Gómez, 1994
«Eros y vanitas en el mensaje moralizador de las sillerías de coro europeas», *Archivo Español de Arte*, LXVII, 265, 1994, 11-26.

- Mateo, López-Yarto y Prados, 1999
MATEO GÓMEZ, Isabel, LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia y PRADOS GARCÍA, José María: «Iconografía de San Jerónimo en los monasterios españoles», en *El arte de la orden jerónima. Historia y mecenazgo*, Madrid, 1999, 85-93.

- Matesanz del Barrio, 1995
MATESANZ DEL BARRIO, José: «El mecenazgo artístico de don Pedro Carrillo de Acuña, arzobispo de Santiago de Compostela», *Boletín de la Institución Fernán González*, 210, 1995, 137-188.

- Mathieu-Castellani, 1988
MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle: *Emblèmes de la mort. Le dialogue de l'image et du texte*, Paris, 1988.

- Matilla Rodríguez, 1991a
MATILLA RODRÍGUEZ, José Manuel: «El valor iconográfico de la portada del libro en el siglo XVII y su explicación en el prólogo», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, IV, 8, 1991, 25-32.

- Matilla Rodríguez, 1991b
La estampa en el libro barroco. Juan de Courbes, Vitoria, 1991.

- Mazure, 1968
MAZURE, Andrée: «El tema de Adán y Eva en el arte», en REY, Jean-Dominique, MAZURE, Andrée y LACROIX, Jean-Marie: *Adán y Eva*, Barcelona, 1968, 83-149.

- Medina Ávila, 2011
MEDINA ÁVILA, Carlos Jesús: «La indumentaria militar», *Emblemata*, 17, 2011, 91-106.

- Medrano, 1727
MEDRANO, Manuel José de, OP: *Historia de la provincia de España, de la Orden de Predicadores. Primera parte. Progresos de sus fundaciones, y vidas de los ilustres hijos, que la ennoblecieron, desde la muerte de su glorioso patriarcha, hasta el año de MCCC. Tomo segundo. Desde el año de MCCXXI hasta el fin del siglo XIII*, Madrid, 1727.

- Mellado, 1850
MELLADO, Francisco de Paula: *Recuerdos de un viaje por Galicia en 1850*, Madrid, 1850.

- Mendes, 2013
«Vidas de santos e vidas devotas editadas em Portugal ou de autoria portuguesa (séculos XVI-XVIII)», en SANTOS, Zulmira (coord.): *Fontes para o estudo da santidade em Portugal na Época Moderna*, Porto, 2013, 7-86.

- Méndez Cruces, 1998
MÉNDEZ CRUCES, Plácido: «Heráldica episcopal tudense», *Tui. Museo y Archivo Histórico Diocesano*, VIII, 1998, 169-206.

- Méndez Hernán, 2004
MÉNDEZ HERNÁN, Vicente: *El retablo en la diócesis de Plasencia. Siglos XVII y XVIII*, Cáceres, 2004.

- Mendo, 1662
MENDO, Andrés, SJ: *Príncipe perfecto y ministros aiustados, documentos políticos, y morales*, León de Francia, 1662.

- Mendo, 1681
De las órdenes militares. De sus principios, govierno, privilegios, obligaciones, y de todos los casos morales, que pertenecen a los cavalleros, y religiosas de las mismas órdenes, Madrid, 1681.

- Menéndez Pidal de Navascués, 1998
MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, Faustino: «Emblemas de la Órden de Santiago», *Hidalguía*, 268-269, 1998, 317-336.

- Menéndez Pidal de Navascués, 1999
«Emblemas de la Órden de Santiago», en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (coord.): *Lux Hispaniarum. Estudios sobre las Órdenes Militares*, Madrid, 1999, 377-395.

- Merback, 1999
MERBACK, Mitchell: *The thief, the cross and the wheel. Pain and the spectacle of punishment in medieval and renaissance Europe*, London, 1999.

- Miguel Santos, 2000
MIGUEL SANTOS, César de: «La tradición impresa hispana sobre el Apóstol Santiago: desde el período incunable hasta el final del siglo XVII», *Iacobus. Revista de Estudios Jacobeos y Medievales*, 9-10, 2000, 345-363.

- Miguéliz Valcarlos, 2008
MIGUÉLIZ VALCARLOS, Ignacio: «San Francisco Javier en la pintura española de los siglos XVII y XVIII», en *Los mundos de Javier. Actas del congreso internacional*, Pamplona, 2008, 343-372.

- Minguella Arnedo, 1910a
MINGUELLA ARNEDO, Toribio, OAR: *Historia de la diócesis de Sigüenza y sus obispos. Desde los comienzos de la diócesis hasta finales del siglo XIII*, Madrid, 1910, 255-287.

- Minguella Arnedo, 1910b
Santa Librada, virgen y mártir. Patrona de Sigüenza y su obispado. Estudio histórico, Madrid, 1910.

- Mínguez Cornelles, 1999
MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor Manuel: «Imágenes para leer. Función del grabado en el libro del Siglo de Oro», en CASTILLO GÓMEZ, Antonio (comp.): *Escribir y leer en el siglo de Cervantes*, Barcelona, 1999, 255-283.

- Miquel, 1991
MIQUEL, Pierre: *Dictionnaire symbolique des animaux. Zoologie mystique*, Paris, 1991, 183-188.

- Miranda, 2010
MIRANDA, Lidia Raquel: «*Hic ergo paradisus est*. Aproximación a la descripción alegórica del Paraíso en la obra de Ambrosio de Milán», en STEINBERG, María Eugenia y CAVALLERO, Pablo (eds): *Philologiae flores. Estudios en homenaje a Amalia Nocito*, Buenos Aires, 2010, 297-310.

- Mirimonde, 1968
MIRIMONDE, Albert Pomme de: «Les allégories de la musique», *Gazette des Beaux-Arts*, LXXII, 110, 1968, 295-324.

- Mirimonde, 1974
Sainte Cécile. Métamorphoses d'un thème musical, Genève, 1974.

- Missale, 1552
Missale ad usum Ecclesi[a]e Seguntin[a]e…, Segu[n]tin[a]e, 1552.

- Mocholí Martínez, 2013
MOCHOLÍ MARTÍNEZ, María Ángeles: «El cuerpo en la imagen, la imagen del cuerpo. Reliquias y relicarios», en MARTÍNEZ PEREIRA, Ana, OSUNA, Inmaculada y INFANTES, Víctor (eds.): *Palabras, símbolos, emblemas. Las estructuras gráficas de la representación. Actas del VIII congreso internacional de la Sociedad Española de Emblemática*, Madrid, 2013, 375-385.

- Molanus, 1996a
MOLANUS, Johannes: *Traité des saintes images*, I, Paris, 1996. Introduction, traduction, notes et index par François Boespflug, Olivier Christin, Benoît Tassel.

- Molanus, 1996b
Traité des saintes images, II, Paris, 1996. Texte latin. Documentation iconographique établie par François Boespflug, Olivier Christin, Benoît Tassel.

- Molero García, 2012
MOLERO GARCÍA, Jesús: «Castillos, dragones y otras bestias: a propósito del simbolismo animal ligado a las fortificaciones medievales», en GARCÍA HUERTA, María Rosario y RUIZ GÓMEZ, Francisco (dirs.): *Animales simbólicos en la historia. Desde la Prrotohistoria hasta el final de la Edad Media*, Madrid, 2012, 299-336.

- Molina, 1550
MOLINA, Bartolomé Sagrario de: *Descripción del Reyno de Galicia, y de las cosas notables del, con las armas, y blasones de los linages de Galicia, de donde proceden señaladas casas en Castilla*, Mondoñedo, 1550.

- Molinié-Bertrand, 2007
MOLINIÉ-BERTRAND, Anne-Sophie: *Corps ressuscitants et corps ressuscités. Les images de la résurrection des corps en Italie centrale et septentrionale du milieu du XV^e^ au début du XVII^e^ siècle*, Paris, 2007.

- Molinié-Bertrand, 2011
«Giorgio Vasari, Francisco Pacheco et le Jugement Dernier», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, XLI, 2, 2011, 165-184.

- Monar y Manuel, 2008
MONAR, Carlos Hermida Nodal y MANUEL, Ana María Calvo: «Las técnicas de policromía barroca del noroeste de Portugal en los contratos y los tratados pictóricos», en KROUSTALLIS, Stefanos et al. (eds.): *Art technology. Sources and methods*, London, 2008, 85-87.

- Monar, 2007
MONAR, Carlos Hermida Nodal: *Policromía da talha barroca do noroeste de Portugal. Evolução histórica, tipologías e técnicas: 1668-1750*, Porto, 2007. Tesis doctoral inédita de la Universidade Católica Portuguesa de Porto.

- Monar, 2014
Policromía de retablos en el norte de España. Asturias, siglos XVII-XVIII, Madrid, 2014.

- Montalvo, 1689
MONTALVO, Francisco Antonio de, OSH: *Noticias fúnebres de las magestuosas exequias que hizo la felicísima ciudad de Palermo, cabeça coronada de Sicilia, en la muerte de María Luysa de Borbón nuestra señora, reyna de las Españas...*, Palermo, 1689.

- Montaner López, 1992
MONTANER LÓPEZ, Emilia: «Aspectos devocionales en las imágenes del Barroco», *Criticón*, 55, 1992, 5-14.

- Monterroso Montero, 1994
MONTERROSO MONTERO, Juan Manuel: «La primitiva capilla de San Pedro González Telmo en la catedral de Tui», *Tui. Museo y Archivo Histórico Diocesano*, VII, 1994, 95-114.

- Monterroso Montero, 1995a
La pintura barroca en Galicia (1620-1750), I, Santiago, 1995, 465-468. Tesis doctoral inédita de la Universidade de Santiago de Compostela.

- Monterroso Montero, 1997a
«Santiago, San Millán y San Raimundo. *Milites Christi*», en SINGUL LORENZO, Francisco (ed.): *Santiago-Al-Andalus: diálogos artísticos para un milenio. Conmemoración del milenio de la restauración de la ciudad de Santiago tras la razzia de Almanzor (997-1997)*, Santiago, 1997, 483-500.

- Monterroso Montero, 1997b
«La dulce vida de la muerte. Breve visión emblemática de la existencia», en MOSQUERA COBIÁN, Manuel (coord.): *Speculum Humanae Vitae. Imagen de la muerte en los inicios de la Edad Moderna*, A Coruña, 1997, 21-30.

- Monterroso Montero, 1998a
«Del texto a la imagen, o de como los resortes de la devoción actúan sobre las palabras y las imágenes en los siglos XVII y XVIII en Galicia», *Sémata*, 9, 1998, 425-448.

- Monterroso Montero, 1998b
«La iconografía jacobea en las tallas metálicas catedralicias de la segunda mitad del siglo XVI: la custodia de Arfe y los púlpitos de Celma», en *Platería y azabache en Santiago de Compostela. Objetos litúrgicos y devocionales para el rito sacro y la peregrinación (siglos*

IX-XX), 1998, 179-222.

- Monterroso Montero, 1999a
«Lectura iconográfica de las puertas de la catedral de Tui», *El Museo de Pontevedra*, LIII, 1999, 191-209.

- Monterroso Montero, 1999b
«La portada de la Biblia entre los siglos XVI y XVIII. Aproximación a través de los fondos antiguos de la Biblioteca Xeral de la Universidad de Santiago», en AZANZA, Javier, BALAGUER, Vicente, y COLLADO, Vicente (eds.): *La Biblia en el arte y en la literatura. Actas del V simposio bíblico español*, II, Valencia-Pamplona, 1999, 475-490.

- Monterroso Montero, 2002a
«Aproximación a una tipología. El retablo-relicario en Galicia», en VILA JATO, María Dolores (dir.): *El retablo. Tipología, iconografía y restauración*, Santiago, 2002, 187-200.

- Monterroso Montero, 2004a
«Retablos relicarios en Galicia. Su tipología», en GARCÍA IGLESIAS, José Manuel (ed.) y CALVO DOMÍNGUEZ, Marcelina (coord.): *En olor de santidad. Relicarios de Galicia*, Santiago, 2004, 553-561.

- Monterroro Montero, 2004d
«Miguel de Romay», en PULGAR SABÍN, Carlos del (ed.) y PULIDO NOVOA, Antón (dir.): *Artistas gallegos. Escultores. Siglos XVIII y XIX*, A Coruña, 2004, 58-89.

- Monterroso Montero, 2006a
«Postrimerías y devociones. Lecturas iconográficas de un lienzo perteneciente al Museo das Peregrinacións de Santiago de Compostela», *Sémata*, 17, 2006, 363-384.

- Monterroso Montero, 2009
«El espejo de la muerte y el arte del buen morir. Análisis iconográfico a partir de la edición comentada por Carlos Bundeto en 1700», *Liño*, 15, 2009, 57-71.

- Monterroso Montero, 2010b
«El difícil arte de pintar en Galicia. Artistas, artesanos, mecenas y clientes», en ALVES, Natália Marinho Ferreira (coord.): *A encomenda. O artista. A obra. Actas do IV seminário internacional luso-brasileiro*, Porto, 2010, 249-271.

- Montesinos Castañeda, 2014
MONTESINOS CASTAÑEDA, María: «Los fundamentos de la visualidad de la Prudencia», *Imago*, 6, 2014, 97-116.

- Montesinos Castañeda, 2015
«No hay Fortuna sin Prudencia», en GARCÍA MAHÍQUES, Rafael y DOMÉNECH

GARCÍA, Sergi (coords.): *Valor discursivo del cuerpo en el Barroco hispánico*, València, 2015, 113-120.

- Monzón Pertejo, 2011
MONZÓN PERTEJO, Elena: «La evolución de la imagen conceptual de María Magdalena», en AZANZA LÓPEZ, Javier y ZAFRA, Rafael (coords): *Emblemática trascendente. Hermenéutica de la imagen, iconología del texto. Actas del VII congreso internacional de la Sociedad Española de Emblemática*, Pamplona, 2011, 529-540.

- Moral, 1980
MORAL, Tomás, OSB: «Algunos aspectos de la devoción a San Benito en España», *Cistercium*, 157, 1980, 137-182.

- Moral, 1980-1981
«San Benito en el arte español», *Cistercium*, 158-160, 1980-1981, 341-362.

- Moralejo Álvarez, 1993
MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín: «Santiago y los caminos de su imaginería», en CAUCCI VON SAUCKEN, Paolo (ed.): *Santiago. La Europa del peregrinaje*, Barcelona, 1993, 75-89.

- Moralejo Álvarez, 1993
«Saint Jacques, évolution de son iconographie», en *Saint Jacques de Compostelle. Mille ans de pélegrinage en Europe*, Paris, 1993, 75-90.

- Morales, 1568
MORALES, Ambrosio de: *La vida, el martyrio, la inuención las grandezas, y las translaciones de los gloriosos niños martyres san Iusto y Pastor. Y el solemne triumpho con que fueron recebidas sus santas reliquias en Alcalá de Henares en su postrera translación*, Alcalá de Henares, 1568.

- Morales, 1574a
Divi Eulogii cordubensis martyris, doctoris, et electi archiepiscopi toletani opera, Compluti, 1574.

- Morales, 1765
Viage de Ambrosio de Morales por orden del rey don Phelipe II. A los reynos de León, y Galicia, y principado de Asturias. Para reconocer las reliquias de santos sepulcros reales, y libros manuscritos de las cathedrales, y monasterios, Madrid, 1765.

- Morales Folguera, 2007
MORALES FOLGUERA, José Miguel: *Las sibilas en el arte de la Edad Moderna, Europa mediterránea y Nueva España*, Málaga, 2007.

- Morales Marín, 1986
MORALES Y MARÍN, José Luis: *Diccionario de iconología y simbología*, Madrid, 1986.

- Morales Martínez, 2003
MORALES MARTÍNEZ, Alfredo José: «Máquinas ilusorias. Reflexiones sobre el retablo español, su historia y conservación», *Bienes Culturales*, 2, 2003, 3-11.

- Morales Martínez, 2010
«Estructura y ornato en la arquitectura religiosa barroca sevillana», en SABIK, Kazimierz y KUNICKA, Elzbieta (eds.): *La cultura del Barroco español e iberoamericano y su contexto europeo*, Varsovia, 2010, 457-468.

- Morales Muñiz, 2012
MORALES MUÑIZ, Dolores Carmen: «Leones y águilas. Política y sociedad medieval a través de los símbolos faunísticos», en GARCÍA HUERTA, María Rosario y RUIZ GÓMEZ, Francisco (dirs.): *Animales simbólicos en la historia. Desde la Prrotohistoria hasta el final de la Edad Media*, Madrid, 2012, 207-229.

- Morales Solchaga, 2006
MORALES SOLCHAGA, Eduardo: «Iconografía de San Francisco Javier en la portada del libro barroco», en *San Francisco Javier en las artes. El poder de la imagen*, Pamplona, 2006, 254-283.

- Morales Solchaga, 2008
«Causas de la riqueza iconográfica de San Francisco Javier: promoción y mecenazgo», en *Los mundos de Javier. Actas del congreso internacional*, Pamplona, 2008, 211-238.

- Moreno Bascuñana, 2008
MORENO BASCUÑANA, Mar: «La imagen simbólica de la Virgen de los Dolores: construcción de un culto y su evolución iconográfica», en CHAPARRO GÓMEZ, César, GARCÍA ARRANZ, José Julio, ROSO DÍAZ, José y UREÑA, Jesús (eds.): *Paisajes emblemáticos. La construcción de la imagen simbólica en Europa y América. Actas del V congreso internacional de la Sociedad Española de Emblemática*, Mérida, 2008, 657-670.

- Moreno Cuadro, 1985
MORENO CUADRO, Fernando: «La visión emblemática del gobernante virtuoso», *Goya*, 187-188, 1985, 17-26.

- Moreno Cuadro, 1993
«La Santa Parentela», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LIV, 1993, 5-24.

- Moreno Cuadro, 1994
Iconografía de la Sagrada Familia, Córdoba, 1994.

- Moreno Cuadro, 1997
«Iconografía inmaculista», en *Iconografía mariana. La Inmaculada*, Córdoba, 1997, 13-49.

- Moreno Cuadro, 2014
«Tesis grabadas. La estampa en la recepción de la doctrina eucarística postridentina», *Anuario de Historia de la Iglesia*, 23, 2014, 371-387.

- Moreno Garrido, 1976
MORENO GARRIDO, Antonio: «El grabado en Granada durante el siglo XVII. I. La calcografía», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, XIII, 26-28, 1976, 1-218.

- Moreno Garrido, 1978-1980
«El grabado en Granada durante el siglo XVII. II. La xilografía», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, XV, 32-34, 1978-1980, 1-146.

- Moreno Garrido, 1986
La iconografía de la Inmaculada en el grabado granadino del siglo XVII, Madrid, 1986.

- Moreno Mendoza, 2009-2010
MORENO MENDOZA, Arsenio: «La figura del demonio en el teatro y la pintura del Siglo de Oro español», *Atrio*, 15-16, 2009-2010, 149-156.

- Morgado García, 2015
MORGADO GARCÍA, Arturo: *La imagen del mundo animal en la España Moderna*, Cádiz, 2015.

- Morgan, 1988
MORGAN, Nigel: *Early Gothic manuscripts (II). 1250-1285*, London, 1988.

- Mosco, 1986
MOSCO, Marilena (a cura di): *La Maddalena, tra sacro e profano. Da Giotto a De Chirico*, Milano, 1986.

- Jesús Moya, 2000
MOYA, Jesús: *Las máscaras del santo. Subir a los altares antes de Trento*, Madrid, 2000.

- Luis Moya, 1978
MOYA, Luis: «Noticia del *De Architectura* traducido por Urrea», en VITRUVIO POLLIÓN, Marco: *De Architectura*, Madrid, 1978, 9-21. Publicación facsimilar de la edición de Alcalá de Henares de 1582.

- Müller, 1997
MÜLLER, Karin: «La imagen de San Jerónimo en la obra de Ribera», *Norba-Arte*, XVII, 1997, 89-98.

- Müller Profumo, 1985
MÜLLER PROFUMO, Luciana: *El ornamento icónico y la arquitectura (1400-1600)*, Madrid, 1985.

- Muñoz Fernández, 2012
MUÑOZ FERNÁNDEZ, Ángela: «Gusanos, serpientes y dragones. Fauna punitiva en las geografías del Más Allá», en GARCÍA HUERTA, María Rosario y RUIZ GÓMEZ, Francisco (dirs.): *Animales simbólicos en la historia. Desde la Prrotohistoria hasta el final de la Edad Media*, Madrid, 2012, 337-364.

N

- Nadal, 1593
NADAL, Jeronimo, SJ: *Evangelicae Historiae Imagines*, Antuerpiae, 1593.

- Navarrete Prieto, 1998
NAVARRETE PRIETO, Benito: *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid, 1998.

- Navarrete Prieto, 2001
«La Magdalena en la pintura española del Siglo de Oro», en *María Magdalena. Éxtasis y arrepentimiento*, México, 2001.

- Navarrete Prieto, 2009
«La estampa como modelo en el Barroco andaluz», en MORALES MARTÍNEZ, Alfredo José (coord.): *Andalucía barroca. Congreso internacional. I. Arte, arquitectura y urbanismo*, Málaga, 2009, 159-168.

- Navarro de Céspedes, 1711
NAVARRO DE CÉSPEDES, Manuel, OSB: *Tractatus de angelis, illustratus controversiis scholasticis in varias disputationes distributis, cum indice earundem in principio, alteroque in fine rerum, et verborum copioso. Tomus tertius*, Salamanca, 1711.

- Nemitz y Thierse, 1997
NEMITZ, Rolfroderich y THIERSE, Dieter: *Santa Bárbara a través de los siglos*, Madrid, 1997.

- Nicolau Castro, 1984
NICOLAU CASTRO, Juan: «Santa Teresa de Jesús en el arte español», *Toletum*, 15, 1984, 111-125.

- Nicolau Castro, 1991
Escultura toledana del siglo XVIII, Toledo, 1991.

- Nieremberg, 1640
NIEREMBERG, Juan Eusebio, SJ: *Práctica del catecismo romano, y doctrina christiana, sacada principalmente de los catecismos de Pío V y Clemente VIII, compuestos conforme al decreto del santo Concilio Tridentino…*, Madrid, 1640.

- Nieto, 1959
NIETO, Benedicto: *La Asunción de la Virgen en el arte. Vida de un tema iconográfico*, Madrid, 1959.

- Nieto Gallo, 1947
NIETO GALLO, Gratiniano: «San José en el arte español», *Estudios Josefinos*, 2, 1947, 219-236.

- Nieto Jiménez, 2017
NIETO JIMÉNEZ, Marcos: *Santa Librada. Lo que se esconde detrás*, Guadalajara, 2017.

- Nishimura, 2009
NISHIMURA, Margot McIlwain: *Images in the margins*, London, 2009.

- Noguera Celdrán, 1997
NOGUERA CELDRÁN, José Miguel: «Modelos helenísticos en el Barroco dieciochesco. Iconografía del niño adormecido», *Locus Amoenus*, 3, 1997, 15-23.

- Norman, 1988
NORMAN, Joanne: *Metamorphoses of an allegory. The iconography of Psychomachia in Medieval art*, New York, 1988.

- Novo Sánchez, 2000
NOVO SÁNCHEZ, Francisco Javier: *El mobiliario litúrgico de los siglos XVI-XVIII*, 2 vols., Santiago de Compostela, 2000. Memoria histórica del Plan Director del Conjunto Catedralicio de Tui.

- Novo Sánchez, 2004
«La vida y los milagros de San Telmo en la sillería de coro de la catedral de Tui», en GONZÁLEZ SOUTELO, Silvia y CENDÓN FERNÁNDEZ, Marta (coords.): *Tui. Pasado, presente y futuro. Actas del I coloquio de historia de Tui*, Pontevedra, 2004, 201-223.

- Novo Sánchez, 2007
«Retablos barrocos de la ciudad de Mondoñedo», en SINGUL LORENZO, Francisco (dir.): *Rudesindus. La tierra y el templo*, Santiago de Compostela, 2007, 280-293.

- Novo Sánchez, 2011
El retablo barroco en la catedral de Tui durante el pontificado de fray Anselmo Gómez de la Torre (1689-1720), Santiago de Compostela, 2011. Memoria de licenciatura inédita de la Uni-

versidade de Santiago de Compostela.

- Novo Sánchez, 2012
«La fachada occidental barroca de la catedral de Mondoñedo», en BARRAL RIVADULLA, María Dolores et al. (coords.): *Mirando a Clío. El arte español espejo de su historia. Actas del XVIII congreso español de historia del arte*, Santiago de Compostela, 2012, 2.005-2.020.

- Novo Sánchez, 2014
«La policromía barroca en la catedral de Tui. Maestros portugueses (1695-1742)», IV congresso história da arte portuguesa, em homenagem a José-Augusto França. Sessões simultâneas, Lisboa, 2014, 382-390.

- Novo Sánchez, 2015
«El mobiliario litúrgico barroco», en SEARA MORALES, Iago (dir.): *La catedral de Tui desde su plan director*, Santiago de Compostela, 2015, 118-135.

- Novo Sánchez, 2016
«Iconografía de San Telmo en la catedral de Tui», en CACHEDA BARREIRO, Rosa Margarita, FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Carla (coords.) y GARCÍA IGLESIAS, José Manuel (dir.): *Universos en orden. Las órdenes religiosas y el patrimonio cultural iberoamericano*, I, Santiago de Compostela, 2016, 569-598.

- Novo Sánchez, 2019
«Iconografía de Santa Librada en Galicia», en *A la luz de Roma. Santos y santidad en el Barroco iberoamericano. Actas del simposio internacional*, Roma, 2019. En prensa.

- Nuet Blanch, 2000-2001
NUET BLANCH, Marta: «El salvamento de náufragos, metáfora de la penitencia en el Gótico catalán», *Locus Amoenus*, 5, 2000-2001, 53-65.

- Núñez de Cepeda, 1689
NÚÑEZ DE CEPEDA, Francisco: *Idea de el Buen Pastor copiada por los Santos Doctores representada en empresas sacras, con avisos espirituales, morales, políticos, y económicos para el gobierno de un príncipe ecclesiástico*, Valencia, 1689 (1ª ed.: León, 1682).

- Núñez de Guzmán, 1567
NÚÑEZ DE GUZMÁN, Hernán (trad.): *Privilegio del rey Ramiro, y de los Votos de Sanctiago, con la confirmación del papa Celestino*, Madrid, 1567.

O

- Oficio de la Semana Santa, 1784
Oficio de la Semana Santa, traducido al castellano para uso de todos los fieles, por el doctor don Joaquín Lorenzo Villanueva, presbytero, calificador del Santo Oficio de Corte, Madrid,

1784.

- Officium, 1609
Officium Beatae Mariae Virginis, Antuerpiae, 1609.

- Ojea, 1615
OJEA, Fernando, OP: *Historia del glorioso apóstol Santiago patrón de España, de su venida a ella, y de las grandezas de su Yglesia, y Orden militar*, Madrid, 1615.

- Olalla Aragón, 1690
OLALLA Y ARAGÓN, Frutos Bartolomé de: *Ceremonial romano de la missa rezada conforme el missal más moderno, con las advertencias de todo lo que se opone a las rúbricas, para que con toda perfección se ofrezca el santísimo sacrificio de la missa…*, Madrid, 1690.

- Olalla Aragón, 1696
Ceremonial de las missas solemnes cantadas, con diáconos o sin ellos, según las rúbricas del missal romance últimamente recognito por Su Santidad Urbano VIII…, Madrid, 1696.

- Olea Álvarez, 2011
OLEA ÁLVAREZ, Pedro Alberto: *Sigüenza entre las dos Castillas y Aragón. Santa Librada y San Sacerdote*, Sigüenza, 2011.

- Olivares Martínez, 2012
OLIVARES MARTÍNEZ, Diana: «Iconografía de la escultura románica en la provincia de Soria: las representaciones de simios como caso de estudio», *Estudios de Medievalismo Hispánico*, 1, 2012, 143-176.

- Olivares Martínez, 2014a
OLIVARES MARTÍNEZ, Diana: «Las arpías», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, VI, 11, 2014, 1-12.

- Olivares Torres, 2016
OLIVARES TORRES, Enric: «San Miguel combatiente con Satanás», en GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (dir.): *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana. 2. Los ángeles I. La Gloria y sus jerarquías*, Madrid, 2016, 318-371.

- Olivares Torres y Doménech García, 2016
OLIVARES TORRES, Enric y DOMÉNECH GARCÍA, Sergi: «San Miguel archiestratega y capitán de las milicias celestes», en GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (dir.): *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana. 2. Los ángeles I. La Gloria y sus jerarquías*, Madrid, 2016, 300-317.

- Eduardo de Oliveira, 1999
OLIVEIRA, Eduardo Alberto Pires de: *Arte religiosa e artistas em Braga e sua região, 1870-*

1920, Braga, 1999.

- Oña, 1602
OÑA, Pedro de, O. de M.: *Primera parte de las postrimerías del hombre*, Madrid, 1602.

- O'Reilly, 1988
O'REILLY, Jennifer: *Studies in the iconography of the virtues and vices in the Middle Ages*, New York, 1988.

- Ortiz García, 2013
ORTIZ GARCÍA, José Antonio: «Emblemas de muerte y vanidad: del cráneo barroco al cráneo contemporáneo», en MARTÍNEZ PEREIRA, Ana, OSUNA, Inmaculada y INFANTES, Víctor (eds.): *Palabras, símbolos, emblemas. Las estructuras gráficas de la representación. Actas del VIII congreso internacional de la Sociedad Española de Emblemática*, Madrid, 2013, 411-418.

- Osswald, 2002
OSSWALD, Maria Cristina: «The iconography and cult of Francis Xavier, 1552-1640», *Archivum Historicum Societatis Iesu*, LXXI, 142, 2002, 259-277.

- Osswald, 2007
«Culto e iconografía de San Francisco Javier en Portugal en los siglos XVI y XVII», en ARELLANO AYUSO, Ignacio y otros (coords.): *San Francisco Javier entre dos continentes*, Madrid, 2007, 151-176.

- Otero Túñez, 1955
OTERO TÚÑEZ, Ramón: «Las primeras columnas salomónicas de España», *Boletín de la Universidad Compostelana*, 63, 1955, 335-344.

- Otero Túñez, 1956
«La Inmaculada Concepción en la escultura santiaguesa», *Compostellanum*, I, 4, 1956, 205-235.

- Otero Túñez, 1958
«Miguel de Romay, retablista», *Compostellanum*, III, 2, 1958, 1-16.

- Ovidio, 1595
OVIDIO NASÓN, Publio: *Las transformaciones de Ovidio en lengua española, repartidas en quinze libros, con las allegorias al fin dellos, y sus figuras para prouecho de los artifices*, Anvers, 1595

- Ovidio, 1995
OVIDIO NASÓN, Publio: *Metamorfosis*, Madrid, 1995. Edición y traducción de Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias.

- Ozores, 2009
OZORES OZORES, Clementina: *El coro de la catedral de Tuy*, Vigo, 2009.

P

- Páez Ríos, 1981
PÁEZ RÍOS, Elena: *Repertorio de grabados españoles*, 4 vols., Madrid, 1981.

- Pacheco, 1649
PACHECO, Francisco: *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas. Descrívense los hombres eminentes que ha auido en ella, ansí antiguos como modernos, del dibujo, y colorido, del pintar al temple, al ólio, de la iluminación, y estofado, del pintar al fresco, de las encarnaciones, de polimento, y de mate, del dorado, bruñido, y mate. Y enseña el modo de pintar todas las pinturas sagradas*, Sevilla, 1649.

- Pacifici, 2010
PACIFICI, Paola: «Chairs mortifiées. Connaissance anatomique et esthétique de la souffrance dans la répresentation des martyrs au XVIe et au XVIIe siècle», en BOUTEILLE-MEISTER, Charlotte y AUKRUST, Kjerstin (eds.): *Corps sanglants, souffrants et macabres. XVIe-XVIIe siècle*, Paris, 2010, 19-30.

- Pallares Méndez y Portela Silva, 1977
PALLARES MÉNDEZ, María del Carmen y PORTELA SILVA, Ermelindo: *El bajo valle del Miño en los siglos XII y XIII. Economía agraria y estructura social*, Santiago de Compostela, 1977.

- Palomero Páramo, 1982a
PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel: «La influencia de los tratados arquitectónicos de Serlio y Palladio en los retablos de Martínez Montañés», *Homenaje al Profesor Hernández Díaz*, I, Sevilla, 1982, 503-525.

- Palomero Páramo, 1982b
«El retablo como laboratorio de ideas», *Revista de Arte Sevillano*, 1, 1982, 65-67.

- Pandiello Fernández, 2012
PANDIELLO FERNÁNDEZ, María: «Hércules», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, IV, 8, 2012, 67-78.

- Paniagua Soto, 1991
PANIAGUA SOTO, José Ramón: *Sebastián Serlio y su influencia en la arquitectura española (la traducción de Francisco de Villalpando)*, 2 vols., Madrid, 1991.

- Paré, 1993
PARÉ, Ambroise: *Monstruos y prodigios*, Madrid, 1993.

- Pardo Canalís, 1963
PARDO CANALÍS, Enrique: «Iconografía teresiana», *Goya*, 53, 1963, 248-307.

- Pardo de Guevara Valdés, 2000
PARDO DE GUEVARA Y VALDÉS, Eduardo José: «Símbolos jacobeos y emblemas compostelanos, anotaciones y comentarios», *Actas del V Congreso Internacional de Estudios Jacobeos*, Santiago de Compostela, 2000, 385-401.

- Pardo Villar, 1937
PARDO VILLAR, Aureliano, OP: «Santoral gallego», *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Orense*, XI, 1937, 234-240.

- Pardo Villar, 1938
«El convento de Santo Domingo de Tuy. Apuntes históricos», *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Orense*, t. XI, nº 243, 1938, 527-538.

- Pardo Villar, 1941
Santoral gallego, Buenos Aires, 1941.

- Pardo Villar, 1955
«Adiciones al santoral gallego», *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Orense,* XVIII, 1955, 111-116.

- Park, 2000
PARK, Katharine: «Una historia de la admiración y del prodigio», en LAFUENTE, Antonio y MOSCOSO, Javier (eds.): *Monstruos y seres imaginarios en la Biblioteca Nacional*, Madrid, 2000, 77-89.

- Pastoureau, 1987
PASTOUREAU, Michel: «Symbolique du porc» en PASTOUREAU, Michel: *Le cochon. Histoire, symbolique et cuisine du porc*, Paris, 1987, 39-85.

- Pastoureau, 1989a
«Bestiaire du Christ, bestiaire du diable. Attribut animal et mise en scène du divin dans l'image médiévale», en *Couleurs, images, symboles. Études d'histoire et d'anthropologie*, Paris, 1989, 85-110.

- Pastoureau, 1989b
«Introduction à l'histoire symbolique du taureau», en *Couleurs, images, symboles. Études d'histoire et d'anthropologie*, Paris, 1989, 221-235.

- Pastoureau, 1989c
«L'homme et le porc: une histoire symbolique», en *Couleurs, images, symboles. Études d'histoire et d'anthropologie*, Paris, 1989, 237-282.

- Pastoureau, 1993
«*Bonum*, *malum*, *pomum*. Une histoire symbolique de la pomme», en PASTOUREAU, Michel (ed.): *L'arbre. Histoire naturelle et symbolique de l'arbre, du bois et du fruit au Moyen Âge*, Paris, 1993, 155-218.

- Pastoureau, 2004a
«Le Moyen Âge et l'animal», en DELCOURT, Thierry y TESNIÈRE, Marie-Hélène: *Bestiaire du Moyen Age. Les animaux dans les manuscrits*, Paris, 2004, 9-15.

- Pastoureau, 2004b
«Quel est le roi des animaux?», en DELCOURT, Thierry y TESNIÈRE, Marie-Hélène: *Bestiaire du Moyen Age. Les animaux dans les manuscrits*, Paris, 2004, 33-43.

- Pastoureau, 2006a
«La coronación del león. Cómo el bestiario medieval se asignó un rey», en *Una historia simbólica de la Edad Media occidental*, Buenos Aires, 2006, 51-68.

- Pastoureau, 2006b
«Cazar el jabalí. De caza real a bestia impura: historia de una desvalorización», en *Una historia simbólica de la Edad Media occidental*, Buenos Aires, 2006, 69-85.

- Pastoureau, 2008a
El oso. Historia de un rey destronado, Barcelona, 2008.

- Pastoureau, 2008b
Traité d'héraldique, Paris, 2008, 136-143, 148-150 (1ª ed.: 1979).

- Pastoureau, 2009
L'art héraldique, Paris, 2009, 92-110.

- Pastoureau, 2010-2011
«Symbolique médiévale et moderne», *Annuaire de l'École Pratique des Hautes Études. Section des Sciences Historiques et Philologiques*, 143, 2012, 198-206.

- Pastoureau, 2011
Bestiaires du Moyen Âge, Paris, 2011.
- Payan, 2006
PAYAN, Paul: *Joseph. Une image de la paternité dans l'Occident médiéval*, Paris, 2006.

- Payo Hernanz, 1997
PAYO HERNANZ, René Jesús: *El retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII*, 2 vols., Burgos, 1997.

- Paz Mariñas, 1989
PAZ MARIÑAS, Luis: *La iconografía de Adán y Eva en la miniatura altomedieval hispana. Aproximación al tema*, Santiago de Compostela, 1989. Memoria de licenciatura inédita de la Universidade de Santiago de Compostela.

- Pedraza Martínez, 1994
PEDRAZA MARTÍNEZ, María del Pilar: «Los emblemas de la envidia», en SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago (coord.): *Actas del I simposio internacional de* emblemática, Teruel, 1994, 305-332.

- Penas Truque, 1997
PENAS TRUQUE, María Ángeles: «La imagen de la muerte en torno al tapiz *Speculum Humanae Vitae*», en MOSQUERA COBIÁN, Manuel (coord.): *Speculum Humanae Vitae. Imagen de la muerte en los inicios de la Edad Moderna*, A Coruña, 1997, 14-17.

- Peña Velasco, 1992
PEÑA VELASCO, Concepción de la: *El retablo barroco en la antigua diócesis de Cartagena (1670-1785)*, Murcia, 1992.

- Peña Velasco, 1996
«La escultura en el retablo desde Trento hasta la Ilustración. Historia, narración y apoteósis de la imagen de bulto», en *El legado de la escultura. Murcia, 1248-1811*, Murcia, 1996, 51-62.

- Peña Velasco, 2002
«El valor de la palabra en el retablo español. De finales del Gótico a comienzos del Neoclasicismo», *Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, 4, 2002.

- Peña Velasco, 2003
«El ornamento litúrgico de plata y oro en la arquitectura y el retablo del Barroco», en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.): *Estudios de platería. San Eloy 2003*, Murcia, 2003, 487-502.

- Peña Velasco, 2012
«La imagen del mártir en el Barroco: el *ánimo invencible*», *Archivo Español de Arte*, LXXXV, 338, 2012, 147-164.

- Pereda y Carlos, 2004
PEREDA, Felipe y CARLOS, María Cruz de: «Desalmados. Imágenes del demonio en la cultura visual de Castilla (siglos XIII-XVII). Un itinerario», en TAUSIET, María y AMELANG, James S. (eds.): *El diablo en la Edad Moderna*, Madrid, 2004, 234-252.

- Pereira Fernández, 2002
PEREIRA FERNÁNDEZ, Xosé Manuel: «De cofradía *do Corpo Santo* a gremio de mareantes», *El Museo de Pontevedra*, LVI, 2002, 157-168.

- Pereira Molares, 2002
PEREIRA MOLARES, Ana María: *La arquitectura civil y religiosa en la diócesis de Tui. Siglos XVII y XVIII*, Santiago de Compostela, 2002, 106-108 y 788-797. Tesis doctoral de la Universidade de Santiago de Compostela.

- Pérez Costanti, 1919
PÉREZ COSTANTI, Pablo: «El coro de la catedral de Tuy», *Ultreya*, 10, 1919, 145-147.

- Pérez Costanti, 1925
«Los órganos de la catedral de Tuy», *La Vanguardia*, 4 de agosto de 1925, 12.

- Pérez Costanti, 1930
Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII, Santiago, 1930.

- Pérez Costanti, 1993
«Organeros y organistas en Galicia. Siglos XVI al XVIII», en PÉREZ COSTANTI, Pablo: *Notas viejas galicanas*, Santiago, 1993 (1ª ed.: Vigo, 1925-1927), 389-401.

- Pérez de Urbel, 1965-1966
PÉREZ DE URBEL, Justo, OSB: «Varones insignes de la Congregación de Valladolid, según un manuscrito del siglo XVIII», *Museo de Pontevedra*, 20-21, 1965-1966, 288-289.

- Pérez Larrán, 1999
PÉREZ LARRÁN, Carmen: *Aproximación documental a la actividad artística en la diócesis de Tui (1690-1751)*, Santiago, 1999. Memoria de licenciatura inédita de la Universidade de Santiago de Compostela.

- Pérez Larrán, 2001
«El patrocinio artístico del obispo fray Anselmo Gómez de la Torre en la diócesis de Tui», *Tui. Museo y Archivo Histórico Diocesano*, IX, 2001, 271-292.

- Pérez Sánchez, 1992
PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio: «La estampa como modelo», en *El dibujo. Belleza, razón, orden y artificio*, Madrid, 1992, 78-93.

- Pérez Sánchez, 1995
«Retablos madrileños del siglo XVII», en CÁMARA MUÑOZ, Alicia y CAMACHO VALENCIA, Santiago (coords.): *Retablos de la Comunidad de Madrid. Siglos XV a XVIII*, Madrid, 1995, 59-75.

- Pérez Sánchez, 1999
«La práctica del dibujo en la España barroca», en ÁLVAREZ LOPERA, José y otros: *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el Barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*,

Madrid, 1999, 113-142.

- Péricard-Méa, 2011
PÉRICARD-MÉA, Denise: *Le Matamore: mythe, images et réalités*, Cahors, 2011.

- Pernoud, 1978
PERNOUD, Régine: «La Fontaine de Vie, thème privilégié du Moyen Âge chrétien», *Connaissance des Arts*, 319, 1978, 100-107.

- Perpiñá García, 2011a
PERPIÑÁ GARCÍA, Candela: «Los ángeles músicos. Estudio de los tipos iconográficos de la narración evangélica», *Anales de Historia del Arte*, 21, 2011, 397-411.

- Petrarca, 1554
Los triumphos de Francisco Petrarcha, agora nueuamente traduzidos en lengua castellana, en la medida, y número de versos, que tienen en el toscano, y con nueua glosa, Medina del Campo, 1554.

- Petrarca, 2003
Triunfos, Madrid, 2003. Edición bilingüe de Guido Cappelli. Traducción de Jacobo Cortines y Manuel Carrera Díaz.

- Piccolo Paci, 2003
PICCOLO PACI, Sara: *Le vesti del peccato. Eva, Salomè e Maria Maddalena nell'arte*, Milano, 2003.

- Piccolo Paci, 2008
Storia delle vesti liturgiche. Forma, immagine e funzione, Milano, 2008.

- Picinelli, 1653
PICINELLI, Filippo: *Mondo simbolico, o sia universita' d'imprese scelte, spiegate, ed' illustrate con sentenze, ed eruditioni, sacre e profane*, Milano, 1653.

- Picinelli, 1997
Los cuerpos celestes. Libro I. El mundo simbólico, Michoacán, 1997.

- Picinelli, 1999a
El mundo simbólico. Los cuatro elementos, Michoacán, 1999.

- Picinelli, 1999b
El mundo simbólico. Serpientes y animales venenosos. Los insectos, Michoacán, 1999.

- Picinelli, 2006
El mundo simbólico. Los metales. Los instrumentos eclesiásticos. Libros XIII-XIV, Micho-

acán, 2006.

- Picinelli, 2012a
El mundo simbólico. Las aves y sus propiedades, Michoacán, 2012.

- Pineda, 1716
PINEDA, Fernando de, OP: *Historia de la vida, virtudes y milagros de S. Pedro González Telmo de la Sagrada Orden de Predicadores, abogado de los navegantes: y de el culto inmemorial, con que en diversas partes de la Cristiandad es celebrado*, Sevilla, 1716.

- Pinilla Martín, 2013
PINILLA MARTÍN, María José: *Iconografía de Santa Teresa de Jesús*, Valladolid, 2013. Tesis doctoral inédita de la Universidad de Valladolid.

- Piñero Sáenz, 2006
PIÑERO SÁENZ, Antonio: *Guía para entender el Nuevo Testamento*, Madrid, 2006.

- Piñero Saenz, 2007
Los apocalipsis. 45 textos apocalípticos apócrifos judíos, cristianos y gnósticos, Madrid, 2007.

- Piquer Jover, 1980
PIQUER I JOVER, Josep Joan, OSB: «Aportaciones a la iconografía de San Benito», *Cistercium*, 157, 1980, 183-203.

- Pita Andrade, 1951
PITA ANDRADE, José Manuel: *Cathedrales d'Espagne*, Paris, 1951.

- Pita Andrade, 1954
«Santiago en el arte», *Goya*, 1, 1954, 60-61.

- Pita Galán, 2012
PITA GALÁN, Paula: «Extravagancias y fantasías. Estudio de las fuentes ornamentales del Barroco gallego», en BARRAL RIVADULLA, María Dolores et al. (coords.): *Mirando a Clío. El arte español espejo de su historia. Actas del XVIII congreso español de historia del arte*, Santiago de Compostela, 2012, 2049-2061.

- Plazaola Artola, 2005
PLAZAOLA ARTOLA, Juan: *San Telmo: vida e iconografía*, San Sebastián, 2005.

- Plinio, 1624
Historia natural de Cayo Plinio Segundo, Madrid, 1624.

- Plinio, 1629
Historia natural de Cayo Plinio Segundo. Tomo segundo, Madrid, 1629.

- Plinio, 2002
Historia Natural, Madrid, 2002. Edición y traducción de Josefa Cantó, Isabel Gómez Santamaría, Susana González Marín y Eusebia Tarriño.

- Plötz, 1989
PLÖTZ, Robert Georg: «*Indumenta peregrinorum*. El equipo del peregrino hasta el siglo XIX», *Peregrino. Servicio de documentación*, 11, 1989, 4-7.

- Plötz, 1993
«Antecedentes iconográficos. El apóstol Santiago y la Reconquista», en *Santiago y América*, Santiago, 1993, 266-275.

- Polo Sánchez, 1991
POLO SÁNCHEZ, Julio Juan: *Arte barroco en Cantabria. Retablos e imaginería (1660-1790)*, Santander, 1991.

- Polo Sánchez, 1992
«Patronos artísticos en el Barroco de Cantabria: una propuesta para su clasificación», en *Patronos, promotores, mecenas y clientes. Actas del VII congreso español de historia del arte*, Murcia, 1992, 333-336.

- Polo Sánchez, 2001
«Artistas y artes en torno al retablo: los tratados como fuente de inspiración», *Edades*, 9, 2001, 87-122.

- Pombo Rodríguez, 1990a
POMBO RODRÍGUEZ, Antón Anxo: «La iconografía de Santiago Matamoros (I)», *Peregrino*, 12, 1990, 20-23.

- Pombo Rodríguez, 1990b
«La iconografía de Santiago Matamoros (II)», *Peregrino*, 13, 1990, 20-21.

- Pombo Rodríguez, 1998
«Iconografía de Santiago el Mayor», *Peregrino*, 59, 1998, 13-24.

- Porreño, 1629
PORREÑO, Baltasar: *Discurso de la vida, y martirio de la gloriosa virgen, y martyr Santa Librada, española, y patrona de la Iglesia, y obispado de Sigüenza*, Cuenca, 1629.

- Portabales Nogueira, 1915
PORTABALES NOGUEIRA, Inocencio: *El coro de la catedral de Lugo*, Lugo, 1915.

- Portela Silva, 1976
PORTELA SILVA, Ermelindo: *La región del obispado de Tuy en los siglos XII a XV*, Santiago de Compostela, 1976.

- Portús Pérez, 1990
PORTÚS PÉREZ, Javier: «Uso y función de la estampa suelta en los Siglos de Oro (testimonios literarios)», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 45, 1990, 225-246.

- Portús Pérez, 2004
«Infiernos pintados. Iconografía infernal en la Edad Moderna hispánica», en TAUSIET, María y AMELANG, James (eds.): *El diablo en la Edad Moderna*, Madrid, 2004, 253-275.

- Portús Pérez, 2009
«Expresión y emociones en la pintura española del Siglo de Oro», en TAUSIET, María y AMELANG, James (eds.): *Accidentes del alma. Las emociones en la Edad Moderna*, Madrid, 2009, 283-305.

- Portús Pérez y Vega, 1998
PORTÚS PÉREZ, Javier y VEGA, Jesusa: *La estampa religiosa en la España del Antiguo Régimen*, Madrid, 1998.

- Poza Yagüe, 2010a
POZA YAGÜE, Marta: «La lujuria», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, II, 3, 2010, 33-40.

- Poza Yagüe, 2010b
«La avaricia», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, II, 4, 2010, 9-19.

- Prado Campos, 2001
PRADO CAMPOS, Beatriz: *Estudio comparativo de la policromía aplicada a la escultura exenta en madera de los siglos XV al XVIII en Antequera, Málaga: motivos ornamentales y técnicas de ejecución*, Sevilla, 2001. Tesis doctoral inédita de la Universidad de Sevilla.

- Praz, 1969
PRAZ, Mario: *Imágenes del Barroco. Estudios de emblemática*, Madrid, 1969.

- Prieto, 1622
PRIETO, Melchor: *Psalmodia eucharística*, Madrid, 1622.

- Prodi, 1962
PRODI, Paolo: «Sulla teorica delle arti figurative nella Riforma Cattolica», *Archivio Italiano per la Storia della Pietà*, IV, 1965, 121-212.

- Prudencio, 1529
PRUDENCIO CLEMENTE, Aurelo: *Batalla o pelea del ánima… nueuamente traduzido de latín en castellano*, Alcalá de Henares, 1529.

- Prudencio, 1794
Psycomaquia, esto es, pelea de las virtudes, y vicios, Madrid, 1794.

- Prudencio, 1943
Peristephanon, Madrid, 1943. Estudio y traducción de Marcial José Bayo, y prólogo de José Rogerio Sánchez.

- Puppi, 1991
PUPPI, Lionello: *Les supplices dans l'art. Cérémonial des exécutions capitales et iconographie du martyre dans l'art européen du XIIe au XIXe siècle*, Paris, 1991.

Q

- Quiles García, 2018a
QUILES GARCÍA, Fernando: «Nuevos mártires del Barroco. Una galería hispana», en QUILES GARCÍA, Fernando: *Santidad barroca. Roma, Sevilla y América hispana*, Sevilla, 2018, 33-58.

- Quiles García, 2018b
«En los cimientos de la Iglesia sevillana: Fernando III rey y santo», en QUILES GARCÍA, Fernando: *Santidad barroca. Roma, Sevilla y América hispana*, Sevilla, 2018, 119-150.

- Quintanadueñas, 1637
QUINTANADUEÑAS, Antonio de, SJ: *Santos de la ciudad de Sevilla, y su arçobispado. Fiestas que su Santa Iglesia Metropolitana celebra*, Sevilla, 1637.

- Quintanadueñas, 1651
Santos de la imperial, ciudad de Toledo, y su arçobispado. Excelencias, que goça su antigua Iglesia. Fiestas, que celebra su ilustre clero, Madrid, 1651.

- Quintanilla Raso, 2012
QUINTANILLA RASO, María Concepción: «Lobos y corderos. Animales en el universo simbólico de la heráldica nobiliaria», en GARCÍA HUERTA, María Rosario y RUIZ GÓMEZ, Francisco (dirs.): *Animales simbólicos en la historia. Desde la Prrotohistoria hasta el final de la Edad Media*, Madrid, 2012, 277-298.

- Quiñones Costa, 1995
QUIÑONES COSTA, Ana María: *El simbolismo vegetal en el arte medieval. La flora esculpida en la Alta y Plena Edad Media europea y su carácter simbólico*, Madrid, 1995.

R

- Albert Racinet, 2000
RACINET, Albert: *Diccionario de la ornamentación*, Madrid, 2000.

- Auguste Racinet, 2003
RACINET, Auguste: *The complete costume history. From ancient times to the 19th century*, Köln, 2003.

- Raíces Núñez, 1983
RAÍCES NÚÑEZ, María Luisa: «La sillería del coro de Santo Domingo de Lugo», *Boletín do Museo Provincial de Lugo*, I, 1983, 105-122.

- Ramallo Asensio, 1985
RAMALLO ASENSIO, Germán Antonio: *Escultura barroca en Asturias*, Oviedo, 1985.

- Ramallo Asensio, 1987-89
«El retablo barroco en Asturias», *Imafronte*, 3-5, 1987-89, 259-304.

- Ramallo Asensio, 1998
«Los retablos barrocos en las catedrales españolas», *Imafronte*, 12, 1998, 51-78.

- Ramallo Asensio, 2000
«El rostro barroco de las catedrales españolas», *Revista de Estudios Dieciochistas*, 1, 2000, 313-347.

- Ramallo Asensio, 2003
«La potenciación del culto a los santos locales en las catedrales españolas durante los siglos del Barroco», en RAMALLO ASENSIO, Germán Antonio (ed.): *Las catedrales españolas. Del Barroco a los historicismos*, Murcia, 2003, 643-663.

- Ramallo Asensio, 2005
«El templo como espacio eucarístico», en GARCÍA IGLESIAS, José Manuel (dir.): *Camino de Paz. Mane nobiscum Domine*, Santiago de Compostela, 2005, 47-58.

- Ramallo Asensio, 2010a
«Ascenso, caída y destrucción de las actuaciones barrocas en las catedrales españolas», *Sémata*, 22, 2010, 19-44.

- Ramallo Asensio, 2010b
«La imagen antigua y legendaria, de aparición o factura milagrosa: imágenes con vida, imágenes batalladoras. Su culto en las catedrales españolas durante el Barroco», en RAMALLO ASENSIO, Germán Antonio (coord.): *La catedral, guía mental y espiritual de la Europa barroca católica*, Murcia, 2010, 37-102.

- Ramallo Asensio, 2011a
«Renovación y modernización material y espiritual de los templos catedralicios por acción de sus obispos. La catedral de Oviedo en el siglo XVII», en CANALDA I LLOBET, Sílvia, NARVÁEZ I CASES, Carme y SUREDA, Joan (eds.): *Cartografías visuales y arquitectónicas de la modernidad. Siglos XV-XVIII*, Barcelona, 2011, 149-170.

- Ramallo Asensio, 2011b
«La representación escultórica de la Piedad o Quinta Angustia en Galicia y Asturias. Ejemplos destacados», en *Virgen de las Angustias, escultura e iconografía. Actas del II congreso andaluz sobre patrimonio histórico*, Estepa, 2011, 55-78.

- Ramírez, 1981
RAMÍREZ, Juan Antonio: «Guarino Guarini, fray Juan Ricci y el orden salomónico entero», *Goya*, 160, 1981, 202-211.

- Ramírez de Prado, 1628
RAMÍREZ DE PRADO, Lorenzo: *Iuliani Petri archipresbyteri S. Iustae chronicon cum eiusdem adversariis, et de eremiteriis hispanis brevis descriptio, atque ab eodem variorum carminum collectio, ex bibliotheca olivarensi,* Lutetiae Parisiorum, 1628.

- Ramírez Ramírez, 1981
RAMÍREZ MARTÍNEZ, José Manuel: *Los talleres de escultura en los límites de las provincias de Álava, Navarra y La Rioja*, Logroño, 1981.

- Ramírez Ramírez, 1993
Retablos mayores de La Rioja, Calahorra, 1993.

- Ramírez Ramírez, 1984
RAMÍREZ MARTÍNEZ, José Manuel y Jesús María: *La escultura en La Rioja durante el siglo XVII*, Logroño, 1984.

- Ramos, 2007
RAMOS, Ana Margarida: «Os monstros na literatura de cordel portuguesa do século XVIII: relato de uma investigação», en LÓPEZ POZA, Sagrario (ed.): *Las noticias en los siglos de la imprenta manual. Homenaje a Mercedes Agulló, Herny Ettinghausen, María Cruz García de Enterría, Giuseppina Ledda, Augustin Redondo y José Simón*, A Coruña, 2007, 181-189.

- Ramos Fajardo, 1984
RAMOS FAJARDO, María del Carmen: «Columnas y estípites en el retablo barroco granadino», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, XVI, 1984, 241-264.

- Ramos Gómez, 2004
RAMOS GÓMEZ, Francisco Javier: *Juan Soreda y la pintura del Renacimiento en Sigüenza*, Guadalajara, 2004.

- Randall, 1966
RANDALL, Lilian: *Images in the margins of Gothic manuscripts*, Berkeley, 1966.

- Raya Raya, 1980
RAYA RAYA, María de los Ángeles: *El retablo en Córdoba durante los siglos XVII y XVIII*, Córdoba, 1980.

- Raya Raya, 1987
El retablo barroco cordobés, Córdoba, 1987.

- Raya Raya, 1987-1989
«El retablo del siglo XVII en Córdoba», *Imafronte*, 3-5, 1987-89, 207-224.

- Réau, 1996a
RÉAU, Louis: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo testamento*, Barcelona, 1996.

- Réau, 1996b
Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo testamento, Barcelona, 1996.

- Réau, 1997a
Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la A a la F, Barcelona, 1997.

- Réau, 1997b
Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la G a la O, Barcelona, 1997.

- Réau, 1998
Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la P a la Z. Repertorios, Barcelona, 1998.

- Réau, 2008
Iconografía del arte cristiano. Introducción general, Barcelona, 2008 (1ª ed.: 2000).

- Réchac, 1650
RÉCHAC, Jean de, OP: *Les vies et actions memorables des saints et bien-heureux et autres illustres personnages de l'Ordre des Frères Précheurs... Tome III*, Paris, 1650, 143-172.

- Recio Mir, 1999
RECIO MIR, Álvaro: *SACRVM SENATVM. Las estancias capitulares de la catedral de Sevilla*, Sevilla, 1999.

- Recio Mir, 2001
«Génesis del ornato barroco sevillano: causas y significación», en *Territorio, arte, espacio y sociedad. Actas del III congreso internacional del Barroco iberoamericano*, Sevilla, 2001,

941-961.

- Redondo, 1996a
REDONDO, Augustin: «Le diable et le monde diabolique dans les *relaciones de sucesos* (Espagne, 1ère moitié du XVIIe siècle)», en DUVIOLS, Jean-Paul y MOLINIÉ-BERTRAND, Anne Sophie (dirs.): *Enfers et damnations dans le monde hispanique et hispano-américain*, Paris, 1996, 131-158.

- Redondo, 1996b
«Los prodigios en las relaciones de sucesos de los siglos XVI y XVII», en GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz et al. (eds.): *Las relaciones de sucesos en España (1500-1750). Actas del primer coloquio internacional de relaciones de sucesos*, Madrid-Alcalá de Henares, 1996, 287-303.

- Redondo, 2002
«Les *Relaciones de sucesos* de la fin du XVIe siècle et du début du XVIIe face au message tridentin: quelques aspects du culte des saints», *Cauce*s, 3, 2002, 135-150.

- Rega Castro, 2006
REGA CASTRO, Iván: «Entre España y Portugal. Las influencias del salomonismo sobre entalladores y ensambladores hacia 1700: el arte del Barroco en el antiguo Reino de Galicia», en HERNÁNDEZ SOCORRO, María de los Reyes (coord.): *La multiculturalidad en las artes y en la arquitectura. Actas del XVI congreso nacional de historia del arte*, I, Las Palmas de Gran Canaria, 2006, 419-426.

- Rega Castro, 2011
«Santiago de Compostela en la crisis del cambio de siglo (1699-1716). A propósito de un *Barroco aportuguesado*», *Quintana*, 10, 2011, 237-251.

- Regla, 1627
La regla y establecimientos de la cavallería de Santiago del Espada, con la historia del origen y principio della, Madrid, 1627.

- Reichert, 1897
REICHERT, Benedictus Maria, OP (ed.): *Fratris Galuagni de la Flamma Cronica Ordinis Praedicatorum ab anno 1170 usque ad 1333*, Lovanii, 1897.

- Renales Carrascal, 1736
RENALES CARRASCAL, José de: *Las nueve infantas de un parto, martyres de Galicia, hijas de reyes de la gran Lusitania, y singular nacimiento, vida, y martyrio de la esclarecida virgen, y martyr santa Vuilgeforte, o Librada, patrona, que se venera en la Santa Iglesia Cathedral de la ciudad de Sigüenza, y su obispado*, Madrid, 1736.

- Renart, 2009
Cuentos de Renart el zorro, Valladolid, 2009. Traducción, estudio y notas de Roberto Ruiz Capellán.

- Renaud-Chamska, 2008
RENAUD-CHAMSKA, Isabelle: *Marie Madeleine en tous ses états. Typologie d'une figure dans les arts et les lettres (IV^e^-XXI^e^ siècle)*, Paris, 2008.

- Revelaciones, 1901
Celestiales revelaciones de Santa Brígida, princesa de Suecia, Madrid, 1901.

- Revenga Domínguez, 2004
REVENGA DOMÍNGUEZ, Paula: «El ciclo de virtudes de la sala capitular del ayuntamiento: significado y fuentes emblemáticas», *Archivo Secreto*, 2, 2004, 148-159.

- Revilla, 1999
REVILLA, Federico: *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid, 1999.

- Rey Cabieses, 2015
REY CABIESES, Amadeo Martín: «Emblemática y uniformidad de la Orden de Malta», en *La Orden de Malta en España (1113-2013)*, II, 2015, 666-736.

- Rey Castelao, 2000
REY CASTELAO, Ofelia: «La provincia de Tui a comienzos de los tiempos Modernos», en EIRAS ROEL, Antonio (coord.): *El Reino de Galicia en la época del emperador Carlos V*, Santiago, 2000, 551-580.

- Rey Castelao, 2002
«La diócesis de Tuy en la época Moderna», en GARCÍA ORO, José, OFM (coord.): *Iglesias de Santiago de Compostela y Tuy-Vigo*, Madrid, 2002, 571-664.

- Rey Castelao, 2003
Libros y lectura en Galicia. Siglos XVI-XIX, Santiago de Compostela, 2003.

- Rey Olleros, 2006
REY OLLEROS, Manuel: *La música de los libros corales en la catedral de Tuy. Catalogación e interpretación*, Ourense, 2006.

- Ribadeneira, 1747
RIBADENEIRA, Pedro de, SJ (trad.): *Las confessiones del glorioso doctor de la Iglesia San Augustín*, León de Francia, 1747 (1ª ed.: Madrid, 1596).

- Ribadeneira, 1790a
Flos sanctorum de las vidas de los santos... Tomo primero, contiene la vida de Christo, y su

santísima Madre, y de los santos incluidos en los meses de enero, febrero, marzo, y abril, Barcelona, 1790 (1ª ed.: Madrid, 1604).

- Ribadeneira, 1761
Flos sanctorum de las vidas de los santos... Tomo segundo, contiene las vidas de los santos incluidas en los meses de mayo, junio, julio, y agosto, Madrid, 1761 (1ª ed.: Madrid, 1604).

- Ribadeneira, 1790b
Flos sanctorum de las vidas de los santos... Tomo tercero, contiene las vidas de los santos, incluidas en los meses de septiembre, octubre, noviembre, y diciembre, Barcelona, 1790 (1ª ed.: Madrid, 1604).

- Riesco Chueca, 1995
RIESCO CHUECA, Pilar: *Pasionario hispánico. Introducción, edición crítica y traducción*, Sevilla, 1995.

- Righetti, 1955
RIGHETTI, Mario: *Historia de la liturgia*, 2 vols., Madrid, 1955.

- Rincón García, 1982
RINCÓN GARCÍA, Wifredo: *Iconografía de los santos aragoneses*, I, Zaragoza, 1982, 66-71.

- Rincón García, 2004b
«Iconografía de los mártires mozárabes aragoneses», en BURGOS DÍAZ, Elvira, SOLANA DUESO, José, y BLASCO AZNAR, Pedro Luis (coords.): *Las raíces de la cultura europea. Ensayos en el homenaje al profesor Joaquín Lomba*, Zaragoza, 2004, 255-275.

- Rincón García, 2005a
«Presencias exóticas en la iconografía de los santos españoles», en CABAÑAS BRAVO, Miguel (coord): *El arte foráneo en España. Presencia e influencia*, Madrid, 2005, 417-427.

- Rincón García, 2005b
«La Inmaculada Concepción en el arte español», en *Mater Purissima. La Inmaculada Concepción en el arte de la diócesis de Tarazona*, I, Zaragoza, 2005, 47-65.

- Rincón García, 2007a
«La vid y el vino en el arte español», *Cuadernos de Estudios Manchegos*, 31, 2007, 41-87.

- Rincón García, 2007b
«El olivo en el arte español», *I congreso de la cultura del olivo*, Jaén, 2007, 73-97.

- Rincón García, 2009
«La *charitas* cristiana en la iconografía medieval», en MONTEIRA ARIAS, Inés, MUÑOZ MARTÍNEZ, Ana Belén, y VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando (eds.): *Relegados al*

margen. Marginalidad y espacios marginales en la cultura medieval, Madrid, 2009, 199-211.

- Río, 1576
RÍO, Martín Antonio del, SJ: *In Lucio Annaei Senecae cordubensis poetae gravissimi Tragoedias decem*, Antuerpiae, 1576.

- Río Parra, 2003
RÍO PARRA, Elena del: *Una era de monstruos. Representaciones de lo deforme en el Siglo de Oro español*, Madrid, 2003.

- Ríos Miramontes, 1983
RÍOS MIRAMONTES, María Teresa: «La iglesias del convento de Santo Domingo de Bonaval en Santiago de Compostela. Obras realizadas en los siglos XVII y XVIII», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXXIV, 99, 1983, 191-204.

- Ríos Miramontes, 1986
Aportaciones al Barroco gallego. Un gran mecenazgo, Santiago, 1986.

- Ripa, 1603
RIPA, Cesare: *Iconologia, overo descrittione di diverse imagini cauate dall'antichità, & di propria inuentione*, Roma, 1603.

- Ripa, 1613
Iconologia di Cesare Ripa perugino, cavaliere de' Santi Mauritio, & Lazzaro, nella quale si descrivono diverse imagini di virtù, vitii, affetti, passioni humane, arti, discipline, humori, elementi, corpi celesti, prouincie d'Italia, fiumi, tutte le parti del mondo, ed altere infinite materie…, Siena, 1613.

- Ripa, 1618
Nova iconologia di Cesare Ripa perugino..., Padova, 1618.

- Ripa, 1625
Della novissima iconologia di Cesare Ripa perugino…, Padova, 1625.

- Ripa, 2007a
Iconología, I, Madrid, 2007 (1ª ed.: 1987).

- Ripa, 2007b
Iconología, II, Madrid, 2007 (1ª ed.: 1987).

- Rivas Carmona, 1994
RIVAS CARMONA, Jesús Francisco: *Los trascoros de las catedrales españolas: estudio de una tipología arquitectónica*, Murcia, 1994.

- Rivas Carmona, 2002
«Los tesoros catedralicios y la significación de la custodia procesional: la aportación de los siglos XVII y XVIII», en MARSILLA DE PASCUAL, Francisco (coord.): *Littera scripta in honorem profesor Lope Pascual Martínez*, II, Murcia, 2002, 891-918.

- Rivas Carmona, 2003
«El impacto de la Contrarreforma en las platerías catedralicias», en RIVAS CARMONA, Jesús Francisco (coord): *Estudios de platería. San Eloy 2003*, Murcia, 2003, 515-536.

- Roa, 1615
ROA, Martín de, SJ: *Flos sanctorum. Fiestas, i santos naturales de la ciudad de Cordova. Algunos de Sevilla, Toledo, Granada, Xerez, Ecija, Guadix, i otras ciudades, i lugares de Andaluzia, Castilla, i Portugal. Con la vida de doña Sancha Carrillo, i la de doña Ana Ponce de Leon, condesa de Feria*, Sevilla, 1615.

- Roa, 1645
Estados de los bienaventurados en el Cielo, de los niños en el Limbo, de las almas en el Purgatorio, de los condenados en el Infierno, y de todo este universo despues de la Resurrección, y Juizio Universal. Con diuersos exemplos e historias, Madrid, 1645.

- Rodríguez Martínez, 1977
RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, Juan Luis, OCD: «San José en el arte del Renacimiento español», *Estudios Josefinos*, 61-62, 1977, 799-817.

- Rodríguez Martínez, 1981
«San José en la escultura barroca española del siglo XVII», *Estudios Josefinos*, 35, 1981, 1.034-1.051.

- Rodríguez Barral, 2007
RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino: *La justicia del más allá. Iconografía en la Corona de Aragón en la Baja Edad Media*, Valencia, 2007.

- Rodríguez Blanco, 1879
RODRÍGUEZ BLANCO, Ricardo: *Apuntes históricos de la Santa Iglesia Catedral, ciudad y antigua diócesis de Tuy*, Santiago, 1879.

- Rodríguez Bordallo y Ríos Graña, 1985
RODRÍGUEZ BORDALLO, Ramón y RÍOS GRAÑA, Ana María: «Aportaciones a la iconografía jacobea», en SCALIA, Giovanna (coord.): *Il pellegrinaggio a Santiago de Compostela e la letteratura jacopea. Atti del convegno internazionale di studi*, Perugia, 1985, 219-225.

- Rodríguez de la Flor, 1995
RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando: *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Madrid, 1995.

- Rodríguez de la Flor, 2000b
«La sombra del *Eclesiastés* es alargada. *Vanitas* y deconstrucción de la idea del mundo en la emblemática española hacia 1580», en ZAFRA Rafael y AZANZA LÓPEZ, José Javier (coords.): *Emblemata aurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, Madrid, 2000, 337-352.

- Rodríguez de la Flor, 2012
«La víscera barroca. Historia de un corazón», en *Mundo simbólico. Poética, política y teúrgia en el Barroco hispano*, Madrid, 2012, 225-251.

- Rodríguez de Monforte, 1666
RODRÍGUEZ DE MONFORTE, Pedro: *Descripción de las honras que se hicieron a la Cathólica Magestad de don Phelippe Quarto rey de las Españas y del Nuevo Mundo en el Real Conuento de la Encarnacion...*, Madrid, 1666.

- Rodríguez Fernández, 1991
RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, Celso (ed.): *La pasión de San Pelayo*, Santiago de Compostela, 1991.

- Rodríguez Fernández-Broullón, 2013
RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ-BROULLÓN, Rafael: *Nigrán*. *Casas*, *pazos*, *heráldica y linajes*, Pontevedra, 2013.

- Rodríguez de Ceballos, 1972
RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso, SJ: «San José en el arte español», *Archivo Español de Arte*, XLV, 177-180, 1972, 247-249.

- Rodríguez de Ceballos, 1974
«Las *Imágenes de la Historia Evangélica* del padre Jerónimo Nadal en el marco del jesuitismo y la Contrarreforma», *Traza y Baza*, 5, 1974, 77-95.

- Rodríguez de Ceballos, 1977
«Motivos ornamentales en la arquitectura de la Península Ibérica entre Manierismo y Barroco», en *España entre el Mediterráneo y el Atlántico. Actas del XXIII congreso internacional de historia del arte*, II, Granada, 1977, 553-559.

- Rodríguez de Ceballos, 1984
«La repercusión en España del decreto del Concilio de Trento acerca de las imágenes sagradas y las censuras al Greco», en *Studies in the History of Art*, 13, 1984, 153-159.

- Rodríguez de Ceballos, 1985
«La regla de Jacopo Barozzi de Vignola y su difusión en España», en VIGNOLA, Iacome de: *Regla de las cinco ordenes de architectura*, Madrid, 1985. Introducción a la edición facsimilar del volumen publicado en Madrid en 1593.

- Rodríguez de Ceballos, 1987-1989
«El retablo barroco en Salamanca: materales, formas, tipologías», *Imafronte*, 3-5, 1987-1989, 225-258.

- Rodríguez de Ceballos, 1990
«La literatura ascética y la retórica cristiana reflejados en el arte de la Edad Moderna: el tema de la Soledad de la Virgen en la plástica española», *Lecturas de Historia del Arte*, II, 1990, 80-90.

- Rodríguez de Ceballos, 1991a
«Teatro y espacio sacro en el Barroco», en DÍEZ BORQUE, José María (dir.): E*spacios teatrales del Barroco español. Calle, iglesia, palacio, universidad. Actas del las XIII jornadas de teatro clásico*, Kassel, 1991, 101-120.

- Rodríguez de Ceballos, 1991b
«Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, III, 1991, 43-52.

- Rodríguez de Ceballos, 1992a
El retablo barroco, Madrid, 1992.

- Rodríguez de Ceballos, 1992c
«Espacio sacro teatralizado: el influjo de las técnicas escénicas en el retablo barroco», en *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las VII-VIII jornadas de Teatro del Siglo de Oro*, Almería, 1992, 137-154.

- Rodríguez de Ceballos, 1992-1993
«El sueño de la vida y el triunfo de la muerte en la iconografía del Barroco español», *Boletín de Arte*, 13-14, 1992-1993, 7-30.

- Rodríguez de Ceballos, 1994
«Recursos teatrales en el retablo barroco», en *Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los descubrimientos*, II, Madrid, 1994, 1207-1220.

- Rodríguez de Ceballos, 1995
«El retablo en el marco de la liturgia, del culto y de la ideología religiosa», en CÁMARA MUÑOZ, Alicia y CAMACHO VALENCIA, Santiago (coords.): *Retablos de la Comunidad de Madrid. Siglos XV a XVIII*, Madrid, 1995, 13-27.

- Rodríguez de Ceballos, 1999
«Alonso Cano y el retablo», en ÁLVAREZ LOPERA, José y otros: *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el Barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*, Madrid, 1999, 251-269.

- Rodríguez de Ceballos, 2000
«Devoción e imagen religiosa en la dinastía de los Austrias», en *El mundo de Carlos V. De la España medieval al Siglo de Oro*, Madrid, 2000, 159-183.

- Rodríguez de Ceballos, 2002
«El mártir, héroe cristiano. Los nuevos mártires y la representación del martirio en Roma y en España en los siglos XVI y XVII», *Quintana*, 1, 2002, 83-99.

- Rodríguez de Ceballos, 2006
«La imagen de San Francisco Javier en el arte europeo», en *San Francisco Javier en las artes. El poder de la imagen*, Pamplona, 2006, 120-153.

- Rodríguez de Ceballos, 2010
«La representación del martirio en el Siglo de Oro español dentro del contexto de las luchas religiosas», en ESCUDERO BAZTÁN, Juan Manuel y RONCERO LÓPEZ, Victoriano (coords.): *La violencia en el mundo hispánico en el Siglo de Oro*, Madrid, 2010, 217-242.

- Rodríguez de Ceballos, 2011
«Tipos, usos y abusos de las imágenes sagradas», en FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo (coord.): *Pulchrum. Scripta varia in honorem María Concepción García Gaínza*, Pamplona, 2011, 718-725.

- Rodríguez Lemos, 2018
RODRÍGUEZ LEMOS, Anxo: «La génesis de un santuario de época moderna: Santa Liberata de Baiona», en PÉREZ SAMPER, María Ángeles y BELTRÁN MOYA, José Luis (eds.): *Nuevas perspectivas de investigación en Historia Moderna: economía, sociedad, política y cultura en el Mundo Hispánico*, Barcelona, 2018, 1.207-1.218.

- Rodríguez López, 2003
RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Isabel: «La imagen de la Justicia en las artes plásticas. Desde la Antigüedad hasta las postrimerías del Medioevo», *Saberes*, 1, 2003, 1-26.

- Rodríguez Pazos, 1946
RODRÍGUEZ PAZOS, Manuel, OFM: *El episcopado gallego a la luz de documentos romanos. Obispos de Tuy y Orense (1540-1855 y 1542-1851)*, II, Madrid, 1946, 214-225.

- Rodríguez Peinado, 2010a
RODRÍGUEZ PEINADO, Laura: «Los santos caballeros», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, II, 3, 2010, 53-62.

- Rodríguez Peinado, 2011
«Los conejos y las liebres», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, III, 5, 2011, 11-21.

- Rodríguez Peinado, 2013
«Dolor y lamento por la muerte de Cristo: la Piedad y el *Planctus*», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, VII, 13, 2015, 1-17.

- Rodríguez Romero, 1995
RODRÍGUEZ ROMERO, Eva Juana: «El coro de la catedral de Orense: un análisis espacial», *Boletín Auriense*, 25, 1995, 199-236.

- Roig Torrentó, 1992
ROIG I TORRENTÓ, María Assumpta: *Iconografía del retaule a Catalunya (1675-1725)*, Barcelona, 1992. Tesis doctoral inédita de la Universitat Autònoma de Barcelona.

- Rojas Ausa, 1679
ROJAS Y AUSA, Cristóbal de: *Representaciones de la verdad vestida, misticas, morales, y alegoricas, sobre las siete moradas de Santa Teresa de Iesús, gloria del Carmelo, y maestra de la primitiva observancia...*, Madrid, 1679 (1ª ed. 1677).

- Romero Portilla, 2006a
ROMERO PORTILLA, Paz: «Un observatorio privilegiado de las relaciones entre Castilla y Portugal: Tuy en la Edad Media», en *Estudos em homenagem ao professor doutor José Marques*, IV, Porto, 2006, 247-259.

- Romero Portilla, 2006b
«Aproximación a las relaciones entre ciudades gallegas y portuguesas a través de la documentación en el siglo XIII», en GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Manuel (ed.): *El mundo urbano en la Castilla del siglo XIII*, II, Sevilla, 2006, 285-290.

- Romero Portilla, 2007
«Relaciones entre Portugal y Castilla en el siglo XV. La situación de Galicia», en ROMERO PORTILLA, Paz y GARCÍA HURTADO, Manuel Reyes (eds.): *De culturas, lenguas y tradiciones. Actas del II simposio de estudios humanísticos*, A Coruña, 2007, 55-67.

- Romero Torres, 1999
ROMERO TORRES, Justo: «Contrarreforma e iconografía de San Jerónimo: realidad y leyenda», en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (coord.): *La Orden de San Jerónimo y sus monasterios. Actas del simposium*, I, El Escorial, 1999, 385-405.

- Rosário, 1585
ROSÁRIO, Diogo do, OP: *Historia das vidas e feitos heroicos, e obras insignes dos sanctos. Com muitos sermões & praticas espirituaes, que seruem pera muitas festas do anno*, Lisboa, 1585 (1ª ed.: Braga, 1567).

- Roteta de la Maza, 1985
ROTETA DE LA MAZA, Ana María: *La ilustración del libro en la España de la Contrarre-*

forma. Grabados de Diego de Astor y Pedro Ángel, 1588-1637, Toledo, 1985.

- Rosende Valdés, 1978
ROSENDE VALDÉS, Andrés: «El antiguo coro de la catedral de Santiago», *Compostellanum*, XXIII, 1-4, 1978, 215-246.

- Rosende Valdés, 1980
«La cajonería de Domingo de Fornelos en la catedral de Tuy», *Tui. Museo y Archivo Histórico Diocesano*, III, 1980, 67-96.

- Rosende Valdés, 1981
«Orfebrería tudense: la munificencia del obispo Tolosa», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXXII, 96-97, 1981, 265-283.

- Rosende Valdés, 1984
Estudios iconográficos de las sillerías de coro gallegas (Renacimiento y Barroco), Santiago de Compostela, 1984.

Rosende Valdés, 1984-1985a
«Algunos temas profanos de las sillerías de coro gallegas», *Brigantium*, 5, 1984-1985, 171-194.

- Rosende Valdés, 1984-1985b
«Las representaciones de los vicios en las sillerias de coro gallegas del Renacimiento», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXXV, 100, 1984-1985, 419-449.

- Rosende Valdés, 1985
«Carácter emblemático de las sillerías de coro gallegas», *Goya*, 187-188, 1985, 8-16.

Rosende Valdés, 1986a
La sillería de coro barroca de San Salvador de Celanova, Santiago de Compostela, 1986.

- Rosende Valdés, 1986b
«La vida de la Virgen en la sillería de la Catedral de Tui. Un testimonio iconográfico gallego de pervivencia medieval en el Barroco», *Tui. Museo y Archivo Histórico Diocesano*, IV, 1986, 109-136.

- Rosende Valdés, 1986c
«Sobre la iconografía marginal de las sillerías de coro: Celanova, Mondoñedo y Xunqueira de Ambía», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXXVI, 101, 1986, 193-208.

- Rosende Valdés, 1987
«Imagen mitológica y alegoría profana en el arte gallego del Renacimiento», *Jubilatio. Homenaje de la Facultad de Geografía e Historia a los profesores D. Manuel Lucas Álvarez y*

D. Ángel Rodríguez González, II, Santiago de Compostela, 1987, 603-620.

- Rosende Valdés, 1989a
«Los retablos mayores de la catedral de Tuy», *Tui. Museo y Archivo Histórico Diocesano*, V, 1989, 65-86.

- Rosende Valdés, 1990a
La sillería de coro de San Martín Pinario, A Coruña, 1990.

Rosende Valdés, 1990b
«A Virxe co Neno e Santa Ana», en *Galicia no tempo*, Santiago de Compostela, 1990, 253.

Rosende Valdés, 1990c
«Virxe da Expectación», en *Galicia no tempo*, Santiago de Compostela, 1990, 274.

Rosende Valdés, 1990d
«Nosa Señora da Preñada», en *Galicia no tempo*, Santiago de Compostela, 1990, 278.

Rosende Valdés, 1995
«Elogia mariana: las imágenes de una letanía esculpida en la Catedral de Tui», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 107, XLII, 1995, 393-429.

Rosende Valdés, 1996a
«Textos e imaxes impresas como medio de identificación e comprensión da obra de arte», en FONTENLA SAN JUAN, Concha (coord.): *Os profesionais da Historia ante o Patrimonio Cultural: liñas metodolóxicas*, Santiago, 1996, 195-210.

- Rosende Valdés, 2001b
«La segunda sillería de coro de la catedral de Santiago», en YZQUIERDO PERRÍN, Ramón (de.): *Los coros de catedrales y monasterios: arte y liturgia*, A Coruña, 2001, 311-337.

- Rosende Valdés, 2002
«Los usos del bestiario: tradición y ruptura de un lenguaje figurativo», en *Estudios sobre Patrimonio Artístico. Homenaje del Departamento de Historia del Arte y de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Santiago de Compostela a la Prof. Dra. Mª. Del Socorro Ortega Romero*, Santiago, 2002, 259-294.

- Rosende Valdés, 2004
«Memoria histórica y recuperación», en *El coro lígneo de la catedral de Santiago de Compostela. Memoria histórica, recuperación y restauración*, Santiago de Compostela, 2004, 15-45.

- Rubial García y Bieñko de Peralta, 2003
RUBIAL GARCÍA, Antonio y BIEÑKO DE PERALTA, Doris: «La más amada de Cristo.

Iconografía y culto de Santa Gertrudis la Magna en la Nueva España», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 83, 2003, 5-54.

- Rubio Tovar, 2006
RUBIO TOVAR, Joaquín: «Monstruos y seres fantásticos en la literatura y el pensamiento medieval», en *Poder y seducción de la imagen románica*, Aguilar de Campoo, 2006, 119-155.

- Ruiz de Bucesta y Escudero Martínez, 2016
RUIZ DE BUCESTA ÁLVAREZ, Manuel Luis y ESCUDERO MARTÍNEZ, Juan José: *Vida y muerte de Fernando Ignacio Arango Queipo*, Pravia, 2016.

- Rumeu de Armas, 1981
RUMEU DE ARMAS, Antonio: *Historia de la previsión social en España. Cofradías, gremios, hermandades, montepíos*, Barcelona, 1981. Edición facsimilar de la edición de Madrid de 1944.

- Ruscelli, 1566
RUSCELLI, Girolamo: *Le imprese illustri con espositioni, et discorsi...*, Venetia, 1566.

- Russell, 1988
RUSSELL, Jeffrey Burton: *Il diavolo nel mondo moderno*, Bari, 1988.

- Russell, 1995
Lucifer. El diablo en la Edad Media, Barcelona, 1995.

- Russo, 1990
RUSSO, Daniel: «Sur l'iconographie de Saint Jérôme pénitent: symbolisme chrétien et sujet dans l'Italie de la Renaissance (vers 1450 - vers 1550)», en ARASSE, Daniel, BROCK, Maurice y DIDI-HUBERMAN, Georges: *Symboles de la Renaissance*, III, Paris, 1990, 223-239.

S

- Saavedra Fajardo, 1642
SAAVEDRA FAJARDO, Diego de: *Idea de un príncipe político christiano, representada en cien empressas*, Milán, 1642 (1ª ed.: Mónaco, 1640).

- Sacra Congregatione Rituum, 1741
SACRA CONGREGATIONE RITUUM Emo. & Rmo. Dno. Card. GOTTO PONENTE TVDEN. CANONIZATIONIS BEATI PETRI GONZALEZ Sacerdotis Professi Ordinis Praedicatorum vulgo nuncupati San-Telmi. POSITIO SVPER DVBIO an sententia Rmi. Episcopi Tuden. Lata super cultu publico ab immemorabili tempore praedicto beato exhibito, siue super casu excepto a Decretis Sa. Me. Vrbani Papae VIII. Sit confirmanda in casu, & ad effectum &c., Romae, 1741.

- Sáenz Herrero, 2013
SÁENZ HERRERO, Jorge: *Edición y estudio de la edición castellana de los Diálogos atribuidos a Gregorio Magno realizada por Gonzalo de Ocaña (siglo XV)*, Logroño, 2013. Tesis doctoral inédita de la Universidad de La Rioja.

- Sáez González, 2001
SÁEZ GONZÁLEZ, Manuela: *La platería en la diócesis de Tui*, A Coruña, 2001.

- Sainz Magaña, 2006
SAINZ MAGAÑA, María Elena: «Subir a los cielos y dejar huella en la tierra. La iconografía de los santos de órdenes monásticas», en CROSAS LÓPEZ, Francisco (coord.): *Celosías. Arte y piedad en los conventos de Castilla-La Mancha durante el siglo de El Quijote*, Toledo, 2006, 87-102.

- Salvá, 1953
SALVÁ, Jaime: «Nuevos datos bibliográficos de Gregorio de Lobariñas», *Boletín de la Real Academia Española*, XXXIII, 138, 1953, 107-119.

- Salvador Miguel, 2003
SALVADOR MIGUEL, Nicasio: «Entre el mito, la historia y la literatura en la Edad Media: el caso de Santiago guerrero», en IGLESIA DUARTE, José Ignacio de la y MARTÍN RODRÍGUEZ, José Luis (coords.): *Memoria, mito y realidad en la historia medieval. XIII semana de estudios medievales*, Logroño, 2003, 215-232.

- Sampaio, 1586
SAMPAIO, Estêvão de, OP: *Thesaurus arcanus lusitanis gemmis refulgens, in quo Aegidii Magi olim Theurgici stupenda historia, variis exculta dialogis, atque aliorum sanctum patrum Ordinis Praedicatorum ex eadem Lusitania, gesta...*, Parisiis, 1586, 155-172.

- Sánchez Carrera, 1997
SÁNCHEZ CARRERA, María del Carmen: *El Bajo Miño en el siglo XV. El espacio y los hombres*, A Coruña, 1997.

- Sánchez de León Fernández, 1992
SÁNCHEZ DE LEÓN FERNÁNDEZ, María Ángeles: «Iconografía del rey Fernando III en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», *Academia*, 75, 1992, 511-555.

- Sánchez de Madariaga, 2008
SÁNCHEZ DE MADARIAGA, Elena: «La Virgen de la Soledad. La difusión de un culto en el Madrid barroco», en CARLOS VARONA, María Cruz de y otros (coords.): *La imagen religiosa en la monarquía hispánica: usos y espacios*, Madrid, 2008, 219-240.

- Sánchez Esteban, 1991
SÁNCHEZ ESTEBAN, Natividad: «Sobre los arcángeles», *Cuadernos de Arte e Iconografía*,

IV, 8, 1991, 82-101.

- Sánchez Hernández, 2007
SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, María Leticia: «María Magdalena en el arte: entre el enigma y la fascinación», en GÓMEZ ACEBO, Isabel (ed.): *María Magdalena. De apóstol, a prostituta y amante*, Bilbao, 2007, 205-261.

- Sánchez Hernández, 2011
«El culto a María embarazada y la interpretación de su iconografía», *XXIX Ruta Cicloturística del Románico Internacional*, Pontevedra, 2011, 89-98.

- Sánchez Iglesias, 2013
SÁNCHEZ IGLESIAS, Alicia: «Demonios, monstruos, milagros y otros sucesos extraordinarios en Europa (1607-1684)», en CÁTEDRA GARCÍA, Pedro Manuel (dir.) y DÍAZ TENA, María Eugenia (ed.): *Géneros editoriales y relaciones de sucesos en la Edad Moderna*, Salamanca, 2013, 367-385.

- Sánchez López, 2003
SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio: «Mujeres torturadas. Erótica, emoción religiosa y sadismo en la iconografía martirial de la Contrarreforma y el Barroco», en LÓPEZ BELTRÁN, María Teresa (ed.): *Violencia y género. Actas del congreso*, II, Málaga, 2003, 37-63.

Sánchez López, 2010
«Juventud invicta, infancia triunfante: hagiografía, mito y presencia y culto en las catedrales españolas del Barroco», en RAMALLO ASENSIO, Germán Antonio (coord.): *La catedral, guía mental y espiritual de la Europa barroca católica*, Murcia, 2010, 103-208.

- Sánchez Lora, 2003
SÁNCHEZ LORA, José Luis: «Hechura de santo: procesos y hagiografías», en GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Carlos Alberto y VILA VILAR, Enriqueta (comp.): *Grafías del imaginario. Representaciones culturales en España y América (siglos XVI-XVIII)*, México, 2003, 336-352.

- Sánchez-Mesa Martín, 1971
SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo: *Técnica de la escultura policromada granadina*, Granada, 1971.

- Sánchez-Mesa Martín, 1991
«Los temas de la Pasión en la iconografía de la Virgen. El valor de la imagen como elemento de persuasión», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, IV, 7, 1991, 167-185.

- Sánchez Millán, 2011
SÁNCHEZ MILLÁN, Rafael: «Árbol, vid y leño de la tentación: Cristo crucificado y el protagonismo de la cruz», *Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual*, 3, 2011, 7-24.

- Sánchez Morillas, 2014
SÁNCHEZ MORILLAS, Beatriz: *María Magdalena, de testigo presencial a icono de penitencia en la pintura de los siglos XIV-XVII*, Sevilla, 2014. Tesis doctoral de la Universidad de Sevilla.

- Sánchez Ortega, 1995
SÁNCHEZ ORTEGA, María Helena: *Pecadoras de verano, arrepentidas en invierno. El camino de la conversión femenina*, Madrid, 1995, 43-66.

- Sancti Epiphanii, 1587
Sancti patris nostri Epiphanii episcopi Constantiae Cypri ad Physiologum..., Romae, 1587.

- Prudencio de Sandoval, 1610
SANDOVAL, Prudencio de, OSB: *Antigüedad de la ciudad, y yglesia cathedral de Tuy, y de los obispos que se save aya avido en ella*, Braga, 1610.

- San Nicolás, 1639
SAN NICOLÁS, Lorenzo de, OSA: *Arte y uso de architectura*, Madrid, 1639.

- San Nicolás, 1663
Segunda parte del arte y uso de architectura..., Madrid, 1663.

- Santiesteban Oliva, 2009
SANTIESTEBAN OLIVA, Héctor: *Tratado de monstruos. Ontología teratológica*, México, 2009.

- Santoro, 1580a
SANTORO, Juan Basilio: *La hagiographia y vidas de los sanctos de el Nuevo Testamento...*, Bilbao, 1580.

- Santoro, 1580b
Segundo volumen de la hagiographía, y vidas de los sanctos del Nuevo Testamento..., Bilbao, 1580.

- Santos Otero, 2001
SANTOS OTERO, Aureliano de: *Los Evangelios apócrifos*, Madrid, 2001.

- Santos Urbaneja, 2003
SANTOS URBANEJA, Fernando: *San Zoilo, un mártir cordobés en el Camino de Santiago*, Palencia, 2003.

- Sanz Serrano, 1989
SANZ SERRANO, María Jesús: «Algunas representaciones del Árbol de Jessé, durante el siglo XVI, en Sevilla y su antiguo Reino», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, II, 4, 1989, 120-

127.

- Sanz Serrano, 1990
«Las imágenes vestidas de la Virgen durante el Barroco», en MORALES FOLGUERA, José Miguel (ed.): *Pedro de Mena y su época*, Málaga, 1990, 465-479.

- Saravia, 1960
SARAVIA, Crescenciano: «Repercusión en España del decreto del Concilio de Trento sobre las imágenes», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XXVI, 1960, 129-143.

- Schaff y Wace, 1896
SCHAFF, Philip y WACE, Henry (eds.): *A selected library of Nicene and post-Nicene fathers of the Christian Church. Second series*, X, New York, 1896.

- Schedel, 1493
Schedel, Hartmann: *Liber chronicarum*, Nürnberg, 1493.

- Schiller, 1971
SCHILLER, Gertrud: *Iconography of christian art. Christ's Incarnation, childhood, baptism, temptation, transfiguration, works and miracles*, London, 1971.

- Schiller, 1972
Iconography of christian art. The Passion of Jesus Christ, London, 1972.

- Scott, 1996
SCOTT, Kathleen: *Later Gothic manuscripts. 1390-1490*, London, 1996.

- Sebastián López, 1978a
SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago: *Arte y Humanismo*, Madrid, 1978.

- Sebastián López, 1978b
Mensaje del arte medieval, Córdoba, 1978.

- Sebastián López, 1985
Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas, Madrid, 1985.

- Sebastián López, 1988
Iconografía medieval, San Sebastián, 1988.

- Sebastián López, 1990a
«Los *Arma Christi* y su trascendencia iconográfica en los siglos XV y XVI», en *Relaciones artísticas entre la Península Ibérica y América. Actas del V simposio hispano-portugués de historia del arte*, Valladolid, 1990, 265-272.

- Sebastián López, 1991a
«La inscripción como clave y aclaración iconográfica», *Fragmentos*, 17-19, marzo de 1991, 130-138.

- Sebastián López, 1991b
«La iconografía del Génesis y su interpretación emblemática», *Goya*, 220, 1991, 194-201.

- Sebastián López, 1992a
«La iconografía del pecado», en JIMÉNEZ LOZANO, José et al.: *Pecado, poder y sociedad en la historia*, Valladolid, 1992, 63-104.

- Sebastián López, 1995
Emblemática e historia del arte, Madrid, 1995.

- Sebastián López, 1996
Mensaje simbólico del arte medieval. Arquitectura, liturgia e iconografía, Madrid, 1996.

- Séneca, 1980
SÉNECA, Lucio Anneo: *Tragedias*, II, Madrid, 1980. Introducciones, traducción y notas de Jesús Luque Moreno.

- Senés Rodríguez, 2011
SENÉS RODRÍGUEZ, Gema: «La imagen de la Prudencia en los *Hieroglyphica* de Piero Valeriano: *loci communes* en la tradición simbólica», en AZANZA LÓPEZ, Javier y ZAFRA, Rafael (coords): *Emblemática trascendente. Hermenéutica de la imagen, iconología del texto. Actas del VII congreso internacional de la Sociedad Española de Emblemática*, Pamplona, 2011, 759-772.

- Serck-Dewaide, 2004
SERCK-DEWAIDE, Myriam (coord.): «Les techniques utilisées dans l'art baroque religieux des XVII^{e} et XVII^{e} siècles au Portugal, en Espagne et en Belgique», en *Policromia. A escultura policromada religiosa dos séculos XVII e XVIII. Estudo comparativo das técnicas, alterações e conservação em Portugal, Espanha e Bélgica*, Lisboa, 2004, 119-155.

- Serlio, 1552
Tercero y quarto libro de architectura de Sebastiano Serlio boloñés. En los quales se trata de las maneras de como se pueden adornar los edificios, con los exemplos de las antigüedades. Agora nueuamente traduzido de toscano en romance castellano por Francisco de Villalpando architecto, Toledo, 1552.

- Serlio, 1584
Tutte l'opere d'architettura di Sebastiano Serlio bolognese, doue si trattano in disegno, quelle cose, che sono più necessarie all'architteto…, Venetia, 1584.

- Serralta, 2006
SERRALTA, Frédéric: «Hagiografía y sincretismo genérico: los dos mejores hermanos, santos Justo y Pastor», en VITSE, Marc (ed.): *Homenaje a Henri Guerreiro. La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, Madrid, 2006, 1047-1058.

- Serrano Estrella, 2011
SERRANO ESTRELLA, Felipe: «La promoción artística en los cabildos catedralicios», en SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.): *Docta Minerva. Homenaje a la profesora Luz de Ulierte Vázquez*, Jaén, 2011, 37-54.

- Serrano Estrella, 2012
«Las catedrales, focos artísticos del Barroco», *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte*, 25, 2012, 83-106.

- Serrano Estrella, 2014
«El amueblamiento de la catedral: el papel del cabildo y del obispo», en SAURET GUERRERO, Teresa, RODRÍGUEZ ORTEGA, Nuria y SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, Rafael (eds.): *Diseño de interiores y mobiliario: aportaciones a su historia y estrategias de valoración*, Málaga, 2014, 149-168.

- Serrão, 1999
SERRÃO, Vítor Manuel Guimarães Veríssimo: «El culto de Santiago y el arte portugués de la Edad Moderna», en CALVO DOMÍNGUEZ, Marcelina (coord.): *Santiago. A Esperanza*, Santiago de Compostela, 1999, 193-199.

- Serrão, 2006
«João Fagundes, um pintor dourador português em terras de Oviedo na primeira metade do século XVIII. Contributo para o estudo dos contactos artísticos entre Portugal e as Astúrias durante a Idade Moderna», en MENDONÇA, Manuela (coord.): *Astúrias e Portugal. Relações históricas e culturais. Actas do colóquio*, Lisboa, 2006, 157-175.

- Sicart Giménez, 1982
SICART GIMÉNEZ, Ángel: «La iconografía de Santiago ecuestre en la Edad Media», *Compostellanum*, XXVII, 1982, 11-32.

- Sicart Giménez, 1985
«La figura de Santiago en los textos medievales», en SCALIA, Giovanna (coord.): *Il pellegrinaggio a Santiago de Compostela e la letteratura jacopea. Atti del Convegno Internazionale di Studi*, Perugia, 1985, 271-285.

- Célia Silva, 2003a
SILVA, Célia Ramos Ferreira: «Os órgãos de tubos. Una expressão do Barroco», en *Actas do II congresso internacional do Barroco*, Porto, 2003, 151-156.

- Célia Silva, 2003b
«O órgão de tubos. Das origens profanas à consagração religiosa», en *Revista da Facultade de Letras. Ciências e Técnicas do Património*, 2, 2003, 229-244.

- Juan de Silva, 1722
ORACION FVNEBRE, QUE EN LAS EXEQUIAS, QUE CELEBRO LA SANTA IGLESIA CATHEDRAL DE TUY, POR SV DIGNISSIMO OBISPO El Ilustrisimo y Reverendisimo Señor DON FRAY ANSELMO Gomez de la Torre, DIXO EL Reverendisimo Padre Maestro Fray IVAN DE SILVA, Prior en el Convento de Santo Domingo de la misma Ciudad, el dia 13 de Febrero, de el Año de 1722, Santiago, 1722.

- Simeoni, 1561
SIMEONI, Gabriello: *Devisas o emblemas heroicas y morales hechas por el noble varón Gabriel Symeon, al muy illustre señor el Condestable de Francia*, León de Francia, 1561.

- Simón Díaz, 1977
SIMÓN DÍAZ, José: «Hagiografías individuales publicadas en español (1480-1700)», *Hispania Sacra*, XXX, 1977, 421-480.

- Singul Lorenzo, 2004
SINGUL LORENZO, Francisco Luis: «Antonio del Villar», en PULIDO NOVOA, Antón (dir.): *Escultores. Siglos XVIII y XIX*, Vigo, 2004, 180-207.

- Sleptzoff, 1972
SLEPTZOFF, Lola: «Fontaines mystiques et fontaines profanes dans l'art du 15ème siècle», *Scripta Hierosolymitana*, 24, 1972, 42-57.

- Smith, 1950
SMITH, Robert Chester: «The portuguese woodcarved retable (1600-1750)», *Belas Artes*, 2, 1950, 16-57.

- Smith, 1962
A talha em Portugal, Lisboa, 1962.

- Smith, 1968
Cadeirais de Portugal, Lisboa, 1968.

- Solano, 2002
SOLANO, Antonio: «Monstruos y prodigios», *Mètode*, 34, 2002. Edición electrónica: http://metode.cat/es/Revistas/Articulo/Monstres-i-prodigis. Fecha de consulta: 18 de abril de 2015.

- Soler Fabregat, 1995
SOLER I FABREGAT, Ramón: «Libros de arte en bibliotecas de artistas españoles (siglos XVI-XVIII): aproximación y bibliografía», *Locus Amoenus*, 1, 1995, 145-164.

- Soler Fabregat, 2000
El libro de arte en España durante la Edad Moderna, Gijón, 2000.

- Solórzano Pereira, 1653
SOLÓRZANO PEREIRA, Juan de: *Emblemata centum, regio política in centuriam unam redacta et laboriosis atque utilibus commentariis illustrata...*, Madrid, 1653.

- Sorbin, 1570
SORBIN, Arnaud: *Tractatus de monstris...*, Paris, 1570.

- Soto, 1599
SOTO, Hernando de: *Emblemas moralizadas*, Madrid, 1599.

- Souèges, 1684
SOUÈGES, Étienne-Thomas de, OP: *L'année dominicaine, ou les vies des saints, des bienheureux, des martyrs, et des autres personnes illustres, ou recommandables par leur piété, de l'un & de l'autre sexe de l'Ordre des Frères Prêcheurs, pour tous les jours de l'année, avec un martyrologe... Avril*, Amiens, 1684, 335-346.

- António de Sousa, 1744
SOUSA, António Caetano de: *Agiologio lusitano dos sanctos, e varoens illustres en virtude do Reino de Portugal e suas conquistas... Tomo IV. Que comprehende os dous mezes de julho, e agosto, e com seus commentarios*, Lisboa, 1744.

- Luís de Sousa, 1623
SOUSA, Luís de, OP: *Primeira parte da História de São Domingos, particular do Reino e conquistas de Portugal*, Lisboa, 1767 (1ª ed.: Lisboa, 1623).

- Steppe, 1989
STEPPE, Jan-Karel: «San Benito en las artes plásticas», en BATSELIER, Pierre (dir.): *San Benito, padre de Occidente*, Barcelona, 1980, 54-144.

- Steppe, 1985
«L'iconographie de Saint Jacques le Majeur (Santiago)», en *Santiago de Compostela. 1000 ans de pèlerinage européen*, Brüssel, 1985, 129-153.

- Stratton-Pruitt, 1988
STRATTON-PRUITT, Suzanne: «La Inmaculada Concepción en el arte español», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, I, 2, 1988, 1-127.

- Stubbe, 1958
STUBBE, Achilles: *La Madone dans l'art*, Bruxelles, 1958.

- Suárez Ferrín, 2003
SUÁREZ FERRÍN, Alicia Paz: *El Juicio Final y su representación en la pintura gallega bajo-medieval*, Santiago de Compostela, 2003. Memoria de licenciatura inédita de la Universidade de Santiago de Compostela.

- Suárez Golán, 2011
SUÁREZ GOLÁN, Fernando: «Todo es cuydar de las zeremonias. Imagen y representación del poder en el episcopado gallego», *Obradoiro de Historia Moderna*, 20, 2011, 197-219.

- Suárez González, 2009
SUÁREZ GONZÁLEZ, Ana: «Un *Libellus Sancti Thome Cantuariensis Archiepiscopi* (Archivo de la Catedral de Tuy, *Códice 1*, ff. XIXv-XXVIIr)», *Hispania Sacra*, LXI, 123, 2009, 11-13.

T

- Taín Guzmán, 1993
TAÍN GUZMÁN, Miguel: *Comentario a las Excelencias, antigüedad, y nobleza de la arquitectura de Domingo de Andrade*, Santiago de Compostela, 1993, 45-51.

- Taín Guzmán, 1993-1994
«El taller y la biblioteca del maestro de obras compostelano José de Seixas», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XLI, 106, 1993-1994, 263-276.

- Taín Guzmán, 1997
«Los escultores y entalladores de la villa de Pontevedra en el último tercio del siglo XVII», *Compostellanum*, XLII, 3-4, 1997, 381-415.

- Taín Guzmán, 1998a
Domingo de Andrade, maestro de obras de la catedral de Santiago (1639-1712), I, A Coruña, 1998.

- Taín Guzmán, 1998b
Domingo de Andrade, maestro de obras de la catedral de Santiago (1639-1712). Colección documental, II, A Coruña, 1998.

- Taín Guzmán, 1998c
«Monroy y la orfebrería del altar del apóstol. El sentido de la magnificencia», en *Platería y azabache en Santiago de Compostela. Objetos litúrgicos y devocionales para el rito sacro y la peregrinación (siglos IX-XX)*, Santiago, 1998, 253-302.

- Taín Guzmán, 1998d
«La biblioteca del canónigo maestrescuela Diego Juan de Ulloa, impulsor del Barroco compostelano», *Sémata*, 10, 1998, 321-357.

- Taín Guzmán, 2000
La catedral de Tui y su arquitectura en los siglos XVI, XVII y XVIII, Santiago de Compostela, 2000. Memoria histórica perteneciente al Plan Director del Conjunto Catedralicio de Tui.

- Taín Guzmán, 2001
«La cajonería barroca de la catedral de Santiago de Compostela: muebles ebúrneos al servicio del Apóstol», en *Territorio, arte, espacio y sociedad. Actas del III congreso internacional del Barroco iberoamericano*, Sevilla, 2001, 747-758.

- Taín Guzmán, 2003a
«Intervenciones arquitectónicas en la Catedral de Tui en el Barroco (siglo XVIII): tradición y renovación en la antigua basílica», en RAMALLO ASENSIO, Germán Antonio (coord. y dir.): *El comportamiento de las catedrales españolas. Del Barroco a los historicismos*, Murcia, 2003, 183-200.

- Taín Guzmán, 2003b
«Sobre la ruína de la catedral de Tui (siglos XVII y XVIII)», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 96-97, 2003, 37-66.

Taín Guzmán, 2004
«El palacio del vestuario y la contaduría de la catedral de Tui (1796-1797)», *El Museo de Pontevedra*, LVIII, 2004, 125-140.

- Taín Guzmán, 2005
«Los tres Santiagos de la capilla mayor de la catedral de Santiago: iconografía, culto y ritos», *Actas del VII Congreso Internacional de Estudios Jacobeos*, Santiago de Compostela, 2005, 277-303.

- Taín Guzmán, 2006
«Dos intervenciones arquitectónicas en la catedral de Tui en el siglo XVII: el doble claustro y el muro del trascoro», *en* GONZÁLEZ SOUTELO, Silvia y CENDÓN FERNÁNDEZ, Marta (coords.): *Tui. Pasado, presente y futuro. Actas del I coloquio de historia de Tui*, Pontevedra, 2006, 181-200.

- Taín Guzmán, 2010
«Cronología, contenidos y referencias del "Memorial sobre las obras de la Catedral de Santiago" del canónigo pintor José de Vega y Verdugo», en SABIK, Kazimierz y KUNICKA, Elzbieta (eds.): *La cultura del Barroco español e iberoamericano y su contexto europeo*, Varsovia, 2010, 499-509.

- Taín Guzmán, 2011
«Las tres fiestas en honor a Santiago: el martirio, la traslación y la aparición de Clavijo», en YZQUIERDO PEIRÓ, Ramón (ed.): *Ceremonial, fiesta y liturgia en la catedral de Santiago*, Santiago de Compostela, 2011, 230-261.

- Taín Guzmán, 2015
«La catedral de Tui y su arquitectura en los siglos XVI, XVII y XVIII», en SEARA MORALES, Iago (dir.): *La catedral de Tui desde su plan director, Santiago de Compostela*, 2015, 101-114.

- Talavera Esteso, 2011
TALAVERA ESTESO, Francisco José: «El elefante, símbolo y obsequio de reyes en Piero Valeriano», en ANTÓN MARTÍNEZ, Beatriz y MUÑOZ JIMÉNEZ, María Jose (eds.): *Estudios sobre florilegios y emblemas. Manet semper virtus odosque rosae. Homenaje a la memoria de la profesora Ana María Aldama Roy*, Valladolid, 2011, 189-205.

- Tamayo de Salazar, 1646
TAMAYO DE SALAZAR, Juan: *San Epitacio, apóstol y pastor de Tui, ciudadano, obispo y mártir de Ambracia, oy Plasencia. Su vida y martirio*, Madrid, 1646.

- Tausiet, 2014
TAUSIET, María: *Alegorías. Imagen y discurso en la España Moderna*, Madrid, 2014, 13-28.

- Teijeira Pablos, 2010
TEIJEIRA PABLOS, María Dolores: «Vicio y ¿castigo? en las sillerías de coro: una visión crítica del pecado en el tardogótico hispano», en *Clío & Crímen*, 7, 2010, 159-176.

- Teresa de Jesús, 1628
Los libros de la santa madre Teresa de Jesús, fundadora de la reformación de los descalços, y descalças de Nuestra Señora del Carmen, Çaragoça, 1628.

- Tervarent, 2002
TERVARENT, Guy de: *Atributos y símbolos en el arte profano. Diccionario de un lenguaje perdido*, Barcelona, 2002.

- Tesnière, 2006
TESNIÈRE, Marie-Hélène: *Bestiaire médiéval. Enluminures*, Paris, 2005.

- Thérel, 1972
THÉREL, Marie-Louise: «Caritas et paupertas dans l'iconographie médiévale inspirée de la Psychomachie», en MOLLAT, Michel (ed.): *Études sur l'histoire de la pauvreté du Moyen Âge au XVI^e siècle*, I, Paris, 1972, 295-317.

- Timmers, 1954
TIMMERS, Jan Joseph Marie: «L'iconographie de l'Immaculée Conception», *Carmelus*, vol. 1, fasc. 2, 1954, 278-289.

- Tompkins, 1994
TOMPKINS, Ptolemy: *The monkey in art*, New York, 1994.

- Tormo Monzó, 1914
TORMO MONZÓ, Elías: «La Inmaculada y el arte español», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXII, 1914, 108-132.

- Torres Jiménez, 2012
TORRES JIMÉNEZ, Raquel: «El cordero místico. Espiritualidad, iconografía y liturgia en la Edad Media», en GARCÍA HUERTA, María Rosario y RUIZ GÓMEZ, Francisco (dirs.): *Animales simbólicos en la historia. Desde la Prrotohistoria hasta el final de la Edad Media*, Madrid, 2012, 231-252.

- Torre Ruiz, 1982
TORRE RUIZ, María Faustina: «La columna salomónica en la pintura española de los siglos XVI y XVII», en *Homenaje al profesor doctor Hernández Díaz*, I, Sevilla, 1982, 724-737.

- Torres Olleta, 2005
TORRES OLLETA, María Gabriela: «La iconografía de San Francisco Javier y sus fuentes», en ARELLANO AYUSO, Ignacio (coord.): *Sol, apóstol, peregrino. San Francisco Javier en su centenario*, Pamplona, 2005, 347-371.

- Torres Olleta, 2006
«De la hagiografía al arte. Fuentes de la iconografía de San Francisco Javier», en *San Francisco Javier en las artes. El poder de la imagen*, Pamplona, 2006, 74-95.

- Torres Olleta, 2007
«Vida ilustrada de San Francisco Javier», en ARELLANO AYUSO, Ignacio y otros (coords.): *San Francisco Javier entre dos continentes*, Madrid, 2007, 239-257.

- Torres Olleta, 2009
Redes iconográficas. San Francisco Javier en la cultura visual del Barroco, Madrid, 2009.

- Torrico Lorenzo, 2017
TORRICO LORENZO, Iván: «San Roque, el peregrino antipestífero de Montpellier», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, IX, 18, 2017, 105-116.

- Touron, 1743
TOURON, Antoine, OP: *Histoire des hommes illustres de l'Ordre de Saint Dominique... Tome premier*, Paris, 1743, 49-60.

- Tovar Martín, 1973
TOVAR MARTÍN, Virginia: «El arquitecto-ensamblador Pedro de la Torre», *Archivo Español de Arte*, XLVI, 183, 1973, 261-297.

- Tovar Martín, 1975
Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII, Madrid, 1975, 101-199.

- Tovar Martín, 1995
«El retablo madrileño del siglo XVIII», en CÁMARA MUÑOZ, Alicia y CAMACHO VALENCIA, Santiago (coords.): *Retablos de la Comunidad de Madrid. Siglos XV a XVIII*, Madrid, 1995, 77-95.

- Trapp, 1968
TRAPP, Joseph Burney: *The iconography of the Fall of Man*, London, 1968.

- Trens Ribas, 1947
TRENS RIBAS, Manuel: *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, 1947.

- Trens Ribas, 1952
La Eucaristía en el arte español, Barcelona, 1952.

- Trillo y Villanueva Abelairas, 1987
TRILLO, Joám y VILLANUEVA ABELAIRAS, Carlos: *La música en la catedral de Tui*, A Coruña, 1987.

- Tucker, 2015
TUCKER, Shawn: *The virtues and vices in the arts. A sourcebook*, Eugene, Oregon, 2015.

- Tuve, 1963
TUVE, Rosemond: «Notes on the virtues and vices», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXVI, 3-4, 1963, 264-303.

- Tuve, 1964
«Notes on the virtues and vices», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXVII, 1964, 42-72.

- Tuve, 1977
«Allegory of vices and virtues», en TUVE, Rosemond: *Allegorical imagery. Some mediaeval books and their posterity*, Princeton, 1977 (1ª ed.: 1966), 57-143 .

U

- Ulierte Vázquez, 1986
ULIERTE VÁZQUEZ, María Luz de: *El retablo en Jaén (1580-1800)*, Jaén, 1986.

- Underhill, 1910
UNDERHILL, Evelyn: «The Fountain of Life: an iconographical study», *The BEdición electrónicaington Magazine*, XVII, 86, 1910, 99-101, 103-104 y 109. Dirección electrónica: http://www.jstor.org/stable/858338. Fecha de consulta: 16 de abril de 2015.

- Urrea Fernández, 2015
URREA FERNÁNDEZ, Jesús: «Santa Teresa vista por Gregorio Fernández, coetáneos e imitadores», en *Teresa de Jesús. Maestra de oración. Libro de estudios*, Valladolid, 2015, 135-157.

- Usuardo, 1568
Usuardi martyrologium, quo Roma Ecclesia ac permultae aliae utuntur iussu Caroli Magni conscriptum ex martyrologiis Eusebii, Hieronymi, Bedae, & Flori, ac aliunde…, Lovanii, 1568.

V

- Valdivieso González, 2002
VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique: *Vanidades y desengaños en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 2002.

- Valdivieso González, 2015
«La iconografía de Santa Teresa de Jesús en la pintura barroca española», en *Teresa de Jesús. Maestra de oración. Libro de estudios*, Valladolid, 2015, 91-132.

- Valença, 1987
VALENÇA, Manuel Augusto Calheiros: *O órgão na história e na arte,* Braga, 1987.

- Valença, 1990
A arte organística em Portugal (c. 1326-1750), Braga, 1990.

- Valeriano, 1615
Les hieroglyphiques de Ian-Pierre Valerian vulgairement nommé Pierius. Autrement, commentaires des lettres et figures sacrées des aegyptiens & autres nations. Oeuvre reducte en cinquante huict livres, ausquels sont adjoincts deux autres de Coelius Curio, touchant ce qui est signifié par les diverses effigies, et pourtraicts des dieux, et des hommes, Lyon, 1615.

- Valeriano, 1625
VALERIANO, Piero: *I ieroglifici ouero commentarii delle occulte significationi de gl'Egittii, & altre nationi*, Venetia, 1625.

- Valeriano, 2013
Piero Valeriano. Jeroglíficos. Prólogo general y libros I-V, Madrid, 2013. Edición a cargo de Francisco José Talavera Esteso.

- Vannucci, 2012
VANNUCCI, Viviana: *Maria Maddalena. Storia e iconografia nel Medioevo dal III al XIV secolo*, Roma, 2012.

- Vasco Rocca y Guedes, 2004
VASCO ROCCA, Sandra (dir.) y GUEDES, Natália Correia (coord.): *Thesaurus. Vocabulário de objectos do culto católico*, Lisboa, 2004.

- Vázquez de Parga, 1965
VÁZQUEZ DE PARGA, Luis: «Algunos aspectos de la influencia de la peregrinación compostelana en la iconografía artística», *Compostellanum*, X, 4, 1965, 805-819.

- Vega, 2008
VEGA, Carlos Alberto: *El transformismo religioso. La abnegación sexual de la mujer en la España medieval*, Madrid, 2008, 253-261.

- Diego de la Vega, 1603
VEGA, Diego de la, OFM: *Parayso de la gloria de los santos. Donde se trata de sus prerrogatiuas y excellencias. Primero y segundo tomo*, Lisboa, 1603.

- Diego de la Vega, 1607
Adiciones al Parayso de la gloria de los santos, Valladolid, 1607.

- Pedro de la Vega, 1580
VEGA, Pedro de la: *Flos sanctorum general. La vida de Nuestro Señor Jesuchristo y de su Sanctíssima Madre, y de los otros sanctos*, Sevilla, 1580 (1ª ed.: Zaragoza, 1521).

- Vega Ramos, 1995
VEGA RAMOS, María José: «La monstruosidad y el signo: formas de la presignificación en el Renacimiento y la Reforma», *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 4, 1995, 225-244.

- Vega Ramos, 2002
Los libros de prodigios en el Renacimiento, Barcelona, 2002

- Velázquez Soriano, 2007
VELÁZQUEZ SORIANO, Isabel: *La literatura hagiográfica. Presupuestos básicos y aproximación a sus manifestaciones en la Hispania visigoda*, Segovia, 2007.

- Vélez Chaurri, 1990
VÉLEZ CHAURRI, José Javier: *El retablo barroco en los límites de las provincias de Álava, Burgos y La Rioja (1600-1780)*, Vitoria, 1990.

- Vélez Chaurri, 1994
«Vignola y su presencia en el retablo de la primera mitad del siglo XVII. El ejemplo alavés», *Actas del X Congreso Español de Historia del Arte*, Madrid, 1994, 289-296.

- Vélez Chaurri, 2001
«El retablo barroco», en ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis (dir. y coord.): *Retablos. I. Estudios*, Vitoria, 2001, 227-309.

- Velmans, 1968
VELMANS, Tania: «L'iconographie de la *Fontaine de Vie* dans la tradition byzantine à la fin du Moyen Âge», en GRABAR, André (dir.): *Synthronon. Art et archéologie de la fin de l'antiquité et du Moyen Âge*, Paris, 1968, 119-134.

- Venard, 2009
VENARD, Marc: «Le sang du Christ: sang eucharistique ou sang relique?», *Tabularia*, 9, 2009, 1-12.

- Ventayol, 2002
VENTAYOL, Sílvia: «Áncora & delfín: su evolución a través del tiempo», en BERNAT VISTARINI, Antonio Pablo y CULL, John (eds.): *Los días del Alción. Emblemas, literatura y arte del Siglo de Oro. Actas del IV congreso internacional de la Sociedad Española de Emblemática,* Barcelona, 2002, 581-588.

- Vicens, 1986
VICENS, María Teresa: *Iconografía assumpcionista*, Valencia, 1986.

- Vicente Delgado, 1996
VICENTE DELGADO, Alfonso de: «La ostentación de la armonía: temática de la decoración de las cajas de órgano en España», en GARCÍA FRAILE, Dámaso y VICENTE, Alfonso de (eds.): *El órgano histórico en Castilla y León*, Salamanca, 1996, 73-105.

- Vicente López, 2012
VICENTE LÓPEZ, Simón: *Vega y Verdugo, Peña de Toro y la introducción del Barroco en Compostela*, Santiago de Compostela, 2012.

- Vidal, Horcajada y Vives-Ferrándiz, 2015
VIDAL LORENZO, Cristina, HORCAJADA CAMPOS, Patricia y VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, Luis: «El origen del mundo», en GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (dir.): *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana. La visualidad del logos*, Madrid, 2015, 836-965.

- Vignola, 1598
Regla de las cinco órdenes de architectura de Iacome de Vignola. Agora de nueuo traduzido de toscano en romance por Patricio Caxesi florentino, pintor y criado de Su Magestad, Madrid, 1598.

- Vigo Trasancos, 1995
VIGO TRASANCOS, Alfredo: «Oro y plata para la escena sagrada. El culto al esplendor en el rito barroco», en TABOADA VÁZQUEZ, Rafael (dir.): *Oro, plata y piedra para la escena*

sagrada en Galicia, A Coruña, 1995, 79-90.

- Vigo Trasancos, 1996
«La imagen del templo barroco: tradición y renovación», en GARCÍA QUINTELA, Marco Virgilio (ed.): *Las religiones en la Historia de Galicia*, 1996, 451-484.

- Vigo Trasancos, 2000
«Transformación, utopía y redescubrimiento. La catedral desde el Barroco a nuestros días», en NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel (ed.): *Santiago, la catedral y la memoria del arte*, Santiago de Compostela, 2000, 187-242.

- Vila da Vila, 2010
VILA DA VILA, Margarita: «Orígenes medievales de las representaciones barrocas del Infierno y el Paraíso», en *Entre cielos e infiernos. Memoria del V encuentro internacional sobre Barroco*, La Paz, 2010, 63-74.

- Vila da Vila, 2011
«Reflexiones en torno al Barroco y sus orígenes», en *Barroco y fuentes de la diversidad cultural. Memoria del II encuentro internacional sobre Barroco*, Pamplona, 2011, 17-34.

Vila Jato, 1983
VILA JATO, María Dolores: *Escultura manierista*, Santiago, 1983, 129-156.

- Vila Jato, 1989a
Lugo barroco, Lugo, 1989.

- Vila Jato, 1991a
«Promotores, clientes y talleres en la Galicia barroca», *Actas do I Congresso Internacional do Barroco*, II, Porto, 1991, 559-570.

- Vila Jato, 2001
«El coro de la catedral de Lugo: un sermón penitencial», en YZQUIERDO PERRÍN, Ramón (ed.): *Los coros de catedrales y monasterios: arte y liturgia*, A Coruña, 2001, 275-290.

- Valtierra Lacalle, 2017
VALTIERRA LACALLE, Rosa: «La palmera y la palma. Adaptación medieval de una antigua iconografía», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, IX, 17, 2017, 105-124.

- Villa Álvarez, 2013
VILLA ÁLVAREZ, Joaquín Miguel: *El convento de las benedictinas de A Guarda (1558-1984)*, Pontevedra, 2013.

- Villava, 1613
VILLAVA, Juan Francisco de: *Empresas espirituales y morales, en que se finge, que dife-*

rentes supuestos las traen al modo extrangero, representando el pensamiento, en que más pueden señalarse, asi en virtud, como en vicio, de manera que pueden servir a la christiana piedad, Baeza, 1613.

- Villegas, 1591
VILLEGAS, Alonso de: *Flos sanctorum, y historia general, de la vida y hechos de Iesu Christo, Dios y Señor nuestro, y de todos los santos de que reza y haze fiesta la Yglesia Católica...*, Toledo, 1591 (1ª ed.: Toledo, 1578).

- Villegas, 1588
Flos sanctorum. Segunda parte, y historia general, en que se escrive la vida de la Virgen sacratísima Madre de Dios, y Señora nuestra, y las de los santos antiguos, que fueron antes de la venida de nuestro Salvador..., Toledo, 1588 (1ª ed.: Toledo, 1583).

- Villaseñor Sebastián, 2008
VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando: «Manuscritos iluminados (siglo XV), iconografía e internet: nuevas herramientas metodológicas», en SAN JOSÉ LERA, Javier (dir.): *La fractura historiográfica: las investigaciones de Edad Media y Renacimiento desde el tercer milenio*, Salamanca, 2008, 459-475.

- Villaseñor Sebastián, 2009a
Iconografía marginal en Castilla (1454-1492), Madrid, 2009.

- Villaseñor Sebastián, 2009b
El libro iluminado en Castilla durante la segunda mitad del siglo XV, Segovia, 2009.

- Villaverde Solar, 2003
VILLAVERDE SOLAR, María Dolores: «La eucaristía en el arte gallego: los sagrarios-expositores», en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (coord.): *Religiosidad y ceremonias en torno a la Eucaristía*, II, Madrid, 2003, 1.165-1.186.

- Villaverde Solar, 2009
«Galicia y Portugal: concordancias e influencias artísticas», XXVII *Ruta Cicloturística del Románico Internacional*, Pontevedra, 2009, 272-276.

- Villemur, 1999
VILLEMUR, Frédérique: «Saintes et travesties du Moyen Âge», *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, 10, 1999. Edición electrónica: https://journals.openedition.org/clio/253. Fecha de consulta: 12 de septiembre de 2017.

- Cécile Vincent-Cassy, 2011
VINCENT-CASSY, Cécile: *Les saintes vierges et martyres dans l'Espagne du XVII^e siècle. Culte et image*, Madrid, 2011.

- Mireille Vincent-Cassy, 1985
VINCENT-CASSY, Mireille: «Les animaux et les péchés capitaux: de la symbolique à l'emblématique», en *Le monde animal et ses représentations au Moyen-Âge (XI^e-XV^e siècle). Actes du XVème congrès de la Société des Historiens Médiévistes de l'Enseignement Supérieur Public*, Toulouse, 1985, 121-132.

- Vitruvio, 1582
Marco Vitruvio Pollión de architectura, dividido en diez libros, traduzido de latín en castellano por Miguel de Urrea architecto, Alcalá de Henares, 1582.

- Vives-Ferrándiz Sánchez, 2001
VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, Luis: *Vanitas. Retórica visual de la mirada*, Madrid, 2001.

- Vives-Ferrándiz Sánchez, 2006a
«Las fuentes clásicas del pensamiento de la *vanitas*», en ECHEVERRÍA REY, Fernando y MONTES MIRALLES, María Yolanda (coords.): *Ideología, estrategias de definición y formas de relación social en el mundo antiguo. Actas del V encuentro de jóvenes investigadores de historia antigua*, Madrid, 2006, 45-56.

- Vives-Ferrándiz Sánchez, 2006b
«Aproximación a las imágenes de *vanitas* en el Barroco hispano», en HERNÁNDEZ SOCORRO, María de los Reyes (coord.): *La multiculturalidad en las artes y en la arquitectura. Actas del XVI congreso nacional de historia del arte*, II, Las Palmas de Gran Canaria, 2006, 533-544.

- Vives-Ferrándiz Sánchez, 2007
«Consideraciones sobre la *vanitas* en la emblemática española», en *Libros con arte. Arte con libros*, Cáceres, 2007, 715-727.

- Vives-Ferrándiz Sánchez, 2013
«Cuerpos de aire: retórica visual de la vanidad», *Goya*, 342, 2013, 44-61.

- Vives-Ferrándiz Sánchez, 2015a
«El disparate del elefante: la sátira teriopolítica y la actualidad del Barroco», en MORALES FOLGUERA, José Miguel, ESCALERA PÉREZ, Reyes y TALAVERA ESTESO, Francisco José (eds.): *Confluencia de la imagen y la palabra. Emblemática y artificio retórico. Actas del IX congreso internacional de la Sociedad Española de Emblemática*, Valencia, 2015, 459-468.

- Vives-Ferrándiz Sánchez, 2015b
«La insoportable levedad del aire: cuerpos sin carne y *vanitas* neobarroca», en GARCÍA MAHÍQUES, Rafael y DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (coords.): *Valor discursivo del cuerpo en el Barroco hispánico*, València, 2015, 101-112.

- Vloberg, 1949
VLOBERG, Maurice: *L'eucharistie dans l'art*, 2 vols., Grenoble-Paris, 1949.

- Voisenet, 2000
VOISENET, Jacques: *Bêtes et hommes dans le monde médiéval. Le bestiaire des clercs du V^e au XII^e siècle*, Turnhout, 2000.

- Vorágine, 1999-2000
VORÁGINE, Santiago de la: *La Leyenda Dorada*, Madrid, 1999-2000 (1ª ed.: 1982).

- Vovelle, 1985
VOVELLE, Michel: *Ideologías y mentalidades*, Barcelona, 1985, 51-79.

- Vulgata, 1823
La Biblia, o el Antiguo y Nuevo Testamento traducidos al español, de la Vulgata latina, Madrid, 1823. Traducción de Felipe Scío de San Miguel.

W

- Walker Vadillo, 2013a
WALKER VADILLO, Mónica Ann: «Los simios», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, V, 9, 2013, 63-77.

- Walker Vadillo, 2013b
«Apes in Medieval art», *Medieval Animal Data Network*, 28 de octubre de 2013. Dirección electrónica: http://mad.hypotheses.org/172. Fecha de consulta: 10 de febrero de 2016.

- Ward y Steeds, 2006
WARD, Laura y STEEDS, Will: *Los ángeles en el arte*, Madrid, 2006.

- Ward y Steeds, 2007
Demonios. Visión del diablo en el arte, Madrid, 2007.

- Watson, 1934
WATSON, Arthur: *The early iconography of the Tree of Jesse*, London-Oxford, 1934.

- Weisbach, 1942
WEISBACH, Werner: *El Barroco, arte de la Contrarreforma*, Madrid, 1942.

- Wiebenson, 1988
WIEBENSON, Dora (ed.): *Los tratados de arquitectura. De Alberti a Ledoux*, Madrid, 1988.

- Wilkinson y Ulloa Lorenzo, 2015
WILKINSON, Alexander Samuel y ULLOA LORENZO, Alejandra (eds.): *Libros publicados*

en España, Portugal y el Nuevo Mundo o impresos en otros lugares en español o portugués entre 1601 y 1650, Leiden, 2015.

- Williams, 1999
WILLIAMS, David: *Deformed discourse. The function of the monster in Mediaeval thought and literature*, Exeter, 1999.

- Wind, 1972
WIND, Edgar: *Los misterios paganos del Renacimiento*, Barcelona, 1972, 145-154.

- Wirth, 2000
WIRTH, Jean: «Les singes dans les marges à drôleries des manuscrits gothiques», *Micrologus*, VIII, 2, 2000, 429-444.

- Wirth, 2003
«L'iconographie médiévale de la Roue de la Fortune», en FOEHR-JANSSENS, Yasmina y MÉTRY, Emmanuelle (dirs.): *La Fortune. Thèmes, représentations, discours*, Genève, 2003, 105-127.

- Wirth, 2008
Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350), Genève, 2008.

- Wirth, 2010
L'image à l'époque gothique (1140-1280), Paris, 2010.

- Wittkower, 1979
WITTKOWER, Rudolf: «Maravillas de Oriente: estudio sobre la historia de los monstruos», en WITTKOWER, Rudolf: *Sobre la arquitectura en la Edad del Humanismo. Ensayos y escritos*, Barcelona, 1979, 265-311.

Y

- Yapp, 1981
YAPP, William Brunsdon: *Birds in medieval manuscripts*, London, 1981.

- Yarza Luaces, 1979
YARZA LUACES, Joaquín: «Del ángel caído al diablo medieval», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XLV, 1979, 299-317.

- Yarza Luaces, 1984
«Reflexiones sobre lo fantástico en el arte medieval español», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XVI, 1984, 5-26.

- Yarza Luaces, 1987
«Los seres fantásticos en la miniatura castellano-leonesa de los siglos XI y XII», en YARZA LUACES, Joaquín: *Formas artísticas de lo imaginario*, Barcelona, 1987, 156-181.

- Yarza Luaces, 1996
«El Diablo en los manuscritos monásticos medievales», *VIII Seminario sobre Historia del Monacato*, Aguilar de Campoo, 1996, 103-129.

- Yarza Luaces, 2007
«Iconografía de Santiago. Una primera visión global medieval», en *El camí de Sant Jaume i Catalunya. Historia, art i cultura del camí. Actes del congrés internacional*, Barcelona, 2007, 239-265.

- Yarza Luaces, 2009
«Santas equívocas. Introducción a la iconografía de María Magdalena», en *Imágenes medievales de culto. Tallas de la colección El Conventet*, Murcia-Girona, 2009, 160-161.

- Yzquierdo Perrín, 1989
YZQUIERDO PERRÍN, Ramón: «Motivos ornamentales de la catedral de Tuy», *Tui. Museo y Archivo Histórico Diocesano*, V, 1989, 87-113.

- Yzquierdo Perrín, 1996
«Historiografía e iconografía de Santiago en la catedral compostelana», en ESTEFANÍA ÁLVAREZ, Dulce y POCIÑA, Andrés (eds.): *Géneros literarios latinos. Aproximación a su estudio*, Madrid, 1996, 36-41.

- Yzquierdo Perrín, 2008
«Historiografía e iconografía del apóstol Santiago: vita, translatio e inventio», en *XXVI Ruta Cicloturística del Románico Internacional*, Pontevedra, 2008, 167-172.

- Yzquierdo Perrín, 2013
«Iconografías del apóstol Santiago en la catedral compostelana», en YZQUIERDO PEIRÓ, Ramón (dir.): *Iacobus*, Santiago de Compostela, 2013, 20-35.

- Yzquierdo Perrín, 2014
«El mecenazgo de don Juan de Sanclemente. Un cordobés arzobispo de Santiago», en *Ucoarte. Revista de Teoría e Historia del Arte*, 3, 2014, 9-34.

Z

- Zanayed, 2011
ZANAYED, Buthaina: *The visual representation of Mary Magdalene in art: from penitent saint to propagator of the faith*, Charleston, 2011.

- Zapater, 1662
ZAPATER, Miguel Ramón, O. Cist.: *Císter militante en la campaña de la Iglesia contra la sarracena furia. Historia general de las ylustrísimas, ynclitas y nobilísimas cauallerías del Templo de Salomón, Calatraua, Alcántara, Avís, Montesa y Christo*, Çaragoça, 1662.

- Zaragoza Pascual, 1982
ZARAGOZA PASCUAL, Ernesto, OSB: *Los generales de la Congregación de San Benito de Valladolid (1613-1701)*, IV, Zamora, 1982, 305-314.

- Zaragoza Pascual, 1991
«Profesores del colegio benedictino de San Vicente de Oviedo (1617-1835)», *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 137, 1991, 334-335.

- Zaragoza Pascual, 1993
«Abadologio del monasterio de San Zoilo de Carrión de los Condes (siglos XI-XIX) y libro de gradas de los monjes que profesaron en él (1593-1833)», *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 64, 1993, 300.

- Zaragoza Pascual, 1995
«Abadologio del monasterio de San Pedro de Tenorio (1543-1835)», *El Museo de Pontevedra*, XLIX, 1995, 265-292.

- Zaragoza Pascual, 1997
«Abadologio (1503-1835) y Libro de gradas (siglos XVII-XIX) del monasterio de San Benito de Sevilla», *Studia Monastica*, 39-2, 1997, 377-402.

- Zaragoza Pascual, 1998
«Abadologio del monasterio de San Vicente de Oviedo (siglos VII-XIX)», *Studium Ovetense*, XXVI, 1998, 135-165.

- Zaragoza Pascual, 2000
«Abadologio del monasterio de San Salvador de Celanova (siglos X-XIX)», *Compostellanum*, XLV, 1-2, 2000, 81-100.

- Zárraga, 1684
ZÁRRAGA, Francisco de, OSB: *Séneca iuez de sí mismo, impugnado, defendido, y ilustrado*, Burgos, 1684.

- Zorrozua Santisteban, 1998
ZORROZUA SANTISTEBAN, Julen: *El retablo barroco en Bizkaia*, Bilbao, 1998.

- Zuffi, 2009
ZUFFI, Stefano: *Gatos en el arte*, Madrid, 2009.

- Zuckerman, 1998
ZUCKERMAN, Solly: *The ape in myth & art*, London, 1998.

- Zuriaga Senent, 2012
«El dolor como triunfo. Sacrificio, tortura y liberación en las mártires cristianas», *Dossiers Feministes*, 16, 2012, 157-177.

- Zuriaga Senent, 2015
«El cuerpo de los mártires y la visión simbólica del dolor», en GARCÍA MAHÍQUES, Rafael y DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (coords.): *Valor discursivo del cuerpo en el Barroco hispánico*, València, 2015, 183-196.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA