



APROXIMACIÓN A LA HISTORIA DE LA PINTURA GALLEGA DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII

Enrique Fernández Castiñeiras

La pintura gallega siempre estuvo condenada a vivir a la sombra de la arquitectura y de la escultura, y gran parte de culpa la tendrían los mismos pintores pues, cuando surgía esa figura capaz de crear escuela, ésta abandonaba nuestra tierra para asentarse en Madrid. En ello, por consiguiente, radicaré la causa de la ausencia de una tradición pictórica. Así, la labor desarrollada por Juan Antonio García de Bouzas, uno de los grandes exponentes de la plástica gallega de la primera mitad del siglo XVIII, no tendrá continuidad, ya que la personalidad que podría aglutinar a su muerte a los pintores gallegos, Gregorio Ferro Requeijo, que se forma en la Academia de Bellas Artes de San Fernando gracias a la ayuda prestada por Felipe de Castro, va a desarrollar en ella toda su existencia, iniciada en octubre de 1759, momento en el que ingresa en la real institución, y que verá culminar el 30 de octubre de 1804, al conseguir, tras haber finalizado el trienio que le había correspondido al arquitecto Pedro Arnal, y en disputa con Francisco de Goya y Mariano Salvador Maella, el cargo de Director General.

Además, y forzosamente, hemos de tener en cuenta las profundas crisis de subsistencia que Galicia va a vivir a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII, ya que sin ellas no nos será posible imaginar nuestra historia del arte, es más, el no tenerlas en cuenta significará privarnos de uno de los mejores instrumentos de análisis, al tiempo que sólo así lograremos comprender el asentamiento temporal y espacial de las obras pictóricas más significativas que en aquellos momentos se realizan, así como el hecho de que los más representativos pintores de aquellos años tengan que “rebajar” sus pinceles para mitigar la falta de encargos y poder sobrevivir a la ejecución de las más humildes tareas, como lo atestiguan los libros de fábrica y de cofradías:

- “Al pintor Landeira treinta y seis reales por pintar seis marcos de vidrieras de el Archivo y dos de la celda de el P. Prior...” del Monasterio de San Martín Pinario “Semana que principió el día 27 de Noviembre de dho año de 1769” (1).

1.- Archivo Histórico Diocesano de Santiago. Fondos documentales de San Martín Pinario. Carpeta número 20, manuscrito 25, fol. 200.

- "Por pintar la puerta de la sala que mira al corral con su antepecho todo de verde... se le abonan (a Arias Varela) cincuenta reales" (2).

- "... treinta rrs. que pago a Placido Fernandez maestro pintor, por pintar la caj(a) de la limosna que se coje en la Capilla..." (3).

y/o, en el mejor de los casos, dedicarse al grabado, como será el caso de Manuel Landeira Bolaño que, utilizando el cobre como base de su trabajo y no el "invento" de la técnica xilográfica a contrafibra, consistente en realizar el corte transversal y valerse de maderas duras como la del boj, lo que permitía ampliar considerablemente la tirada, frente al longitudinal de la antigua xilografía, que ya había sido detectada hacia el 1730 en los talleres compostelanos (4), nos dejará como obra más representativa el *Retrato del arzobispo Sanclemente y Torquemada*, con el que se encabezará la biografía que de este prelado había escrito a mediados del siglo XVII Pedro Sanz del Castillo, y que sería editada en Santiago en 1769 por la oficina tipográfica de Montero y Froiz.

En este grabado (lám. 1), que diez años después será tomado como punto de referencia por Pedro Antonio Vidal cuando el convento compostelano de las Huérfanas le encarga



2.- Archivo Histórico de la Universidad de Santiago. Fondos documentales del Hospital Real. Legajo 481 (1782-1785), s/f.

3.- Archivo de la Capilla General de Animas de Santiago. Libro de mayordomos, 1789, s/f.

4.- GALLEGO, Antonio: *Historia del grabado en España*. Madrid, 1979, pág. 264.

el retrato de su fundador, Landeira Bolaño nos ofrece una técnica un tanto agarrotada y dura, donde se advierte que la raya es lo más importante y donde la ausencia de la mancha, de esa mancha lograda generalmente con la utilización de medias tintas, es casi total. Aquí la raya es lo auténticamente importante, importancia única podríamos decir, lo que, lógicamente, llevará a la escasa presencia de esos efectos de claroscuro y a la ausencia total de esos juegos de luces que para conseguirlos requieren cierta lentitud en el aguafuerte puro.

No puede olvidarse que durante esta segunda mitad del siglo XVIII, pudiéndolo hacer incluso extensivo a la práctica totalidad del XIX y primeros años del XX, el campesinado va a representar en torno al 90% de la población total gallega, frente al 60% que los estudios dan para el territorio nacional. Hecho digno de tenerse en cuenta, ya que un peso cuantitativo de esta importancia tiene forzosamente que reflejarse en el comportamiento social y económico de Galicia. A ello tenemos que añadirle la existencia de una peculiar estructura agraria que se manifiesta a través del minifundio, y que dará lugar a una economía de subsistencia.

De ahí, entonces, que la importancia de esas cíclicas crisis económicas, que asolarán a la tierra gallega desde 1750 hasta mediados del siglo XIX, tras la fase de apogeo que había caracterizado a la práctica totalidad de la primera mitad del XVIII, de 1728 a 1753, sean todavía aquí mucho más relevantes.

Este largo período cabe iniciarlo en 1754, al igual que ocurrirá en el País Vasco, Navarra y Cataluña, curiosamente y a diferencia del resto del norte de España no sucederá lo mismo en las tierras de Asturias y de Cantabria, sin embargo, y gracias a los excedentes de cosechas anteriores como la 1753, no se hará claramente perceptible hasta 1767, tras las desastrosas cosechas de 1763, 1764 y 1765, que dejarán prácticamente vacíos tanto los graneros públicos como los privados: *"Ya en el año 1765 había sido bastantes escasas las cosechas, pues en 18 de junio el cabildo (compostelano) se había visto obligado a mandar repartir 15.000 ferrados de granos entre los pobres de sus tenencias; mas en 1768 la carestía llegó a tal extremo, que la subsistencia se hizo del todo imposible en Galicia a la mayor parte de los habitantes... El ferrado de maíz, que solía venderse a cinco y a seis reales, llegó a venderse a veinte y veinticuatro reales; y a este tenor los demás granos"* (5).

Como consecuencia de la concentración de mendigos en Santiago, se producirá en la ciudad una epidemia que, *"... aunque no fue tan mortífera como en otras ocasiones, sin embargo, en algunos días se produjo treinta defunciones. Hubo que habilitar tres salas más en el Hospital y poner camas en los corredores. A los pobres los recogió el Sr. Rajoy en el Hospicio que se estaba construyendo, y ordenó que todos los que acostumbraban dar limosna, la llevasen allí para evitar que los mendigos se extendiesen por la población, con peligro de la salud pública. Con estas medidas se logró contener el contagio y que la población, ... recobrase su estado normal"* (6).

En la reunión, que el 15 de noviembre de 1769 celebra en La Coruña la Junta del Reino, se pone de manifiesto el profundo pesar que siente toda la región y en especial Santiago que *"está para dar el último suspiro"*. Así en el informe que la citada Junta envía a Carlos III se dice: *"La continuada intemperie de las estaciones en el año pasado arruina-*

5.- LÓPEZ FERREIRO, Antonio: *Historia de la Santa Apostólica Metropolitana Iglesia de Santiago*. Santiago, 1909, vol. X, pág. 264.

6.- LÓPEZ FERREIRO, A.: Op. cit., pág. 138.

ron la mitad de la cosecha y produjeron en la atmósfera densos y perniciosos vapores que ... acabaron con gran parte de los habitantes (de Santiago), y no teniendo ya casi en quien cebarse, se extendieron por todo el reino ... desde el puero de Ferrol hasta el Miño... Los males ... se llevaron muchos números de vecinos, como lo justifican varios pueblos enteramente desiertos, otros en los que no quedó la décima parte y otros en que se cuentan por centenares los muertos..."(7).

Todas estas incidencias se reflejarán claramente en las cifras que nos proporcionan las distintas fuentes, que, dejando a un lado el problema de su selección y el de la unificación de los datos que nos proporcionan, todo parece hablarnos de una población gallega en retroceso.

Siendo conscientes que los datos que todos ellos nos ofrecen no podemos tacharlos de rigurosos y valiéndonos de los cuatro que se tienen por más fiables, veremos en ellos reflejados la evolución de su demografía con la presencia de las ya mencionadas crisis de subsistencia, con esa recuperación que tiene su punto culminante en 1787, para entrar a partir de ese mismo año en un decaimiento de las cifras claramente justificable si tenemos presente las deficitarias cosechas y los terribles años de 1788-89, 1792 y 1794-95, penalidades que se continuarán con las de 1802-1803, 1809-1810 y 1812-13, para entrar por último en la larga depresión que se extenderá entre 1817 y 1856. Y es que estamos ante la larga agonía económica y social del Antiguo Régimen.

Censos 2ª 1/2 del siglo XVIII	población gallega estimada
- censo de Ensenada de 1752	1.264.025 habitantes
- censo de Aranda de 1768	1.088.435 habitantes
- censo de Floridablanca de 1787	1.345.803 habitantes
- censo de Larruga de 1797	1.142.109 habitantes (9)

No queremos decir, tras la enumeración de las mencionadas crisis de subsistencia, que en Galicia no se haya realizado pintura, pues el análisis de la que hemos catalogado a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII y primera mitad del XIX nos permitió localizar 102 emplazamientos que se asientan en 59 municipios, de los que 11 corresponden a A Coruña, 19 a Lugo, 17 a Ourense y 12 a Pontevedra. Claro que estos datos bien pudieran haber variado en el día de hoy, dado que la distancia entre existir y desaparecer en la pintura gallega es mínima, y todo ello motivado a los repintes, al mal estado de los revoques, al poco aprecio que se le ha dado a este tipo de ornamentación y, fundamentalmente, a la penuria económica en la que se encuentran sumidas la inmensa mayoría de nuestras iglesias. Además de la particularidad, precisamente por las peculiaridades socioeconómicas

7.- PÉREZ CONSTANTÍ, Pablo: *Un mensaje en la Diputación Gallega con motivo de las calamidades del año 1768*. Notas viejas Galicianas. Vigo, 1927, vol. III, págs. 309-311.

8.- Del más veraz de todos ellos, del censo de Floridablanca de 1787 "... los mismos funcionarios editores ... eran conscientes de que sufría alguna ocultación, a causa de la tendencia de los pueblos a disminuir en lo posible sus cifras de habitantes temiendo repercusiones fiscales, .. (a pesar de que se omitían) los nombres de las personas censadas para evitar la sospecha de fiscalidad ..." EIRAS ROEL, Antonio: *Problemas demográficos del siglo XVIII español*. Estudios sobre agricultura y población en la España Moderna. Santiago, 1990, pág. 14.

9.- Esta estimación no sería ya aceptada ni por Lucas Labrada ni por Polo Catalina que la acusaban de repetir las cifras de 1787.

por las que en Galicia y España atravesarán a lo largo de esta segunda mitad del siglo XVIII, de esos tres períodos, los comprendidos entre 1767-1771, 1777-1780 y el de 1787-1798, en los que no se hace referencia a ninguna obra pictórica.

También conviene tener presente que la producción agrícola de aquellos años era acaparada fundamentalmente por las iglesias y monasterios, y que las órdenes regulares habían puesto prácticamente punto final, con el inicio de la segunda mitad del siglo, a sus grandes obras en iglesias y monasterios, por lo que sólo el clero, y en especial los cabildos catedrales, iban a estar en condiciones de poder acometer encargos y no puede olvidarse que, dada la política seguida por el regalismo borbónico, estos cabildos debían estar constituidos por seguidores de los principios de la Ilustración, que, fieles a sus ideales, tenderán a rechazar los viejos principios barrocos para buscar los de aquella nueva estética que a decir de Winckelmann "... surgen como un anhelo rousseauniano de noble simplicidad y serena grandeza..." (10).

Tampoco puede olvidarse la expulsión de los jesuitas, decretada el 27 de febrero de 1767 (11), ocho años después de que hubiese tenido lugar en Portugal, pues ella será la causa de que se inicie el abandono de aquel ímpetu expresivo y arrebatado pasional en el que las artes plásticas habían caído, para mirar al pasado, lo mismo que se había hecho unos 350 años atrás, en aquel caso frente al Gótico. Claro que esta segunda vuelta a la antigüedad clásica sería ahora mucho mejor comprendida de lo que lo había sido por los hombres del 1400. Aunque, por supuesto, esta segunda vuelta va a diferir mucho de la primera pues, como es lógico, no va a ser lo mismo el siglo XV que el XVIII, ya que si el Renacimiento había tenido como trasfondo el mundo medieval, el Neoclasicismo había nacido no contra un lenguaje sustancialmente diferente, sino contra un lenguaje de base renacentista que había sido alterado de licencia en licencia (12).

De ahí, entonces, que no deba de extrañarnos el que las catedrales sean los centros que vayan a acoger las obras más significativas de cada uno de aquellos períodos.

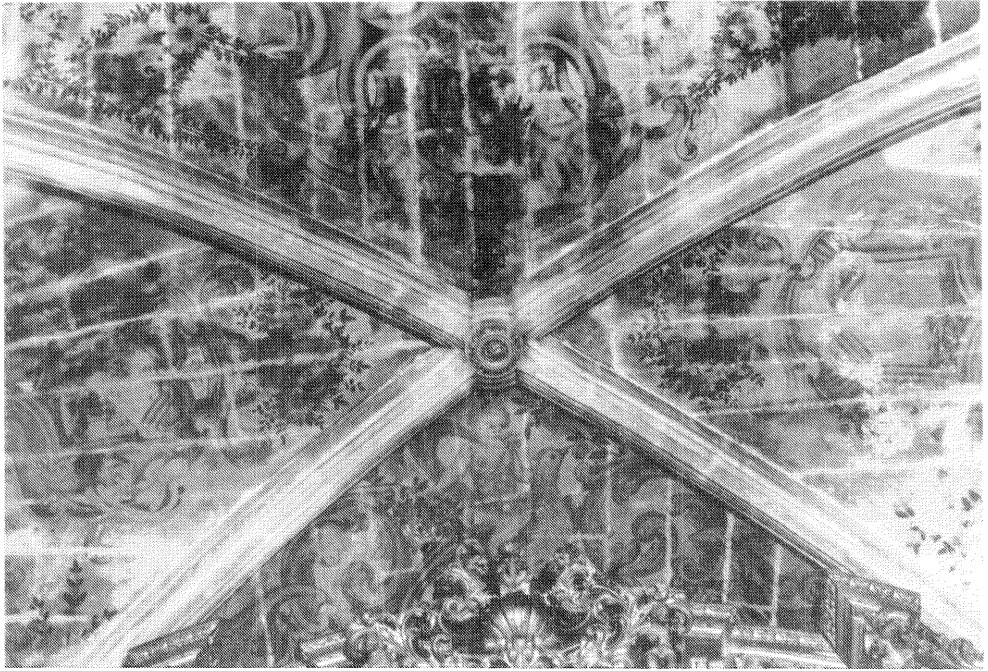
La primera en hacerlo será la de Tui, cuya obra pictórica en la bóveda de la capilla de San Telmo (láms. 2-3), con la característica ornamentación de la época, ha de fecharse en los años finales de la década de los treinta, los años de mayor esplendor, ya que sabemos que esta capilla, levantada por el obispo Diego Torquemada en el siglo XVI, fue restaurada y transformada durante el segundo tercio del siglo XVIII (13).

10.- WINCKELMANN, J.J.: *Lo bello en el arte*. Buenos Aires, 1958, pág. VIII.

11.- Si bien es cierto que sólo habían fundado seis colegios en Galicia, también lo es el hecho de que su influencia cubría prácticamente toda nuestra geografía, pues se asentaban en A Coruña, Santiago, Pontevedra, Monforte, Ourense y Monterrei. De ellos tan sólo se mantendrían tres, claro está que fruto de circunstancias particulares: a la Universidad de Santiago pasarán los edificios que la orden tenían en la ciudad; el de Monforte seguiría funcionando gracias a la iniciativa de la condesa de Lemos, y el de A Coruña, aunque sólo durante algún tiempo, gracias a los agustinos. Los otros tres -Pontevedra, Ourense y Monterrei- se cerrarían definitivamente.

12.- CHUECA GOITIA, Fernando: *Varia neoclásica*. Madrid, 1973, págs. 26-27.

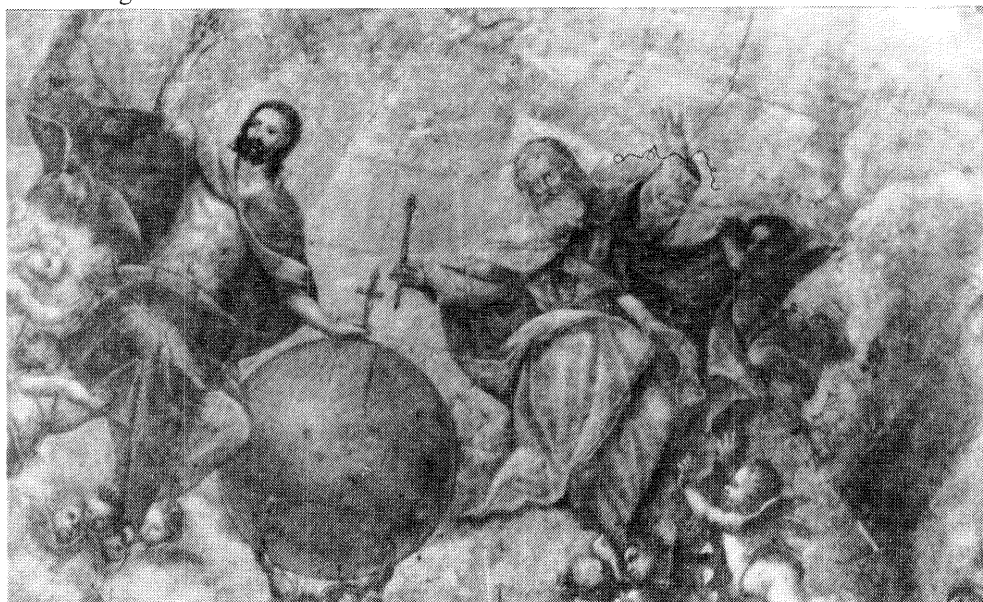
13.- El 14 de julio de 1732 los hermanos Pedro y Lorenzo Serrapio, "maestros de cantería y arquitectura" vecinos de Santiago de Loureiro, Cotovad (Pontevedra), contratan "... la obra de la Capilla de San Telmo de la Catedral ...", y, con fecha de 29 de mayo de 1735, se ajustará el retablo relicario de la mencionada capilla con el arquitecto y escultor Francisco Alonso de Castro: "*Había de fabricar cincuenta y ocho nichos para brazos, nueve para cavezas de plata y medios cuerpos de madera; otro nicho para el signum Cruzis, otro nicho cuadrado para reliquias ..., había que llevar veinte y tres puertas de quitar y poner.*" Archivo de la catedral de Tui. Protocolos de Juan de Imana y Valdivieso, tomo X, fol. 84, documento número 2.



Las pinturas, prácticamente imperceptibles debido a la humedad reinante, a la suciedad que las cubre y, quizás, a una mal aplicada imprimación, nos muestran, sin embargo, lo suficiente como para poder afirmar que son obra de unos pinceles de contrastada calidad y, como acertadamente señala García Iglesias, "... los mejores murales del siglo XVIII que se conservan en la diócesis de Tui..." (14). Cubren la totalidad de la bóveda correspondiente al ábside, y la decoración se ve fragmentada por las cuatro nervaduras que dividen el abovedamiento, lo que permitirá la plasmación de cuatro motivos, uno en cada uno de los elementos, aunque el orientado al este, donde está el fragmento mejor conservado y en el que vemos a un amorcillo cabalgando sobre una gran ave, está en gran medida ocupado por la culminación del retablo-relicario.

Antes que dé inicio la primera gran crisis de esta segunda mitad del siglo, aquélla que se extiende desde 1767 a 1771, será la capilla mayor de la catedral de Lugo (láms 4-5) la que nos ofrecerá la obra más representativa.

Una catedral que, iniciada en el estilo románico, ha de soportar múltiples variaciones y por distintas motivaciones como la inmensa mayoría de los templos catedralicios. En esta ocasión, mediados del siglo XVIII, las razones le vendrán impuestas por los terremotos del 1 de noviembre de 1755 y, sobre todo, el del 31 de marzo de 1761, que obligan a reconstruir la nave central, capilla mayor y fachada principal. Fruto de estas tareas será la construcción del actual tabernáculo (15), obra que José de Elejalde se había comprometido a realizarlo en poco más de un año y por 232.000 reales de vellón, y en el que todavía van a pervivir claras reminiscencias con el mundo del barroco, a pesar de haber sido aprobado por la Academia de Bellas Artes de San Fernando y haber recibido el beneplácito de Ventura Rodríguez.



14.- GARCÍA IGLESIAS, José Manuel: Pinturas murais en Galicia. Santiago, 1989, pág. V-9.

15.- El 19 de Enero de 1765 se acuerda iniciar la construcción "... del Tabernaculo de la Capilla Maior en donde se ha de colocar el Santísimo Sacramento de modo que pueda estar dispuesto para que luego que se concluía la obra de la bóveda de éste seguir menos tiempo con la incomodidad que hoy se experimenta" GARCÍA-ALCAÑIZ YUSTE, Julia: *Arquitectura del Neoclásico en Galicia*. La Coruña, 1989, pág. 136.



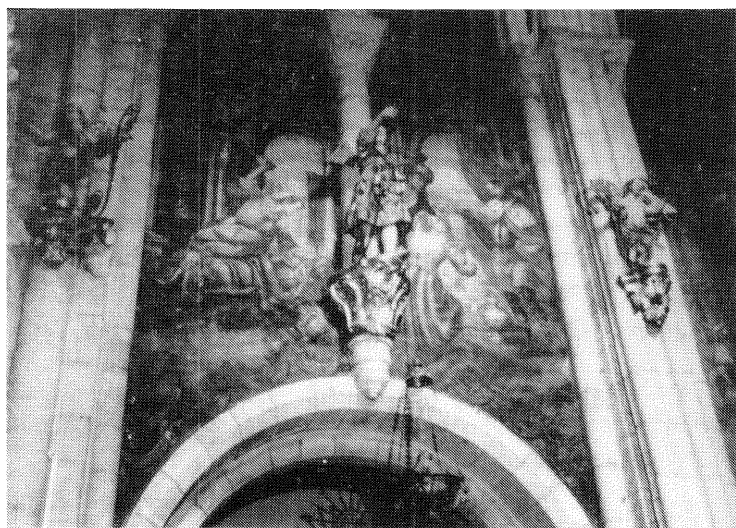
Una vez finalizado, el deán y cabildo catedralicio se trasladan a Astorga para formalizar contrato con el pintor José Francisco Terán (16), que en aquellas fechas estaba trabajando en el monumento del Jueves Santo de aquella catedral aunque al parecer desaparecería poco tiempo después con motivo de la Guerra de la Independencia, pues ya a inicios del tercer tercio del siglo XIX se menciona en la documentación la contratación de uno nuevo con el pintor Avrial: "*... el susodicho á de pinttar y dorar la Capilla maior de dha Sta Iglesia por dentro y fuera, ... adeser Dorado ... las molduras, i filetes; como capitels, i basas, tercios de la segunda linea de colungas, y clabes de todas las bentanas i carcos; ... que en la bobeda se hade pintar las Iglesias; Triunfantes, y Militante, del arco que dibide âdentro, la una, y desde dho arco, asta el toral la otra; todo de colores finos con mucha alegría de colorido, y bizarría de figuras, de bariedad, de fisonomias hermosas; con dibersas actitudes, todo hecho con buen dibujo, i Arte; ... que los guecos de todas las ventanas, se han de pintar bariedad de Angeles, y santos, Martires, confesores y Virgenes, cada uno con su distintivo, para que sean conocidos ...; todo lo restante de dha Capilla, de alto abajo; por-dentro; y porfuera; ... se hede jaspear, ymitando con perfección, los mejores Jaspes del tabernaculo; ... segun, y en la conformidad que conttiene su carta y Asiento que remittió*

16.- "*... en la ciudad de Astorga a cuatro días del mes de agosto de mil setecientos sesenta y seis años ... de la una parte José Alonso Manzanal, ..., vecino del lugar de Castrillo de los Polbazanes, en virtud de poder con que se halla de los Señores, Deán y Cabildo de la Santa Iglesia de la ciudad de Lugo ... y de la otra Don José Terán, Pintor*". Archivo de la catedral de Lugo. Libro 17 de actas capitulares, fol. 233.

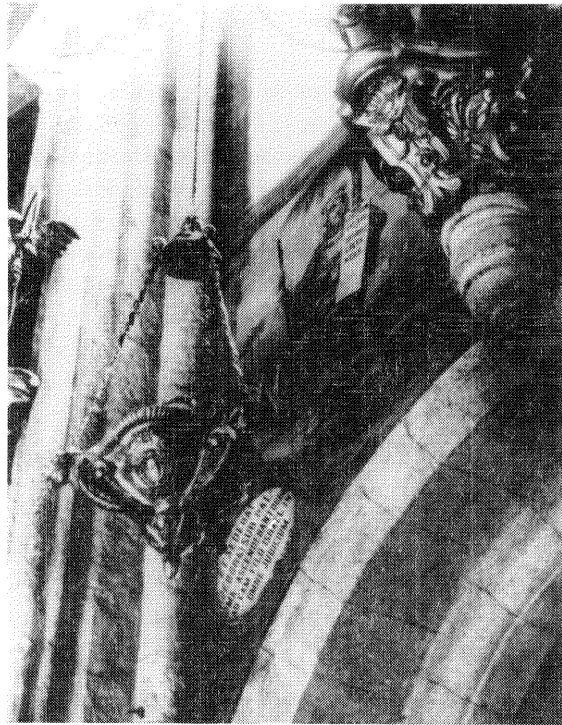
con fecha de Quinze y diez y nueve de Junio, de este dho año (1766) en beinte y seis mil reales de vellón ..." (17).

La situación en la que lamentablemente se encuentran hoy las pinturas (18) nos impiden hacer una justa valoración. Es cierto que la decoración gozó del favor popular de aquellos momentos, al menos el cabildo quedó plenamente satisfecho de la labor de José Terán: "... que por lo bien que el susodicho había cumplido, y portándose en los ajustes, se daba el Cabildo por satisfecho, y por vía de gratificación mandó dársele seis mil rs. ..." (19), así como también lo es la presencia de ciertos fragmentos que nos permitirán afirmar que son obra de buena factura, de unas manos poseedoras de amplios conocimientos técnicos, de una pincelada fácil y de unas grandes habilidades para cubrir extensas superficies, al tiempo que nos muestra su preferencia por una paleta en la que predominan los tonos cálidos, claro que esta última valoración ha de pasar por el tamiz de las alteraciones que pudieran haber sido introducidas por los posibles repintes que, a tenor de las tonalidades utilizadas, muy bien podrían haberse producido a mediados del siglo XIX.

El segundo momento es aquel que abarca de 1771 a 1777 y en él encontraremos como obra más representativa la decoración mural (20) de la capilla mayor de la catedral de Mondoñedo (láms. 6-7) que, realizada a inicios de la década por José Francisco Terán, aparece en perfecta consonancia con el retablo mariano que, junto a los escultores José Antonio de Castro, Agustín Baamonde y Juan Rioboo, levanta el arquitecto, escultor y pintor dentro del más puro estilo rococó.



-
- 17.- Id. Condiciones para pintar y dorar la capilla mayor de la Santa Iglesia Catedral de la ciudad de Lugo. Varios, número 12, s/f.
- 18.- Tradicionalmente se le viene teniendo por un fresco, muy probablemente el error arranque de Murguía (MURGUÍA, Manuel: *España: sus monumentos y arte. Su naturaleza e historia, Galicia*. Barcelona, 1888, pág. 1.106), y luego diversos autores se apropian de la idea haciéndola suya y no mencionando la fuente de procedencia, cuando la verdad es que el pintor utiliza la técnica del óleo para su ejecución.
- 19.- Archivo de la catedral de Lugo. Libro de cabildos, 1768, fol. 195.
- 20.- Véase FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, Enrique: *El lenguaje pictórico mariano de la capilla mayor de la catedral de Mondoñedo*. Adaxe, 1991, págs. 43-51.



El pintor, en esta ocasión, se nos revelará como un dibujante hábil y minucioso, que sabe utilizar la perspectiva valiéndose de unos puntos de fuga relativamente lejanos y muy de acuerdo con el ambiente artístico de la España que le tocó vivir, ya que, entendemos, sigue la escenografía que en 1767 había empleado Tiépolo en el salón del trono del Palacio Real de Madrid. Es hombre que conoce, valora, y sabe hacer uso de una paleta amplia, que gusta de la utilización de los textos literarios y que nos ofrece un estilo pulcro y detallista.

Aquí, en Mondoñedo, veremos a un Terán distinto al que se nos había revelado cuando decoró la capilla del Santísimo Sacramento de la catedral de Lugo. Un Terán que parece oscilar entre mundos unas veces contrapuestos y otros complementarios, pero siempre intentando armonizarlos dentro de los cuidados esquemas de sus obras, unas obras que son confeccionadas teniendo como punto de referencia *El museo pictórico y escala óptica* que entre 1715 y 1724 había publicado Antonio Palomino.

Una década después será la catedral de Santiago, la de Ourense realizará también en estos momentos sus encargos aunque por su nimiedad estos carecerán de significación, la que se convertirá en el centro artístico de ese tercer momento, aquel que va de 1780 a 1787, y que encontrará su mayor exponente en las pinturas murales de su antesala capitular (21), que, realizadas con la técnica del fresco y pintadas al claroscuro, unas de azul y otras a la sanguina, son la obra más significativa de lo que de Manuel Arias Varela ha llegado a nuestros días, el encargado de poner el broche pictórico, aunque eso sí, un mediocre broche, al barroco compostelano, al tiempo que nos deja entrever una serie de elementos que

21.- "En 6 de Maio de 1780 entregue 5.000 reales al pintor Manuel Arias Varela à quenta de la obra que tiene hecha en la ante sala del Cabildo" Archivo de la Catedral de Santiago. Libro auxiliar de fábrica de 1780, fol. 52 v.

serán piezas básicas en la identificación del neoclasicismo. Creemos que el empleo de la singular gama aquí utilizada podría justificarse, quizás, por la influencia del arte portugués, o tal vez por la propia impericia técnica que, ya no como pintor sino como fresquista, tiene Arias Varela, de ahí su renuncia a complicarse la vida con la utilización del color.

La obra (láms. 8-9) constituye un todo iconográfico de apreciable valor, fuera de toda lógica el pensar que todo un cabildo catedralicio como el de Santiago diese plena libertad y se doblegase a los gustos y caprichos de un pintor por muy artista que éste fuese, que sería lo que de alguna manera permitiría admitir las elogiosas frases que le dedica Manuel Murguía, al considerarlos "... como de lo mejor que se conoce en la ciudad" (22), o Chamoso Lamas: "en esta obra existe una verdadera sabiduría pictórica ..." (23), claro que ambas reflexiones las harán estos autores teniendo en cuenta las calidades estéticas, cuando la obra, en este aspecto, hemos de juzgarla de vulgar, aunque agradable por lo armoniosa que resulta y en la que, por la plasmación de historias en pequeños espacios, la búsqueda y el dominio masivo de los efectos pictóricos, la presencia de múltiples escenas -catorce- sometidas a la principal, la utilización de unas composiciones en las que predominan los ejes diagonales y la dispersión de fuerzas, y la consideración de la obra como una joya, son caracteres que nos hablan del movimiento estilístico que estaba extinguiéndose. Sin embargo ya empieza a percibirse en la obra de Arias Varela, aunque eso sí, muy tímidamente, los dictámenes del Neoclasicismo, pues el artista usa de una contenida religiosidad, sin aquella rotundidad, sin aquella fortaleza de expresión, sin aquellas ansias desenfundadas de lograr despertar la sensibilidad popular que había mostrado el Barroco. Ahora todo es elegancia, todo es orden, todo está estudiado, todo está sometido a unos rigurosísimos cánones matemáticos y geométricos, todo está medido y calculado para obtener una finalidad primordial: la belleza ornamental. Esto es, entonces, lo que nos lleva a considerar a Manuel Arias



22.- MARTÍNEZ MURGUÍA, Manuel: Op. cit.; pág. 51.

23.- CHAMOSO LAMAS, Manuel: *Pintores compostelana de los siglos XVIII y XIX*. Homenaje a pintores compostelanos. La Coruña, 1981, pág. 79.



Varela como ese peldaño que nos permite pasar, sin brusquedades, del Barroco al Neoclasicismo en Santiago de Compostela y toda su área de influencia.

No podemos decir, por consiguiente, que los pintores de estos años eran ya unos artistas neoclásicos, pero si serán ellos los que inicien el rompimiento con el Rococó para buscar nuevos caminos, aunque ello tenga lugar de una manera sigilosa, como de puntillas, como no queriendo perturbar aquella forma de hacer que en frase de Milizia no había sido otra cosa más que" ... *la forma máxima de lo estrambólico ..., la peste del gusto ...* "(24).

Los pintores que realizan sus obras en aquellos años en los que se cierra el siglo XVIII, serán los hombres que ya pertenecerán a esa generación con la que el Neoclasicismo estaba obligado a alcanzar su plena madurez y a consolidar sus principios, será cuando el debate contra el Rococó se cierre y triunfen las nuevas ideas, la de esos hombres que se enmarca en ese período conocido por "Neoclasicismo academicista".

Es la generación que en España tiene que desarrollar su obra durante los últimos y conflictivos años del reinado de Carlos IV y, sobre todo, bajo el gobierno despótico de Fernando VII, y es que, como señala Henares Cuellar "*...el pensamiento académico iba a poner el clasicismo al servicio del absolutismo*" (25).

Este sería entonces el momento en el que el Neoclasicismo gallego debiera alcanzar su total plenitud, ya que estaba obligado a superar todos aquellos elementos que habían sido una constante en el hacer de los artistas de la generación anterior. Sin embargo tan sólo lograrán mostrarnos una plenitud adulterada, lo que hace que tengamos que considerar este momento como una época un tanto eclética ya que los principios barrocos y manieristas van a fundirse. Prueba de ello será la obra de Plácido Fernández Arosa, el pintor más representativo de aquel período.

24.- MILIZIA.: *Dizionario delle belle arti del disegno*. Basano, 1797, pág. 24.

25.- HENARES CUÉLLAR, Ignacio: *La teoría de las artes plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII*. Granada, 1977, pág. 37.